

Artículos

“Una exposición permanente”. Políticas de la imagen en los edificios públicos a través de sus murales en la década de 1930*

Cecilia Belej

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

ARGENTINA

cbelej@gmail.com

Resumen:

El propósito de este trabajo es analizar los usos que se le dio a la decoración mural en los edificios construidos por la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas durante la década de 1930. En ese período, el Ministerio construyó su propio edificio y el del Ministerio de Hacienda; ambos estuvieron decorados por imágenes que serán examinadas. Asimismo, se estudiará cuál fue la propuesta de los artistas que interpellaron al Estado para ofrecer la pintura mural como forma de comunicar ideas a un público más amplio, a través de imágenes.

Palabras clave: Ministerio de Obras Públicas, muralismo, Alfredo Guido, representaciones

Abstract:

The aim of this article is to analyse the uses of mural decoration in the buildings built by the Dirección General de Arquitectura from the Ministry of Public Works of Argentina in the 1930s. During this period, the Ministry built its own offices and those of the Ministry of Finance; both were decorated with images that will be examined. Moreover, we will examine the proposal of the artists who addressed the State to offer mural painting as a means to communicate ideas to a broader public, through images.

Keywords: Public Works Ministry, muralism, Alfredo Guido, representations

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se enmarca en los estudios de historia cultural y en él se combina el análisis de imágenes artísticas, en particular murales, con la historia de las políticas públicas. Se estudia, entre otras funciones de la imagen, los modos en que es utilizada por parte del Estado, para comunicar relatos visuales. En este sentido, resultan de interés los trabajos de Cattaruzza (2001) que ahondan sobre las representaciones que se construyeron de los hechos históricos y los usos políticos del pasado en la primera mitad del siglo XX. Tanto sus análisis sobre el primer nacionalismo de Rojas, como los del revisionismo histórico son contemporáneos al período estudiado y estas concepciones permearon las pinturas, en particular, las de temas históricos o alegóricas a la Nación. Este autor señaló que el Estado utilizó variados medios en pos de lograr la nacionalización de sus habitantes. En ese sentido, tanto los textos escolares como los retratos de los próceres y las banderas en las aulas de las escuelas colaboraron a un mismo fin. Un estudio sobre el rol de la educación en la construcción de la nacionalidad es el de Bertoni (2001), quien señala cómo hacia las primeras décadas del siglo XX va a cristalizar una liturgia escolar y una determinada forma de festejar las fechas patrias, en la que los rituales y símbolos escolares tienen un rol principal, que a fines del siglo XIX no estaba reglada. Por otro lado, una serie de trabajos han analizado el modo en que se estudió en la escuela a los héroes apoyado también por la revista infantil *Billiken* (Varela, 1993). En ese sentido, consideramos que tanto la realización de murales, sus temas y su colocación en lugares significativos de la ciudad actuaron en un sentido similar. El presente trabajo intenta echar luz sobre qué tipo de relatos visuales se transmitió desde los muros de los edificios de los ministerios.

Desde mediados de la década de 1930, las paredes de la ciudad de Buenos Aires y Rosario reflejaron un auge en la decoración mural en edificios públicos y residencias particulares. Se trataba de un fenómeno artístico de características diferentes al arte mural que decoró iglesias, teatros y viviendas entre fines del siglo XIX y principios del XX. En general, se ha considerado que el referente de este nuevo muralismo fue el movimiento que se gestó en México en la década de 1920 (Siracusano, 1999; Rossi, 2002), aunque se debe señalar que en la misma época se renovaba también el arte mural en Italia y en los Estados Unidos, y, los artistas argentinos, no fueron ajenos a estos procesos. En el caso del muralismo mexicano, las consignas de este nuevo movimiento eran arte para el pueblo y arte para todos. Su propósito se basaba en comunicar ideas políticas a través de la representación de temas de la historia como la revolución, la lucha de trabajadores y de campesinos, al mismo tiempo que bregaba por la recuperación de las raíces indígenas del pueblo mexicano. En Italia, se utilizó el arte mural para comunicar ideas afines al régimen fascista,

mientras que en Estados Unidos, como parte de las medidas económicas del *New Deal*, se contrató un gran número de artistas desempleados para pintar temas de la historia norteamericana y de la vida cotidiana.

Esta renovación en la manera de concebir la pintura mural, actualizó el repertorio de formas de ornamentar en arquitectura y generó en Buenos Aires, dos vertientes del muralismo moderno que articularon arte y política de manera diferenciada: la primera, impulsada por los artistas ligados a las izquierdas que habían participado en 1933 del Equipo Poligráfico junto a David Alfaro Siqueiros y la segunda, formada por una serie de artistas nucleados en torno a la Escuela de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” y la Academia Nacional de Bellas Artes. Estas dos vertientes exhibieron, en la elección del lenguaje formal y de los motivos representados, modos divergentes de pensar la identidad argentina, siendo su impacto en los espacios públicos también diferente (Belej, 2012).

El propósito de este texto es indagar acerca de la decoración mural de aquellos edificios que construyó el Ministerio de Obras Públicas (en adelante MOP), incluyendo su propio edificio. La idea que guía este trabajo es que en Argentina se desarrolló un muralismo nuevo en la década del treinta, impulsado tanto por la voluntad de un grupo de artistas como por los contratos del Estado, en particular de la Dirección General de Arquitectura (en adelante DGA). El muralismo para edificios públicos generó una política de las imágenes que en ciertos casos acompañó al relato del Estado, cuestión observable a partir de quiénes fueron contratados y qué temas se representaron en los muros. Para ello, en primer lugar, se presentarán más detalladamente los grupos de artistas que optaron por la pintura mural en la Argentina. Luego, se estudiará la manera en que la DGA del MOP contrató a los artistas para realizar murales y, finalmente, se examinarán los murales que se realizaron para decorar los edificios de los ministerios en la segunda mitad de la década de 1930.

