

Universidad Nacional de San Martín
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales

Doctorado en Historia

La formación de los primeros museos municipales de arte en la provincia de Buenos Aires. Prácticas locales, provinciales y nacionales en el proceso de institucionalización artística bonaerense (1931-1949)

Tesis doctoral

Doctoranda: Patricia Basualdo
Directora: Laura Malosetti Costa

Junio 2022

Índice

Agradecimientos	4
Introducción.....	7
Estado de la cuestión.....	9
Marco teórico – metodológico.....	16
Tesis a sostener	18
Capítulo 1: Los (endebles) proyectos artísticos estatales de la Dirección Nacional de Bellas Artes en la década del ‘30. Entre la federalización y la nacionalización del arte	21
Proyectos y prácticas artísticas para un país federal	22
Coordinar una vez por año: la Federación Nacional de Comisiones Oficiales de Bellas Artes (1934-36).....	26
De viaje por las provincias: la difusión del arte argentino y las “exposiciones viajeras”	28
El Salón Nacional y la difusión del arte argentino: críticas y propuestas.....	34
Los préstamos (cuasi) fundacionales del MNBA.....	38
La colección del MNBA y los envíos de obras.....	42
<i>Desechos</i> , pero no tanto: discusiones sobre los préstamos fundacionales.....	47
Capítulo 2: Colecciones de Salón. Los salones de arte y los patrimonios locales	53
De Salón a Museo I: el caso de Bahía Blanca	54
De Salón a Museo II: el caso de Pergamino	61
Desafíos y estrategias de la CPBA: el patrimonio del MPBA y los salones de arte	71
Salones para su molino: el patrimonio del MPBA y los salones provinciales de arte	76
El Primer Salón de Arte y la colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil	81
Una cantera de obras de arte: los salones de arte de Mar del Plata.....	84
Capítulo 3: Coleccionistas, donaciones y derroteros patrimoniales	88
Los coleccionistas: de la filantropía a la gestión.....	90
El coleccionista gestor: el caso de Antonio Santamarina	97
Un esfuerzo patrimonial I: las donaciones al Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca	102

Un esfuerzo patrimonial II: las donaciones al Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil.	108
Un caso exitoso: el patrimonio del Museo Municipal de Bellas Artes de Junín.....	113
Un patrimonio efímero: el caso del Museo Municipal de Bellas Artes de Mar del Plata.....	117
Capítulo 4: Mas allá de las obras. El papel de los artistas	120
El aura de la capital: los artistas consagrados	121
Los monumentos de Bahía Blanca: una cuestión nacional.....	128
Miraglia, Pronsato y los albores de las artes plásticas en Bahía Blanca “donde los cereales y la lana envenenan el ambiente”	135
Los italianos como precursores locales: Vicente Seritti y Juan María Belcuore	143
Artistas en dirección: Manuel de Llano y Ángel María de Rosa	147
Capítulo 5: Trascender la localidad. José León Pagano y la validación de un proyecto nacional	151
La historiografía del arte de Argentina y la definición por un arte nacional	152
José León Pagano y el nacionalismo en el arte.....	155
Hacia adentro y hacia afuera: las exposiciones de arte argentino	160
Pagano, crítico de arte	165
Pagano, historiador.....	173
<i>El arte de los argentinos</i> : el relato canónico recibe al arte de las provincias	176
Anexos	187
Anexo capítulo 1	188
Anexo capítulo 2	205
Anexo capítulo 3	227
Anexo capítulo 4	245
Anexo capítulo 5	258
Fuentes y bibliografía	268

Agradecimientos

La realización de esta tesis fue posible gracias a la obtención de una beca doctoral cofinanciada por el CONICET y la Universidad Nacional de San Martín entre 2015 y 2020. El apoyo de Laura Malosetti Costa para conseguir ese financiamiento fue fundamental; le estaré eternamente agradecida por ese gesto.

A lo largo de esta investigación fueron muchas las personas que me acompañaron y me apoyaron. En principio, agradezco a la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales por permitirme desarrollar esta investigación en un ambiente cálido y de excelencia. Los talleres de tesis de Marina Franco y de Cristiana Schettini fueron fundamentales para desarrollar mis primeros escritos, gracias a las dedicadas lecturas y sugerencias de las docentes y de mis compañeras y compañeros. Quiero destacar la generosidad de Viviana Barry, quien me dedicó parte de su tiempo a orientarme cuando estaba completamente perdida. A Pablo Fasce quien fue muy amable al compartir sus opiniones y las experiencias de trabajar con espacios en los que hay que desenterrar las fuentes documentales. También a Guadalupe Suasnábar que siempre se mostró dispuesta a compartirme el material que había obtenido. Al “taller dorado”, como lo intituló Milena Gallipoli, quien junto a Lucía Laumann, Larisa Montovani y Giulia Murace, me rescataron del aislamiento 2020 y me incluyeron en una dinámica de colaboración mutua que valoro y agradezco mucho. Una mención especial a Lucía, por su predisposición para escucharme y por las risas aliviadoras.

La colaboración de las personas que trabajan en los archivos y bibliotecas que consulté, fueron fundamentales para concretar esta tesis. En especial, quiero destacar al personal de 2Museos de Bahía Blanca, al de la Hemeroteca Municipal de Pergamino, a Alfonsina del Archivo Histórico de Junín, a Soledad de la biblioteca del Museo Municipal de Arte Juan Carlos Castagnino de Mar del Plata, a Mirta del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil, a Carolina de la biblioteca del MNBA, y a Antonio Rizzo y a Walter Caporicci que me compartieron el material que tan cuidadosamente guardaban. Todos ellos, y otros que no menciono, fueron siempre muy amables frente a mis pedidos.

Otras personas valiosas que me acompañan en la vida me contuvieron en este largo proceso. A Natalia Gelós le agradezco la confianza, la paciencia y las lecturas, pero sobre todo la amistad incondicional. Marcia Gelós y Yesica Soto me acompañan con su invaluable amistad desde que llegué a esta ciudad: ni esta tesis, ni la vida hubiese sido lo mismo sin sus compañías. La calidez y amorosidad de Andrea Galán fueron

fundamentales para no perderme en los pantanosos caminos mentales. Gran parte de esta tesis es deudora de sus palabras de aliento.

Mis padres, Alicia Boschetti y Domingo Basualdo, me apoyaron desde el minuto cero que decidí dejar Bahía Blanca para venir a estudiar Artes a la UBA en las condiciones más adversas. Ellos confían en mí más que yo misma, al igual que el resto de mi familia. Las comidas, los mimos y las charlas de cada viaje me dieron la fuerza necesaria para llegar a esta instancia.

Y a Fede, que me acompañó con un amor invaluable en todos los estados posibles por los que atravesé durante la investigación y la escritura de esta tesis. Juntos, hacemos de nuestro hogar un hermoso rincón bonaerense en la Capital Federal.

Abreviaciones más utilizadas

DNBA Dirección Nacional de Bellas Artes

CNBA Comisión Nacional de Bellas Artes

MNBA Museo Nacional de Bellas Artes

SNBA Salón Nacional de Bellas Artes

CMBA Comisión Municipal de Bellas Artes

CPBA Comisión Provincial de Bellas Artes

MPBA Museo Provincial de Bellas Artes

MUMBAT Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil

MMBA Museo Municipal de Bellas Artes

Introducción

En las décadas de 1930 y de 1940 comenzaron a hacer su aparición los museos municipales de arte en la provincia de Buenos Aires. El primero de ellos fue en la ciudad de Bahía Blanca en 1931; le sucedieron los museos de Tandil en 1937, de Junín en 1944, de Mar del Plata en 1945 y el de Pergamino en 1949. Asimismo, en los primeros años de la década del '30 en la localidad de San Nicolás hubo gestiones para tener una institución de este tipo, pero nunca llegó a concretarse. Con anterioridad al surgimiento de estas instituciones, en la provincia solo existía el Museo Provincial de Bellas Artes en La Plata, fundado en el año 1922. Para inicios de los '50, Buenos Aires era la provincia con más museos de arte de todo el país. Las razones que habilitaron esta situación no se explican por un único motivo sino que, muy por el contrario, responden a causas múltiples y diversas.

La situación excepcional de esta provincia con respecto a las otras no era novedad. Desde mediados del siglo XIX, ocupó un rol protagónico dentro de la historia argentina. La cercanía con la capital nacional, la población más densa del país, sumada a su tierra fértil con salida al mar, entre otras características, colocaron a Buenos Aires en el ojo de la disputa por el poder político y económico (Míguez, 2013; Walter, 1987), protagonismo que se renovó con el inicio de la década del '30. Por un lado, como consecuencia de la crisis mundial de 1929, el sistema productivo y económico del país se reconfiguró. Los terratenientes bonaerenses, que concentraban la mayor parte de la producción agrícola ganadera para la exportación, encabezaron la reorganización de la producción para sostener la economía interna y desarrollaron nuevas industrias, con capitales propios y extranjeros, afincadas sobre todo en la zona del Gran Buenos Aires (Hora, 2015). Las actividades relacionadas con el sector primario, de todos modos, continuaron siendo el motor de la economía argentina, ahora favorecida por una importante modernización en este sector. Municipios con una fuerte actividad rural, como los de Tandil, Junín y Pergamino, experimentaron un destacado crecimiento económico, mientras que Bahía Blanca se consolidó como la ciudad cabecera del sur del país y con el puerto como vínculo valioso con el exterior. Por su parte, la explotación del puerto de Mar del Plata fue importante para el crecimiento económico y poblacional de la ciudad, pero fue el desarrollo del turismo lo que terminó de configurarla como uno de las regiones más dinámicas de la provincia (Palacio, 2013; Gandolfi y Gentile, 2013, Rocchi, 2013).

Por otro lado, la inversión en vías férreas y el despliegue de nuevas rutas por parte del Estado dinamizaron la relación de la ciudad capital con el resto del país y la conexión de

las ciudades provinciales entre sí (Ballent, 2008; Ballent y Gorelik, 2001). La expansión de la obra pública fue un asunto que los gobiernos que se sucedieron en los años 30 y 40 apuntalaron a lo largo de este período, sumadas a las nuevas funciones que el Estado asumió como públicas. Distintas cuestiones sociales, culturales, comerciales, comenzaron a administrarse bajo nuevos y específicos organismos y dependencias, que luego el gobierno peronista buscó reorganizar (Cattaruzza, 2016: 176 - 177; Balsa, 2014; Piglia, 2014; Rougier, 2014).

Los organismos públicos artísticos a nivel nacional, por su parte, para comienzos de los años treinta ya se encontraban en pleno funcionamiento. Entidades como la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA), el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA) y el Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA) se habían formalizado entre fines del siglo XIX y los primeros años del siglo siguiente, y durante este período atravesaban su etapa de consolidación. A nivel provincial, el gobierno solo tenía bajo su custodia al Museo Provincial de Bellas Artes y a la comisión encargada de administrar esa institución. A partir de 1932, el Estado provincial asumió un mayor compromiso con las actividades artísticas creando la Comisión Provincial de Bellas Artes (CPBA) a través de la cual, entre otras cosas, apuntó a jerarquizar el Museo Provincial de Bellas Artes (MPBA).

A los fines de nuestra investigación, es interesante destacar que, en esa década, tanto la CNBA (luego devenida en Dirección Nacional de Bellas Artes) como la CPBA coincidieron en el interés de poner en práctica proyectos para descentralizar las actividades artísticas que solo sucedían en las ciudades capitales. Fue en este sentido que el MNBA prestó obras de su patrimonio para fundar nuevos museos (Herrera, 2012), la CNBA puso en circulación los premios del Salón Nacional a través de exposiciones itinerantes por distintos puntos del país y habilitó la formación de la Federación de Comisiones Oficiales de Bellas Artes (Penhos, 1999, 102-103). Por su parte, la CPBA organizó múltiples salones en distintas localidades de la provincia e incentivó la creación de nuevas comisiones municipales de bellas artes (Suasnábar, 2019; Oyuela, 2010). Uno de los aspectos que nos proponemos evaluar en esta tesis es la incidencia de estas prácticas en el origen de los museos municipales como resultado de confrontar estas iniciativas con las estrategias que se emplearon desde los espacios locales para desarrollar sus propias instituciones artísticas.

En otro orden de cosas, sabemos que los tradicionales *dueños del arte* estuvieron presentes en la conformación de varias instituciones artísticas públicas desde fines del

siglo XIX (Baldasarre, 2006a). Sin embargo, en los procesos institucionales que estudiamos, cumplieron un rol diferente al que históricamente venían desempeñando. Estos sujetos, provenientes de familias con trayectoria en el coleccionismo de arte, dejaron de lado los gestos filántropos para ocupar cargos de gestión en entidades artísticas. Analizaremos este cambio a luz de una problemática que enfrentaron los museos bonaerenses: la falta de una colección patrimonial precedente a la apertura de las instituciones. Fueron los salones de arte y las donaciones solicitadas directamente a los artistas las estrategias utilizadas por los actores locales para hacerse de un acervo inicial. Además, si bien los artistas se mostraron reticentes a donar sus obras, colaboraron de formas diversas en la jerarquización de los museos locales, a sabiendas del beneficio (o con esperanzas) de contar con nuevos espacios de legitimación para la creciente circulación de arte argentino. En relación con esto último, también consideramos que fue importante la participación de los críticos, en especial de José León Pagano. En esta tesis rescataremos su libro *El arte de los argentinos* (1938 -1940) como una pieza importante para la difusión de los artistas que no frecuentaban la ciudad capital. Varios de ellos fueron incorporados al relato de la historia del arte argentino y dados a conocer a través de esa publicación.

Con estas líneas de análisis, nos proponemos reconstruir los procesos formativos de los museos municipales de arte fundados en las décadas del treinta y del cuarenta y exponer las relaciones que se establecieron desde los espacios locales con las ciudades de Buenos Aires y de La Plata. Además, pretendemos hacer un aporte al conocimiento sobre la circulación del arte en la provincia bonaerense, sus características y preferencias de consumo y los aspectos específicos de cada uno de los procesos de institucionalización y, finalmente, ampliar el panorama de la historia del arte de la época poniendo en escena a la provincia de Buenos Aires en la construcción institucional del arte argentino.

Estado de la cuestión

Dentro de la historia política de Argentina el período comprendido entre 1930 y 1943, conocido como “década infame”, fue ampliamente estudiado por tratarse de una época particularmente tumultuosa: se inició con un golpe de estado que instaló una seguidilla de gobiernos conservadores y militares, se proscribió la participación de la Unión Cívica Radical y las elecciones fraudulentas e intervenciones de los poderes ejecutivos fueron moneda corriente (Cattaruzza, 2016, 2001; Palacio, 2013; Walter, 1985). La provincia de Buenos Aires, por su parte, se convirtió en un importante territorio de disputa entre los

mismos conservadores (Hora, 2013; Béjar, 2005). Esto complicó la continuidad de los gobernadores electos y de las figuras impuestas, lo cual tuvo su repercusión en los reductos municipales. El gobierno de facto que se inició en 1930 se adjudicó la potestad de declarar caducas las elecciones municipales y suplantarlas por comisionados cuando lo considerara conveniente. En muchas oportunidades el gobernador de turno optaba por nombrar a funcionarios que no pertenecían al distrito y tenían que gestionar “con un total desconocimiento de la realidad de cada localidad” (Marcilese, 2009, 155), lo cual limitó el poder de acción de las comunas y dificultó la implementación y el sostenimiento de las políticas públicas.

Aun con estas dificultades, otros historiadores han destacado el importante despliegue institucional que el Estado nacional y el provincial experimentaron en estos años, sobre todo en relación con las obras públicas y la modernización de sus funciones. Con respecto a la obra pública, fue un período de grandes inversiones en relevantes obras de ingeniería, rutas nacionales y vías férreas (Piglia, 2014; Ballent, 2008; Ballent y Gorelik, 2001). En la provincia, la obra pública tuvo su período de esplendor durante el gobierno de Manuel Fresco (1936-1940) con monumentales obras arquitectónicas encargadas a Francisco Salamone y a Alejandro Bustillo (Ramos, 2001, 1993; Reitano, 2010; 2005).

En relación con la modernización de las funciones del Estado, otros historiadores destacaron la instalación de nuevos organismos que pasaron a administrar las nuevas incumbencias públicas. Fue en este sentido que se crearon instituciones que tenían como finalidad dar a conocer, revalorizar y conservar regiones y espacios del país que se encontraban alejados de la capital nacional, como la Dirección de Parques Nacionales (1934) (Caruso, 2015) y la Comisión Nacional de Monumentos y Museos Históricos (1938) (Urribarren, 2008), entre otras.

Con el arribo del peronismo al gobierno, el Estado amplió sus funciones y dependencias y reorganizó las ya existentes en una nueva estructura estatal (Aelo, 2007). Las instituciones artísticas, por ejemplo, pasaron del Ministerio de Gobierno a depender del Ministerio de Educación, creado en 1949, junto a otros organismos culturales como los Museos Históricos.

María Guadalupe Suasnábar (2019, 222-278) estudió en profundidad los proyectos culturales impulsados bajo los gobiernos peronistas en la provincia y destacó que esta reestructuración obedecía al interés del peronismo en instalar al arte como una herramienta pedagógica y de inclusión social. Además, señaló que la Dirección de Artes Plásticas centró sus esfuerzos en articular los centros urbanos de La Plata, Bahía Blanca, Tandil y

Mar del Plata y continuó con la organización de los salones de estas localidades y de Pergamino y Junín. De esta forma, las mencionadas ciudades se consolidaban como núcleos artísticos de la provincia y se cerraba una etapa para las instituciones precursoras, que ahora empezaban a funcionar bajo un órgano mayor. Entonces, 1949 es una fecha que marca una nueva etapa en la organización de las instituciones artísticas provinciales, coincidiendo con la fundación del museo de arte de Pergamino.

De todas maneras, nuestra cronología no pretende ajustarse a los relatos propuestos desde la historia política aunque sí nos son necesarios para ubicar a los procesos que estudiamos en el contexto específico para dar cuenta de las funciones del Estado y de las ideas imperantes durante el período. Nuestra perspectiva apuesta a desarticular el papel asociado a las instituciones públicas como herramientas discursivas al servicio del aparato estatal. Desde este punto de vista, los museos serían uno de los espacios a través del cual históricamente se legitiman determinados relatos, sobre todo desde la conformación del Estado Nación¹. En cambio, las investigaciones sobre la formación de museos de distintas disciplinas, difundidas en las primeras décadas de este siglo, evidenciaron, entre otras cosas, la relación entre el acopio de objetos por parte de coleccionistas privados y la posterior formación de museos públicos y de disciplinas científicas, poniendo en cuestión el rol del Estado en estos procesos institucionales. Investigaciones como las de Irina Podgorny (2005; 2008), pionera en problematizar la conformación de los museos públicos argentinos de ciencias naturales y su relación con el Estado en este proceso, de María Elida Blasco (2011a) sobre el Museo Histórico y Colonial de Luján y sobre el Museo Histórico de la Ciudad (2011b) y de María Carolina Carman (2013), también sobre el Museo Histórico, donde se evidenciaron las gestiones personales de sus primeros directores para sostener las instituciones durante sus primeros años de existencia, fueron el disparador para esta tesis.

Un antecedente ineludible sobre la formación de otros museos públicos en la provincia de Buenos Aires es el trabajo de María Alejandra Pupio (2005). Esta autora se dedicó a estudiar la conformación de las colecciones arqueológicas privadas que dieron origen a museos históricos y arqueológicos en la década del '50, exponiendo la existencia de una

¹ Como señalaron Irina Podgorny y Maria Margaret Lopes (2013) este enfoque se instaló con fuerza en la década de 1990 con el auge de los estudios sobre el nacionalismo inspirados en las lecturas de Eric Hobsbawm y Benedict Anderson. Ver: Eric Hobsbawm y Terence Ranger [1983], *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002; Eric Hobsbawm (1991), *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Barcelona, Crítica; Benedict Anderson [1983], *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México D. F., FCE, 1993.

red de relaciones solidarias y personales entre los coleccionistas, quienes además compartían criterios de selección, obtención y exhibición de los objetos.

De igual importancia son las investigaciones sobre el coleccionismo de arte, las cuales han demostrado la vinculación entre el acopio privado y la formación de los museos estatales entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Fueron los coleccionistas particulares, que cediendo sus acervos al Estado, impulsaron la creación de museos públicos, como el Museo Nacional de Bellas Artes (Baldasarre 2006a), el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata (Baldasarre, 2005b), del Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” de Santa Fe (Constantín, 1999) y el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario (Montini, 2012; Artundo y Frid, 2008), entre otros. Laura Malosetti Costa (2010), por su parte, realizó un aporte interesante al estudiar y comparar la participación de Adolfo Carranza y de Eduardo Schiaffino en el proceso de conformación de los patrimonios del Museo Histórico Nacional y del MNBA, respectivamente, problematizando el rol del director y sus posibilidades de agencia. Asimismo, en una investigación anterior, mostró las iniciativas desplegadas por las instituciones privadas El Ateneo y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes para concretar la fundación del MNBA (2001). Estas investigaciones destacaron que las colecciones privadas guardaban una preferencia por arte europeo decimonónico, lo cual se replicó en los patrimonios institucionales. Fue así que, los museos que se formaron a partir de colecciones privadas alrededor del 1900 tuvieron en su base fundacional una importante presencia de arte europeo. En cambio, los museos de arte que nacieron entre las décadas del 20 y del 30, fueron más permeables al ingreso de arte argentino. La proliferación de los salones de arte provinciales y regionales y la crisis del mercado de arte en el continente europeo luego de la Gran Guerra (Baldasarre, 2006b, 317-318) fueron los factores más influyentes en este viraje de consumo artístico. Otra de las cuestiones que determinó este cambio en los patrimonios fundacionales fue la poca predisposición de los coleccionistas activos para contribuir con sus bienes a la construcción de acervos públicos (Pacheco, 2013). Algunos de estos coleccionistas eran descendientes de familias con tradición en el coleccionismo y otros comenzaron a incursionar en esta actividad en los años veinte. Los nuevos coleccionistas, en su mayoría, provenían del sector industrial y empresarial, devenidos en los nuevos actores de la economía nacional. Gracias al ingreso de estas figuras al coleccionismo se sostuvo el mercado del arte porteño, se profesionalizó la práctica de consumos de bienes artísticos y se incentivó el consumo de modelos nacionales.

En esto último, también incidió el auge de la ideología nacionalista a la que adscribieron los grupos conservadores que detentaron el poder político y económico hasta la llegada del peronismo². La crisis económica del 29 trajo como consecuencia la caída del modelo agroexportador, el resquebrajamiento de la imagen del país como “granero del mundo” y el desconcierto sobre su futuro. Desde los círculos intelectuales, como forma de enfrentar estos problemas, comenzó a propagarse un pensamiento ligado a recuperar la identidad nacional, echando mano al pasado histórico donde la Argentina se perfilaba como una potencia mundial. Con esta reivindicación, además, se buscaba desarticular la presencia extranjera. A este grupo social se le atribuía parte de los males que aquejaban al país, ya que, desde esta perspectiva, había ayudado a deteriorar la identidad nacional. Otro agravante lo encontraban en el crecimiento de las ciudades y la nueva vida social que traía su dinámica. Como forma de mitigar esas cuestiones, por un lado, se apuntó a reforzar el sistema educativo y así diluir la presencia de lo extranjero del entramado social y cultural, y, por el otro, a revalorizar la vida del campo y del “interior” como contracara de la vida “contaminada” de la ciudad.

De manera que, el arribo de los conservadores al gobierno, junto al apoyo que recibió por parte de las fuerzas militares y la Iglesia, facilitó la permeabilidad de la tendencia nacionalista en instituciones culturales y educativas: se difundieron los escritos de sus representantes más célebres como Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez y Carlos Ibarguren³, y entidades como la Comisión Argentina de Cooperación Intelectual, la

² Las ideologías nacionalistas englobaron ideas, intereses y experiencias diversas, y a hasta contradictorias, sobre la organización política y la sociedad. Con el concepto nacionalismos nos referimos a sus propuestas más generales y compartidas, relacionadas con la pretensión de configurar una identidad nacional, que serviría como instrumento para convocar y disciplinar a grupos sociales cada vez más numerosos. En este sentido, el ideario “nacionalista” también fue ambigua y heterogénea, puesto que cada escritor desarrolló perspectivas diversas, donde algunos llamaban a refundar a la Patria y otros encontraban en la pasado la dignidad que se debía recuperar (Echeverría, 2010, 15).

³ Estos autores, son algunos ejemplos de las contradicciones y diversidades que mencionamos en la nota anterior. Leopoldo Lugones, entre 1927 y 1930 publicó una serie de artículos en *La Nación* y luego los recopiló en el libro *La patria fuerte* (1931). Jorge Warley (1985,18-21) señaló que a partir de escritos, diferentes sectores intelectuales lo fueron apartando, por convertirse en vocero de los intereses oligárquicos, ya que desde allí había allanado el camino al golpe de estado de Uriburu y, a medida que fue avanzando la década, se fue cercenando su costado político para retomar al Lugones en su faceta literaria, canonizado como el poeta nacional. De las obras de Manuel Gálvez, podemos mencionar *El diario de Gabriel Quiroga* (1910) en donde realiza una fuerte crítica al cosmopolitismo y reivindica, por contraste, la vida y las costumbres del interior del país; sobre su obra y la relación con el nacionalismo ver: Eduardo Toniolli (2018), *Manuel Gálvez. Una historia del nacionalismo argentino*, Rosario, Editorial Remanso. Carlos Ibarguren, por su parte, realizó una recuperación de la figura de Juan Manuel de Rosas, a quien le dedicó un libro que fue publicado en 1930. Una década antes, la editorial fundada por Gálvez, Cooperativa Editorial Buenos Aires, dio a conocer su obra *La literatura y la guerra*. Allí criticaba la sociedad materialista del siglo XIX y los peligros de la democracia de masas; reflexionaba sobre las consecuencias de la Gran Guerra en el espíritu social y la necesidad de promover una “nueva sensibilidad” como forma de combatir los males de la sociedad. Ver Olga Echeverría (2010) y Cecilia Gascó (2017), *La literatura y*

Academia Argentina de Letras, la Comisión Nacional de Cultura, la Biblioteca Nacional, el Instituto Cinematográfico Argentino y el Consejo Nacional de Educación estuvieron abocadas a enfatizar todo aquello que relacionaban con la nacionalidad argentina (Tato, 2009; Warley, 1985).

Específicamente sobre las instituciones artísticas de las ciudades que estudiamos, se destacan las investigaciones de Diana Ribas (1996; 2012) sobre el circuito artístico de Bahía Blanca, desde principios de siglo XX, con especial interés en los festejos por el centenario de la ciudad (1928) que dieron como corolario la creación del Museo Municipal de Bellas Artes. Por su parte, Juliana López Pascual (2016) se ocupó de esta institución en el marco del proceso de institucionalización de la cultura, a partir del análisis de la Comisión Municipal de Cultura, entre 1940 y 1969. En relación a Tandil, existe el trabajo de Sabina Bañiles (2013) dedicado a los artistas activos en la primera mitad del siglo XX y, específicamente sobre el Museo Municipal de Bellas Artes, contamos con la tesis ya mencionada de María Guadalupe Suasnábar y otros trabajos de su autoría sobre la localidad y la región (2019, 2017, 2009).

El resto de la bibliografía existente sobre los museos bonaerenses se refiere a sus historias con relatos anecdóticos publicados en folletos institucionales, manuales sobre la historia de la ciudad y notas de prensa (Restaino, 2015; Pérez, 2008; Castellano de Guinipper, 1993; Dimarco, 1993; H.E.P 1978: 222-224; Obiol, 1978: 100; Manochi, 1970; García Brugos, 1965). En términos generales, solo Osvaldo Graciano mencionó que los museos bonaerenses fundados en los años 30 y 40 tuvieron como finalidad contar la historia regional y exponer las tradiciones y las manifestaciones artísticas locales, iniciativas que fueron impulsadas por los propios agentes de la cultura local (2013, 173-175). Sin embargo, tanto la permeabilidad hacia las producciones nacionales como el acento en lo local, no son explorados en profundidad. Nuestra tesis viene a discutir esta característica, comúnmente atribuida a las instituciones locales, y a complejizar el proceso formativo de los museos bonaerenses estableciendo relaciones y comparaciones entre sí y con el contexto que los enmarca.

En otro orden de cosas, consideramos que nuestra investigación es un aporte al conocimiento del arte argentino de los años 30 y 40. Las historias del arte argentino del

la Gran Guerra. El análisis de Carlos Ibarguren sobre el impacto cultural de la Primera Guerra Mundial. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata. Disponible en <https://cdsa.aacademica.org/000-019/757>

período se volcaron a analizar la renovación que significó la vuelta de Europa de jóvenes artistas a principios de la década del '30, la politización del arte (López Anaya, 2005; Wechsler, 2010), la situación de las artes plásticas durante el peronismo (Fiorucci, 2011; Lucena, 2015; Giunta, 2001), el protagonismo del arte argentino o europeo en colecciones privadas (Pacheco, 2013; Bermejo, 2011; Baldasarre y Bermejo, 2002; Bermejo, 2003) y los debates en torno a la apuesta por un arte nacionalista o un arte moderno (Herrera, 2014; Wechsler, 2010). Como gran parte de estos análisis han sido abordados desde la ciudad de Buenos Aires, se perdieron de vista las discusiones, los intereses y las producciones de otras regiones que generaron sus propias dinámicas a sus propios tiempos.

De todos modos, el interés por los circuitos artísticos en otros espacios del país ha crecido en los últimos años, enriqueciendo y matizando las categorías que nos proponían los relatos desde la ciudad capital. En este sentido, las publicaciones editadas por María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (2011; 2012) han contribuido a enriquecer esta mirada. Varios de los trabajos reunidos por las investigadoras, se refieren a espacios poco frecuentados por las historias de las artes en la Argentina. Asimismo, se destacan las producciones escritas sobre las instituciones de Rosario (Montini, 2012; Artundo y Frid, 2008), los trabajos de Ana Clarisa Agüero sobre las de Córdoba y sus contactos con la ciudad de Buenos Aires (2017; 2011; 2009) y la tesis doctoral de Pablo Fasce sobre las instituciones artísticas del noroeste argentino (2017) recientemente publicada. Todos estos trabajos fueron precedentes fundamentales para esta investigación y esperamos que, al igual que las mencionadas, contribuya a profundizar y a enriquecer el conocimiento sobre el arte argentino y la formación de sus instituciones.

Como objetivo general nos propusimos analizar críticamente el período de formación de los museos municipales de arte en la provincia de Buenos Aires entre 1931 y 1949, y reconstruir particularmente los procesos del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca (1931), del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (1937), del Museo Municipal de Arte “Ángel María de Rosa” de Junín (1944), del Museo Municipal de Bellas Artes de Mar del Plata (1945) y del Museo Municipal de Bellas Artes “Manuel Belgrano” de Pergamino (1949), a la luz de las dinámicas locales, provinciales y nacionales.

De esto último se desprende el primero de los objetivos específicos, relacionado con determinar la incidencia de los proyectos y de las prácticas llevadas adelante por los organismos estatales artísticos nacionales y provinciales en los procesos de formación

institucional a nivel municipal. Asimismo, como en estos proyectos estuvieron implicados los museos públicos de arte capitalinos, es decir, de Buenos Aires y de La Plata, nos propusimos analizar la situación de esas instituciones para establecer vinculaciones con las propuestas puestas en marcha.

En este mismo sentido, analizamos la actuación de los coleccionistas de arte. Procuramos identificar los roles que asumieron durante este período, considerando que desde fines del siglo XIX venían protagonizado la escena artística capitalina, y determinar en qué forma sus funciones, gustos y aficiones, repercutieron en la formación de las instituciones bonaerenses.

A nivel local, identificamos y comparamos las estrategias puestas en juego desde los municipios para la constitución de los patrimonios institucionales. Nos ocupamos, por un lado, de estudiar las propuestas de los organismos a cargo, como las comisiones municipales de bellas artes y, por el otro, de indagar acerca de los roles desempeñado por los artistas locales y de otros centros urbanos, en la consecución de tal fin.

Por último, nos interesa vincular la figura de José León Pagano, en función de su actividad como crítico y como historiador del arte argentino, con el proceso de institucionalización y de legitimación a nivel nacional de los espacios artísticos bonaerenses.

Marco teórico – metodológico

Como marco teórico general utilizamos las herramientas propuestas por la historia social del arte, con la finalidad de establecer los vínculos con los distintos planos históricos en donde estos procesos artísticos tuvieron desarrollo. Como señaló Timothy J. Clark, nos interesa aclarar “los lazos que existen entre la forma artística, los sistemas de representación vigentes, las teorías en curso sobre arte, las otras ideologías, las clases sociales y las estructuras y los procesos históricos más generales” (1981, 12). Asimismo, este enfoque nos permite complejizar los movimientos de los actores implicados y considerar la experiencia social teniendo presente a la historia y sus condicionamientos específicos y problematizar, por ejemplo, la relación entre los artistas y las instituciones. También adoptamos algunos de los conceptos de la sociología de la cultura desarrollados por Raymond Williams (1977) y por Pierre Bourdieu (1990) para analizar la forma en la que operan determinados significados, valores y actores en los contextos sociales y culturales. El concepto de hegemonía de Williams nos sirve para pensar el proceso social total donde suceden las acciones, teniendo en cuenta que los hombres actúan y configuran

sus vidas a partir de significados y valores específicos y dominantes, que en la medida que son experimentados como prácticas, se confirman recíprocamente. En esta teoría, las instituciones formales son elementos fundamentales donde se manifiesta lo hegemónico; es allí donde de forma más clara se condensan las contradicciones y los conflictos no resueltos que son inherentes a la hegemonía.

Con respecto a la teoría cultural de Bourdieu, aplicamos el concepto de campo para estudiar la dinámica entre la ciudad de Buenos Aires con las ciudades bonaerenses. Este autor define el campo como un espacio con leyes de funcionamiento propias, estructurado a partir de posiciones de poder. En ese campo, los agentes o las instituciones se vinculan por algún tipo de interés en común que se esfuerzan por mantener, sobre todo, frente a intereses antagónicos.

Asimismo, la metodología de la historia cultural nos es útil para analizar y estudiar las prácticas que guiaron a los sujetos sociales y nos permiten acercarnos al modo en el que comprenden y se relacionan con el mundo (Chartier, 1999). Siguiendo esta línea, los elementos aportados por la historia de la ciencia, son una referencia en nuestra tesis. En Argentina, las investigaciones realizadas por Irina Podgorny (2005) propusieron una nueva mirada para estudiar la formación de las instituciones científicas, prestando atención a las prácticas coleccionistas y su incidencia en la construcción de las disciplinas arqueológicas y de ciencias naturales. Como mencionamos antes, la autora desestima la idea de museo como una institución donde el Estado legitima su poder e ilumina los conflictos en su relación con el aparato estatal. De todos modos, como señaló Ricardo Salvatore (2007), no desconocemos que los Estados promueven proyectos institucionales e intentan atraer a expertos y científicos-en función de nacionalizar determinados saberes, pero esta no fue (ni es) la única forma de generar conocimiento; son muchos los casos donde los particulares iniciaron sus proyectos sin el apoyo estatal y luego son absorbidos por la esfera pública. En esta tesis, estudiamos el rol del Estado no solo como un lugar de enunciación de saberes, sino también en las relaciones que establece con los actores particulares, como los coleccionistas, los artistas, los críticos de arte y los aficionados, entre otros.

En cuanto a las fuentes, el material que nutrió esta investigación provino de archivos, bibliotecas e instituciones ubicados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en las ciudades bonaerenses de La Plata, de Bahía Blanca, de Tandil, de Pergamino, de Mar del Plata y de Junín. Los documentos alojados en el archivo y la biblioteca del MNBA, el archivo del Palais de Glace, el Fondo Eduardo Schiaffino y el Fondo Agustín P. Justo del

Archivo General de la Nación, nos permitieron reconstruir los proyectos llevados adelante por la CNBA y el MNBA para desarrollar la actividad artística y para difundir las producciones artísticas contemporáneas por fuera de la ciudad capital. Por otro lado, las publicaciones de la Comisión Provincial de Bellas Artes guardadas en la biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti” de La Plata (MPBA) y en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, nos facilitaron el acercamiento a las políticas impulsadas por el organismo provincial.

No todos los archivos de los museos municipales bonaerenses que estudiamos guardan documentación relacionada con el período fundacional. Las actas de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Pergamino, que se guardan en el Museo Municipal de Bellas Artes de esa ciudad, resultaron de gran valor, así como también la documentación que se aloja en el archivo del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca⁴, pertenecientes a la década del 30. Asimismo, tampoco encontramos definidas con precisión las obras correspondientes a la colección originaria. El esclarecimiento de estos datos y la reconstrucción de los procesos institucionales fueron posibles gracias a la información que nos proporcionaron los diarios locales y de tirada nacional.

Por último, también hemos podido acceder a la consulta de algunos archivos personales que nos brindaron documentación sobre las trayectorias individuales y nos otorgaron importantes para la recuperación histórica del período. Estos archivos fueron: el de Enrique Cabré Moré, primer director del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca, el archivo particular de Walter Caporicci, sobre su abuelo, Juan Carlos Miraglia, artista con una relevante actividad en la ciudad de Bahía Blanca y primer conservador del Museo Municipal, y el Fondo José León Pagano, alojado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires (MAMBA).

Tesis a sostener

La hipótesis general que sostiene esta tesis destaca que la formación de los museos municipales de arte fundados entre 1931 y 1949, estuvo condicionada tanto por las dinámicas locales como por las prácticas sostenidas por los organismos públicos dependientes de las esferas nacional y provincial. En este sentido, consideramos que la participación del Estado Nacional y del Provincial tuvo una importancia relativa en la formación de los museos municipales bonaerenses, demostrando, sobre todas las cosas,

⁴ En la actualidad, el Museo Municipal de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo reciben el nombre 2Museos, dado que comparten la colección y el personal administrativo.

las limitaciones que aquejaban a los organismos artísticos dependientes del aparato estatal.

Si bien existió un interés por parte del aparato estatal en difundir e incentivar la actividad artística, éste estuvo relacionado con la creciente cantidad de artistas activos en el país y con la imposibilidad de adquirir arte extranjero durante el período de entreguerras y post crisis económica de 1929. A esto se sumó el nuevo protagonismo que cobraron las tendencias nacionalistas, las cuales incentivaron el consumo y la revalorización de las producciones artísticas que tenían lugar en el país.

En otro orden de cosas, para los coleccionistas, que guardaban sus gestos filantrópicos para las instituciones capitalinas, los museos municipales fueron nuevos espacios donde legitimar las producciones argentinas contemporáneas que proliferaban en el mercado de arte porteño. A nuestro entender, el interés de los coleccionistas por intervenir en los organismos artísticos estatales vino de la mano de la expansión del arte argentino en el mercado porteño.

Respecto a los artistas locales, consideramos que estuvieron más interesados en trascender las fronteras de sus ciudades que en fomentar un ambiente propicio para desarrollar la actividad artística en ellas. Esta es una de las razones por las cuales fue tan escasa la obra de artistas locales en la conformación de los patrimonios institucionales. Por tal motivo los museos municipales funcionaron como una plataforma para posicionar a los artistas y a los aficionados al arte en el campo artístico de las ciudades capitales antes que un lugar de consagración para los locales.

Finalmente, entendemos que el cruce de los factores locales, provinciales y nacionales artísticos, políticos, sociales, económicos y culturales, dio como resultado procesos institucionales de características similares, pero sin conexión entre sí.

Esta tesis se encuentra dividida en cinco capítulos, cada uno de los cuales aborda dimensiones diferentes en torno a la fundación de museos municipales de arte bonaerenses. En el primero, nos ocupamos de describir y problematizar los programas impulsados por el Estado Nacional para descentralizar la actividad artística de la ciudad de Buenos Aires y de exponer el impacto que obtuvieron en las localidades bonaerenses alcanzadas por las mismas. En el segundo, nos ocupamos de los salones de arte y su vinculación con la formación de las colecciones institucionales. Tanto la Comisión Provincial de Bellas Artes (1932-1943) como las comisiones municipales, utilizaron los salones como herramienta para iniciar o acrecentar los acervos institucionales. Sin

embargo, la implementación y los resultados obtenidos fueron diferentes para cada uno de los casos. El tercer capítulo está dedicado a las donaciones. Aquí nos proponemos exponer qué lugar ocupó este procedimiento en la formación de los museos bonaerenses, así como también indagar acerca del rol que jugaron los coleccionistas, teniendo en cuenta que ésta práctica estuvo vinculada históricamente a la actividad coleccionista. En el cuarto, nos ocupamos de los artistas. Analizamos su actuación como promotores y como dinamizadores de espacios artísticos locales, puntualizando en las actividades que desarrollaron dentro y fuera de los espacios bonaerenses y que sirvieron para acondicionar el terreno artístico local o posicionarlo en la agenda nacional. Finalmente, en el último nos ocupamos de revisar la historiografía y la crítica de arte argentino en función de las renovadas miradas hacia el “interior” que se instala en esta época. Estudiamos particularmente la figura de José León Pagano, como crítico e historiador, y su importancia para legitimar y avalar las creaciones provenientes de los nuevos espacios artísticos.

Capítulo 1: Los (endebles) proyectos artísticos estatales de la Dirección Nacional de Bellas Artes en la década del '30. Entre la federalización y la nacionalización del arte

Durante los años treinta del siglo XX, el Estado nacional a través de la Dirección Nacional de Bellas Artes (DNBA) desarrolló diversos proyectos para difundir e incentivar la producción de arte argentino dentro y fuera del país y también para descentralizar las actividades artísticas que se anclaban en la ciudad de Buenos Aires⁵. Fue en este sentido que se creó la Federación Nacional de Comisiones Oficiales de Bellas Artes (1934-1936) y se organizaron las “exposiciones viajeras” con obras premiadas del Salón Nacional de Bellas Artes (1934-1937). Estas iniciativas se sumaban a la política de préstamos de obras que el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) venía practicando desde la primera década del siglo con la finalidad de fundar o complementar la colección de museos de reciente creación en distintas ciudades provinciales (Herrera, 2012).

Teniendo en cuenta que fue durante esta década cuando comenzaron a aparecer los museos y salones municipales de arte en la provincia de Buenos Aires, este capítulo se propone evaluar la incidencia de las mencionadas políticas estatales en la construcción de instituciones artísticas oficiales. En este sentido, nos interesa contraponer los dictámenes oficiales con su funcionamiento concreto, es decir, adoptar una postura metodológica microanalítica para recuperar las respuestas locales, los modos de aplicación y las consecuencias de los programas diseñados por los organismos nacionales para los espacios provinciales (Levi, 2003). En primer lugar, exponemos los programas que llevó adelante la DNBA en distintas ciudades del país. En segundo lugar, describimos y analizamos las obras que se pusieron en circulación en cada una de las giras de las “exposiciones viajeras”, por un lado, y en los préstamos del MNBA, por el otro. De ambas propuestas, señalamos qué tipo de propuestas artísticas se difundieron desde los organismos estatales para desentrañar si existía una intención nacionalista, en cualquiera de sus variantes. Nos interesa revisar acerca del uso que desde el aparato estatal se activó con estos programas en función de consolidar y difundir el arte argentino legitimado por

⁵ Las exposiciones que se realizaron en el exterior y la primera muestra de arte argentino en la capital nacional, serán abordadas en el último capítulo.

las instituciones nacionales⁶. Si bien las instituciones dependientes del Estado son los espacios por excelencia desde donde se acciona el proceso hegemónico, a través de discursos y prácticas, con la finalidad de instalar y afianzar determinados conceptos (Williams, 1977, 129-136), apuntamos a desarmar e iluminar el modo en que esas prácticas se llevaron a cabo, para dar cuenta de la distancia existente entre el plano de las ideas y la concreción de programas que estaban impulsados por esas ideas. Los resultados obtenidos de este análisis son confrontados con las propuestas que el MNBA ofrecía en sus salas y publicaciones, así como también con las críticas que se desataron en relación con la implementación de los programas basados en la circulación de obras pertenecientes al patrimonio público.

Una de las hipótesis que atraviesan este capítulo sostiene que, si bien las producciones del país fueron protagonistas en estas estrategias, esto no obedeció a una decisión consciente por instalar determinados imaginarios sobre la esencia del arte argentino. Tanto su protagonismo en los programas de difusión artística como el despliegue territorial en distintas partes del país, aun con intereses genuinos de fondo, estuvieron guiados más por cuestiones de índole empírica que ideológica. Asimismo, consideramos que las disímiles trayectorias y resultados en la puesta en marcha de las prácticas oficiales evidenciaron las limitaciones con las que contaba el Estado para ocuparse de la actividad artística por fuera la capital nacional.

Proyectos y prácticas artísticas para un país federal

La bibliografía sobre la historia política argentina de los años treinta coincide en caracterizar este período como una época de gran inestabilidad política. El golpe de estado del 6 de septiembre de 1930 encabezado por José Félix Uriburu, inició un período marcado por el fraude electoral, tanto para impedir la victoria de la Unión Cívica Radical como para resolver disputas de poder entre los mismos conservadores, y por las constantes intervenciones militares en los cargos ejecutivos y en las dependencias públicas. En la provincia de Buenos Aires, por ejemplo, ninguno de los gobernadores que llegaron a ese cargo consiguió terminar su mandato debido a la interrupción militar y a las pugnas entre miembros del Partido Demócrata Nacional, la fuerza que hegemonizó el

⁶ Con legítimo nos referimos a aquello “que es dominante y no se conoce como tal, es decir, que se reconoce tácitamente” (Bourdieu, 1990, 132-133)

escenario político bonaerense desde 1931 hasta la irrupción del peronismo en 1943 (Béjar, 2005; Cattaruzza, 2016, 2001; Hora, 2013; Palacio, 2013; Walter, 1985).

Sin embargo, la fragilidad que definió a los gobiernos nacionales y provinciales de la llamada “década infame” (Torres, 1945) no opacó la ambición de los conservadores de hacer del Estado una maquinaria que diera respuestas a nuevas demandas sociales, muchas de las cuales eran consecuencia del desarrollo industrial y de una creciente urbanización. En este marco, el Estado nacional asumió nuevas funciones en sus diferentes niveles con un fuerte interés en la obra pública y en la creación de nuevas instituciones sociales y culturales. En este sentido, los ministerios de Obras Públicas y de Instrucción Pública experimentaron una etapa de gran expansión en cuanto a sus competencias⁷. El primero de ellos se abocó a modernizar la infraestructura del territorio argentino y así compensar el nivel de desarrollo de las diversas regiones con respecto a la ciudad capital. Durante la presidencia de Agustín P. Justo (1932-1938), la obra pública se convirtió en una importante política estatal y la ingeniería en una disciplina de gran demanda (Ballent y Gorelik, 2001; Cattaruzza, 2016). Asimismo, la construcción de rutas a lo largo del país dinamizó la conexión entre las ciudades provinciales y la capital del país, desde donde partían las principales rutas nacionales, y trajo aparejados otros cambios como fue el incentivo del turismo interno y el aumento en la utilización del automóvil, transporte que pasó a competir con el ferrocarril⁸ (Ballent, 2008; Piglia, 2014). La provincia de Buenos Aires, por su parte, atravesó su propia modernización bajo el gobierno de Manuel Fresco⁹ (1936 -1940) período en el cual se trazaron las principales rutas provinciales y en distintas localidades se realizaron grandes obras arquitectónicas de la mano de Francisco Salamone y de Alejandro Bustillo¹⁰ (Reitano, 2005; 2010).

⁷ Una muestra de la importancia que había cobrado el Ministerio de Obras Públicas fue la edificación en 1934 de su sede monumental ubicado en Av. 9 de julio y Av. Belgrano, finalizada en 1936. Sobre este y otros edificios públicos construidos en los años treinta, ver: Duran, C. (2017), “‘Moderna’ y ‘monumental’: arquitectura pública y prensa especializada en la Buenos Aires de los años treinta” en *Registros*, Vol. 13 (2), julio – diciembre 2017, 124-145.

⁸ Para mejorar la red vial en 1932 se creó un nuevo organismo, la Dirección Nacional de Vialidad.