Estos desarrollos murales se dieron en el marco de un proyecto moderno en el que los grupos de artistas buscaron intervenir a través de diferentes estrategias; estrategias, en algunos casos, relacionadas con la producción de un lenguaje plástico actualizado, entre las que se destacó la intención de renovar no sólo las propuestas plásticas, sino también las técnicas utilizadas en la producción de murales. Para comprender los usos de las imágenes, se tendrán en cuenta los estudios de Rancière (2010) sobre arte político y política del arte y lo que él denomina “modelo pedagógico de la eficacia del arte”. En esta línea se tiene en cuenta la incorporación de estrategias por parte de los artistas en relación con los espacios políticos y la selección de recursos discursivos y plásticos a los que apelaron para su inscripción en el contexto sociocultural en el que desarrollaron sus prácticas. Es decir, cómo articularon la producción de sus imágenes con los procesos políticos.

MURALISTAS

Como se ha mencionado, existieron dos grupos de artistas que se interesaron por el muralismo en la Argentina. Entre las figuras de izquierda que intentaron llevar adelante un programa mural se encuentran Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Demetrio Urruchúa. Ellos conformaron —a excepción del último— el Equipo Poligráfico que pintó *Ejercicio Plástico* (1933) junto al mexicano David Alfaro Siqueiros. A pesar de los deseos manifiestos de este grupo por desarrollar un movimiento de pintura mural fueron pocos los encargos que recibieron. En 1944, fundaron el Taller de Arte Mural; sin embargo, no obtuvieron encargos importantes, a excepción de la cúpula de Galerías Pacífico. Se puede inferir que por su pertenencia política, quedaron excluidos de la comitencia del Estado, limitando su acción al ámbito privado y adaptando las propuestas del muralismo mexicano, de carácter social, a las condiciones de posibilidad locales.¹

Entre los segundos, se encontraban Alfredo Guido, Jorge Soto Acébal, Rodolfo Franco, Dante Ortolani, María Mercedes Rodríguez y Benito Quinquela Martín;² especialmente, en el caso de Guido, es manifiesta la cercanía a las ideas de su hermano el arquitecto neocolonial Ángel Guido. Ambos acompañaron la propuesta nacionalista de Ricardo Rojas. Tanto Alfredo Guido como Soto Acébal eran miembros de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Además, Guido dirigió la Escuela de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova" durante este período. Como docente, hizo hincapié en la enseñanza de la pintura al fresco y con frecuencia realizaba prácticas con sus estudiantes en edificios públicos. Pudieron establecer un diálogo fluido con la DGA y así recibir una gran cantidad de encargos, debido al espacio que ocupaban en el campo artístico.³

LA DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA

Los encargos estatales de obra mural se encuentran en relación directa con la relevancia que cobró durante la década de 1930 el MOP y, en particular, la DGA de este ministerio. Durante esa década, los edificios que construyó el Estado privilegiaron el estilo academicista monumental, como el Ministerio de Hacienda y Ministerio de Guerra, entre otros. Las principales características de estos edificios son la pureza de las líneas, el orden, la verticalidad y la sobriedad, que a su vez están en consonancia con algunas de las ideas que los gobiernos de esta década intentaban transmitir desde la arquitectura. En ellos se advierte la presencia de un Estado constructor.

Para comprender los procesos estudiados es necesario atender al contexto histórico en el que se desarrollaron. La segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen, iniciada en 1928, concluyó abruptamente con un golpe de Estado. El 6 de septiembre de 1930 el general José Félix Uriburu asumió como presidente provisional e inauguró una década que se vería signada por la corrupción y el fraude electoral. Esta crisis en el orden político se sumaba a los efectos de la crisis económica provocada por el *crack* de Wall Street un año antes. Los efectos de la crisis se habían sentido ya desde 1928, con la fuga de capitales provocada por el auge especulativo de la bolsa de Nueva York, y se prolongaron hasta el año 1932 inclusive. El modelo agroexportador que había permitido el espectacular crecimiento económico de la etapa anterior parecía llegar a su fin. En cambio, la industria comenzó a crecer, en especial aquella relacionada con el sector primario, como por ejemplo los alimenticios, textiles, etc. Las ciudades importantes, como Buenos Aires o Rosario, recibían diariamente la afluencia de trabajadores rurales en busca de nuevos horizontes (Romero, 2004).

Las transformaciones que atravesaron esta década y la siguiente van a modificar la relevancia de los sectores de la economía, así como también el lugar del Estado que se volverá más intervencionista. Tanto en el final del gobierno de Yrigoyen como en el de Uriburu y al principio de la presidencia de Justo, se tomaron medidas ortodoxas para paliar la crisis que no dieron los resultados esperados. A partir de 1933, fue nombrado Ministro de Hacienda Federico Pinedo, quien adoptó una serie de medidas en las que el Estado intervenía directamente en la economía, intentando regular oferta y demanda. Básicamente, se implementaron dos tipos de medidas: las primeras fueron financieras y tuvieron como objetivo estabilizar la moneda. Las segundas fueron de regulación económica y tendieron a controlar la producción. Una de las salidas a los acuciantes índices de desempleo fue la generación de puestos de trabajo en obras públicas, en especial a partir de la creación de la Dirección Nacional de Vialidad en 1932 y la DGA (creada en 1906 pero que ampliará su producción en la década del treinta) del MOP, por medio de la construcción de obras de infraestructura a gran escala, en la que se empleó una cantidad formidable de gente (Korol, 2001).

El MOP fue creado en 1898, como parte del proceso de centralización y construcción del aparato estatal. En él se subsumió al Departamento de Ingenieros Civiles de la Nación y la Dirección de Ferrocarriles Nacionales. Esta estructura centralizada, ubicada en Buenos Aires, poseía delegaciones regionales en distintas partes del territorio. En las décadas siguientes se sumaron más reparticiones con nuevas especificidades. En 1912, se creó Obras Sanitarias de la Nación y en 1933, la Dirección Nacional de Vialidad.⁴ De acuerdo con Ballent, desde el momento de creación hasta 1952 se despliega el programa inicial del ministerio diseñado por los ingenieros. Las características de este modelo fueron que: 1) operó sobre obras más ligadas a la infraestructura eco-

nómica que a la social; 2) tendió a la concentración de la obra pública; 3) se basó en una burocracia de ingenieros; 4) adoptó una organización basada en la especialización de la ingeniería; 5) operó dentro de campos aislados ofreciendo resistencias a la integración horizontal (Ballent, s/f).