⁹ El gobernador Manuel Fresco (Navarro, 1888 - Haedo, 1971) pertenecía al Partido Demócrata Nacional. Estuvo al frente de la provincia entre 1936 y 1940. Su gestión y deseos de continuidad en la política terminaron con una intervención federal de 1940. Ver: Reitano (2010; 2005).

¹⁰ El arquitecto Alejandro Bustillo (Buenos Aires, 1889 – 1982) era hermano del Ministro de Obras Públicas de Fresco, José María Bustillo. A través de él obtuvo la adjudicación para la construcción de la nueva municipalidad de Mar del Plata (1938) y la urbanización de la Playa Bristol en esa ciudad, espacio que comprendía el Casino, la rambla (1939-1941) y la primera parte de la rambla (1939) y el Hotel Provincial en 1946. Otras de las obras que se destacan en su carrera fueron el Hotel Llao – Llao en Bariloche (1938) y el Monumento a la Bandera en Rosario, realizado junto a Ángel Guido entre 1943 y 1957. Ver: Ramos (1993).

En paralelo, el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (MJIP), además de profundizar la acción educativa, introdujo nuevos organismos que se orientaron a distinguir y preservar los valores históricos, sociales y culturales del “interior” del país. Fue en esta década que se crearon la Dirección de Parques Nacionales (1934) (Caruso, 2015) y la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos (1938), de la que pasaron a depender los Museos Históricos (Sarmiento y Mitre) (Uribarren, 2009).

La Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA), por su parte, entre 1931 y 1938 fue reemplazada por la Dirección Nacional de Bellas Artes (DNBA)¹¹. Este organismo heredó las instituciones artísticas de dependencia nacional que ya venían funcionando bajo la órbita de la CNBA: el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, la Escuela Superior de Bellas Artes “E. de la Cárcova”, la Escuela Nacional de Artes, la Escuela de Artes Decorativas de la Nación, el MNBA y el Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA). Entre sus objetivos, además de ocuparse de los planes de estudios y reglamentos de esas instituciones, se proponía inspeccionar todas las instituciones nacionales que difundían la cultura artística, asesorar al gobierno y a las reparticiones nacionales, instalar museos de arte decorativo y fomentar la música genuinamente argentina. También proyectaba fomentar las actividades artísticas por fuera de capital impulsando “la instalación de Comisiones en las provincias con los mismos propósitos que la Dirección Nacional”¹².

En este sentido, el director de la DNBA entre 1932 y 1938, Nicolás Besio Moreno, alentó directamente a los gobernadores de las provincias a que organizaran sus propias comisiones. La institución nacional se encargaría de desarrollar y estimular las distintas disciplinas artísticas “hasta donde sus recursos lo permitan”¹³. Como principal argumento de esta propuesta, sostenía que las autoridades públicas debían ayudar al número cada vez

¹¹ La CNBA se creó en 1897 bajo la supervisión del entonces director del MNBA, Eduardo Schiaffino. En 1931 fue reemplazada por decreto por la DNBA en septiembre de 1931. Estaba formada por un director y un consejo de diez miembros (tres pintores, dos escultores, dos músicos, un arquitecto, un autor teatral y un literato) en *Exp. M. 144/1931*, MJIP, 1 de septiembre de 1931, Buenos Aires, archivo Palais de Glace. Inicialmente estuvo a cargo del coleccionista Francisco Llobet, quien renunció meses después por diferencias relacionadas con el nuevo edificio del MNBA. Lo acompañaron Alberto Lagos, José Fioravanti, Héctor Basaldúa, Jorge Beristayn, Enrique Prins, Rafael A. Arrieta, Juan José Castro, Athos Palma, Exequiel Real de Azúa y Raúl Álvarez. Luego, Jorge Soto Acebal ocupó la dirección hasta abril de 1932 y lo reemplazó el Ing. Nicolás Besio Moreno hasta marzo de 1938. Desde ese año hasta 1944 volvió a llamarse Comisión Nacional de Bellas Artes. Ese año se disolvió de manera definitiva luego de la renuncia de su presidente, Antonio Santamarina, y de la gran mayoría de sus miembros. Al quedar acéfala el Poder Ejecutivo reorganizó los institutos de arte, bajo un nuevo organismo.

¹² *Exp. M. 144/1931, op. cit.*

¹³ Las disciplinas artísticas que se propuso fomentar eran amplias: pintura, escultura, dibujo, arquitectura, música, arte escénico, urbanismo y bellas artes menores. En “Propiciase la creación de comisiones de bellas artes en el interior”, *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, septiembre y octubre de 1934, vol. 1, año 1, p. 21-22.

más amplio y prestigioso de artistas que se desarrollaban en el país, “haciendo conocer la obra de los artistas para la educación del pueblo”¹⁴. Consideramos que esta idea, relacionada con hacer lugar a la creciente cantidad de artistas, fue uno de los móviles más importantes al momento de proponer la creación de instituciones artísticas en las provincias puesto que, como veremos en el siguiente capítulo, también fue el pretexto que declaró su par bonaerense, la Comisión Provincial de Bellas Artes, en relación a la instauración de salones de arte en varias ciudades de la región.

Para la DNBA esta propuesta había sido exitosa. De acuerdo a los números presentados al final de su gestión, entre 1931 y 1938 había animado la formación de diecisiete comisiones de bellas artes en todo el país¹⁵, que se sumaban a otras siete ya existentes¹⁶. Las nuevas comisiones eran las de: Catamarca, San Francisco (Córdoba), Concepción del Uruguay, Gualeguaychú, Jujuy, La Rioja, Mendoza, Salta, San Juan, San Luis, Santiago del Estero, Tucumán y Posadas, y en la provincia de Buenos Aires, declaraba haber creado las comisiones de Chascomús, San Nicolás, Pergamino y Tandil. Sin embargo, es difícil establecer en qué medida la DNBA facilitó estos procesos ya que no hay datos específicos al respecto. En cambio, sabemos que las comisiones de Tandil y Pergamino, fueron gestadas por particulares, lo cual nos habilita a poner en duda la participación de la DNBA en el resto de los casos¹⁷. De todas formas, ambas comisiones fueron apoyadas desde la DNBA, sobre todo la Tandil, a donde envió un importante conjunto de obras del MNBA para fundar el Museo Municipal. La Comisión de Pergamino, por su parte, no fue especialmente beneficiada pero vivió con gran entusiasmo la creación y la asistencia a la Federación Nacional de Comisiones Oficiales de Bellas Artes, organismo a través del cual la DNBA mejor expresó su intención por estimular el desarrollo artístico en todo el país.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 21.

¹⁵ El documento dice que son 17 pero solo enumera 15 de ellas. En: “Creación de Comisiones provinciales y municipales de Bellas Artes”, *DNBA, Cuarta época*, 1 de septiembre 1931 – 8 de marzo 1938, archivo Palais de Glace.

¹⁶ Las comisiones que ya existían eran las de La Plata, Rosario, Córdoba, Bahía Blanca, Santa Fe, Paraná y la CNBA. En: “Propiciase...” *op. cit.*, p. 22.

¹⁷ Hasta el momento no tenemos información sobre las comisiones de San Nicolás y Chascomús. Sobre la Comisión Municipal de Bellas Artes de Tandil ver: Suasnábar (2013, 79-80). La conformación de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Pergamino es abordada en el siguiente capítulo.

Coordinar una vez por año: la Federación Nacional de Comisiones Oficiales de Bellas Artes (1934-36)

En esta década de expansión estatal, la DNBA asumió la tarea de incentivar la actividad artística por fuera de la capital nacional. A la creación de comisiones de bellas artes sumó la coordinación de la actividad entre ellas a través de la Federación Nacional de Comisiones Oficiales de Bellas Artes. Como su nombre lo indica, estaba formada por todas las comisiones oficiales de bellas artes del país. Era presidida por el director de la DNBA y acompañado por un Consejo Directivo. Hasta donde tenemos conocimiento, la actuación de la Federación se limitó a organizar tres reuniones anuales, entre 1934 y 1936. Cada una de estas sesiones congregó a un buen número de los responsables de las comisiones provinciales. En un principio, la exclusiva convocatoria a agentes de otras regiones no estuvo clara. De ahí que en la primera reunión asistieron diversos agentes de la cultura que en su mayoría pertenecían a la Capital Federal: desde el conservador del MNBA, Oliva Navarro, a López Buchardo, director de la Escuela Nacional de Música, entre otros¹⁸. Recién al mes siguiente se sentaron las bases en donde quedó establecido que: “La Federación Nacional de Bellas Artes, comprenderá exclusivamente las Comisiones de Bellas Artes oficiales: provinciales y municipales”¹⁹ y las reuniones consecutivas quedaron limitadas a los presidentes de comisiones de todo el país²⁰.

En rasgos generales, la DNBA señaló que en estas sesiones se aprobaron “numerosas mociones de gran interés para la coordinación y difusión de las bellas artes en su aspecto cultural y docente y la protección del acervo artístico y arqueológico del país”²¹. En

¹⁸ Otros asistentes de la Capital fueron: Brígida de López Buchardo, Alfredo Guido, presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, Atilio Chiáppori, director del MNBA, Oscar González, decano de la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Sra. Besio de Almeyra, Marcelo Almeyra, López Buchardo, director de la Escuela Nacional de Música y Pedro Talamón, crítico musical de *La Prensa*, además de los anfitriones Nicolás Besio Moreno y Germán de Elizalde (secretario de la DNBA). Los asistentes del “interior” fueron: Pedro Martínez, rector de la Universidad del Litoral y presidente del Museo de Paraná, Nicanor Molinas, presidente de la Comisión de Bellas Artes de Santa Fe, Horacio Caillet Bois, director del Museo de Bellas Artes de Santa Fe, Julio Ruiz, delegado de Tucumán, Enrique Cabré Moré, director del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca; 21 de octubre de 1934. En archivo Enrique Cabré Moré, Bahía Blanca.

¹⁹ En *Federación Nacional de Comisiones Oficiales de Bellas Artes. Bases y estatutos*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1934. Archivo Palais de Glace.

²⁰ En la reunión de septiembre de 1936, además del presidente de la DNBA, participaron: Laureano Brizuela (Catamarca), Eduardo D. Garro (San Juan), Fidel De Lucía (Mendoza), Enrique Cabré Moré (Bahía Blanca), Enrique Martínez Granados (Pergamino), Julio A. Oliva (Tucumán), Domingo E. Nieto (La Rioja), Mariano Coll (Salta), Eduardo Fabre (Misiones), Guillermo Buitrago (Jujuy), Ciro Colleoni (Rosario) y Mario Canale (Bs. As), en Archivo del Museo Municipal de Artes Plásticas “Manuel Belgrano” de Pergamino.

²¹ “Federación de Comisiones Oficiales de Bellas Artes”, *DNBA, Cuarta época*, 1º de septiembre 1931 – 8 de marzo de 1938, Archivo Palais de Glace, Buenos Aires.

beneficio de los artistas se habían realizado gestiones para facilitarles pasajes de FFCC, proveerles de materiales y útiles y liberar derechos de Aduana²².

La reunión de 1935 nos brinda mayores detalles sobre los temas tratados. En esa oportunidad se aprobó la propuesta sobre las visitas anuales del presidente de la Federación a “las distintas comisiones y museos de Bellas Artes de la República, con el fin de estimular y asesorar a los mencionados organismos” y que las comisiones locales intercambiasen información entre sí sobre las actividades que realizaran. También se elevó un pedido al Presidente de la Nación para que apoye la defensa del patrimonio, se resolvió realizar homenajes a los artistas fallecidos (el primero sería Jorge Bermúdez, con motivo de los diez años de su muerte), solicitar a los maestros y directores de escuelas “que inculquen más intensamente en el espíritu de los niños sentimientos de amor a la naturaleza (...) que los acostumbren a descubrir y admirar las bellezas del paisaje y tengan, además, muy presente el elemento estético de valor inapreciable en la enseñanza” y solicitar al Consejo Nacional de Educación que reemplace paulatinamente a los animales y aves embalsamados existentes en los museos y escuelas con obras de artistas argentinos, que abarquen en lo posible la totalidad de nuestra fauna y flora. Además, se expuso la preocupación en relación a las excavaciones arqueológicas y la sugerencia de que el Museo de Ciencias Naturales de La Plata ejerza sus funciones de vigilancia²³.

Aún con la cuantiosa concurrencia y los varios frentes por atender, esta iniciativa no logró sostenerse en el tiempo. Inferimos que la falta de un programa de acción definido, diluyó el interés de los directivos que no veían prosperar sus esfuerzos a través de esta red. La Comisión Municipal de Pergamino, por ejemplo, al ver que la Federación solo tenía existencia real en las reuniones anuales, resolvió enviar directamente la información referida a sus actividades al presidente de la DNBA, que para ese entonces era Antonio Santamarina²⁴. De todas maneras, Enrique Martínez Granados, presidente de esta Comisión de Pergamino, valoró el accionar de este organismo al manifestar que gracias a ella fue posible la vinculación entre las comisiones diseminadas en todo el territorio y que el día de mañana esto permitiría “la floración del arte nacional que aún no existe y que debe tener origen, por razones etnográficas, en el interior del país”²⁵.

²² “Museos y Comisiones de Bellas Artes del Interior”, *DNBA. Organización y funcionamiento*, MJIP 1934, p. 15.

²³ “En toda la República se cumplirá una labor de fomento artístico”, *La Nación*, 29 de septiembre de 1935.

²⁴ Acta de la CMBA de Pergamino, 30 de junio de 1938. Archivo del MuMBA, Pergamino.

²⁵ Enrique Martínez Granados, “Consideraciones con respecto al V Salón Municipal de Bellas Artes” en *La Opinión*, Pergamino, 8 de noviembre de 1938, p. 5

Con estas palabras llamaba la atención sobre una cuestión que los representantes del “interior” iban a reclamar en varias oportunidades: la construcción de un arte nacional que contemplase las producciones plásticas de artistas que no frecuentaban los circuitos capitalinos. En este sentido, es importante tener en cuenta que la formación de la Federación fue una sugerencia de la Comisión de Córdoba a la DNBA²⁶, es decir que fue producto de una necesidad expresada desde el “interior”, seguramente compartida por el resto de los espacios regionales.

Mientras tanto, desde la capital nacional, se ponía en marcha un programa para difundir en todo el territorio el arte que, supuestamente, era representativo de todo el país. Fue en este sentido que, en 1934, la DNBA inició una serie de exposiciones itinerantes con los premios del Salón Nacional de Bellas Artes. De ahí que fuesen conocidas como “exposiciones viajeras” (Chiáppori, 1942, 177). Como veremos a continuación, este plan fue en el sentido inverso al que se propuso con la creación de la Federación Nacional de Comisiones Oficiales de Bellas Artes.

De viaje por las provincias: la difusión del arte argentino y las “exposiciones viajeras”

Las exposiciones con las obras premiadas en el Salón Nacional tuvieron lugar en cuatro ocasiones entre 1934 y 1937²⁷. En cada una de ellas circularon numerosos conjuntos de obras, estimados en un promedio de entre veinte y treinta, dependiendo de la cantidad de premios que se hubiera otorgado ese año²⁸. Allí se mostraban los primeros, segundos y terceros premios y también se incluían las menciones, los premios de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires y otros premios especiales, como los otorgados por los

²⁶ “Creación de una Federación de Comisiones de Bellas Artes”, *Boletín del MNBA*, vol. 2, año 1, abril 1934, p. 16.

²⁷ Estas exposiciones recibieron nombres diversos: “Exposición de premiados del Salón Nacional en el Interior” en *DNBA, Cuarta época*, 1 de septiembre de 1931 – 8 de marzo 1938. Archivo Palais de Glace; “XXIV Salón Anual. Primera Exposición de Premiados en las provincias” en el catálogo de la primera exposición. El *Boletín del MNBA* (septiembre-octubre 1934, 20) se refiere a estas exposiciones de manera general “Las obras premiadas en el XXIV Salón Nacional de Artes Plásticas se exhibirán en las ciudades de La Plata, Córdoba, Santa Fe, Paraná, Rosario y Bahía Blanca”; “Exposición de Premiados” en *La Capital*, Mar del Plata, 4 de febrero de 1937. Atilio Chiáppori se refiere a ellas como “exposición viajera de las obras premiadas en el último Salón Nacional” (1942, 177).

²⁸ La primera exposición estuvo formada por 33 obras, la de 1936, contó con 19 obras y la última con 20. De la exposición de 1935 solo recuperamos los premios principales.

gobernadores de las provincias de Córdoba, Entre Ríos, Mendoza y Los Andes²⁹. También la cantidad de obras por disciplinas fue despareja: mientras que en la inicial existió un mayor número de pinturas, donde se incluían algunos grabados, la última estuvo más repartida entre pinturas y esculturas³⁰ (FIGURA 1, 2, 3 Y 4).

Por esa época, entre las obras que se presentaban en el SNBA existía una convivencia entre las estéticas tradicionales y los lenguajes más renovadores, las cuales se fueron filtrando paulatinamente en cada presentación anual. Esta heterogeneidad de temas y estilos que caracterizó el SNBA, por lo menos hasta mediados de los cuarenta, se replicó en las exposiciones viajeras con algunas variantes. La sola difusión de los premios suministraba un espectro de imágenes distintas a la totalidad de obras que llegaban al SNBA ya que este recorte estaba directamente relacionado con las decisiones de los jurados, es decir, llevaba implícito un sesgo. De manera que había un importante número de composiciones con figuras humanas, retratos y desnudos, y en menor cantidad los paisajes. Sobresalían los motivos que los artistas utilizaban como herramienta de exploración, como las naturalezas muertas y los estudios, los cuales tenían una fuerte presencia en los salones y en otros circuitos de exhibición desde fines de los años veinte (Wechsler, 1999, 57). En los años 30 prevaleció la convivencia de diversos lenguajes divididos en, por un lado, el arte nuevo de la mano de un grupo de artistas que apostaban por una modernización, centrado en una temática que recupera rasgos del perfil nacional y, por el otro, artistas y críticos que sostienen la tradición (Hrycyk, 2016, 82-83).

Si tenemos en cuenta que solo contempló a las obras premiadas, las exposiciones viajeras lejos estaban de mostrar un panorama amplio de las obras aceptadas en el SNBA, sino que eran la versión ya filtrada según el juicio de los jurados, que además se utilizaba como herramienta pedagógica para los artistas, y para público en general, que no podían visitar la muestra en la ciudad capital y estar al día con las propuestas de los artistas contemporáneos.

Cada una de esas giras realizó recorridos diferentes y atravesó gran parte del territorio (FIGURA 5). Las dos primeras, visitaron seis y ocho ciudades, respectivamente, y once en

²⁹ En 1900 se creó el territorio de Los Andes y en 1943 se dividió entre las provincias de Jujuy, Salta y Catamarca. Ver: Martha Ruffini (2011) "Los territorios nacionales: un nuevo actor político en la historiografía argentina", en Girbal-Blacha, N. y Moreyra, B. (comp.). *Producción de conocimiento y transferencia en las Ciencias Sociales*. Buenos Aires, Imago Mundi, p. 75-102.

³⁰ La primera exposición no incluyó las cinco obras entre las que se había repartido el primer premio de escultura: Juan Grillo, *Fragmento*; Juan F. C. Marty, *La mujer de Lot*; Magin Salord Pons, *Florescencia*; Julio Mario Sartor, *Figura*, todos yesos y Alfredo Sturla, *Turea*, en bronce; en "Dirección Nacional de Bellas Artes", *Boletín del MNBA*, septiembre y octubre de 1934, vol. 1, año 1, p. 20.

las dos últimas, alcanzando un total de veinte localidades, entre las que había algunas capitales provinciales (FIGURA 6). Varias de esas ciudades cabeceras recibieron la exposición en más de una oportunidad, sobre todo las capitales provinciales del noroeste y del centro del país, las cuales recibieron casi con regularidad los premios del Salón desde 1935 hasta la finalización del programa. Ambas regiones ya contaban con especial atención por parte de los intelectuales, los críticos de arte y los artistas desde los primeros años del siglo XX y antes también. Pero fue a partir de la década del veinte cuando las temáticas nativistas – relacionadas con el paisaje andino, serrano o pampeano, y las figuras del indígena del altiplano, el gaucho del litoral o los campesinos españoles – comenzaron a aparecer con mayor frecuencia en los discursos y representaciones plásticas y con ello la valorización de esas regiones para la configuración del imaginario nacional (Fasce, 2017,17-18)³¹. Como contrapartida, otras regiones ni se contemplaron dentro de los recorridos expositivos. Fue el caso de las provincias patagónicas (Río Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego) y del noreste (Chaco, Formosa y Misiones), las cuales continuaban siendo espacios a explorar³².

El mapa con los recorridos de las exposiciones nos muestra que la provincia de Buenos Aires no recibió una especial atención en la programación de las giras. Tampoco quedó desestimada. Alojó la exposición en tres oportunidades, la misma cantidad que le correspondió a las capitales provinciales de la zona andina (San Miguel de Tucumán, San Fernando del Valle de Catamarca, San Juan y Mendoza). Solo una vez fue a la capital provincial, La Plata, una a Bahía Blanca y otra a Mar del Plata, las dos primeras el mismo año (1934) y la última en febrero de 1937, es decir que no tuvo la continuidad que existió para las ciudades del centro y del noroeste. De modo que, la DNBA se ocupó de incentivar la actividad artística en la región bonaerense, pero sin otorgarle mayores privilegios. Quizás era un propósito adrede con dos posibles motivos: no favorecer a una región ya

³¹ Pablo Fasce (2017, 26) destacó que la opción por el noroeste coexistió con el interés en el paisaje serrano de Córdoba, hasta mediados del siglo XX, pero que “la región central no disponía de un conjunto de tipos humanos a los que los artistas pudieran convertir en arquetipos del nativo ‘incontaminado’; en cambio, el norte era la única zona del país en la que se combinaban todos los factores”.

³² Es importante señalar que las provincias patagónicas junto a las de Chaco, Formosa, Misiones y La Pampa, en ese momento y desde 1884 eran parte de los territorios nacionales: una solución provisoria para la incorporación de las regiones con una importante población indígena, donde el Estado Argentino era el responsable de la organización de todo lo que incumbiera a esos territorios (autoridades, obras, educación). En 1943 el territorio de Los Andes se dividió entre las provincias de Jujuy, Salta y Catamarca y entre 1951 y 1955 fueron provincializados el resto de los territorios nacionales, a excepción de Tierra del Fuego que se convirtió en provincia en 1990. Siguiendo a Martha Ruffini (2011), la consolidación del Estado Argentino debería considerarse recién a partir de la segunda mitad del siglo XX. Ver: “Los territorios nacionales...” *op. cit.*

privilegiada y/o no opacar la actividad de su par bonaerense, la Comisión Provincial de Bellas Artes.

No obstante, no tenemos elementos para atribuir a esta planificación una intencionalidad política o de otro tipo. Esta organización parecía obedecer más a cuestiones prácticas y de decisiones tomadas sobre la marcha antes que a un plan riguroso donde se estipulara el recorrido o los criterios para llevar las exposiciones a determinadas ciudades, teniendo en cuenta que, como señalamos, hubo ciudades que las recibieron hasta tres veces seguidas y otras una vez o directamente nunca.

Una cuestión importante a destacar es que, para que la exposición se concretara en las ciudades que la requerían, era fundamental que los organismos locales colaboraran a tal fin. Por un lado, debían disponer y acondicionar un espacio para la exhibición. En general, se montaban en lugares que prestaba la municipalidad de cada localidad. Muchas veces era el mismo que se había destinado para alojar el museo de arte, como sucedió en Bahía Blanca y en Río Cuarto³³; en Mar del Plata, como aún no contaba con una institución de este tipo, se destinó el salón de conferencias del Club homónimo³⁴. Por el otro, y sobre todas las cosas, debían costear los gastos que conllevaba todo este despliegue³⁵. Es en este aspecto donde quedan expuestas las restricciones de la DNBA para sostener una política de difusión artística. Ejemplificaremos su insuficiencia con dos situaciones que se revelaron en la práctica del programa.