Es en este marco de ampliación de las políticas de construcción de obra pública que se realizan los nuevos edificios de los ministerios. Al observar la nómina de obras que realizó la DGA a partir de la década de 1930, se hace patente un impulso mayúsculo y sostenido en el tiempo respecto no solamente de edificios urbanos, sino en obras de infraestructura de todo tipo como puentes, carreteras, desagües, escuelas, comisarias, municipalidades, etc. Varias de las obras de este período contaron con murales o paneles decorativos, como se los denominaba en la época. Los encargos que recibieron Alfredo Guido y Quinquela Martín, entre otros fueron no solamente en ministerios, sino también en diferentes obras realizadas por la DGA del MOP. Respecto a esta cuestión, en el *Boletín del Ministerio de Obras Públicas de la República Argentina* (en adelante BOP), aparecía como un logro la decisión de realizar murales en los edificios públicos: “Destacamos en números anteriores, la ponderable tendencia de la Dirección General de Arquitectura de la Nación, de ornar los grandes edificios públicos con esculturas y “panneaux” de autores argentinos” (BOP, 1939: 61). Para lograr una aproximación al sentido de estas obras es necesario interrogarse sobre el porqué la DGA se interesó por incorporar imágenes monumentales en los edificios que construía. Dentro de las preocupaciones del MOP, los murales ocupaban un lugar menor y en el *Boletín* no aparece una explicación sobre los mecanismos de selección de los artistas. Como las obras arquitectónicas se licitaban por concurso y los planos debían ser aprobados por la DGA, es posible especular con que dentro de los requerimientos figurara la decoración con murales de los edificios. Por su parte, el hecho de que siempre se contratara a los mismos artistas lleva a pensar en un grupo de nombres disponible para realizar este tipo de tareas que se iba repitiendo en todas las obras, como una especie de marca de los edificios de esta época.

PANELES DECORATIVOS

En 1936, se inauguró el edificio del MOP (figura 1);⁵ se trataba de un proyecto importante que el titular de esta cartera, Manuel Alvarado, había desarrollado dos años antes. Para construirlo fue preciso demoler el Museo de Historia Natural; el nuevo edificio tenía 23 pisos y 96 metros de altura y estaba construido en estilo modernista. Se trató del primer rascacielos financiado por el Estado Nacional que permitió la centralización de todas las oficinas del MOP en un solo edificio, con capacidad para dos mil empleados.

Además de la novedad de su estilo, el edificio contaba con bajo-relieves, esculturas y obras murales en su interior. Fue durante este período en que el MOP, y más precisamente la DGA del mismo, tuvo a su cargo la construcción de la mayoría de los edificios de los ministerios, en su mayoría hoy refuncionalizados. También se construyeron escuelas, comisarías, puentes, caminos y una gran variedad de obras que se amplió considerablemente durante la década de 1930 como parte de las políticas que se retomaban siguiendo el modelo del *New Deal*. Desde la Dirección, se planificó tanto la construcción como la ornamentación de estas arquitecturas estatales.

El primer edificio de esta serie fue justamente el del MOP (1936), le seguirían el del Ministerio de Hacienda (1939), de Guerra (1943), entre otros.

Con respecto a la utilización que el Estado podría hacer del muralismo, el artista Alfredo Guido había manifestado que:

El Estado tiene en la decoración pictórica o escultórica, el vehículo más eficaz para hacerse presente en forma indirecta. Y digo indirecta, por ser la más eficiente de acuerdo a los procedimientos publicitarios modernos (Guido, 1941: 446).

Por su parte, Jorge Soto Acébal, se refería a los temas que se podrían plasmar en murales realizados para el Estado:

Figura 1: Edificio del MOP



Fuente: Archivo Centro de Documentación e Información sobre Administración Pública (CeDIAP).

Hay que hacerles desarrollar [a los artistas] en las composiciones murales de los edificios públicos, todos los temas de nuestra historia, de nuestros esfuerzos, de nuestra riqueza y caracteres nacionales (Soto Acébal, 1941: 456).

Del mismo modo, Guido sostenía que el Estado debía utilizar el arte mural con el objeto de construir una identidad nacional:

La constante presencia gráfica de temas sobre conocimientos de Historia Nacional, recuerdo de próceres, geografía del país, modalidades de vida y trabajo de las distintas regiones, Religión, etc., etc., pueden favorecer grandemente la creación del espíritu de unidad de Patria (Guido, 1941: 446).

Esta propuesta, sin duda, tuvo eco en el grupo de funcionarios de la DGA quienes comenzaron a contratar a los artistas de manera sostenida. Además de este tipo de imágenes que podrían funcionar como cristalizadoras de un sentido identitario, ya fuera por medio de alegorías, como de imágenes de acontecimientos históricos. En particular, se encuentra en los murales de estos edificios una predilección por decorar con alegorías que remiten a la función del edificio, como una suerte de ilustración visual del destino del mismo. Para los artistas, se trató de un gran encargo, en el que, aunque de manera independiente, participaron muchos artistas. Se desconocen los criterios que se utilizaron para distribuir los espacios o la selección de temas. Sin duda, dos fueron los lugares preferenciales: el ingreso, donde Guido pintó dos frescos y el despacho del ministro de Obras Públicas, destinado a un gran panel de Benito Quinquela Martín. Estos sitios prioritarios se replicaron en los otros edificios construidos por el MOP; los murales se disponían en general en el hall de ingreso, en el despacho del Ministro y en oficinas clave. El hecho de que los elegidos hayan sido Guido y Quinquela Martín nos da una pauta del lugar que estos ocupaban en los encargos estatales y de su importancia o reconocimiento como artistas célebres en relación con los otros, cuyas obras se destinaban a lugares de menor relevancia.