Una de ellas estaba relacionada con la edición del catálogo que acompañaba a las exposiciones viajeras. Sabemos que la primera de las giras tuvo su correspondiente publicación, editada por la DNBA. Allí figuraba los meses de duración de la gira, las ciudades por las que pasaría la exposición y las obras que la conformaron (FIGURA 7). Si bien no hallamos ejemplares del resto de las sesiones, el catálogo que elaboró el Museo de Bellas Artes de Río Cuarto con motivo de la exposición de las obras premiadas en el XXVII Salón Nacional de Artes Plásticas (1937) nos habilita a pensar que la DNBA ya no se encargaba de facilitar esta publicación. Este catálogo incluía el listado de obras que se exhibía pero solo indicaba los datos referidos a la muestra realizada en esa localidad (FIGURA 8).

³³ En esta época, el Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca, funcionaba en una sala del Club Argentino; “Exposición de obras del Salón Nacional” en *La Nueva Provincia*, 1 de enero de 1935; cat. exp., *Museo de Bellas Artes, Palacio Municipal*, Río Cuarto, diciembre – enero. Archivo Fundación Espigas.

³⁴ En este caso no estaba abierta al público en general puesto que el diario *La Capital* indicaba que tenían acceso “los socios del Club Mar del plata e invitados (...) al salón donde se hallan expuestos los trabajos” en “La Exposición de Premiados del Salón Nacional”, *La Capital*, 7 de febrero de 1937.

³⁵ “Dirección Nacional de Bellas Artes”, en *op. cit.*

La otra situación estaba ligada al costo mismo de la muestra que, como mencionamos, no estaba a cargo la DNBA, sino de las instituciones interesadas. Las comisiones locales, que en general manejaban un presupuesto acotado, no podían costear este gasto. Frente a esta dificultad, en la reunión de la Federación de 1935 se llegó al acuerdo de que las comisiones que habían recibido la exposición el año anterior – en este caso, Rosario, Santa Fe, Paraná, Córdoba, La Plata y Bahía Blanca – también costearan la gira artística de ese año “para que no se interrumpa la nueva serie de exposiciones organizada en el país”³⁶. Desconocemos si efectivamente esa gira se realizó con el aporte de estas comisiones, pero dudamos que este espíritu de solidaridad se haya sostenido en el tiempo a la luz de lo sucedido en Pergamino. El presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes de esa ciudad, Enrique Martínez Granados, rechazó la exposición en 1936 porque no podían sufragar el gasto de \$ 500, aun reconociendo los “grandes beneficios” que significaba para las ciudades de tierra adentro esa muestra del arte nacional³⁷. Para diciembre de 1938 habían conseguido los fondos requeridos y Martínez Granados resaltó que era una herramienta mediante la cual Pergamino obtenía en el ambiente artístico “su consagración definitiva en el exterior”³⁸. Pero, a pesar de lo dicho, hasta donde tenemos conocimiento, esta exposición no llegó a concretarse.

De todos modos, es necesario señalar que la anhelada consagración era para la Comisión Municipal de Bellas Artes, no para los artistas pergaminenses. La visita del arte de la capital no contemplaba la exhibición de sus obras y, como veremos más adelante, solo unos pocos tenían llegada al Salón Nacional. Para los artistas del “interior”, el Salón Nacional era un espacio al que llegar.

Como contrapartida, los artistas que sí habían accedido a participar en este concurso y habían obtenido un premio, no se mostraban conformes con este programa. Mario A. Canale³⁹, como presidente de la Corporación de Artistas Plásticos, si bien no se refería específicamente a este programa, sostenía que “cuando un artista tiene una o dos obras y

³⁶ “Se exhibirán en varias provincias los premios del XXV Salón Anual”, *La Nación*, 10 de octubre de 1935.

³⁷ Acta de la CMBA de Pergamino, 26 de agosto de 1936. Archivo MuMBA, Pergamino.

³⁸ Acta de la CMBA de Pergamino, 29 de abril de 1938. Archivo MuMBA, Pergamino.

³⁹ Mario Augusto Canale (1890-1951) fue pintor, grabador, escritor y docente de origen italiano. Se radicó en Buenos Aires en 1893. Estudió en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y en la Academia Nacional de Bellas Artes. Estuvo a cargo de la revista *Athinae* (1908-1911), *El grabado* (1916) y *Momento Plástico* (1933). Fue secretario de la Comisión Provincial de Bellas Artes entre 1932 y 1943, y en 1944 estuvo a cargo por unos meses de la Dirección de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, siendo este último su único cargo rentado en la administración nacional. Ver: Amigo y Baldassarre (2006).

se la manda a un Museo lejano” se le quitaba “toda figuración” y se lo hacía “desaparecer, por este hecho, de entre los artistas representativos”⁴⁰. Estimamos que las expresiones de Canale revelan el principal motivo de disconformidad de los artistas: el alejamiento de los lugares de consagración artísticos que implicaba este programa.

Por su parte, el director del MNBA, Atilio Chiápori⁴¹, defendió la expansión territorial del arte en las provincias y atacó a los artistas detractores, a quienes rotuló como artistas “sin mayor notoriedad que la lugareña”. Además, sostenía que se creían disminuidos por tener una obra en ciudades provinciales y los comparó con los artistas franceses o italianos. Según él, los europeos no protestaban frente a la misma situación en sus respectivos países, al contrario, se sentían muy honrados, “son ciudadanos que tienen plena conciencia de la nacionalidad cuya esencia no trasunta tan solo en la urbe capital” (1942, 179-180). Los artistas que habían conquistado un lugar en las instituciones capitalinas no estaban ocupados en crear la “conciencia artística” de la que hablaba Chiápori, para que los grandes museos y las exposiciones dejen de ser “meras ostentaciones de ‘nuevos ricos’” (1942, 176), sino que estaban peleando sus propias batallas en la capital del país. Como veremos más adelante, el programa de las exposiciones viajeras se sumaba a otro programa de difusión que venía realizando el MNBA: los préstamos fundacionales. Gran parte de las obras que se distribuyeron a través de ese proyecto, provenían del Salón Nacional. Los artistas con llegada a este concurso, percibían que, una vez más, se les obturaba la posibilidad de la ansiada consagración. La premiación significaba una entrada directa a las salas del Museo y, por lo tanto, una importante instancia de reconocimiento. De todas maneras, ese Salón también era un terreno de disputa para los artistas. Como exponemos a continuación, las críticas vinculadas a los premios que otorgaba y a la conformación de los jurados continuaban vigentes. Antes que sumarse a la cruzada por la expansión artística, los jóvenes artistas capitalinos, afines a las tendencias más modernas, estaban peleando por un lugar en los espacios de legitimación. Estas discusiones no quedaron circunscriptas al ámbito de la ciudad de Buenos Aires, sino que se expandieron y se renovaron en cada nueva

⁴⁰ Carta de Mario A. Canale y Juan L. Bussalleu, presidente y secretario de la Corporación de Artistas Plásticos, al Director Nacional de Bellas Artes, Ing. Nicolás Besio Moreno, Buenos Aires, 23 de enero de 1935. Fondo Eduardo Schiaffino, AGN.

⁴¹ Atilio Chiápori (1880-1947) fue secretario del MNBA entre 1911 y 1931, durante la gestión de Cupertino del Campo, y su director entre 1931 y 1939. Periodista y crítico literario en *Ideas* (1903-1905) dirigida por Manuel Gálvez y en la revista *Nosotros* (1907-1934 y 1936-1943) y *Pallas* (1912-1913). También escribió en los diarios *La Nación* y *La Prensa* y publicó novelas y ensayos sobre arte y literatura.

presentación de los premios en las distintas ciudades. A continuación, profundizamos en estas críticas.

El Salón Nacional y la difusión del arte argentino: críticas y propuestas

Si la Federación Nacional de Comisiones Oficiales de Bellas Artes fue pensada para orientar, coordinar, consolidar e incentivar la actividad artística de (y entre) los espacios locales, las exposiciones viajeras fueron en la dirección contraria: difundir las producciones artísticas legitimadas en el Salón Nacional en otras ciudades del país. Para ese entonces, el Salón ya contaba con más de veinte años de trayectoria y se había convertido en una importante institución para la configuración y consolidación del arte argentino y un catalizador para su comercio (Baldasarre, 2011, 251).

Para los artistas, este concurso era un estímulo y una instancia de reconocimiento que les permitía acceder a otros circuitos artísticos, privados y públicos. Como explicó Diana Wechsler (1999, 53), una obra premiada en el Salón tenía el privilegio de la adquisición oficial, el de instalarse en alguna sala del Museo o de llegar a formar parte de las colecciones privadas de Buenos Aires, lo cual marcaba tendencia y se replicaba en otros salones y museos (Herrera, 2014, 55-57, 74-75; Penhos, 1999; Wechsler, 1999, 1998). Desde el inicio, se caracterizó por mostrar obras que se ajustaban a “una norma establecida: una pintura serena, convencional, no conflictiva” (Wechsler, 1999, 52). Primaban los retratos y los desnudos y una extensa variedad de paisajes regionales, vinculados con la preocupación por definir un arte nacional. Hacia fines de la década del veinte, el paisaje urbano y sus personajes y los ejercicios plásticos vinculados a naturalezas muertas y desnudos fueron apareciendo con mayor frecuencia, pero en menor número que los clásicos paisajes rurales y serranos y las composiciones con una “intención nativista” (Fara, 2014; Penhos, 1999, 122; Wechsler, 2010, 287). Esta preferencia fue sostenida gracias a los escasos recambios en los integrantes del jurado y en los miembros de la CNBA, lo cual contribuía a impedir el acceso o la premiación de nuevas corrientes estéticas y obligaba a los artistas a continuar con las formas ya establecidas. Las producciones plásticas más renovadoras no tenían lugar en este concurso y tampoco eran promovidas por las autoridades, por lo tanto, era difícil encontrarlas en otras instituciones públicas y, con suerte, se veían confinadas a los espacios de exhibición privados. Siguiendo a Diana Wechsler (1999, 54-59), la irrupción de esta tendencia terminó favoreciendo la emergencia de otros salones que sí exhibían un

panorama del arte más renovador y moderno, como fue el caso del Salón del Cincuentenario de La Plata en 1932.

Por fuera de la capital nacional, una de las voces que se expresó contra el funcionamiento del Salón Nacional, fue Mario A. Canale. Desde su cargo como secretario de la Comisión Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, se refirió al enviciamiento que existía entre los miembros de la Dirección y los artistas que participaban en el Salón:

Hay miembros de Comisión que modelan, su obra es de aficionados, y expanden su producción fructífera en el país. No hay derecho de ejercer puestos espectables (sic.) en el orden artístico y producir obra que por razón de su cargo hasta tienen libre acceso en el Salón Nacional de Bellas Artes cuya exhibición haría sonrojar e irritar a más de un rechazado.⁴²

También desde La Plata, el diario *El Argentino*, al momento de reseñar la “exposición viajera” que visitaba la ciudad, describió como errática a la actuación del jurado. Señaló que los premios del XXIV Salón Nacional fueron producto de su indecisión ya que otorgaron premios a:

Trabajos que guardan entre sí una notable disparidad de valores y de intenciones, sin que por ello dentro de la respectiva tendencia signifiquen expresiones acendradas. Una cosa es eclecticismo, otra condescendencia. Esta última es la que parece haber inducido a otorgar ciertos premios, que por ser nacionales exigen extraordinaria responsabilidad a los jurados⁴³.

Crítica como la citada se trasladaron al programa de difusión de los premios. El arquitecto Alberto Prebisch⁴⁴, por ejemplo, en una de las conferencias que brindó en la Asociación Amigos del Museo, reconocía el valor de las iniciativas llevadas adelante por la DNBA, como la de hacer circular por el interior del país las obras premiadas en los salones oficiales, pero pretendía “que esta acción se extendiese a todas las exhibiciones

⁴² “Los miembros de la Dirección Nacional de Bellas Artes deben ser técnicos”, *Momento Plástico*, abril de 1933, n° 1, año 1, p. 1

⁴³ “Ayer quedó inaugurada la muestra de obras premiadas en el Salón Nacional de Bellas Artes” en *El Argentino*, 18 de diciembre de 1934, p. 9.

⁴⁴ Alberto Prebisch (Tucumán, 1899 – Buenos Aires, 1970) fue considerado como el precursor de la arquitectura moderna en la Argentina. En la década del '30 desarrolló algunas de sus obras más emblemáticas como el Obelisco (1936) y el Cine – Teatro Gran Rex en la ciudad de Buenos Aires (1937). Sobre su trayectoria ver: Alicia Novick (1997), *Alberto Prebisch. La vanguardia clásica*, Seminario de crítica, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 83. Disponible en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0083.pdf>; Liernur, J. y Aliata, F., (2004) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín, tomo 5, 102-111.

representativas que se produzcan en Buenos Aires”⁴⁵ apelando a los gobiernos provinciales para costear los gastos. Según su consideración:

...nuestras manifestaciones artísticas se remansan en Buenos Aires, y pocas veces llegan a las provincias otra cosa que el lejano eco periodístico de aquéllas. Salvo contadas excepciones, los museos de provincia están formados por desechos de la capital. Su acción cultural es así, peor que nula: es perniciosa⁴⁶.

En la vereda de enfrente se encontraba Atilio Chiáppori⁴⁷. Como director del MNBA, defendió el programa de las exposiciones viajeras, pero aceptó que “dada la heterogeneidad de los jurados y el proselitismo que los afecta, no podría afirmarse de ellas (las obras premiadas) que son los arquetipos del arte argentino”. Aun así, consideraba que se había dado el primer paso “en esta novísima y eficaz forma de expansión artística en el interior...” (1942, 177). Como protector histórico del Salón Nacional, sostenía que este concurso había contraído múltiples beneficios: no solo había contribuido a que se pueda hablar con orgullo de un “arte argentino”, sino que también había favorecido a la construcción de un arte con identidad nacional, era un importante instrumento para su difusión y se había convertido en la base del programa de fundación de museos provinciales. Esto último, sustentado en la idea de que en el país existían “ciudades lejanas ricas de espíritu pero escasas de medios para organizar y costear galerías artísticas” (1942, 171-180).

A las críticas mencionadas se sumaba la discusión en torno a las oportunidades que tenían los artistas alejados de la metrópoli de participar en los veredictos del jurado del SNBA. En la reunión de la Federación de 1936, Martínez Granados, en representación de la provincia de Buenos Aires, declaró que el jurado, además de no interpretar “el actual pensamiento estético argentino”, excluía de la premiación a los artistas que no habían desarrollado una carrera por fuera de sus ciudades de origen. En esa oportunidad, con la oposición de los representantes de la Capital Federal⁴⁸, se aprobó el proyecto para que la DNBA “arbitrara todas las medidas tendientes a facilitar la mayor representación de los

⁴⁵ “Museos. Primera conferencia del ciclo, auspiciada por la Asociación Amigos del Museo, a cargo del Arq. Alberto Prebisch. Octubre 18 de 1934” en *Boletín del MNBA*, septiembre y octubre de 1934, vol. 1, año 1, p.6.

⁴⁶ *Ídem*. Paula Hrycyk, señaló que las palabras de Prebisch, junto a las observaciones que Chiáppori expresó en el mismo *Boletín* acerca del financiamiento del arte oficial en EEUU pueden ser tomadas como “indicios de un fenómeno que trasciende a la que vez que alcanza al campo artístico: la percepción de que la Argentina ya no se encuentra entre los países de despegue económico asegurado” (2016, 123).

⁴⁷ Sobre Chiáppori y el Salón Nacional, ver: Wechsler, D. (2003).

⁴⁸ Los representantes de la ciudad de Buenos Aires eran: Germán de Elizalde, Enrique Farías Velloso y Gonzalo Leguizamón Pondal.

artistas del interior en el Salón Nacional, como también la integración del jurado por personas del interior”, que resultaría de los votos de los representantes que conformaban la Federación⁴⁹. La CMBA de Pergamino se había creado recientemente y el campo artístico porteño le hacía pagar derecho de admisión a los recién llegados (Bourdieu, 1990, 137).

Como veremos en el capítulo cuatro de esta tesis, la participación de artistas locales en el Salón Nacional era una cuestión valorada y también necesaria para el desarrollo artístico de las ciudades bonaerenses. En Pergamino, frente a la falta de artistas locales con presencia en el Salón Nacional, se creó la figura de invitado de honor dentro del Salón Municipal como forma de acceder a las figuras ya consagradas durante la exposición local⁵⁰. En Tandil, para la exposición inaugural del Museo Municipal de Bellas Artes, se había pensado que una de las salas “fuese ocupada por los pintores locales que han tenido entrada en el Salón Nacional, es decir, los ya consagrados” pero como no había un número de artistas representativos para completarla “hubo necesariamente que admitir en esa primera sala otros pintores”⁵¹. Josefina Seritti, pintora de esa ciudad, en una entrevista contó que, aún sin deseos de exponer, le preguntaba a su padre, también pintor, si alguna vez podría acceder al Salón Nacional, a lo que él le respondía que no se apresurara, “entendía que el ambiente era muy exigente y competitivo y que me traería muchas veces sinsabores...”.⁵² Si para los artistas del “interior” era difícil acceder a las salas oficiales, para las artistas era una posibilidad mucho más lejana. Como demostró Georgina Gluzman la participación de las mujeres en el Salón Nacional entre 1924 y 1939, si bien se fue incrementando, no fue sostenida ni constante (2018, 56).

Con el programa de las exposiciones viajeras, la DNBA logró suplir, de cierta manera, el vacío existente en los espacios locales de artistas consagrados. Vacío que, desde las localidades también se buscaba disminuir de diversas maneras. Alojar los premios del Salón Nacional, aunque sea por unos días, fue una forma de ponerse en sintonía con lo que se producía para las instituciones oficiales, de acercar a los artistas del “interior” esos modos legitimados y de educarlos para que en un futuro el acceso a este concurso no sea una posibilidad tan lejana.

⁴⁹ Acta de la CMBA de Pergamino, 25 de septiembre de 1936. Archivo MuMBA, Pergamino.

⁵⁰ “Anoche fueron discernidos los premios del Primer Salón Municipal de Arte”, *El Tiempo*, 6 de octubre de 1934.

⁵¹ “Ayer quedó inaugurado el Museo Municipal de Bellas Artes”, *Tribuna*, 7 de enero de 1937.

⁵² Josefina Seritti (Tandil, 1919-2011) era la hija del pintor Vicente Seritti, director de la Academia Municipal de Bellas Artes de Tandil donde Josefina también dio clases. Mariana Rodríguez, “El padre, el artista, el maestro” en *Tiempos*, Tandil, junio de 1997, p. 8.

Los préstamos (cuasi) fundacionales del MNBA

Los préstamos fundacionales del MNBA fueron la herramienta que más se ha estudiado en relación a la formación de nuevos museos en diversas regiones del país (Casajús, 2002; Herrera, 2014, 2012). Esta práctica comenzó a utilizarse con la gestión de Cupertino del Campo (1911-1931) y se extendió hasta avanzada la década del 50, con algunas interrupciones⁵³. La finalidad del programa era expandir la influencia cultural del Museo a las provincias recibiendo “del ‘museo – madre’ obras para su fundación o complemento” (Herrera, 2012, 531). Bajo la dirección de Atilio Chiáppori, entre 1931 y 1939, este programa alcanzó su época de mayor expansión. Según María José Herrera, este auge se vinculó al crecimiento económico y a la unión de los esfuerzos entre el Estado y el ámbito privado que se dio en esta década e impactó en el desarrollo de las actividades artísticas por fuera de la capital (2012, 534).

Fue justamente durante los años treinta fue cuando el MNBA desplegó parte de su patrimonio para fundar o alentar el crecimiento de los museos en la provincia de Buenos Aires. En 1933 realizó envíos al Museo Provincial de Bellas Artes (MPBA) de La Plata, al Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca y a la ciudad de San Nicolás, en 1936 al Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil y otro pequeño conjunto a Bahía Blanca⁵⁴. Antes, en 1928, el Museo de La Plata había recibido un importante conjunto que fue devuelto por Emilio Pettoruti cuando asumió la dirección por considerarlas de mala calidad.

A diferencia de lo sucedido con las exposiciones viajeras, la provincia de Buenos Aires fue la región que más envíos del MNBA recibió. Le siguieron la provincia de Santa Fe, con cuatro envíos — dos al Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” de Rosario en 1919 y 1922 y dos para el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” de Santa Fe en 1923 y 1929 —, Córdoba con un envío para el Museo Provincial — una parte de él luego se derivó al Museo de Villa María — y otro para el de

⁵³ En 1914 realizó un envío a Córdoba y en 1916 a Tucumán. En los años veinte y treinta se extendió a otras ciudades como Rosario, La Plata, Santa Fe, Corrientes, Mendoza, entre otras.

⁵⁴ En 1935 Chiáppori le escribía a Cabré Moré: “En pocos días más recibirá usted ‘el resto’. Ya sabe Ud. de que se trata. Discúlpeme.” Carta de Atilio Chiáppori a Enrique Cabré Moré, 5 de mayo de 1935. Archivo Enrique Cabré Moré.

Río Cuarto en 1933, y algunos aislados para Santiago del Estero, La Rioja, San Juan, Mendoza, Entre Ríos y Salta entre 1928 y 1959⁵⁵.

Retomando el objetivo que se perseguía con estos préstamos (de servir para la fundación o complemento de museos provinciales) advertimos que, en el caso de los destinados a las ciudades bonaerenses, solo el envío a Tandil cumplió el precepto de fundacional. Los préstamos que se enviaron a La Plata, por ejemplo, se destinaron para acrecentar la colección del MPBA⁵⁶. Algo parecido sucedió con el envío a Bahía Blanca: si bien la Comisión Municipal de Bellas Artes había proyectado contar con ese préstamo al momento inaugurar el Museo, en agosto de 1931, llegaron dos años después, y en ese momento se organizó su reinauguración. En cambio, las obras que se enviaron a San Nicolás fueron solo una excusa para montar una exposición, puesto que el museo de arte local nunca llegó a concretarse.

El abanico de los posibles desenlaces para un mismo programa estaba más allá de la finalidad que pretendía cumplir. Es decir, no alcanzaba con la sola solicitud de obras o con que el MNBA considerase conveniente socorrer a determinadas iniciativas o propuestas. En los casos que estudiamos, nos atrevemos a sostener que, en gran medida, el acceso a los préstamos, independientemente de su finalidad, excedía los requisitos o las necesidades que presentara la institución. Los museos de Tandil y de Bahía Blanca, no tenían un número significativo de obras cuando resolvieron abrir sus puertas. Pero este dato no era lo determinante. En ambos casos, la llegada de las obras fue posible gracias a las relaciones personales que los agentes locales establecieron con actores estratégicos del campo artístico capitalino.

La excepcional coincidencia entre envío del MNBA y fundación del Museo de Tandil, obedeció a las relación de amistad que mantenían su director, José Manochi⁵⁷, y Atilio Chiáppori. Como el museo no estaba oficializado cuando Manochi solicitó las obras, el director del MNBA le sugirió “actuar como si el museo fuera una realidad existente y no

⁵⁵ En su tesis doctoral, Pablo Fasce (2019) se refirió en profundidad a los préstamos que recibió el Museo de Bellas Artes de Tucumán, el Museo Colonial, Histórico y de Bellas Artes de Salta, el Museo Municipal de La Rioja y el Museo Provincial de Bellas Artes de Santiago del Estero.

⁵⁶ El MPBA de La Plata se fundó en 1922. En el siguiente capítulo profundizamos sobre las estrategias empleadas por la CPBA para mejorar esta situación. Sobre la formación del MPBA ver: AAVV (2007), Baldasarre, M. I. (2007), Pettoruti, E. (1968).

⁵⁷ José Manochi (1887-1978) era abogado. Vivía en Tandil y viajaba muy seguido a Buenos Aires, donde también trabajaba. Perteneció a la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) desde su fundación en 1928. Allí se relacionó con diversas personalidades como Ricardo Rojas. Cuando se instala definitivamente en la ciudad de Buenos Aires a fines de los años '30 se dedicó a la escritura, publicando desde 1946 hasta su muerte, diversas novelas y cuentos. Ver: Suasnábar (2013, 30-31).

un mero proyecto” y, en paralelo, tratara de concretarlo y de oficializarlo en la Municipalidad de Tandil (1970, 38-39). Para eso le indicó que enviase una nota con membrete, en carácter de presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Tandil y que él se encargaría de darle curso favorable a su pedido (1970, 39). Fue así como se concretó la solicitud: la flexibilización de las reglas por lazos de amistad y de confianza terminaron por favorecer el buen desenlace de este préstamo.