El MOP, el primero de este conjunto de obras, posee en las esquinas de la fachada dos esculturas colosales de Troiano Troiani y flanqueando la puerta principal dos columnas con bajo-relieves en el fuste; en el hall de ingreso, dos bajo-relieves de Héctor Rocha que refieren al trabajo; en el hall distribuidor se encuentran los dos frescos de Alfredo Guido.

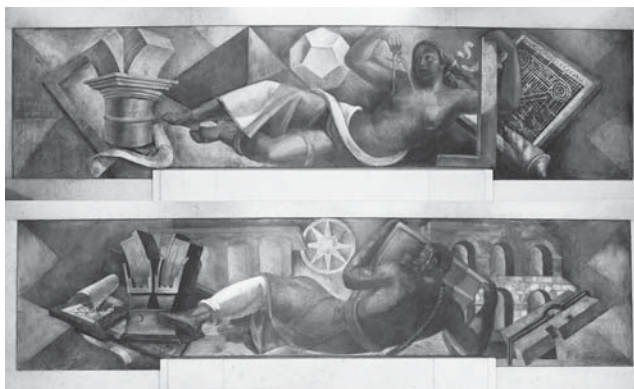
El edificio contó con quince murales: *La Arquitectura* y *La Ingeniería* en el Hall de entrada, de Alfredo Guido; *En plena actividad*, de Benito Quinquela Martín en el despacho del Ministro; murales de temas portuarios para la Biblioteca de Ernesto Valls; *Ganarás el pan*, de Antonio Alice en el Despacho del Subsecretario del Ministerio; un paisaje de la Puna de Emiliano Celery para el despacho del oficial mayor; *Apuntador*, de Miguel Victorica destinado

a la Dirección de Contabilidad; y también sobre los trabajadores de la puerto, uno de Rodolfo Franco para el escritorio del Director de Navegación y Puertos y otro según un boceto de Pío Collivadino, realizado por Raúl Mazza para el despacho del Director General de Estudios y Obras del Riachuelo; un óleo de Adolfo Montero para la Dirección de Irrigación; *Arquitectura*, de Gastón Jarry para el despacho del Director General de Arquitectura y finalmente, para el despacho del Director General de Ferrocarriles uno sobre un mercado del Noroeste de Antonio Pibernat.⁶ En estas obras, se ve una gran variedad de temas representados, que sin embargo, tienden a ilustrar las tareas que se desarrollaban en cada una de las Direcciones. Así, al ingresar a las oficinas de los directores se observaba un mural que representaba por medio de imágenes las tareas a las que estaba destinada esa Dirección.

Desplegados en forma de friso sobre los dinteles de las puertas que se abren a ambos lados se encuentran dos alegorías, *La Arquitectura* y *La Ingeniería* (figura 2). Las alegorías se utilizaron con frecuencia en el arte mural argentino para representar por medio de atributos y símbolos, reconocibles por todos, ideas abstractas o en este caso para enmarcar las funciones desarrolladas en edificios públicos.

El mural *La Arquitectura* representa una mujer recostada que lleva un compás en su mano derecha y una escuadra en la izquierda. Detrás de ella, Guido pintó dos prismas: una pirámide y un dodecaedro. En el extremo izquierdo, se encuentra una pizarra con el dibujo de un capitel jónico y debajo un caracol, símbolo de la espiral perfecta y también de la arquitectura. En el extremo derecho, se ve una sección de una columna, con un capitel toscano, apoyado en un plano de arquitectura enrollado, pero que deja ver la planta de un edificio. Ambos elementos se encuentran enmarcados por una escuadra.

Figura 2: A. Guido, *La Arquitectura* y *La Ingeniería*



Fuente: CeDIAP.

La Ingeniería, como si fuera el negativo de *La Arquitectura*, está encarnada en un personaje masculino, que se encuentra recostado de espaldas al espectador. Sostiene en sus manos una viga de acero y detrás de él se observan elementos relativos a la construcción como puentes, silos, y en espejo con el otro panel, en vez de una columna de mármol, una de hierro fundido.

Guido probablemente estaba familiarizado con el diccionario de iconología de Cesare Ripa⁷ o con alguna versión popularizada del mismo; en el caso de *La Arquitectura*, es notable la coincidencia en casi todos los atributos de dicha imagen. En el caso de *la Ingeniería*, una disciplina más tardía, cuyo surgimiento está ligado a la revolución industrial y al desarrollo de las sociedades modernas; no tenía un antecedente iconográfico definido y Guido crea su propia versión a partir de la convención de la arquitectura, haciendo una suerte de espejo de pares de opuestos: mujer-hombre, de frente-de espaldas, mármol-hierro y así.

Estos murales transmitían desde las paredes del edificio la función y las actividades para las que el ministerio estaba destinado. Así, se homenajeaba a los arquitectos y los ingenieros, las dos profesiones que llevaban adelante los planos y proyectos constructivos del MOP. Lo curioso es que, como demuestra Ballent, en el MOP, las tensiones entre arquitectos e ingenieros eran manifiestas, y los últimos fueron los que tenían el verdadero control y prestigio dentro del Ministerio (Ballent, s/f). En este sentido, es notable la utilización de los murales para mostrar una imagen de equilibrio entre ambas disciplinas que en realidad era ficticia.

Otro conjunto de murales remite a los trabajadores que materializan esas obras como *En plena actividad*, de Quinquela Martín (1.90 x 7 m) en el puerto de la ciudad, que se enlaza con su larga serie de obras de los trabajadores portuarios (figura 3). Dentro de las mínimas variaciones de temática que Quinquela realizaba en sus obras, en este caso, casi en el centro de la composición se encuentran varios trabajadores portuarios en el Riachuelo.