En la experiencia de Enrique Cabré Moré⁵⁸, primer director del Museo de Bahía Blanca, no fue la amistad con Chiáppori la puerta de acceso al préstamo, a pesar de que tenían una relación cercana. En este caso, la concreción del envío fue posible gracias a su llegada al presidente de la Nación, el Gral. Agustín P. Justo⁵⁹. El bahiense, que había iniciado el pedido en abril de 1931, cuando Chiáppori visitó la ciudad, recibió las obras en julio de 1933, con el Museo ya inaugurado. Este hecho se aprovechó para mudar el museo y organizar su refundación. Años más tarde, Cabré Moré contó que lo que definió este envío de obras fue su contacto personal con el Gral. Justo, a quien había conocido en su juventud durante su estadía en la ciudad de Buenos Aires⁶⁰. Cuando Justo visitó Bahía Blanca, Cabré Moré le habló de su solicitud y, según su apreciación, fue esto lo que inclinó la balanza a su favor, puesto que, hasta ese momento no habían tenido respuestas sus reiterados reclamos⁶¹. Recordemos que por esos años el MNBA se mudó a su edificio definitivo y confeccionaba el inventario de la colección patrimonial, circunstancias que obstaculizaron aún más la llegada de las obras⁶². Asimismo, si bien tanto el relato de Manochi como el de Cabré Moré tienen el sesgo de sus enunciadore, son discursos que

⁵⁸ Enrique Cabré Moré (Barcelona, 1903 - Bahía Blanca, 1985) ocupó la dirección del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca y la presidencia de la Comisión Municipal de Bellas Artes entre 1931 y 1942; era arquitecto y tenía una importante empresa constructora. En 1943 creó el escudo de la ciudad y fundó el Museo y Archivo Histórico Municipal, del que también fue su director honorario.

⁵⁹ El General Agustín Pedro Justo fue presidente de la Argentina entre 1932 y 1938. Lo acompañó en la vicepresidencia Julio A. Roca, hijo del ex presidente. La fórmula llegó al gobierno gracias a la práctica del fraude y la abstención del radicalismo en las elecciones presidenciales de 1931. Durante su gobierno se aumentó el gasto público y se desarrollaron varios proyectos relacionados con la obra pública. Ver: Aníbal Jáuregui, “Obras públicas y eficiencia burocrática (1932-1943)”, *Travesía*, UNT – CONICET, n° 14-15, 2012-2013, p. 79-106. Disponible en: <http://www.travesia-unt.org.ar/pdf/numero14/04-jauregui.pdf>

⁶⁰ Carta de Cabré Moré a Domingo Pronsato, 1 de septiembre de 1966. Archivo Cabré Moré.

⁶¹ *Ídem*.

⁶² El inventario era una cuenta pendiente desde la gestión de Cupertino Del Campo. En una carta de Atilio Chiáppori a este último, mencionó que en octubre de 1930 la CNBA le reclamó el inventario del Museo cuando el director estaba de viaje. Chiáppori, como secretario del MNBA, elevó “una excusación a base de falta de personal”, lo cual expone una vez más las limitaciones materiales y de recursos humanos que afectaba a la institución. Carta de Atilio Chiáppori a Cupertino del Campo, 20 de abril de 1931. Academia Argentina de Letras. Biblioteca Digital, epistolario.

nos indican la complejidad de los factores influyentes para que el pedido tuviera un curso favorable.

En relación a las condiciones del envío a la ciudad de San Nicolás, no tenemos mayores datos. Pero por las fuentes consultadas consideramos que fue la visita del secretario del MNBA, Augusto Da Rocha (h.), lo que habilitó el préstamo. Esta visita fue en el marco de su gira por distintas localidades del país con el objetivo de:

Dar cumplimiento al Decreto del P. E. Nacional, de fecha 10 de diciembre de 1924, requerir los datos sobre actividades artísticas del año 1932 – solicitados por la Dirección Nacional – y traer una impresión directa del ambiente artístico, sus inquietudes, necesidades, etc.⁶³

En ese informe, Da Rocha consideraba que la creación de un museo de bellas artes en la ciudad de San Nicolás era “un propósito, que llenará, sin duda, una necesidad en el ambiente local” y que ya había visitado el local destinado al Museo:

Está ubicado en los altos del Teatro Municipal, – edificio moderno y bien cuidado – que se encuentra en el centro de la ciudad [...] Muy confortable y ventilado, posee una magnífica luz. Este local será adaptado convenientemente – de acuerdo a las instrucciones dadas por mí – tapizándosele con arpillera gris, proporcionándole luz difusa, e instalando - para aumentar su capacidad – algunas mamparas de madera forrada que contribuirán a darle mayor carácter.⁶⁴

Esta cita, no solo nos habla de la disposición en la localidad para la apertura de un museo de arte, sino que también nos ilumina sobre las funciones que cumplía el secretario del MNBA y de las injerencias que se le atribuía a la institución nacional a través de su figura. Lejos de ser un rol estrictamente administrativo, en el “interior” tenía otras facultades como el asesoramiento en temas relacionados en cuestiones edilicias y artísticas. En el caso de San Nicolás, advertía que la enseñanza artística era “una necesidad imperiosa del ambiente”⁶⁵ y por eso sugería la urgencia de formalizar su implementación.

Fue en ese mismo informe donde Da Rocha propuso al director del MNBA enviar “con destino a la creación del Museo Municipal de la ciudad de San Nicolás de los Arroyos treinta obras de Pintura y Grabados y algunas de Escultura”⁶⁶. Pese a que este préstamo llegó a concretarse y a que fue el más numeroso de los que se enviaron a ciudades

⁶³ Carta de Augusto Da Rocha (h) a Atilio Chiáppori, Buenos Aires, 16 de mayo de 1933. Fondo Eduardo Schiaffino, MNBA.

⁶⁴ Augusto Da Rocha (h), *Informe*, MNBA, p. 2. Fondo Eduardo Schiaffino, MNBA.

⁶⁵ *Ídem*.

⁶⁶ *Ídem*.

bonaerenses, la fundación del museo nunca llegó a realizarse. Este caso refuerza la idea sobre la inexistencia de un plan lineal y la confluencia de varios factores para que el pedido de obras llegara a destino y/o sirviera a los fines propuestos.

La capacidad del MNBA para proveer esa gran cantidad de obras, estaba fuera de discusión. De dónde provenían esas obras y de qué manera se armaron cada uno de los envíos, es lo que analizaremos a continuación.

La colección del MNBA y los envíos de obras

A medida que fue avanzando el siglo XX el arte argentino fue ganando terreno en la colección del MNBA y en el mercado de arte porteño. Los premios-adquisición del Salón Nacional de Bellas Artes y los efectos de la crisis económica mundial de 1929 habían convertido al arte local en la opción más accesible para la compra y además ofrecía menos dudas con respecto a su autenticidad⁶⁷ (Baldassarre, 2013, 256). Además, como señalamos en la introducción, otra de las consecuencias de la crisis fue un nuevo auge de las ideas nacionalistas. En sus diferentes vertientes, apuntaron a recuperar el pasado histórico y los valores propios del país como forma de reflotar y fortalecer las ventajas y las posibilidades de desarrollo de la Argentina en la nueva situación mundial. De ahí que el consumo de arte argentino también fuese un posicionamiento político. En este contexto, el MNBA relegó paulatinamente su preferencia por el arte europeo e incorporó producciones nacionales, muchas de las cuales fueron las que se enviaron a las otras ciudades con los préstamos fundacionales.

En este apartado nos interesa precisar cómo estuvieron compuestos los préstamos que el MNBA envió a las ciudades bonaerenses de Bahía Blanca, en 1933 y 1936 (FIGURA 9 Y 20), de San Nicolás en 1933 (FIGURA 22) y de Tandil en 1936 (FIGURA 27) y determinar cuál era la proporción del arte argentino en cada uno de ellos. Analizamos y comparamos cuáles eran las obras que Chiáppori seleccionó para cada uno de los conjuntos y explicitamos las características que primaron en cada uno de ellos en cuanto a artistas, estilos, géneros y procedencia.

⁶⁷ Atilio Chiáppori en su libro *Luz en el templo* (1942) se ocupó de destacar el problema del peritaje, la necesidad de su profesionalización y las posibilidades técnicas para su desarrollo en nuestro país, lo cual es un indicio de que el tema de las falsificaciones no era una cuestión menor dentro del comercio artístico argentino. Sería interesante que se desarrollaran investigaciones sobre la historia del peritaje en Argentina, para profundizar los conocimientos sobre las prácticas profesionales relativas al arte.

En primer lugar, podemos observar que todos los envíos se caracterizaron por mostrar dos aspectos relevantes en la composición del patrimonio del MNBA: arte argentino contemporáneo, y obras de la colección fundacional o alguna de las joyas de sus primeros años de vida. La presencia del arte argentino fue numéricamente importante desde los primeros envíos a principios del siglo XX. Ana Clarisa Agüero (2017, 270) señaló que más de la mitad de las obras enviadas al Museo de Córdoba en 1914, correspondían a artistas argentinos vivos, replicando la tendencia coleccionista del MNBA. En cambio, en 1931, a pesar de la solicitud de Antonio Pedone⁶⁸, director del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba, para que le envíen obras del Salón, recibió un préstamo donde había un predominio de escuela francesa contemporánea, en su mayoría paisajes. Este envío tuvo una composición excepcional en comparación a los que se realizaban en la época. Según María José Herrera (2014, 544-545) este conjunto se armó a partir de la observación de Augusto Da Rocha (h) acerca la importancia y la abundancia de este género dentro de la producción artística de la provincia.

En relación a los envíos que nos ocupan, el primero de los destinados a Bahía Blanca estuvo conformado por veintiocho obras (FIGURA 9): veintidós eran de artistas argentinos, en su mayoría adquiridas en el Salón Nacional. Las seis restantes eran extranjeras y en su mayoría habían ingresado en los primeros años de existencia del MNBA. Algunas de estas obras eran: un óleo de Justo Ruiz Luna (FIGURA 10) proveniente de la colección de Aristóbulo Del Valle⁶⁹, otro de Louis J. R. Collin comprado por Eduardo Schiaffino en 1906 durante su viaje por Europa⁷⁰ y una marina del italiano Pietro Fragiaco, adquirido en la Exposición Internacional del Centenario de 1910 (FIGURA 11)⁷¹. De manera que, mientras en este conjunto se encontraban las obras más antiguas (la obra más tardía era de Pedro Figari, c. 1923), la mayoría de las firmas argentinas, al estar directamente relacionadas con las adquisiciones en el Salón Nacional y otros concursos oficiales, estaban fechadas en las primeras décadas del siglo XX.

En este grupo primaban temáticas como los tradicionales paisajes, los retratos y las escenas costumbristas. Entre los paisajes encontramos firmas como las de Felipe Troilo, Bernaldo de Quirós y escenas boquenses de la mano de Lucas Albino y Ceferino

⁶⁸ Antonio Pedone (Calatafimi, Italia, 1899 – Córdoba, 1973) fue un destacado paisajista, discípulo de Emilio Caraffa. Dirigió el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba entre 1930 y 1946.

⁶⁹ Sobre la colección de Aristóbulo del Valle, ver: Baldassarre (2006).

⁷⁰ Esta obra se encuentra desaparecida. En relación a las compras de Schiaffino en su viaje a Europa en 1906, ver: Melgarejo (2011).

⁷¹ Sobre la Exposición Internacional del Centenario, ver: Muñoz (1999).

Carnacini. También había obras de carácter nativistas como la de Demetrio Iramain, *Bajando a la fiesta* (FIGURA 12) y la de Alfredo Gramajo Gutiérrez, *El responso* (FIGURA 13) que se contraponían a escenas modernas habitadas por mujeres desafiantes, como el óleo *De visita* de Raúl Mazza (FIGURA 14) y *Retrato de Srta. D. W.* de Miguel Petrone (FIGURA 15). También en las obras con representaciones de niñas, como *En el estudio* de Luis Emilio Radice (FIGURA 16) y *Martita* de Hildara Perez de Llanso (FIGURA 17) mostraban a las protagonistas con actitudes inquietantes. Los clásicos retratos vinieron de la mano de los escultores más prolíficos de la época: *Retrato del pintor Vidal*, de Nicolás Antonio de San Luis (FIGURA 18), *El poeta Alfredo Bufano* de Agustín Riganeli (FIGURA 19) y *Cabeza de hombre* de Luis Rovatti.

El segundo envío para el Museo de Bahía Blanca (1936) fue un complemento del anterior, de ahí que solo estuvo compuesto por siete obras (FIGURA 20). En este caso, cinco fueron de artistas argentinos contemporáneos y solo dos de artistas extranjeros. Una correspondía al pintor español José Pinelo Llull y otra al francés Antoine Vollon (FIGURA 21).

En cuanto al conjunto que se destinó a San Nicolás fue de treinta y nueve obras, el más numeroso de los estudiados en este apartado (FIGURA 22). En este caso, se revirtió la composición del envío a Bahía Blanca: menos de la mitad eran de artistas argentinos y solo dos provenían del Salón Nacional. Gran parte habían sido adquiridas directamente al autor, en remates u otras exposiciones, entre fines del siglo XIX y la década de 1920. Por mencionar algunos ejemplos, la escultura de Pedro Zonza Briano había sido adquirida al autor por el MJIP en 1914 (FIGURA 23) y el óleo de Justo Lynch se había comprado en la galería Witcomb en 1926 (FIGURA 24). También se incluyeron diez obras que habían sido donadas al MNBA, algunas de las cuales provenían de colecciones fundacionales como la de Ángel Roverano y la de Adriano Rossi⁷². Respecto a las firmas extranjeras, las francesas eran las más representadas, pero existía una variada procedencia de artistas: una obra del uruguayo Carlos Castellanos (FIGURA 25), una del peruano José Sabogal, otra del italiano Ignacio Manzoni (FIGURA 26), por mencionar algunos ejemplos. Las temáticas también eran variadas, siendo mayoritarias las representaciones con figuras humanas, ya fueran retratos o escenas regionales.

En relación al envío fundacional destinado a Tandil (FIGURA 27), el número de obras bajó considerablemente en comparación al anterior: se destinaron veinte y tampoco las nacionales superaron a las extranjeras. Solo siete se correspondían a las primeras e

⁷² Sobre estas colecciones privadas, ver: Baldassarre (2004, 161-165, 174-178; 2006).

igualaban en cantidad a las pinturas españolas. Tres de las firmas argentinas habían sido adquiridas para el MNBA y solo una venía del Salón Nacional: el retrato del Dr. Guillermo Correa de Cleto Ciocchini (FIGURA 28). La mayor parte de las extranjeras provenía de donaciones, principalmente del legado de Juana Blanco Casariego y Giraldez. Esta donación suministró firmas como las de Gonzalo Bilbao Martínez (FIGURA 29), Emilio Dalmau (FIGURA 30), Pietro Barucci (FIGURA 31), entre otras. Este legado fue uno de los más importantes que recibió el MNBA a lo largo de su historia ya que proporcionó gran cantidad de obras españolas (Serventi y Galesio, 2014). Pero llamativamente (o no) se desmembró el mismo año que ingresó a la institución. Como veremos en el siguiente apartado tanto la presencia de obras españolas como la de artistas argentinos, no fueron prioridad en las salas del MNBA durante estos años, aunque sí (o quizás por este motivo) se distribuían en cada uno de los envíos.

En síntesis, el análisis de los envíos evidencia dos cuestiones que nos interesa resaltar. En primer lugar, el armado de los conjuntos no estaba regido por ningún criterio definido, ni de artistas ni de estilos o de alguna otra índole. Por esta razón, las obras seleccionadas eran de nacionalidades y de épocas variadas, así como también mostraban la diversidad de obras que el MNBA guardaba en sus reservas y las estrategias que se habían empleado para enriquecer su colección. En segundo lugar, el desglose realizado para cada uno de los envíos, distinguiendo las obras por su país de origen (FIGURA 32) nos demuestra que las obras argentinas fueron mayoría en proporción a la totalidad: de 95 obras que se enviaron a estas ciudades bonaerenses, 51 eran argentinas. Sin embargo, no fue un rasgo que primó en cada uno de los conjuntos: solo en el primer envío a Bahía Blanca se respetó esta la superioridad numérica. En cambio, el envío a San Nicolás estuvo compuesto por 22 obras extranjeras (entre españolas, francesas y otros países) y 17 argentinas, mientras que el de Tandil fue de 13 y 7, respectivamente. Esta diferencia en parte se explica por la inclusión de las donaciones privadas y de las compras realizadas en los primeros años de vida del MNBA, decisión que habilitó discusiones que veremos más adelante. Nuevamente, tanto esta resolución como la opción por las producciones argentinas, más que una prioridad meditada parecían responder a disposiciones tomadas sobre la marcha. Al mismo tiempo, si existía un plan para difundir el arte argentino dentro del país, el MNBA quedaba fuera de él. En los planes de Atilio Chiáppori habitaba el propósito de difundir arte argentino a través de los préstamos de obras, pero este interés se contraponía con las exposiciones que organizó para las salas del MNBA. A lo largo de su gestión

realizó cuatro exposiciones dedicadas al arte francés⁷³, una al arte español - organizada por la Asociación Amigos del Arte *Pintura española, de los primitivos a Rosales*, en 1939 - y solo una al arte argentino, que se llamó *Un siglo de arte en la Argentina* (1936).

Como destacó Paula Casajús (2002,139-140), el MNBA de Chiáppori delegó en los Salones Nacionales y en los nuevos museos la exhibición del arte contemporáneo argentino para ocuparse de lo que realmente le interesaba: el arte europeo, principalmente, francés⁷⁴. El favoritismo del que gozaba el arte francés en el MNBA estuvo presente desde el nacimiento de la institución, a través de las adquisiciones que realizó Eduardo Schiaffino y de las colecciones privadas que ingresaron como donación en el período fundacional (Melgarejo, 2011; Artundo, 2004; Baldasarre, 2004). Durante la gestión de Chiáppori, frente a la imposibilidad de adquirir obras extranjeras, pasaron a cobrar protagonismo las colecciones privadas, sobre todo las que guardaban arte francés. Estos acervos fueron los que proporcionaron las obras para las exposiciones de arte francés que se realizaron en el MNBA. Además, entre 1934 y 1935, fueron destacadas con frecuencia en la sección “Galerías Privadas” del *Boletín*, con extensas notas dedicadas a describir la composición de las colecciones reseñadas.

De todas maneras, cuando se inauguró el nuevo edificio del MNBA, cinco de las veinte salas con las que ahora contaba, fueron dedicadas al arte argentino (FIGURA 33). El diario *La Nación* destacaba que para ese momento se habían rescatado las “obras representativas” que estaban distribuidas en algunas provincias, y sugería meditar las resoluciones “una y otra vez” antes de enviar cuadros y esculturas a los museos de provincia⁷⁵.

Los préstamos de obras, al igual que las exposiciones viajeras, no contaron con una gran aceptación dentro del ambiente artístico porteño. Una de las críticas más difundidas provenía de una de las figuras que más había trabajado para engrandecer el patrimonio del MNBA: Eduardo Schiaffino.

⁷³ Estas exposiciones fueron: *Un siglo de pintura francesa* en noviembre de 1933, *Auguste Rodin* en octubre de 1934, *Pintura Moderna* con obras de artistas franceses contemporáneos de la colección Rafael Crespo en 1936 y *La Pintura Francesa, de David a nuestros días* en julio de 1939.

⁷⁴ Las obras italianas, en cambio, no tenían una gran aceptación en el mercado de arte porteño en ese entonces, y por lo tanto, tampoco en el MNBA. A mediados de 1930, Pagano, señalaba “la ausencia de cuadros italianos en nuestras colecciones públicas y privada”, en “Exposición de moderna pintura italiana”, *La Nación*, 27 de junio de 1930. Fondo José León Pagano, Archivo MAMBA.

⁷⁵ “El nuevo edificio del Museo Nacional de Bellas Artes”, *La Nación*, 14 de mayo de 1933.

Desechos, pero no tanto: discusiones sobre los préstamos fundacionales

Los envíos fundacionales también mostraron algunas de las tensiones que se revelaron con las “exposiciones viajeras”, relacionadas a la dispersión del patrimonio del MNBA. Como señalamos antes, los artistas premiados en el Salón Nacional se oponían a que sus obras fueran a parar a espacios artísticos de ciudades provinciales por la suerte que corrían sus trabajos y porque sentían que su reconocimiento se alejaba de las instituciones neurálgicas. La gira que se le encomendó al secretario del MNBA, Augusto Da Rocha (h), en 1933, por un lado, parecía darle un marco de regulación al proyecto institucional y, por el otro, calmaba las críticas que se habían desatado por llevar piezas artísticas a parajes desconocidos. Finalizada la expedición, Da Rocha (h.) manifestó que:

Las gestiones de colaboración de la Dirección Nacional de Bellas Artes, en el sentido de acrecentar los museos de interior, fomentar las actividades artísticas, e intensificar los trabajos tendientes a asegurar a los artistas de provincias, un mayor estímulo y compensación por su labor, han sido recibidas con general beneplácito, pues – por primera vez – el Gobierno Nacional por medio de la repartición competente, se preocupa en forma efectiva de la cultura artística, fuera de los límites de la Capital Federal.⁷⁶

Esta expedición buscaba hacer presente al Estado nacional por primera vez, en ciudades alejadas de la capital del país para atender a las necesidades artísticas de cada región; apuntaba a tomar conocimiento de las actividades y de las particularidades de las ciudades provinciales para llevar propuestas y soluciones⁷⁷. Pero, a pesar de lo propicio de realizar este tipo de visitas, el seguimiento de las actividades artísticas en las provincias no volvió a darse, lo cual dificultó el ajuste o la evaluación de los programas realizados.

Con el programa de los envíos fundacionales, se sumó una nueva crítica relacionada con las obras que se distribuían, las cuales cargaban el estigma de ser “desechos” del MNBA (Chiáppori, 1942, 178). Lo expuesto en el apartado precedente, acerca de las obras que se pusieron en circulación, sumado a la observación de María José Herrera vinculada a los reiterados pedidos del MNBA para recuperar los envíos desde los años cuarenta (2012, 532), demuestra que los conjuntos estaban formados por obras de relevante peso histórico

⁷⁶ Augusto da Rocha (h), Informe, Buenos Aires, 16 de mayo de 1933. Archivo MNBA

⁷⁷ De las actividades de Bahía Blanca, mencionó: el II Salón Municipal Anual de Arte, la exposición del pintor vasco Flores Kaperotxipical, el I Salón de la Agrupación de Artistas Independientes, las conferencias auspiciadas por la Agrupación La Peña, la participación de artistas bahienses en Salones Nacionales y extranjeros. En relación a San Nicolás señaló: el I y II Salón de pintura y escultura (1931 y 1932) organizados por la Asociación de Bellas Artes.

y artístico y, por lo tanto, echa por tierra las valoraciones negativas asociadas a las obras que el MNBA destinaba a las provincias.

Sin embargo, esta idea estuvo muy presente al momento de emitir opiniones respecto al programa que llevaba adelante la institución nacional en diversos puntos geográficos. Como el armado de los envíos se realizaba con obras que formaban parte de la reserva del MNBA, se discutía el grado de representación o su calidad artística. Pablo Fasce, recuperó las opiniones que recogió el préstamo del MNBA al Museo Provincial de Bellas Artes de Salta. Desde *Ángulo*, revista de arte publicada en esa ciudad entre 1945 y 1947, criticaron fuertemente la política de préstamos y la composición de los mismos, a los que definían como “sobras” del Museo Nacional (Fasce, 2017, 99). Emilio Pettoruti, por su parte, cuando asumió la dirección del MPBA, devolvió las obras que el MNBA había cedido en 1928 “porque eran de calidad mediocre; con un criterio poco didáctico nuestra primera pinacoteca enviaba a los museos obras que no exhibía por malas deformando así la visión de los públicos de tierra adentro” (1968, 226).

Otra de las críticas más afamadas fue la de Eduardo Schiaffino. No obstante, sus expresiones no hacían alusión a la calidad de las obras que se repartían, sino que sus preocupaciones giraban en torno al peligro que corrían las obras y a la deshonra que esta dispersión significaba para las personas que habían donado su patrimonio a la institución. El ex director del MNBA venía manifestando su disconformidad con el rumbo que había tomado el Museo durante la dirección de Cupertino del Campo en la revista *Martín Fierro* en el año 1926, a quien acusaba de no hacer cumplir los objetivos para los cuales había sido creada esta institución. Mientras que del Campo apostaba a difundir y darle un uso social a las obras guardadas en el depósito, Schiaffino apuntaba a conservar la formación de la colección (Galesio y Melgarejo, 2010).

A principios de los años treinta, retomaba estas críticas, esta vez contra Atilio Chiáppori. Encabezó una “campaña” en “defensa del patrimonio Artístico Argentino”⁷⁸ desde las páginas del diario *La Fronda*⁷⁹, en donde publicó sus opiniones acerca del rumbo que había tomado el MNBA con respecto a la organización de las salas, las adquisiciones de obras y el desmembramiento de la colección patrimonial. Preocupado por el destino de las obras, sobre todo de aquellas que habían sido donadas se preguntaba:

⁷⁸ “Campaña en ‘La Fronda’ en defensa del patrimonio Artístico Argentino” es el título que lleva la carpeta donde Eduardo Schiaffino agrupó las notas que publicó en ese diario. Fondo Eduardo Schiaffino, AGN.

⁷⁹ El diario *La Fronda* era de tendencia conservadora; se publicó entre 1911 y 1932. El dueño era Francisco Uriburu, primo del General José Félix Uriburu.

Con qué criterio se hacen las selecciones para remitir las unas al Museo Histórico, las otras al Etnográfico, y las demás a incipientes Museos de provincia o de campaña, o se las sepulta en el limbo del depósito? Acaso la arbitrariedad cuando es absoluta se transforma en clarividencia?⁸⁰

Asimismo, cuestionaba el merecimiento de las nóveles instituciones para recibir la asistencia del Nacional, ya que consideraba que sus “vecindarios no han hecho el menor esfuerzo en forma de legados, suscripciones públicas, donación de edificios, etc., para merecer una ayuda que, cumplido ese requisito, sería justificada”⁸¹.

Un aliado en este reclamo fue Mario A. Canale⁸². Desde las páginas de la revista *Momento Plástico* (1933) se encargó de remarcar el peligro que corría el patrimonio del MNBA dada la cantidad de obras que repartía. Además advertía que la DNBA hacía cumplir al “Museo Nacional un plan de difusión cultural que no le corresponde” y que tampoco cumplía con la finalidad que tienen instituciones de este tipo:

Todo Museo, por su naturaleza, es eminentemente conservador en el sentido de guardar su patrimonio y enriquecerlo, solo el Museo Nacional de Bellas Artes adapta la política original de deshacerse de sus obras prestándolas – con autorización de la Dirección Nacional – lo que está en pugna con el decreto de su creación. La Dirección Nacional de Bellas Artes, si desea desarrollar su plan de difusión cultural ayudando a los museos del interior, que lo haga en buena hora, pero, sin tocar para nada el acervo del Museo Nacional⁸³.

Agregaba que con este programa se le faltaba el respeto a aquellas personas que, con una actitud patriótica, habían legado sus colecciones al acervo del MNBA y así se torcía el espíritu de los donantes y se alteraba su destino, ya que:

No puede compararse el valor de exhibición en el Museo Nacional con un museo de provincia, donde se cuentan días sin tener un solo visitante. Si la voluntad del donante fuera contribuir a esos museos del interior, no necesitarían intermediarios, pues lo harían directamente⁸⁴.

Sus expresiones dejan ver la desvalorización y los imaginarios que rondaban alrededor de las instituciones provinciales, ligada a la (supuesta) casi nula concurrencia de

⁸⁰ Eduardo Schiaffino, “El derrumbe de una noble institución” en *La Fronda*, 24 de mayo de 1934. Fondo Eduardo Schiaffino, AGN.

⁸¹ *Ídem*.

⁸² Schiaffino guardó la copia de la nota que Canale había enviado a Nicolás Besio Moreno, director de la DNBA, y el borrador de la nota que publicó en el diario *La Prensa*, el 2 de febrero de 1935, donde se refería a la gestión de Chiáppori en el MNBA y contestaba las declaraciones de este último aparecidas en *La Nación*, [23 de enero de 1935], Fondo Eduardo Schiaffino, AGN.

⁸³ Mario Canale, “Sobre las salidas de obras del Museo Nacional de Bellas Artes. Contestando un reportaje” s.f., Fondo Eduardo Schiaffino, AGN

⁸⁴ *Ídem*.

visitantes. A cambio, sugería que se enseñara a las comisiones de bellas artes el ejemplo del MNBA, que con “ayuda del gobierno y la generosidad privada” consiguió formar su colección. Les proponía que gestionaran dinero de sus municipios, de las grandes empresas y de los vecinos acaudalados y así “adquirir obras a los artistas que tanto necesitan”⁸⁵. Estas últimas palabras no son extrañas en boca de Canale, puesto que, como exponemos en el capítulo siguiente, la promoción de las ventas en beneficio de los artistas fue uno de los principales móviles para organizar los salones en la región bonaerense de la mano de la Comisión Provincial de Bellas Artes, de la que era su secretario.

La disconformidad de Canale con la DNBA no terminó ahí. Junto a otros artistas, fundó y presidió la Corporación de Artistas Plásticos⁸⁶ para, entre otras cosas:

Ejercer las funciones de control en cuanto a las gestiones de la Dirección Nacional de Bellas Artes, aplaudiendo las buenas resoluciones y combatiendo sin reticencias, las disposiciones que contraríen el concepto orgánico claro, concreto y eficiente de las funciones directoras que ejerce.⁸⁷

Asimismo, se proponían alcanzar al gobierno medidas que consideren “útiles para la colectividad artística”⁸⁸ y promover la difusión artística en la Capital y en el interior del país, pero desconocemos si finalmente elevó alguna propuesta de este tipo.

Chiáppori se defendió de estas críticas argumentando que, si las obras eran de depósito era porque no tenían otra alternativa, pero no era cierto que en él se guardaran desechos. Sostenía que, si eso fuese cierto, “las clases cultas” de Córdoba, Rosario, Santa Fe, Paraná no seguirían solicitando telas al Museo Nacional (1942, 176-178). Como había denunciado Canale, la decisión de Chiáppori fue acompañada por la DNBA, y hasta señalada como un logro de este organismo. Al respecto decía:

Como consecuencia de la discreta depuración de las colecciones y teniendo en cuenta las necesidades culturales de algunos importantes centros del país, se crearon los Museos de MENDOZA, RIO CUARTO, BAHIA BLANCA, SAN NICOLAS, LA RIOJA, CATAMARCA, SAN JUAN, GUALEGUAYCHU, CONCEPCION DEL URUGUAY

⁸⁵ Carta de Mario Canale a Nicolás Besio Moreno, Buenos Aires, 23 de enero de 1935. Fondo Eduardo Schiaffino, AGN.

⁸⁶ La Corporación de Artistas Plásticos se fundó en diciembre de 1932 y comenzó sus actividades en marzo del mes siguiente. La Comisión Directiva estaba formada por: Enrique de Larrañaga (vicepresidente), Luis Borraro (secretario), Oscar Ferrarotti (prosecretario), Roberto Rossi (tesorero), Ramón Gomez Cornet, Alfredo Bigatti, Héctor Basaldúa, Ernesto M. Scotti, Jorge Larco y Miguel Angel Victorica (vocales), en “Corporación de Artistas Plásticos” en *Momento Plástico*, año 1, n° 1, 1 de abril de 1933, p.3.

⁸⁷ “Algunas de las finalidades de la Corporación”, *Momento Plástico*, año 1, n° 1, 1 de abril de 1933, p.3.

⁸⁸ *Ídem*.

y TANDIL, que conjuntamente con los ya creados anteriormente son depositarios de más de 1050 obras de arte de propiedad nacional⁸⁹.

Esta cita deja en evidencia que la conformación de los préstamos fundacionales se realizó en base a lo que prefería excluirse del radio de interés del MNBA. Además, conociendo la problemática que enfrentaron otros museos en relación al crecimiento descontrolado de sus colecciones (Blasco, 2011a; Carman, 2013; Podgorny y Lopes, 2013, 20) es probable que la decisión de Chiáppori estuviese vinculada a la saturación de obras que atravesaba el Nacional, y la organización en un edificio nuevo edificio que aún no tenía la capacidad ni las condiciones adecuadas para guardar el creciente acervo patrimonial⁹⁰. Esta depuración también se hizo en las salas del MNBA. Chiáppori, elaboró un nuevo criterio curatorial siguiendo el modelo de los museos norteamericanos como el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), con salas más austeras y despojadas, alguna de las cuales pasarían a exhibir obras de manera rotativa, transformando al museo en un “organismo viviente”⁹¹. Para la exhibición eligió las telas más representativas, agrupadas por escuela y ordenadas cronológicamente, en la medida de lo posible, y asumiendo que “la eterna escasez de fondos en que hemos debatido y seguimos debatiéndonos, ha creado anchas lagunas que, poco a poco, se irá cegando” (1942, 68-70). Además, privilegió las obras modernas, tanto para exhibir como para adquirir y las piezas antiguas pasaron a ocupar una sala única o fueron derivadas a museos históricos, etnográficos o de provincia⁹². De este modo, se finalizó con el modo de exhibición instalado por Schiaffino, de salas atiborradas de obras y de objetos y con ello se terminaban de borrar las huellas de su paso por la institución (Melgarejo, 2011, 26-28). Al mismo tiempo, la limpieza de las salas, aumentó las obras en reserva y, por lo tanto, la disponibilidad de obras para

⁸⁹ DNBA, *Cuarta época*, 1° de septiembre 1931 – 8 de marzo 1938, Archivo Palais de Glace.

⁹⁰ Irina Podgorny señaló que “la estrategia de saturar los espacios existentes para luego solicitar la construcción de un edificio aparece como una táctica transnacional, probablemente aprendida en la práctica de la gestión” (2009, 39). En este sentido, la construcción de un nuevo edificio para el Museo Nacional de Washington (1881) y el Museo de Historia Natural de Londres (1880), estuvo impulsada por la necesidad de proteger y conservar las colecciones que habían aumentado de manera descontrolada (2009, 40).

⁹¹ También mencionaba a los museos de arte europeos como el Louvre, el Prado, el Museo de Bremen, de Nápoles, el Ryksmuseum de Amsterdam, el Kaiser-Friedrich de Berlín, los cuales habían comenzado la renovación de sus salas veinte años antes, y destacaba que se habían realizado en el “atribulado lapso de postguerra” (Chiáppori, 1942, 52-53).

⁹² En relación a las donaciones, la DNBA estableció un reglamento para su aceptación, que debía ser avalado por la comisión interna de plástica y el director del MNBA y luego por el Consejo Nacional Asesor. También hacía una distinción entre los ofrecimientos de artistas vivos y muertos. En “La Dirección Nacional de Bellas Artes dictó un reglamento de donaciones” en *El Argentino*, 14 de diciembre de 1934, p. 2

envíos. Así, podían seguir explotando la dispersión del patrimonio que tanto indignaba a Schiaffino: doble puntada final para desterrarlo definitivamente del MNBA⁹³.

⁹³ Cuando Chiáppori asumió la dirección del MNBA realizó declaraciones sobre lo que no se hecho en el Museo. El ex director, Cupertino del Campo, le manifestó su sorpresa y su decepción frente a esos comentarios. Chiáppori se defendió y como muestra a su lealtad le recordó la actitud que había tomado “en el asunto Schiaffino – tanto por lo que está documentado oficialmente como por el conocimiento directo, suyo de correspondencia particular”. Carta de Atilio Chiáppori a Cupertino del Campo, 20 de abril de 1931. Academia Argentina de Letras. Biblioteca digital, epistolario.

Capítulo 2: Colecciones de Salón. Los salones de arte y los patrimonios locales

Centros que parecían vivir absorbidos por otras actividades descubren de pronto nuevos horizontes y concurren a los conciertos, acuden a escuchar conferencias, buscan el cuadro y la escultura, evidenciando con ello que el panorama de ahora es más amplio y, ¿por qué no decirlo?, más noble⁹⁴

La provincia de Buenos Aires, durante los años treinta del siglo XX, asistió a un período de proliferación de espacios artísticos públicos. Fue en esta década cuando comenzaron a organizarse numerosos salones de arte y a fundarse museos de arte en varias ciudades de la provincia. La cita del diario *La Nación* con la que iniciamos este capítulo justamente llamaba la atención sobre este panorama “más amplio” que se abría gracias a que otros centros urbanos “descubrían” nuevos intereses vinculados a la actividad artística. En este nuevo horizonte que se estaba conformando, los salones de arte se convirtieron en los nuevos protagonistas de la escena artística provincial.

La construcción de instituciones artísticas en espacios bonaerenses venía teniendo lugar en la capital provincial desde finales del siglo XIX y a partir de los años veinte se extendió a diversos puntos del territorio pero fueron procesos que se dieron de manera dispar. Como señaló María Guadalupe Suasnábar (2019, 35) la fundación y la consolidación de las principales ciudades bonaerenses se sucedieron en tiempos diversos y, por lo tanto, los procesos institucionales también. De todas maneras, no es nuestra intención detenernos en la secuencia cronológica de cada uno de los procesos institucionales. En este capítulo nos interesa estudiar las prácticas y las motivaciones que confluyeron en la existencia y en el aumento de salones de arte, así como también desentrañar la vinculación entre este fenómeno y la aparición de museos municipales bonaerenses.

Los salones bonaerenses, en este sentido, además de ser una gran atracción para los artistas y para el público local, fueron el instrumento en común y más eficaz para armar o para acrecentar las colecciones patrimoniales de los nuevos museos. Por un lado, el I Salón de Arte de Bahía Blanca (1931) y los Salones de Pergamino, iniciados en 1934, proporcionaron las obras que formaron la colección patrimonial de sus respectivos museos municipales. Por el otro, los salones que estuvieron a cargo de la Comisión

⁹⁴ “De ‘La Nación’. El Primer Salón Municipal de Bellas Artes”, *La Nueva Provincia*, 14 de abril de 1931. Archivo Walter Caporicci Miraglia.

Provincial de Bellas Artes (CPBA), como los de Tandil, desde 1938, y los de Mar del Plata, desde 1942, tuvieron impactos disímiles. Mientras que el primero se inició con posterioridad a la fundación del Museo y sirvió para aumentar la colección patrimonial, en el segundo caso, no hubo una vinculación de ningún tipo con el Museo Municipal de arte de esa ciudad. En este sentido, sostenemos que ambos casos comparten un rasgo que se conecta con la finalidad buscada por la CPBA en la organización de los salones provinciales: acrecentar la colección del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.

En consecuencia, al momento de evaluar el impacto de los salones de arte en los procesos institucionales locales, consideramos pertinente realizar la distinción entre los organizados por las comisiones municipales y aquellos que respondían a la entidad provincial, no solo porque manejaban presupuestos diferenciados, sino también porque perseguían objetivos y finalidades disímiles, para lo cual emplearon prácticas diversas.

La instalación de salones de arte en las localidades bonaerenses, además de generar resultados e impactos heterogéneos en los nuevos acervos municipales, originaron discusiones relacionadas al lugar que debían ocupar los artistas locales en las incipientes colecciones, las cuales terminaron por reproducir las búsquedas que imponían los organismos capitalinos y servían como argumento de las elecciones que efectuaban.

De Salón a Museo I: el caso de Bahía Blanca

El Salón de Arte de Bahía Blanca se inició el 11 de abril de 1931 (FIGURA 1), a cargo de la Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBA). Este organismo, en agosto de ese mismo año, fue el encargado de concretar la creación del Museo Municipal de Bellas Artes. La particularidad de este caso es que, al momento de abrir sus puertas, contaba con una colección patrimonial de nueve obras, todas provenientes del Primer Salón.

En las historias de museos públicos abundan las problemáticas relacionadas a la falta de presupuesto, a las infraestructuras inadecuadas y a la desatención estatal. Pero no encontramos antecedentes donde se proyectara la apertura de una institución de este tipo con tal escaso acervo para exhibir. De manera que el caso del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca, presenta un proceso de formación inaudito.

Esta situación del Museo no coincidía con el circuito artístico existente en la ciudad. Las agrupaciones de artistas, venían desarrollando desde la década anterior las exposiciones más importantes que se habían sucedido en la ciudad hasta ese momento, varias de las

cuales habían sido apoyadas por el gobierno municipal⁹⁵. En abril de 1928, por ejemplo, la agrupación *Índice* organizó una exposición en el marco del centenario de la ciudad (Ribas, 2012). Enrique Cabré Moré, primer director del Museo Municipal de Bellas Artes guardó en su cuaderno de recortes una nota que se refería a esta exposición como el evento que “había agitado el incipiente movimiento artístico de la ciudad” y que a partir de este grupo de “cultores de la pintura” surgió la iniciativa del Salón de arte y la posterior fundación del Museo⁹⁶. Al poco tiempo *Índice* se disolvió y los artistas se agruparon en *La Peña* (Ribas, 2012, 93)⁹⁷. Esta última llevó a cabo exposiciones y salones de arte en el Salón Blanco del Palacio Municipal desde 1929 hasta aproximadamente 1933. Para los artistas Juan Carlos Miraglia y Domingo Pronsato, integrantes de ambas agrupaciones, estas iniciativas habían despertado de manera definitiva al ambiente artístico de la ciudad y habían impulsado la creación de las instituciones oficiales⁹⁸.

La creación del Salón Municipal, además de ser el corolario de estas y otras iniciativas privadas que venían realizándose de la mano de artistas⁹⁹, fue la vía de ingreso de las nueve obras con las que el Museo bahiense inició su colección (FIGURA 2). De este grupo, tres fueron donaciones: una escultura de César Sforza, *Viejo pastor* (FIGURA 3)¹⁰⁰, un óleo de Pronsato, *Arroyo San Bernardo* (FIGURA 4) – ambas cedidas por sus autores – y un grabado de Francisco De los Santos, *Elevadores en Río Santiago* (FIGURA 5) donada por Cabré Moré. El resto fueron adquisiciones de la CMBA: cuatro habían sido premiadas en este concurso y pertenecían a artistas bahienses: el bronce de Mayer Méndez, *Cabeza de niña* (FIGURA 6) y *Casas* de Juan Carlos Miraglia (FIGURA 7), ambos primeros premios

⁹⁵ El artista Filoteo di Renzo mencionó que el órgano municipal se involucró en exposiciones artísticas desde el año 1920. El Concejo Deliberante había organizado una exposición con los pintores italianos Nava y Margotti y un año después de Conde Aldo Severini. En: Xil Buffone (2006), “Filoteo di Renzo: Bahía Blanca nunca aprenderá”, *Ramona*, octubre 2006, pp. 54-64.

⁹⁶ Entre los participantes mencionaba a: Agustín de Arrieta, Francisco Pablo De Salvo, Atilio Sica Bassi, Orlando Erquiaga, Enrique Cabré, Manuel Mayer Méndez, Antonio Díaz, Vicente Ferraz y los pintores Pronsato, Miraglia, Maserá, Saverio Caló, Juan Ré, Belardinelli, Nicanor Polo, Ezio Rovere Maldini, Remo Marini, Lorenzo Padrón y Rafael Bouzo. En: “En reunión de Peña nació el proyecto de crear el M. de Bellas Artes” s/f, s/d, en Archivo Cabré Moré.

⁹⁷ En el capítulo cuatro profundizamos sobre su actuación.

⁹⁸ Domingo Pronsato, “Arte Plástico. Expresiones del sur argentino” en *La Nueva Provincia*, 1 de agosto de 1931 (julio 1931).

⁹⁹ El proyecto de creación de ambas instituciones fue elaborado por el concejal Francisco Berardi; “Ordenanza de creación del ‘Salón Municipal Anual de Arte’. Proyecto presentado por el Sr. Concejal Dr. Francisco Berardi” en II Salón Municipal de Arte, 11 de abril de 1932, Bahía Blanca. Archivo Fundación Espigas. Según el artista Juan Carlos Miraglia, su actuación fue la de “simple vocero” valiéndose de su acceso directo al cuerpo deliberativo de la Comuna. Escrito de Juan Carlos Miraglia, s.f., Archivo Walter Caporicci Miraglia.

¹⁰⁰ Esta obra fue considerada como la primera obra del Museo. En: “De ‘La Nación’. El Primer Salón Municipal...” *op. cit.*

en escultura y pintura respectivamente; *Puente de Viedma*, óleo de Domingo Pronsoato (FIGURA 8), obtuvo el segundo premio, y *Día de sol en Patagones*, óleo de Ezio Rovere Maldini (FIGURA 9), el tercer premio. El reglamento del Salón establecía que solo podían acceder a los premios artistas de la ciudad, con más de un año de residencia, y que la Comuna podía resolver adquisiciones entre las obras premiadas, a excepción de los estímulos. Esto que podía leerse como un interés por formar una colección donde los artistas de la ciudad fueran protagonistas, se desmorona a la luz de las otras adquisiciones que realizó la CMBA. Por fuera de los premios, gracias a los fondos donados por entidades privadas¹⁰¹, consiguió dos obras de artistas capitalinos: un óleo de Ítalo Botti (FIGURA 10)¹⁰² y otro de Lorenzo Gigli (FIGURA 11).

Finalmente, el Museo se inauguró en agosto de 1931. Como, “el inaugurar el Museo Municipal con un grupo tan exiguo hubiera sido poco serio”¹⁰³, la CMBA tuvo que necesariamente salir a buscar las obras que se exhibieron en la apertura de la institución. Allí se mostraron las obras que prestaron los “más selectos hogares bahienses”¹⁰⁴, cuatro artistas bahienses – Domingo Pronsoato, Ezio Rovere Maldini, Alfredo Maserá y Tito Belardinelli – y los dibujos del caricaturista Eduardo Pérez.

Las obras patrimoniales también se exhibieron en esta ocasión, pero no fueron anunciadas en el catálogo de la exposición inaugural (FIGURA 12). La reseña del diario *El Atlántico* se limitó a señalar que en la sala principal, donde se llevaron a cabo los discursos de inauguración, se hallaban “expuestas las obras de propiedad particular y las obtenidas por compra o donación, por la Comisión Municipal de Bellas Artes”¹⁰⁵. Gracias a las fotografías tomadas durante el acto podemos acreditar la exhibición del reducido conjunto, aunque no de su totalidad (FIGURA 13 Y 14). En ellas alcanzamos a distinguir la presencia de las pinturas de Lorenzo Gigli, de Domingo Pronsoato, de Juan Carlos Miraglia y de Ítalo Botti, el grabado de Francisco De los Santos y el bronce de Manuel Mayer Méndez.

¹⁰¹ Los organismos que donaron fondos fueron la Comisión Hijos de Bahía Blanca, el Club Argentino, el Club Español y el Centro Arquitectos, Constructores y Anexos, y de los particulares, Enrique Cabré Moré. En: “Memoria de la Comisión Municipal de Bellas” en *II Salón Municipal de Arte*, p. 54 (27 de febrero de 1932). Archivo Fundación Espigas.

¹⁰² Esta obra obtuvo el segundo premio en el Salón Nacional de 1930, en “De ‘La Nación’. El Primer Salón Municipal...” *op. cit.*

¹⁰³ Florentino Ayestarán, “La Comisión Municipal de Bellas Artes y su obra” en *La Nueva Provincia*, 20 de agosto de 1941. Archivo Enrique Cabré Moré

¹⁰⁴ Discurso Cabré Moré (1933) “Reapertura del Museo Municipal de Bellas Artes” en *Momento Plástico*, julio de 1933, p. 3.

¹⁰⁵ “Fue inaugurado ayer el Museo Municipal de Bellas Artes”, *El Atlántico*, 3 de agosto de 1931, pág. 4. Archivo Cabré Moré.