Otro mural sobre tema similar que presenta una suerte de catálogo de los trabajadores de la construcción es el de Ernesto Valls⁸ para la Biblioteca del edificio (figura 4). Allí se representa una jornada de trabajo en Puerto Madero. Es interesante ver cómo el artista retrata cuidadosamente y a manera de muestrario, los distintos oficios que conviven en el puerto. En el extremo derecho, vemos una hilera de estibadores acarreado sobre sus espaldas los sacos, presumiblemente de granos. Van descalzos y llevan camisas blancas. En el centro y sobre las vías de la locomotora que se acerca humeante se encuentran tres trabajadores del ferrocarril. Llevan mamelucos azules y las características herramientas, colgando de sus cinturones. Ambos de temas del trabajo portuario. A diferencia de Quinquela que pinta trabajadores indiferenciados, Valls se dedica a diferenciar los distintos oficios dentro del puerto. Además de

este mural de Ernesto Valls, el artista había realizado tres más para distintas dependencias de tamaño menor y tema similar. De los quince murales, más de la mitad se centran en el trabajo portuario, reforzando así el carácter de una economía donde los intercambios internacionales constituyan un pilar.

Figura 3: B. Quinquela Martín, *En plena actividad*



Fuente: CeDIAP.

Figura 4: E. Valls, motivo sobre el trabajo en Puerto Madero



Fuente: CeDIAP.

El mural de Valls insistía en mirar no sin cierta nostalgia, hacia el pasado del modelo agroexportador. Si bien este modelo económico nunca se abandona por completo, no deja de ser llamativo el hecho de que para decorar la biblioteca del MOP, en vez de representar algo más acorde a la construcción de obras, desagües, edificios y puentes, se representara el trabajo en el puerto relacionado con la exportación de materias primas. En este período, en el plano económico, existió una ambivalencia: si bien por un lado se intentó industrializar el país a partir de la sustitución de importaciones, por el otro, se realizaron tratados como el Pacto Roca-Runciman para garantizar la continuidad del modelo agroexportador. De todas maneras, en el imaginario iconográfico de los murales, prevaleció la representación del ideal del granero del mundo. No obstante, la relación entre obra pública, actividad económica y riqueza nacional era un tópico ligado al ministerio desde su fundación.

Los trabajadores de Benito Quinquela Martín, donde se representa al obrero anónimo, aparecen como filas de siluetas, a veces más grandes y a veces diminutas a las cuales se les borra la identidad o individualidad para dejarlos subsumidos a la idea de Trabajo. En cambio, en Valls, vemos las diferencias entre los inmigrantes, los oficios, las ropas, los calzados, los peinados, herramientas, etc. Más allá de la fineza del pincel del artista, hay una voluntad por detallar las diferencias. Podemos inferir que, dentro del discurso visual del ministerio no existió un consenso sobre la forma de representar al trabajador.

En el *Boletín de Obras Públicas* del MOP, se anunciaban las obras a inaugurar y siempre se destacaban los aspectos decorativos de los edificios. La revista también incluía publicidad de los materiales (ya fueran pisos, revestimientos, herrería artística, sistemas de ascensores o pinturas) para los edificios a construir, en muchas ocasiones se publicaban notas donde se reproducían fotografías de los murales, en otros casos se ilustraban, con dichas imágenes, artículos que no tenían relación con los murales. De todas maneras, quedaban registradas siempre las obras con las que se embellecían a los nuevos edificios construidos por el MOP. Más llamativo aun, es el hecho de que en 1936 se realizó una exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes donde se mostraron las obras antes de colocarlas en el edificio:

En el Museo Nacional de Bellas Artes, fueron expuestos los "panneaux" que adornarán las distintas y más importantes dependencias del futuro edificio del Ministerio de Obras Públicas de la Nación [...] Tales los trabajos realizados por nuestros más calificados artistas y que harán que el futuro edificio para las oficinas del Ministerio de Obras Públicas de la Nación se constituya en un verdadero museo de muestras pictóricas, cuya importancia y significación emerge fácilmente de la notoria calidad de los autores de tan hermosos trabajos, que últimamente fueron expuestos, públicamente, en el Museo Nacional de Bellas Artes (BOP, 1936: 586).

Existía la idea de que una vez “colocados todos los panneaux ejecutados por destacados pintores argentinos, se habrá formado una verdadera exposición permanente” (BOP, 1937-8: 346). La nota se ilustraba con una fotografía donde posaban delante del panel de Quinquela *En plena actividad*, el Capitán de Navío Eleazar Videla, el subsecretario Dr. Nereo Jiménez Melo, el director general de Arquitectura José A. Hortal y otros, entre los que se distingue a Natalio Botana, quien aparentemente no había perdido su interés por la pintura mural. Aunque no se realizó catálogo, sabemos a través de los registros del Museo Nacional de Bellas Artes que la exposición llevó por nombre: “Paneles decorativos para la Dirección General de Arquitectura”.

La estrategia de exhibir estas obras era doble, por un lado le daba resonancia a los murales y mayor visibilidad antes de ser empotrados de manera definitiva en las paredes del ministerio y por otro lado, las legitimaba en el ámbito de las Bellas Artes, como si el hecho de colocarlos temporariamente en el museo más importante de la Argentina les confiriera transitivamente el valor de lo artístico. Los frescos de Guido no se pudieron exhibir porque fueron los únicos que se pintaron sobre el muro y en su lugar se presentaron dos dibujos preparatorios en el museo.

Esta muestra, animó a Rodolfo Castagna, quien dos años antes había pintado bajo la supervisión de su maestro Guido los murales del Palais de Glaçe, a cuestionar estos “cuadros grandes”:

Así como en los albores de la humanidad, [...] y en el Renacimiento, las pinturas murales tenían una alta correlación con la arquitectura, el mismo enlace entre la superficie pintada con el edificio, acuerdo arquitectónico pictórico, debe existir en las decoraciones de los recintos actuales. En cambio, veo más de un trabajo absurdo, desvirtuado. Se llevan a la pared cuadros de caballete, más o menos buenos. Dije que el cuadro de caballete es sólo un producto aislado. Una pintura mural necesita una disciplina, una preparación muy distinta a la del caballete, que no se ajusta a ningún ambiente arquitectónico. Es menester estudiar este ambiente elegido antes de proyectar el trabajo. Toda buena pintura no es una buena decoración mural. Estas reflexiones surgen ante los trabajos expuestos, últimamente, en el Museo Nacional de Bellas Artes, destinados al nuevo edificio del Ministerio de Obras Públicas. Los valores pictóricos no tengo el propósito de negar. La forma adecuada de tratar la decoración mural es la vista en algunos Salones de la Sociedad de Acuarelistas y en nuestros trabajos realizados en la Escuela Superior. Se está formando un núcleo de la nueva generación, al que tengo la alegría de formar parte, que, como ensayo estudia estas formas, que ojalá en el futuro, sean realizadas en los edificios públicos y privados (Castagna, 1936: s/p).

Otro de los edificios que posee murales es el Ministerio de Hacienda inaugurado en 1939, donde se encuentran quince obras monumentales. El edificio, construido por el arquitecto Antonio Pibernat, posee dos ingresos, uno por la calle Balcarce, y otro por Paseo Colón. La mayoría de sus murales remiten a la economía del país, a sus riquezas naturales y al progreso en términos económicos. Dos de ellos abordan temas muy similares entre sí, aunque a través de composiciones diferentes: *Riqueza Nacional* (figura 5), de Francisco Vidal, una obra de 3 x 3.20 m ubicada en el llamado Salón del Sr. Ministro y *Riquezas Argentinas* (2.30 x 3.50 m) de Antonio Alice en el 6° piso (figura 6). La primera se trata de una composición clásica, en la que se encuentran cinco figuras femeninas y tres masculinas; todas en posiciones clásicas, sentadas ya sea de frente o de espaldas, cada una sostiene algún elemento alegórico a la agricultura. Casi en el centro de la composición, una campesina lleva una hoz en una mano y en la otra un atado de espigas de trigo. Detrás de ella, se encuentra Mercurio, dios del comercio. A la izquierda de la escena, una mujer lleva sobre su cabeza una canasta llena de frutas típicas de la Argentina (uvas, peras, manzanas). En el último plano, se ve a la izquierda un paisaje de campo, en el que un hombre ara la tierra. En el centro, el puerto con transatlánticos y detrás los rascacielos de la ciudad, mientras que a la derecha, se observan los silos y un puente por el que marcha un tren. Cierra la composición un arco iris.

Figura 5: F. Vidal, *Riqueza Nacional*



Fuente: foto de la autora.

Esta elocuente imagen remite a un anhelo y una noción de la Argentina muy enraizada que se relaciona con la idea de la nación próspera, el suelo fértil y cuya economía se basa en la agricultura, la ganadería, y el comercio de estas materias primas a través del puerto.

El segundo, de Alice,⁹ presenta una mujer con el torso desnudo que escribe con una pluma sobre un gran libro que lleva en su tapa el escudo nacional. Se encuentra ella y un grupo de figuras sentadas sobre una alfombra de trigo dorado y detrás el cielo color celeste intenso que remite al color de la bandera argentina. Hacia la izquierda de la composición, el trigo se confunde con monedas de oro que brotan de un ánfora, en alusión al título de la obra *Riquezas Argentinas*, como fruto de la tierra. Ambas obras representan la exportación de productos agropecuarios que había permitido el espectacular crecimiento económico en décadas anteriores, en parte como esperanza de lograr una pronta recuperación de la crisis, en parte por la nostalgia de aquella época perdida “de las vacas gordas”.

En el ingreso de la Avenida Paseo Colón, Soto Acébal pintó *Primer Trueque*, que representa un intercambio de mercancías entre españoles e indígenas, mientras que en *Principios de la corriente inmigratoria*, figura la llegada de inmigrantes europeos. Así, ambos murales colocan el acento en el intercambio económico y cultural, en el origen de la práctica económica, en un caso; y en el impacto en la creación de un mercado de trabajo que se alimenta de brazos inmigrantes, en el otro. El propio artista señalaba que:

Figura 6: A. Alice, *Riquezas Argentinas*



Fuente: foto de la autora.

Al pintar y componer los dos grandes *panneaux* destinados al hall de entrada del Ministerio de Hacienda he tratado de adaptarme a ese ambiente –piedra y mármol–, buscando que mis decoraciones murales le enriquecieran con una nota de color sobrio, pero potente así como un ritmo de composición sereno y equilibrado. He desistido de un exceso de sintetización decorativa de carácter casi siempre un tanto pasajero, para pintar unas composiciones de un realismo estilizado y constructivo a la vez y que pudieran explicar clara y pictóricamente la idea que representan (Soto Acébal, 1939: 254).

Prosigue detallando que las dos obras tienen un sentido simbólico:

En un panel hay un grupo de marineros de cualquiera de las primeras expediciones a América cambiando con los naturales sus telas y collares por los productos de la tierra. El primer trueque. El primer intercambio de América. Todos los brazos convergen al centro en una actitud de dar. No hay armaduras, ni lanzas, hay paz en la actitud y en el paisaje. El otro panel representa un desembarco en Buenos Aires en 1850 aproximadamente, cuando empezaban a llegar a estas playas las grandes masas de emigrantes. Allí entre el carro y el bote, está el símbolo de la familia, la mujer, el vasco y el italiano, el intelectual que llega con su ciencia y su cultura... a todos los recibe el gaucho y todos miran o saludan a la gran ciudad futura... Son los hombres que han de colaborar en la grandeza de nuestra patria (Soto Acébal, 1939: 254-255).

También, a través del segundo ingreso al edificio, el de la calle Hipólito Yriogoyen se observan dos murales enfrentados: *Tierra de Promisión* de Cesáreo Bernaldo de Quirós y *La pesca* de Gregorio López Naguil. Esta última remite a la riqueza en los mares y al trabajo de los pescadores, en tanto que la de Quirós, tiene un sentido más alegórico a la vez que descarnado. La proa de un barco que ingresa al cuadro en el cual se ve a un grupo de hombres desnudos luchando con un toro negro y a una mujer tendida sobre un manto con frutos y espigas de trigo, señalando la abundancia; el toro ha sido degollado y vierte su sangre sobre el barco y chorrea por el casco del mismo. Envuelve la escena una bandera argentina y detrás de ella se recorta el mapa nacional. La composición recuerda de manera cruda, cuáles son las riquezas del territorio nacional, sobre un barco que avanza hacia el progreso.