Con el correr del tiempo, los salones se siguieron celebrando pero el patrimonio del Museo no aumentaba. Este estancamiento, iluminó el problema que significaba la exclusiva premiación a locales. Se argumentaba que el dictamen original conspiraba contra su progreso y además era inadecuada para el fomento de las bellas artes¹⁰⁶. Como el concurso era de carácter local, era difícil renovar los nombres en cada convocatoria y terminaba perjudicando a los propios artistas: dejaba de ser un espacio atractivo en términos competitivos y en términos pedagógico, puesto que ya no les ofrecía nada nuevo que aprender. Teniendo en cuenta que en el año 1932 estaba naciendo la primera institución formal de enseñanza artística, los salones resultaban una herramienta importante para la formación del artista bahiense. En los salones municipales, no solo quedaba en evidencia el nivel alcanzado por los creadores locales, sino también la necesidad de contar con estructuras de formación profesional.

El diario local *El Atlántico*, advirtió esta situación desde la primera edición del Salón Municipal. En ese momento destacó la labor del jurado de selección para conseguir una exposición homogénea e importante como manifestación de arte local¹⁰⁷. En función de tal fin, resaltaba que había rechazado muchas de las obras recibidas por considerarlas “carentes de todo mérito y ajenas al menor propósito artístico”¹⁰⁸. Aun así, reconocía que el Salón no reunía obras de destacada factura y le atribuía esta carencia a las destrezas que habían conseguido los pintores y escultores. Por este motivo señalaba que:

Si es dable hablar de progresos, éstos han de referirse más al Salón como tal, exclusivamente, que a las obras, mediante las cuales nuestros artistas denuncian concretamente el esfuerzo hecho, las vías seguidas y el éxito logrado.¹⁰⁹

Para este diario el progreso estaba en la celebración del Salón, pero por la calidad de las obras que reunían, no podía decir lo mismo de los pintores y escultores bahienses.

La Nueva Provincia, otro diario local, coincidía en las observaciones de su par pero exceptuaba de esta caracterización a Juan Carlos Miraglia, “un artista que sigue su camino con decisión y sin vacilaciones, que estudia y trabaja para perfeccionar sus medios” y que le esperaba con un porvenir brillante¹¹⁰. De todos modos, aceptaba que a falta de una

¹⁰⁶ Proyecto de ordenanza para el Salón Municipal de Arte de Bahía Blanca. Archivo Museo Municipal de Bellas Artes.

¹⁰⁷ El jurado de selección estuvo formado por: Luis Rovatti, César Sforza y Ernesto Soto Avedaño para escultura, y María Elena Bertrand, Pablo Molinari y Francisco Villar para pintura. En cat. exp. *I Salón Municipal de Arte*, Bahía Blanca, 11 de abril de 1931.

¹⁰⁸ “Salón Municipal de Arte” en *El Atlántico*, 17 de abril de 1931. Archivo Walter Caporicci Miraglia.

¹⁰⁹ *Ídem*.

¹¹⁰ Dick, “Primer Salón Municipal de Arte”, *La Nueva Provincia*, 1931. Archivo Walter Caporicci Miraglia.

academia, era mucho lo que realizaban los artistas. Librados casi siempre a sus propias orientaciones, sugería vigilarlos “celosamente si se desea progresar en el camino lleno de obstáculos que hay que recorrer para llegar a las cumbres luminosas del Arte”¹¹¹. Los incitaba a aprender bien el oficio y a trabajar para dominar la técnica y no confiar solo en la inspiración, porque “el arte, en sus manifestaciones exteriores, impone una disciplina tan rigurosa como cualquier otra actividad humana y quizás mayor aún. No solo es emoción e inspiración sino oficio, ‘metier’ (...) y el oficio hay que aprenderlo”¹¹².

En cambio, la prensa capitalina como *La Nación* fue más benévola con las obras locales que con el “núcleo porteño” que participó fuera de concurso. En su reseña sobre el I Salón Municipal de Arte destacó que el conjunto exhibido era variado, de no escaso interés, y que:

Tanto o más que los aciertos parciales de alguna obra aislada importan el ejemplo educador, destinado a modificar un ambiente y a determinar una nueva forma de cultura. Acaso ellos mismos no justiprecien hoy el alcance de su propia acción en lo que tiene de benéfica y abnegada¹¹³.

Por el contrario, destacaba que las obras capitalinas no ofrecían nada interesante para reseñar ya que gran parte eran obras que habían sido exhibidas en otra oportunidad. Una de las excepciones la ofrecía Lino Spilimbergo, con un paisaje y una naturaleza muerta, y las pintoras, Carlota Stein, Hildara Pérez de Llanso y Lola D. Luzarreta, entre otras, que habían acudido en buen número y con obras de reciente producción¹¹⁴.

Como consecuencia de las falencias observadas, en 1936 se modificó el reglamento del Salón y se hizo efectivo al año siguiente¹¹⁵. Contrariamente a la propuesta inicial, ahora se apuntaba atraer a los mejores exponentes del arte nacional, “sin empecinarse en limitar las ventajas tan solo al arte local”, y tomar contacto “con lo más selecto de la expresión artística del país” para poder superarse¹¹⁶. El artista bahiense Filoteo Di Renzo recordó que las esperanzas de captar obras de la calidad en los primeros Salones no se mantuvieron y las autoridades municipales se vieron en la necesidad de solicitar la

¹¹¹ Dick, *op.cit.*

¹¹² *Ídem.*

¹¹³ “De ‘La Nación’. El Primer Salón Municipal...” *op. cit.*

¹¹⁴ Como señaló Georgina Gluzman (2018, 58), los salones provinciales fueron los espacios, junto a las galerías privadas, que brindaron a las artistas otras posibilidades de inserción en el campo local, frente a la imposibilidad de acceso a los circuitos oficiales, como el Salón Nacional de Bellas Artes.

¹¹⁵ Proyecto adjudicado al año 1936. Modificando la del 10 de abril de 1930, sobre el Salón Municipal Anual de Arte. Archivo 2Museos, Bahía Blanca.

¹¹⁶ *Ídem.*

participación de artistas de regiones cada vez más alejadas para poder reunir un discreto número de obras de calidad en el certamen¹¹⁷.

Para ese entonces, habían ingresado cinco nuevas obras al patrimonio del Museo¹¹⁸, es decir, catorce en cinco años de vida, un número que ponía en evidencia el estancamiento de la institución. Enrique Cabré Moré, como director del Museo Municipal, avizorando la dificultad para hacerse de obras, en 1935 había llevado como propuesta a la reunión de la Federación de Comisiones Oficiales de Bellas Artes la creación de un presupuesto nacional para efectuar adquisiciones de obras con destino a los museos del interior¹¹⁹, pero estimamos que esta iniciativa no prosperó.

Las modificaciones reglamentarias también estuvieron orientadas a cambiar el sistema de adquisiciones y premiaciones. Estas últimas se redujeron a un premio de honor y, “como un aliciente especial” para los artistas bahienses, tres premios estímulos. De esta forma, ofrecía a los artistas las mismas ventajas que otros salones, como ser “el aliciente de la recompensa o sea la adquisición de las obras”¹²⁰. Para la CMBA, las adquisiciones eran más beneficiosas para los artistas porque:

Los premios se otorgan una sola vez, las adquisiciones pueden favorecer a un mismo artista todas las veces que su obra así lo merezca.
- Es la obra pues que se impone. - Es la obra, cada vez más lograda, la que hará que el artista se esmere y lleve su disciplina hasta los límites más extensos a fin de imponer la adquisición de su obra¹²¹.

La CMBA consideraba que los premios solo conducían a la decadencia del Salón y al estancamiento del Museo. El premio destinado a escultura, por ejemplo, a excepción de la primera celebración había quedado desierto constantemente. En cambio, con la creación de los premios-adquisición, todos los años podrían hacerse de ocho a diez obras de “verdadero mérito artístico” del país y del exterior, como ya lo habían hecho en otras

¹¹⁷ Xil Buffone (2006), “Filoteo di Renzo: Bahía Blanca nunca aprenderá”, *Ramona*, octubre 2006, pp. 54-64.

¹¹⁸ Todas estas obras fueron donaciones, en su mayoría de agrupaciones culturales y de artistas de la ciudad: la Asociación Cultural de Bahía Blanca llevó dos óleos de gran tamaño, uno de Atilio Malinverno y otro de Luis Maristany de Trias; la Asociación de Artistas Independientes, un grabado de Soldi, y La Peña, un paisaje de Juan Sol. Antonio Santamarina, por su parte, cedió un retrato de Carlos Pellegrini, realizado por Eduardo Sívori.

¹¹⁹ “En toda la República se cumplirá una labor de fomento artístico”, *La Nación*, 29 de septiembre de 1935.

¹²⁰ Inicialmente los premios se distribuían de la siguiente manera: Lo premios se distribuían de la siguiente manera: primer premio escultura y pintura, \$1000 cada uno; segundo premio pintura \$500; primero premio dibujo \$200 y tres premios estímulos para las tres disciplinas, de \$100 cada uno. Con la modificación: \$500 a un único premio de honor y tres premios estímulos de \$100 cada uno. Proyecto de ordenanza para el Salón Municipal de Arte de Bahía Blanca [1936]. Archivo 2Museos, Bahía Blanca.

¹²¹ Carta de la CMBA al presidente del HCD, Bahía Blanca, 18 de septiembre de 1936. Archivo 2Museos, Bahía Blanca.

ciudades con sus salones oficiales, considerando que la Municipalidad estaba imposibilitada de efectuar otras adquisiciones por fuera de este evento, las cuales además estarían acorde con la producción anual nacional¹²². En resumen, con estas modificaciones, se aceptaba la participación de artistas de todo el país, argentinos y extranjeros, y la CMBA podía realizar las adquisiciones que considerara conveniente.

Para esta nueva empresa contaba con un presupuesto de \$5500 destinada a adquisiciones y a gastos de organización¹²³, aparte de los premios. Con esa suma podían adquirirse, por ejemplo, cuatro o cinco óleos de artistas de trayectoria o veinte dibujos o grabados por año, en promedio. De esta forma, hacia 1941, el patrimonio había aumentado a 71 obras. Sin embargo, el ex intendente de la ciudad, Florentino Ayestarán¹²⁴, aún se lamentaba por no haber realizado los cambios en su debido momento. Manifestó que, en los diez años que llevaba de existencia, la institución no había obtenido el realce necesario por “la reducción de los recursos que desde un principio se habían fijado en la ordenanza” y por “no haberse resuelto oportunamente los proyectos de modificación a la misma”¹²⁵.

A las dificultades presupuestarias, se sumaba la falta de un edificio apropiado para alojar el Museo, otro elemento que desalentó la posibilidad de sumar más obras desde el comienzo. El intendente de Bahía Blanca, Agustín de Arrieta, en la reinauguración de la institución en el año 1933, “reconoció la necesidad de dotar al Museo Municipal de Bellas Artes de un local adecuado”, para lo cual hizo un llamado a que, una vez más, contribuyan “todos los que se hallan en condiciones de hacerlo”¹²⁶. En ese momento, el Museo se trasladaba a un salón del Club Argentino, luego de funcionar en una ex comisaría, la cual se había acondicionado gracias a la contribución de Cabré Moré¹²⁷. La falta de un presupuesto y de un edificio adecuado dificultó la posibilidad de atesorar objetos que dieran sentido a la institución. De ahí que la colaboración de entidades privadas se

¹²² Menciona como ejemplos a las ciudades de La Plata y Rosario, que tienen partidas superiores a \$10000. Santa Fe, Córdoba, Mendoza y San Nicolás con partidas de más de \$5000 para adquisiciones de obras. En todos los casos son salones con sus puertas abiertas a todos los artistas del país, en: Proyecto de ordenanza... *op. cit.*; para el Salón Municipal de Arte de Bahía Blanca. Carta de la CMBA al presidente del HCD... *op. cit.*

¹²³ Para la compra de las obras en el Primer Salón, la CMBA recibió como donaciones la suma de \$1250 y el conjunto de nueve obras patrimoniales se valuaba en \$8600, en “Memoria de la Comisión Municipal de Bellas”... *op. cit.*, p. 57. En la reapertura el patrimonio alcanzado era de quince obras, valuado en \$ 14800, en “Reapertura del Museo Municipal de Bellas Artes”, *Momento Plástico*, julio de 1933, p. 3.

¹²⁴ Florentino Ayestarán fue el primer comisionado luego del golpe de estado de 1930. Estuvo en el cargo desde septiembre de 1930 hasta junio de 1931.

¹²⁵ Florentino Ayestarán, “La Comisión Municipal de Bellas Artes y su obra” en *La Nueva Provincia*, 20 de agosto de 1941. Archivo Enrique Cabré Moré.

¹²⁶ Discurso de Enrique Cabré Moré, reproducido en “Reapertura del Museo Municipal de Bellas Artes”, *Momento Plástico*, julio de 1933, p. 3.

¹²⁷ Estaba situado en la calle Belgrano 54.

convirtiera en un elemento clave y necesario para la compra de obras y también para armar el espacio que las alojara.

Los salones de arte continuaron celebrándose hasta 1950. En 1945, con la transformación de la Comisión Provincial de Bellas Artes en Dirección General, el Salón de Bahía Blanca, junto con el de Tandil y La Plata, quedó en manos de este organismo y pasó a cobrar un mayor protagonismo dentro del mapa artístico. Ahora era de carácter nacional y la vinculación con los artistas de la capital federal y otros valores destacados del interior era más estrecha¹²⁸.

Hacia mediados de los años 50, el diario *El Atlántico*, propuso el retorno del Salón, aduciendo que su “suspensión ha señalado un retroceso dentro de la actividad plástica local” y para el crecimiento del Museo. En relación a esto último, sostenía que con su re-instalación permitiría la adjudicación de diez premios-adquisición por año, lo cual repercutiría en un aumento de 50 obras al término de cinco celebraciones¹²⁹. A veinte años de su fundación, el enriquecimiento de la colección aún era un tema a resolver, que parece no haberse solucionado ni con la ampliación de la convocatoria ni con el apoyo del organismo provincial. De todos modos, frente a falta de respuestas municipales para mitigar los problemas institucionales, los salones seguían siendo la respuesta más efectiva al ingreso de nuevas obras. Y lo sigue siendo en la actualidad, solo que en formato de Bienal. Este concurso es la herramienta mediante la cual ingresan al museo bahiense y actualiza su colección.

Varios de estos derroteros por los que atravesó el Museo de Bahía Blanca, también estuvieron presentes en la conformación de la colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Pergamino. A continuación desarrollamos algunas de sus problemáticas relacionadas a los salones locales y a la evolución de su acervo institucional.

De Salón a Museo II: el caso de Pergamino

El primer Salón Municipal de Bellas Artes de Pergamino tuvo lugar en 1934, entre el 24 y el 30 de septiembre. Fue organizado por una Comisión que se constituyó especialmente

¹²⁸ “El Museo Municipal de Bellas Artes cumple mañana las bodas de plata de su creación”, *El Atlántico*, 1 de agosto de 1956. Archivo Enrique Cabré Moré.

¹²⁹ Para ese entonces, el patrimonio del Museo era de 130 obras, en “Una tradición en Bahía Blanca es ya Museo Municipal de Bellas Artes”, *El Atlántico*, 16 de febrero de 1955. Archivo Enrique Cabré Moré.

para esta oportunidad y en 1936 se formalizó como Comisión Municipal de Bellas Artes¹³⁰.

A diferencia del Salón de Bahía Blanca, donde Salón y Museo fueron un objetivo conjunto desde el principio, en Pergamino la idea de tener un museo surgió luego de la instalación del Salón, convirtiéndose en un proceso de largo aliento¹³¹, el cual se materializó en el año 1949. Gran parte de las primeras obras con las que contó el Museo de esta ciudad provinieron del Salón Municipal. Con la creación de la CMBA, en 1936, se estableció que este organismo “se reservaba el derecho de optar por la adquisición de una o más obras premiadas, para la formación del Museo Municipal de Bellas Artes”¹³². En un primer momento, si los recursos lo permitían, se había apuntado a la adquisición del primer premio o, en caso contrario buscar “la forma de adquirir algún otro cuadro de los que fueron premiados por el jurado local o por la Dirección Nacional de Bellas Artes”¹³³. Pero, al igual que en Bahía Blanca, el principal problema estaba en el presupuesto municipal destinado a las compras, que iba de poco a nulo¹³⁴.

Inicialmente, el intendente había enviado un proyecto al Concejo Deliberante que establecía una partida de \$ 500 para adquirir obras¹³⁵, lo cual alcanzaba para la compra de una o dos obras en cada Salón. Estimamos que agentes particulares también colaboraron con fondos propios para acceder a las adquisiciones, como sucedía con los premios de los salones. En el Salón del año 1936, por ejemplo, el premio único al mejor grabado era de una medalla de oro y un “premio especial al mejor pintor local” de \$ 100 pesos, los cuales fueron financiados por el Rotary Club, el Centro de Cerealistas y la Asociación Médica del Norte¹³⁶.

Aun así, los recursos seguían siendo escasos. Como forma de paliar este problema Enrique Martínez Granados, presidente de la CMBA de Pergamino, había propuesto adquirir una obra para que sea rifada y con lo recaudado ampliar los fondos destinados a

¹³⁰ Estaba compuesta por miembros designados por el Intendente, Tomás T. Ramella. Sus miembros eran: Ada Barbazán, Ing. Raúl Ramella, Martínez Granados, Silverio F. Vázquez, Arturo Silvestrini y Luciano Becerra. En: “Exposición regional de arte”, *El Tiempo*, 1 de septiembre de 1934; Acta de la CMBA de Pergamino, junio de 1936, Archivo MuMBA, Pergamino.

¹³¹ Elsa Castellano de Giunipero (1993) mencionó que “la idea de formar un Museo Pictórico” nació “por el año 1934 y comienza hacerse realidad en 1936, al constituirse oficialmente la Comisión Municipal de Bellas Artes”.

¹³² Art. 12 en “Salón Municipal de Bellas Artes” en *La Opinión*, 30 de agosto de 1936.

¹³³ “Se adquirirán telas de las expuestas” en *La Opinión*, 9 de noviembre de 1937, p.5

¹³⁴ Enrique Martínez Granados, “Consideraciones con respecto al V Salón Municipal de Bellas Artes” en *La Opinión*, 8 de noviembre de 1938, p. 5

¹³⁵ Acta de la CMBA de Pergamino, 8 de noviembre de 1937. Archivo MuMBA, Pergamino.

¹³⁶ Acta de la CMBA de Pergamino, 14 de agosto de 1936. Archivo MuMBA, Pergamino.

la adquisición de obras para el “Futuro Museo”¹³⁷. Sostenía que, con esta acción, además, se incentivaban las ventas y se atraía mayor concurrencia de expositores¹³⁸, pero esta iniciativa no prosperó. Desilusionado por el bajo impacto que tenían sus intentos, luego de cinco salones consecutivos, declaró que “los poderes políticos no han contribuido económicamente como hubiera sido necesario” pero valoraba “la libertad de acción” con la que habían podido trabajar, “una autonomía absoluta que nos permitió actuar libres de toda obligación partidaria o de otra índole”¹³⁹.

En relación al Salón, al igual que en Bahía Blanca, había una restricción en el acceso a los premios. En este caso era de carácter regional y solo podían acceder a los premios los artistas locales y de las ciudades vecinas¹⁴⁰. Con este límite, se buscaba incentivar la participación de los artistas de la región. Sin embargo, también como en Bahía Blanca, este límite expuso el incipiente desarrollo que tenían los artistas pergaminenses.

La primera edición, en 1934, tuvo sus luces y sombras¹⁴¹. Para la prensa local, fue poco lucida en cuanto a la calidad de las obras. Se advertía que alguna de ellas no eran los mejores exponentes del arte local y que el público podía “encontrarse en el salón alguna obra de menor mérito que otra rechazada”¹⁴² pero que esta elección tenía “el propósito de estimular a los incipientes artistas no decepcionándolos en la primera oportunidad que se les presenta de mostrar su capacidad para el arte”¹⁴³. Por otro lado, fue un evento muy convocante entre los artistas. Se expusieron 72 obras de 28 artistas¹⁴⁴, de las cuales muy pocas estaban fuera de concurso¹⁴⁵. Esta alta convocatoria se sostuvo en los siguientes y en algunos episodios aumentó considerablemente. En el IV Salón Municipal (1937), por ejemplo, se recibieron más de 600 obras, y en la V celebración, 450¹⁴⁶.

¹³⁷ Acta de la CMBA de Pergamino, 30 de septiembre de 1937. Archivo MuMBA, Pergamino.

¹³⁸ Acta de la CMBA de Pergamino, 1 de mayo de 1937. Archivo MuMBA, Pergamino.

¹³⁹ Enrique Martínez Granados, “Consideraciones...”, *op. cit.*

¹⁴⁰ En la primera edición exponen artistas de San Nicolás, Rosario, Buenos Aires y Bartolomé Mitre.

¹⁴¹ Los premios otorgados fueron: Primer premio para *Naturaleza muerta* de Luis Rossi; segundo premio, *Arroz con leche* de Juan Belcuore; premios estímulos para *Arroyo crecido* de Lito Di Lelle y *Cristo pagano* de Pedro Ulfo, en “Anoche fueron discernidos los premios del Primer Salón Municipal de Arte” en *El Tiempo*, 6 de octubre de 1934.

¹⁴² “Se inauguró el Salón Municipal de Arte” en *El Tiempo*, 26 de septiembre de 1934.

¹⁴³ *Ídem.*

¹⁴⁴ Además se destacaba las “miles de personas” y de “numerosa caravana de público” que visitaron el Salón; en “Se inauguró el Salón Municipal de Arte”, *op. cit.*; “Postergóse la clausura del Primer Salón de Arte Municipal”, *El Tiempo*, 30 de septiembre de 1934, p. 5; “Con 72 obras en concurso ha quedado inaugurado el primer Salón Municipal de Artes” en *La Opinión*, 26 de septiembre de 1934, p. 3.

¹⁴⁵ A dos días de la apertura, el diario *El Tiempo*, señalaba que se había recibido 40 cuadros, en “Primer salón municipal de arte”, 22 de septiembre de 1934, p. 4. Otras notas que han indicado la gran convocatoria: “Primer salón municipal de artes plásticas” en *La Opinión*, 23 de septiembre de 1934.

¹⁴⁶ En este último se seleccionaron 90 obras. Enrique Martínez Granados, “Consideraciones con respecto al V Salón Municipal de Bellas Artes” en *La Opinión*, 8 de noviembre de 1938, p. 5. El diario *La Opinión*

A pesar de la alta concurrencia de artistas, el inicio no fue acompañado por un clima de optimismo. En Pergamino, existía la preocupación de no alcanzar un número significativo de obras para exhibir, a tal punto que en la Comisión Municipal se discutía si era pertinente recibir copias de obras o no¹⁴⁷. Fue por esta razón que, para el II Salón se realizaron algunas modificaciones que permitieron aumentar la cantidad de obras en exposición, sin necesidad de recurrir a las copias. Se recibieron mayor cantidad de obras fuera de concurso, se amplió el podio de los premios para artistas que no pertenecían a la región y, para los locales, se creó un premio específico: el premio a la mejor obra de expositor regional¹⁴⁸.

Estas decisiones que parecían jugar a favor de los artistas locales, no se tradujeron en un claro beneficio para ellos. Al contrario, iluminó otras problemáticas como la baja visibilidad que tenían en este concurso frente a la alta convocatoria. En este sentido, el diario local señaló que, con la extraordinaria participación, “nuestros modestos autores locales quedaron un poco diluidos entre la cantidad y la calidad de las obras expuestas”¹⁴⁹. Para enmendar esta situación, al año siguiente la CMBA resolvió una serie de medidas que sirvieran para alentar su asistencia y conseguir un mayor lucimiento. Una de ellas fue la invitación a participar a artistas, “sin distinción”, en la organización del III Salón de Arte (1936) y agregar un representante de su parte entre los miembros del jurado. También se creó un salón exclusivamente para artistas de la región, duplicándoles así las posibilidades de exhibición, y se agregó al reglamento el premio especial al mejor pintor local¹⁵⁰ y el premio a “la mejor obra que interprete un motivo sobre las faenas agrícolas típica de la Región”, ambos en la disciplina de pintura¹⁵¹.