Además de estos grandes murales, en los despachos se encontraban otros de dimensiones menores, aunque no en significado, y que se pueden englobar bajo el rótulo de temas relativos al trabajo.¹⁰ Este conjunto de murales representa el trabajo en sus distintas variantes, en el puerto, en los campos, en los bosques, en la vid de la zona cuyana y también los mercados del norte del país. En todos, el trabajador que se plasma es feliz realizando sus tareas,

formando parte del crecimiento y desarrollo del país. En ninguno de ellos se atisba ningún rasgo de denuncia de la explotación laboral, por el contrario, se muestran los oficios desde un punto de vista idílico y optimista.

Tanto el MOP como el Ministerio de Hacienda fueron los primeros edificios de ministerios construidos por la DGA de una larga serie de obras de arquitectura que se puede entender como un conjunto que si bien adoptó distintos estilos arquitectónicos mantuvo la utilización de la decoración con murales. En 1936, el arquitecto José A. Hortal (Director General del MOP entre 1932 y 1939) no sólo estaba a cargo de la construcción del MOP, sino que también, junto a Salvador A. Godoy, construyó el Palacio de Justicia de Córdoba. El tipo de arquitectura elegida para esta construcción era diametralmente opuesta al estilo moderno utilizado para el MOP, debido a que se prefirió el academicista o su versión local de eclecticismo historicista que tradicionalmente estaba asociado a los edificios de tribunales judiciales. También se construyó el Museo de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia” en 1937, entre otros edificios construidos por la Dirección y que tuvieron murales.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, se verifica que tanto el grupo de artistas nucleados en torno a Alfredo Guido y Soto Acébal, como también Quinquela Martín, logran obtener los encargos de la DGA y así decorar una cantidad considerable de obras fundamentales no sólo en Buenos Aires, sino también en el interior del país. En cambio, los artistas del Taller de Arte Mural, no consiguen llevar a cabo su propuesta de un arte mural público más radicalizado y con un sentido político de izquierda quedando fuera de los encargos realizados por la DGA del MOP.

Por el contrario, los artistas elegidos para decorar los edificios de esta década marcada por la proliferación de obra pública intentaron plasmar aquellos temas que se adecuaban a las necesidades de anclar el sentido y la función de las obras arquitectónicas. Este grupo de artistas laxo, que se repite en los edificios que construye la Dirección durante la década de 1930 y la siguiente, encontró en el Estado el ámbito donde desarrollar su programa mural y llevar a la práctica aquello que manifestaban tanto en las cátedras como en las revistas de arte y arquitectura. Así, en un momento en que la pintura mural, era un modelo disponible se estableció un fructífero diálogo entre arquitectos y una de las vertientes murales que se generaron en el ámbito local.

En relación a los temas representados, los podemos ordenar en tres categorías: en primer lugar, los que remiten a la función del edificio, como *La Arquitectura* y *La Ingeniería* en el MOP y a la función de las diferentes Direcciones, como el motivo portuario para la Dirección de Navegación y Puertos;

en segundo lugar, representaciones del trabajo y de los oficios. Se observa en las obras una idea del trabajo desprovisto de connotaciones negativas y relacionada al progreso económico; y finalmente, la representación de paisajes como los de la Puna, de los mercados del Noroeste, de las viñas y de la pampa húmeda, relacionados a la cristalización de la noción de paisajes típicos y representativos del territorio nacional. Estos temas, en su conjunto, se asocian a la construcción de una idea de Nación determinada, en la cual se apeló fundamentalmente a la riqueza del trabajo y de los campos argentinos. Los artistas que elaboraron estos paneles supieron interpretar el discurso de los gobiernos de la década, preocupados por cimentar una identidad nacional a través de símbolos y representaciones de la Patria. Es un grupo de artistas contratados por el Estado que produce imágenes que no incomodan y que en todo caso tranquilizan ya que tienden a mostrar el equilibrio, los trabajos laboriosos y una imagen de la Nación centrada en el modelo agroexportador.

NOTAS

- * Una versión preliminar de este artículo se presentó en el Seminario del “Programa de Estudios sobre Saberes de Estado y Elites Estatales” del IDES (Instituto de Desarrollo Económico y Social). Agradezco los comentarios de los participantes especialmente los de la comentarista Anahí Ballent y de Eduardo Zimmermann.
- ¹ Estos artistas también realizaron murales en forma separada para clientes particulares y otros de mayor importancia como los murales de la Sociedad Hebraica Argentina en 1943; Galerías Pacífico en 1946; y Galería San José de Flores en 1956.
- ² A Quinquela Martín se lo ubica en este grupo a pesar de que no participó en todos los proyectos que se llevaron adelante por ese colectivo de artistas. Presenta algunas características similares que tienen que ver con la comitencia del Estado a la vez que diferencias en relación a la manera en que realizó muchas obras en espacios donados por él mismo. Su interés por los murales comienza a poco de haber llegado Siqueiros a la Argentina, cuando en 1933 donó el predio para la construcción de una escuela primaria que decoraría con dieciséis murales. En el año de la inauguración, 1936, Quinquela Martín también pintó murales en el Comedor de Obreros del MOP, en el despacho del ministro de Obras Públicas y en el Tiro Federal. Es decir, que combinó sus donaciones de murales en instituciones educativas y hospitales del barrio de la Boca con trabajos realizados por la DGA.
- ³ Entre los murales que pintaron, destacan los ciclos de paneles cerámicos del subterráneo de Buenos Aires (1934-1939), los murales del Plaza Hotel (1933, Jorge Soto Acébal y María Mercedes Rodríguez); murales en el edificio de La Fraternidad (1934, Dante Ortolani y Adolfo Montero); *Las Artes* y *Artes Criollas*, en la Comisión Nacional de Bellas Artes (1934 y 1935, Rodolfo Castagna, Laerte Baldini, Aramando Chiesa y J. Ugarte Eléspuru); *Motivo Serrano* en la Sociedad Rural (1935, Alfredo Guido), por nombrar sólo algunos.

- 4 Dentro del Ministerio funcionaban la Dirección General de Riego, la Dirección General de Navegación y Puertos, la Dirección General de los Ferrocarriles, Dirección General de Contabilidad, Dirección de Estudios y Obras del Riachuelo, la Dirección Nacional de Vialidad, la Dirección General de Arquitectura y Obras Sanitarias de la Nación.
- 5 En este edificio hoy funcionan dos ministerios, entre el piso 1° y el 12° el Ministerio de Salud y desde el 13° hasta el 22° el Ministerio de Desarrollo Social. Se encuentra ubicado en la Avenida 9 de Julio N° 1925.
- 6 Las obras de Guido son frescos, a diferencia de las otras que están pintadas en óleo sobre tela y empotradas a la pared, a excepción de la de Quinquela que está pintada sobre *celotex*.
- 7 En 1593, Cesare Ripa publicó *Iconología ovvero descrizione di diverse imagine cávate dall'Antichità et di propria inventione*, un compendio de alegorías, emblemas y símbolos para ser utilizado por pintores y escultores, que fue consultado no sólo por los contemporáneos a esta obra, sino que se continuó utilizando por varios siglos más.
- 8 Ernesto Valls (Valencia, 1891 - Mendoza, 1941) estudió pintura en la Real Academia de San Carlos y obtuvo premios de joven. A partir del éxito obtenido en sus exhibiciones en Barcelona, en 1916, se traslada a Buenos Aires para realizar una exhibición, donde encontró un público interesado en adquirir obras suyas. Se casa con la argentina Dolores Chocon y se radica en la quinta que la familia de ella poseía en San Vicente. Comienza a trabajar como restaurador del Museo Nacional de Bellas Artes. Además de los murales en el Ministerio del Obras Públicas pintó *Primer crimen* en la Sala de Audiencias en lo Penal de la Cámara del Crimen en la ciudad de Córdoba y en el Museo de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”, en edificios construidos por el MOP.
- 9 Nació en Buenos Aires, en 1886 y murió en la misma ciudad en 1943. En 1904 ganó el Premio Roma y viajó a Italia a completar sus estudios de pintura en la Real Academia de Turín, en 1910 obtuvo la Medalla de Oro por *La muerte de Güemes*, en el Salón del Centenario. Estos no eran los únicos cuadros de tema histórico que realizó. Pintó *San Martín en Boulogne Sur Mer* y *Argentina tierra de promisión*.
- 10 Las otras obras que completaban el encargo del ministerio eran del propio Pibernat, *Vendimia* (235x280 cm), ubicada en el 5° piso en el despacho del ministro; *Aserradero* de Emilio Centurión, Salón de Cuadros, 5° piso, de Raúl Mazza, *La cosecha* (167x227 cm), de Edelmiro Lescano Ceballos, *Nativos ofreciendo riqueza* (170x280 cm) en el 10° piso y Adolfo Montero, *Norteños en el mercado* (170x280 cm), *La segadora* (167x277 cm) de Paulina Blinder, de Gastón Jarry *Puertos argentinos* y de Ernesto Riccio, *Aserradero* (170x280 cm).

FUENTES

CASTAGNA, Rodolfo (1936): “La decoración mural y la arquitectura”, *Forma*, Buenos Aires, s/p.

- GUIDO, Alfredo (1941): "La decoración en la Arquitectura", *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, 250, pág. 446.
- SOTO ACÉBAL, Jorge (1941): "Los artistas y la decoración mural", *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, 250, pág. 456.
- SOTO ACÉBAL, Jorge (1939): "Dos panneaux para el Ministerio de Hacienda de la Nación", *Boletín de Obras Públicas y Privadas*, Buenos Aires, pp. 254-255.
- SOTO ACÉBAL, Jorge (1939): "Una obra de arte para el nuevo palacio del Ministerio de Hacienda de la Nación", *Boletín de Obras Públicas y Privadas*, Buenos Aires, pág. 61.
- SOTO ACÉBAL, Jorge (1936): "Hermosos 'panneaux' decorarán el nuevo edificio del Ministerio de Obras Públicas", *Boletín de Obras Públicas y Privadas*, Buenos Aires, 24, pág. 586.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLENT, Anahí (s/f): "El rol del Ministerio de Obras Públicas de la Nación en la construcción del territorio nacional: coordenadas y problemas de una historia institucional". En CARIDE, Horacio y NOVIK, Alicia (Comps.), *Ciudades americanas, aproximaciones para una historia urbana* (en prensa).
- BELEJ, Cecilia (2012): "El arte mural de las estaciones de trenes subterráneos de Buenos Aires en la década de 1930", *Intersticios*, Murcia, Vol. 6, 1, pp. 257-268.
- BERTONI, Lilia Ana (2001): *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- CATTARUZZA, Alejandro (2001): "Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional". En CATTARUZZA, Alejandro (Dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana.
- GRUSCHETSKY, Valeria (2011): "El Paisaje Para un borde urbano: El proyecto para la Avda. Gral. Paz", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 41, pp. 155-166.
- KOROL, Juan Carlos (2001): "La economía". En CATTARUZZA, Alejandro (Dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina, T. VII, Buenos Aires, Sudamericana.
- MACOR, Darío (2001): "Partidos, coaliciones y sistema de poder". En CATTARUZZA, Alejandro (Dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina, T. VII, Buenos Aires, Sudamericana.
- RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- ROMERO, José Luis (2004): *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.

ROSSI, Cristina (2002): "Impacto del discurso siqueriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos", *Actas de las Jornadas de Sociales, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina*.

SIRACUSANO, Gabriela (1999): "Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50". En BURUCÚA, José Emilio (Dir.), *Arte, Sociedad y Política, Nueva Historia Argentina*, Vol. II, Buenos Aires, Sudamericana,

VARELA, Mirta (1993): *Los hombres ilustres del Billiken. Héroes en la escuela y en los medios*, Buenos Aires, Colihue.

WECHSLER, Diana (Coord.) (1998): *Desde la otra vereda. Momentos del debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