Sin embargo, aun con estas modificaciones, la participación de los artistas locales iba disminuyendo salón tras salón. Según la prensa y algunos miembros de la CMBA, la participación de reconocidos artistas, en lugar de fortalecer el ambiente artístico de la ciudad, había ocasionado el efecto contrario: por no sentirse a la altura, los artistas locales

había informado otros números días anteriores: 308 obras recibidas y 160 aceptadas, que sumadas a las locales y las de Rosario y Córdoba, hicieron un total de 200 obras, en “Seleccionáronse las obras para el V Salón de A. Plásticas” en *La Opinión*, 1 de noviembre de 1938.

¹⁴⁷ El rechazo a admitir copias derivó en la renuncia de Arturo Silvestrini, miembro de la Comisión. En “Se inauguró el Salón Municipal de Arte”, *op. cit.*

¹⁴⁸ “Una extraordinario manifestación de arte constituyó el II Salón Municipal”, *La Opinión*, 28 de septiembre de 1935.

¹⁴⁹ *Ídem.*

¹⁵⁰ El premio es de \$ 100, de donativos de Rotary Club, Centro de Cerealistas y Asociación Médica del Norte. Acta de la CMBA de Pergamino, 14 de agosto de 1936. Archivo MuMBA, Pergamino.

¹⁵¹ Acta de la CMBA de Pergamino, 18 de agosto de 1936. Archivo MuMBA, Pergamino.

se inhibían y no concurrían. Como analizamos en el capítulo cuatro de esta tesis, la creación de la figura de “invitado de honor” para artistas consagrados¹⁵² fue una estrategia utilizada para prestigiar la celebración del Salón local y entablar la vía de su consolidación. Asimismo, se pensó como una herramienta para alentar a los artistas locales a mejorar sus producciones. Desde la Comisión, consideraban que estas visitas eran “un innegable aporte didáctico”¹⁵³ que además obligaba a los artistas a mejorar sus prácticas:

Se ha notado un evidente progreso en la factura de las telas, progreso que se acentúa en lo que se refiere a los artistas locales, que han trabajado con más entusiasmo, buscando en la perfección de las composiciones pictóricas el medio de establecer una emulación más efectiva con los ya consagrados pintores metropolitanos¹⁵⁴.

Luego de cuatro salones consecutivos, sin embargo, si bien se aceptaba que la presencia de artistas de los grandes centros urbanos como Buenos Aires, Rosario y Córdoba que habían enviado obras de “lo más grande y calificado del arte argentino”, necesario “por los fines didácticos que ella entraña”, podía desanimar a los expositores locales por privarlos “de recompensas que con toda lógica habrían de recaer en las firmas destacadas”¹⁵⁵. Fue en este sentido, que en una primera instancia se había pensado en un premio para los artistas de la región. Pero al ver que no era suficiente estímulo, se resolvió la organización de salones regionales para artistas locales y de la zona, de manera de “ir formando y templando valores que luego habrán de sentirse más firmes entre el concierto de los que ya triunfaron”¹⁵⁶.

La calidad de las producciones locales y el proyecto de conformar la colección patrimonial, abrió la polémica sobre la inclusión de artistas pergaminenses en el incipiente acervo. En este sentido, no todos los miembros de la Comisión coincidían en que debían comprar obra a artistas locales. Enrique Martínez Granados, por ejemplo, consideraba que dicho propósito iba en contra de la idea que tenía para el Museo de la ciudad:

Además de someterse la Comisión en la elección de los cuadros al criterio de un cuerpo que no está capacitado para juzgar artísticamente, se plantearía al futuro Museo el problema de constar entre su acervo

¹⁵² “Anoche fueron discernidos los premios del Primer Salón Municipal de Arte”, *El Tiempo*, 6 de octubre de 1934.

¹⁵³ Acta de la CMBA de Pergamino, 13 de abril de 1938. Archivo MuMBA, Pergamino.

¹⁵⁴ “Una manifestación de altos valores constituye el III Salón de Bellas Artes”, *El Tiempo*, 14 de octubre de 1936.

¹⁵⁵ “Se inauguraron ayer el Primer Salón Regional de Pintura y el Primer Salón de Fotografía”, *El Tiempo*, 16 de agosto de 1938.

¹⁵⁶ *Ídem*.

artístico con un conjunto de obras de calidad inferior y que el espíritu de ayuda a los artistas locales no justificaba tal medida, porque un Museo debe estar formado por Obras de indiscutibles méritos en las que esos mismos artistas hallen la enseñanza a la palabra magistral que a veces precisan¹⁵⁷.

Con esta declaración, Martínez Granados dejaba en claro por lo menos dos cuestiones: por un lado, que ni los miembros de la Comisión ni los artistas pergaminenses estaban a la altura de realizar semejantes juicios y, por el otro, que el museo debía ser, ante todo, una herramienta pedagógica. De ahí la necesidad de guardar obras de calidad indiscutida, de artistas de renombre. El museo, en este caso, se presentaba como un espacio que ayudaría a los artistas a mejorar sus prácticas, pero los excluía de su colección. En ese entonces, no existían espacios formales de educación artística y los salones, junto al futuro, se volvían espacios fundamentales para el aprendizaje de los artistas.

La instalación de espacios de formación artística también fue tema de debate. Se ponía en cuestión la orientación que debían tener frente a la creciente cantidad de artistas y a la necesidad de formar mano de obra para oficios requeridos por las nuevas industrias. En las actas de la CMBA quedó asentando el posicionamiento de Enrique Martínez Granados sobre este tema. El presidente de la Comisión observaba que la mayor parte de los alumnos que concurren a las academias de bellas artes, “eran artistas fracasados” al egresar de las mismas porque solo reproducían el modelo que se propongan, pero que carecían de todo “GENIO o de VALOR porque casualmente el ‘genio’ es un don de que sólo puede disfrutar una minoría privilegiada”, y agregaba: “Queda en consecuencia esa gran mayoría de la mediocridad, sujeta a unos conocimientos adquiridos dentro de una orientación falsa que no les permite destacarse en la vida, y hace de ellos ese elemento DÍSCOLO o DESCONTENTO, que puede observarse entre los artistas tan frecuentemente”. En base estas razones, entendía que la mejor forma de encarar este problema era preparando un plan de estudios donde el artista pueda:

Conocer el oficio dándole los rudimentos técnicos como para que luego pueda realizar una evolución posterior, pero que al mismo tiempo, ese plan de estudios contemple las necesidades de la mayoría y les ofrezca las perspectivas de adquirir conocimientos prácticos que les permita desenvolverse en la vida, eligiendo alguna de las profesiones en las que las artes aplicadas, y su conocimiento son el índice de progreso y de bienestar¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Acta de la CMBA de Pergamino, 8 de noviembre de 1937. Archivo MuMBA, Pergamino.

¹⁵⁸ Las mayúsculas son originales. Acta de la CMBA de Pergamino, 29 de abril de 1938. Archivo MuMBA, Pergamino.

Sus apreciaciones estaban relacionadas con los debates que se habían suscitado durante el proceso de institucionalización de las artes decorativas que venía teniendo lugar en la ciudad de Buenos Aires (Montovani, 2021). Desde fines de los años 20, los ideales vinculados a la modernidad y a la industrialización, comenzaron a permearse en el imaginario de las ciudades alejadas de la metrópoli y, al momento de pensar en las propias instituciones, se hacía presente la necesidad de organizar espacios de formación conforme a los nuevos tiempos¹⁵⁹.

Esta necesidad de adaptarse a la vida moderna también tuvo su repercusión en los salones locales. Por un lado, se buscaba distinguir y ligar la identidad artística pergaminense con las actividades agropecuarias que allí se desarrollaban y, por el otro, colocar a la ciudad en la misma sintonía que otros centros urbanos modernos. En relación a lo primero, fue que se había instalado el premio a “la mejor obra que interprete un motivo sobre las faenas agrícolas típica de la Región”. Desde la prensa rosarina, esta característica regional que Pergamino imprimía a sus salones se destacaba como un valor importante: “tienen un alto sentido patriótico y se hallan inspirados en un anhelo de hacer fructificar el arte argentino en todos los pueblos. La muestra de Pergamino encierra, a nuestro juicio, esa noble idealidad”¹⁶⁰. En cuanto a las búsquedas modernas, el desarrollo de estas actividades artísticas era una forma de terminar con los prejuicios que se tenían sobre la ciudad, por vivir al “latido fecundo de su riqueza agropecuaria” y por lo cual se creía que la localidad:

era despreocupada de lo que el común de las gentes califica de pasatiempos de desocupados, entregada al alza y baja de los mercados bursátiles, o pendiente del boletín de meteorología, que traía la promesa de una óptima cosecha. Sin embargo, los distintos hechos que han acaecido durante más de tres años a esta parte, desmienten rotundamente esta afirmación. Las cosas superiores han contado un franco auspicio en nuestros círculos¹⁶¹.

Mediante la celebración de los salones, se creía que Pergamino salpicaba “el pentagrama de su rutina agrícola con notas de cultura” y, además, aliviaba la tarea de la ciudad de Buenos Aires en este ámbito. En relación a esto último, el ingeniero Raúl Ramella, miembro de la CMBA, señalaba que iniciativas como estas la iban librando “de su poder

¹⁵⁹ Esta línea de investigación no la hemos desarrollado, por lo cual no podemos realizar aportes al respecto, pero dejamos abierta la posibilidad para futuras indagaciones.

¹⁶⁰ “Con juicio crítico ‘La Capital’ de Rosario reproduce varias telas del tercer Salón Municipal local”, *El Tiempo*, 20 de octubre de 1936

¹⁶¹ “La clausura del III Salón de Arte es un hecho simbólico para la cultura de Pergamino”, *El Tiempo*, 23 de octubre de 1936

omnipotente” y “aligerando de sus deberes” y Pergamino no podía faltar en este movimiento artístico¹⁶².

Con el correr del tiempo, el foco en lo regional y en la identidad agrícola fue perdiendo protagonismo dentro del arte local. Estimamos que la apertura del salón a otros artistas trajo otras posibilidades visuales que renovaron la plástica local. Pero de todas maneras esta apertura no fue libre de prejuicios, sino que existía un cierto recelo sobre las obras que venían de otras ciudades, sobre todo de la ciudad capital. La Comisión local tenía especial cuidado en la selección de las obras provenientes de la metrópoli para descartar las obras más vanguardistas y así no generar “desconcierto” en el ambiente local:

Sabemos de fuentes extraordinarias que a tal punto fue severo el criterio de la comisión, que en la capital federal fueron rechazados, trabajos prestigiados por firmas de renombre, por pertenecer a escuelas de avanzada, de técnicas no bien comprensibles en el ambiente, que hubiera producido general desconcierto, confusión ésta, que podía redundar en perjuicio de la muestra¹⁶³.

Dos años después, esta desconfianza hacia las producciones metropolitanas aún continuaba. La reseña del diario *La Opinión* sobre el V Salón volvía sobre el tema de la selección y aclaraba que, si bien se mostraban algunas obras innovadoras, se había tenido “especial cuidado de elegir las más moderadas a los efectos solamente de insinuar en esta muestra la tendencia Artística de algunos artistas”¹⁶⁴. Quizás esta insinuación, alcanzó para que ese mismo año se suprimiera el premio a la temática agrícola y quedara desierto el “premio al mejor expositor de la región”¹⁶⁵ y así fueron ganando terreno las tendencias más modernas en la celebración de cada Salón. Posiblemente, el interés por la fotografía, sea la muestra más clara en este sentido. Primero se pensó como una sección individual del Salón Municipal, como forma de cubrir la reducida convocatoria del Salón Regional que se estaba poniendo en marcha. Pero finalmente se optó por un salón independiente de fotografía, que tuvo lugar el 15 de agosto de 1938, en simultáneo al Primer Salón Regional de Pintura¹⁶⁶.

¹⁶² “Una manifestación de altos valores...”, *op. cit.*

¹⁶³ “Un criterio amplio guió el juicio del jurado del III Salón de Bellas Artes”, *El Tiempo*, 16 de octubre de 1936, p. 4

¹⁶⁴ “Seleccionáronse las obras para el V Salón de A. Plásticas”, *La Opinión*, 1 de noviembre de 1938.

¹⁶⁵ Acta de la CMBA de Pergamino, 7 de septiembre de 1938. Archivo MuMBA, Pergamino.

¹⁶⁶ El jurado estuvo formado por los integrantes de la Comisión Municipal, representada por Martínez Granados, Fernández Cueto, Pedro Bontempo y Raúl Ramella, e invitaron al presidente del Foto Club de Rosario, Hernán G. Colegera. al presidente del Foto Club de Rosario, Hernán G. Colegera. Este último, luego solicitó a la Comisión el envío de las fotografías premiadas en este Salón para ser exhibidas en la vidriera una importante casa de fotografía de Rosario. 31 de agosto de 1938. En Bahía Blanca, la agrupación

A diferencia del Regional, en el Salón de Fotografía los premios no estaban limitados a los artistas de la zona¹⁶⁷, pero estaba atravesado por las temáticas pictóricas tradicionales, algunas de ellas, relacionadas con la identidad agropecuaria. La selección y premiación se hacía conforme a las categorías y temáticas que imperaban para las pinturas – figura, retratos, paisaje (con o sin figura) – y motivos característicos de la región, es decir, “motivos rurales y escenas que documenten el proceso ordenado y metódico manual o industrial de la realización de una tarea, faena o cualquiera otra actividad humana”¹⁶⁸.

Este salón también despertó la discusión que ya se había dado en el Salón de Arte sobre la necesidad de establecer la distinción entre aficionados y profesionales. Para resolver este tema, se propuso consultar las reglamentaciones de los Foto-Club existentes¹⁶⁹, pero hasta donde tenemos conocimiento, el Salón de Fotografía no volvió a realizarse.

Finalmente, en abril de 1939, se exhibieron por primera vez las obras que se habían conseguido hasta ese momento para el futuro museo de arte (FIGURA 15). Según la información que hemos podido obtener eran alrededor de 15¹⁷⁰, de las cuales quince habían sido compradas en los Salones Municipales (FIGURA 16). En el II Salón se adquirieron dos obras de María Catalina Otero Lamas, el dibujo *La duda* y el grabado *Niños en el bosque* (FIGURA 17). En el III Salón de Arte, dos pasteles de Lorenzo Gigli¹⁷¹, *Gacelas* y *Maternidad*. En el IV, un óleo del artista local Juan Belcuore, *Resero* (Figura 18) y otro del invitado de honor, Francisco Vidal, con el título *Figura*. En el V Salón, se adquirieron 6 obras: *La capillita de Malabrigo* de Ángel Isoleri, *La campeona* de Nicolás Antonio de San Luis, *Coya y guagua* de Manuel Suero, *Autorretrato* de Antonio Berni (FIGURA 19), *Quela* de Armando W. Silva y *Paisaje de Córdoba* de Fray Guillermo Bulter¹⁷². La prensa local resaltaba que dichas obras “servirán de guía y ejemplo para los que emprendieron el camino de la plástica”¹⁷³ y también difundían el “nacionalismo sano

La Peña, había incluido una sección de fotografía en la Exposición de Arte Local (septiembre de 1929) donde participaron tres artistas: Tito Belardinelli, Hilario Bazzana y José Fidelibus.

¹⁶⁷ Acta de la CMBA de Pergamino, 15 de agosto de 1938. Archivo MuMBA, Pergamino.

¹⁶⁸ Acta de la CMBA de Pergamino, 30 de junio de 1938. Archivo MuMBA, Pergamino. En este concurso los premios se otorgaron a Carlos Pollitzer, *Dos claveles* en retrato, Aaron Svirel *Paisaje* en composición, M. López Svetko, en paisaje *Viento*; a Fernando Sacassin, en la categoría motivos rurales, con una fotografía del mismo nombre, y a Antonio Carrillo en actividades humanas, *Descargando*; en acta CMBA de Pergamino, 15 de agosto de 1938. Archivo MuMBA, Pergamino.

¹⁶⁹ Acta CMBA de Pergamino, 31 de agosto de 1938. Archivo MuMBA, Pergamino.

¹⁷⁰ En el acta de la CMBA del día 8 de diciembre de 1938 se dejó las obras del futuro Museo eran once. Dejamos afuera las obras que ingresaron ese año, ya que el Salón se celebró en el mes de noviembre.

¹⁷¹ Ninguno de las dos obras recibió un premio.

¹⁷² De las seis, solo las tres primeras habían sido premiada.

¹⁷³ “Se inauguraron ayer el museo de bellas artes y los nuevos cursos del Ateneo”, *La Opinión*, 13 de abril de 1939.

(...) elevando el nivel espiritual del pueblo y capacitándolo para el mejor desempeño de sus actividades retributivas”¹⁷⁴. A excepción de la obra de Belcuore¹⁷⁵, todas pertenecían a artistas que no residían en Pergamino, aunque no necesariamente eran procedentes de la ciudad de Buenos Aires, sino que también consideraban a los artistas desarrollaban sus actividades en otros centros urbanos: Vidal y Butler en Córdoba, Suero y Nicolás de San Luis en Rosario. Otro dato que es interesante señalar es que, las primeras obras que adquiere la Comisión pertenecen a una artista oriunda de esa ciudad, María Catalina Otero Lamas, quien por esos años ya vivía y participaba activamente en la capital nacional¹⁷⁶. Esta inclinación por artistas procedentes de diversos puntos geográficos se mantuvo hasta 1947, así como también la exclusión de artistas activos locales. Hasta la fundación del museo, pudimos contabilizar que los artistas de Pergamino representados en la colección eran Belcuore, con dos óleos, su discípulo, Francisco Di Lelle, también con dos, Manuel Asso con un paisaje de Manuel Asso y Segunda Barcia con un retrato. Finalmente, el 24 de mayo de 1949 se inauguró el Museo Municipal de Arte de Pergamino (FIGURA 20)¹⁷⁷. En la ceremonia de apertura, el interventor en la Comisión Municipal de Bellas Artes, Miguel A. Giuliano¹⁷⁸, señaló que “si bien no podía llamarse un museo, bien merecía la calificación ‘un rinconcito de arte que se ponía al alcance de la cultísima ciudad de Pergamino’” (Castellano de Giuníppero, 1993, 12). Desconocemos si con sus palabras se refería al limitado espacio que ocupaba o las obras que se habían conseguido, las cuales, según nuestros cálculos, eran 46 (FIGURA 16). Quizás no era un número que dejara

¹⁷⁴ “Con una sencilla ceremonia quedaron inaugurados ayer los cursos del Ateneo”, *El Tiempo*, 13 de abril de 1939

¹⁷⁵ En el capítulo 4 nos ocupamos de estudiar su trayectoria.

¹⁷⁶ Nació en Pergamino en 1909 y se desconocen la fecha y lugar de fallecimiento. Egresó en el año 1938 de la Escuela de Artes Decorativas de la Nación como Profesora de Dibujo. Además, asistió a los Talleres de Pintura y Grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” entre 1931 y 1940, al de Cerámica en 1941 y 1942. Participó en el Salón Nacional con envíos de pintura y presentó grabados en el Salón de Acuarelistas. En 1935, obtuvo el Primer Premio Adquisición en el Salón Anual de Santa Fe. Participó también de los salones de Córdoba, Tandil y La Plata, así como en el Salón Femenino de Buenos Aires. Su obra *La merienda* integra el acervo del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York. En: Georgina G. Gluzman y Lucía Laumann (2021), “Biografías”, en Georgina G. Gluzman; Andrés Duprat [et al.], *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*, Buenos Aires, MNBA, Secretaría de Patrimonio Cultural.

¹⁷⁷ Los autores Luis María Libera Gill y Tomás García (1995) en *Pergamino, cien años*, mencionan que el Museo de abrió sus puertas el 20 de junio de 1946. Sin embargo, no pudimos confirmar que sucedió en esa fecha en los ejemplares de los diarios locales disponibles en Pergamino. En cambio, en el diario *La Opinión* del 25 de mayo de 1949, salió publicada la nota de la inauguración, motivo por cual nos inclinamos por esta última fecha (Figura 20).

¹⁷⁸ Estimamos que el interventor Miguel A. Giuliano era el militante obrero, líder del Comité Intersindical Peronista de Pergamino. En: de Arce, A. y Salomón, A. (2016), “Fronteras flexibles. Género, peronismo y sociabilidad política en Pergamino (Buenos Aires, Argentina, 1946-1953)”, *Historia y Memoria*, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), n° 14, pp. 167-203.

conforme al interventor, pero luego de quince años la CMBA habían conseguido sostener la periodicidad y la importante convocatoria en los salones que hicieron posible el armado de un cuerpo de obras con las firmas más relevantes de los artistas activos en esa época. Tanto las CMBA de Bahía Blanca como la de Pergamino utilizaron los Salones de Arte como la estrategia para iniciar y acrecentar la colección institucional de sus respectivos museos y además coincidieron en los problemas que debilitaban el crecimiento de la institución.

A inicios de los años '30, el Museo Provincial de Bellas Artes también atravesaba un estancamiento en el crecimiento de su patrimonio, problema que, como exponemos a continuación, se subsanó con los múltiples Salones que organizó la CPBA en diversas ciudades de la provincia.

Desafíos y estrategias de la CPBA: el patrimonio del MPBA y los salones de arte

Como explicamos en la introducción, la década del treinta fue un período de impulso y de desarrollo para la obra pública y para las incumbencias estatales en general. En la provincia de Buenos Aires, la expansión estatal estuvo a cargo del gobernador Manuel A. Fresco (1936-1940). Durante su mandato, se realizaron remodelaciones y modernizaciones arquitectónicas y de infraestructura en varias ciudades bonaerenses, con especial énfasis en sedes gubernamentales, mataderos, aeródromos, cementerios, viviendas y obras ligadas al turismo (Coll Cárdenas, 2010; Logoni, Molteni y Galcerán, 2010; Reitano, 2005). Gran parte de estas obras fueron realizadas por el arquitecto Francisco Salamone (1897-1959)¹⁷⁹. Su propuesta, cercana a la estética del Art Déco, con grandes volúmenes de hormigón, escalonamiento en frentes, énfasis en los aspectos geométricos y en los elementos estructurales se volvieron características reconocibles de su obra y de la acción de Fresco en territorio bonaerense (Del Valle, 2012; Ramos, 2001, 3). Como señaló Roy Hora (2013, 76), en Fresco la obra pública funcionó como instancia de legitimación política y como mecanismo para la construcción de su poder. En Mar del

¹⁷⁹ Nació en Sicilia en 1897 y llegó a Buenos Aires de niño. Estudió en Córdoba y entabló una relación personal con Manuel Fresco, quien lo contrató para realizar varias obras en la provincia. Realizó palacios municipales, plazas, mataderos y cementerios en distintas localidades bonaerenses. Algunas de estas obras fueron el cementerio de Laprida, de Saldungaray y de Azul, el matadero de Balcarce y de Coronel Pringles, la municipalidad de Coronel Pringles y de Guaminí, entre otros. El fin de la gestión de Fresco, también significó la finalización de su período de esplendor como arquitecto (Ramos, 2001).

Plata, por ejemplo, distrito donde los socialistas ganaban las elecciones (Reitano, 2005), destinó una parte considerable de recursos para mejorar los servicios destinados al turismo, como fueron la construcción de la ruta 2, de la rambla con el Casino y el Hotel Provincial y la finalización de las remodelaciones del balneario de Playa Grande, comenzadas en 1935 bajo la dirección de Alejandro Bustillo¹⁸⁰ (Ballent y Gorelik, 2001, 169; Ramos, 1993).

En relación a las instituciones artísticas, no existieron políticas públicas orientadas a fortalecer esta actividad desde el ejecutivo provincial, ni antes ni durante la gestión de Fresco. Estas medidas vinieron de la mano de la Comisión Provincial de Bellas Artes (CPBA), organismo de iniciativa privada, que funcionó entre 1932 y 1943. Se creó en reemplazo de la comisión que tenía a su cargo el Museo Provincial de Bellas Artes desde su fundación en 1922 (Suasnábar, 2019). Si bien era un organismo dependiente del ejecutivo, recién en 1936 se incorporó al presupuesto provincial. Hasta ese entonces (aunque también luego) funcionó gracias a los recursos y voluntades de sus miembros.

A lo largo de su existencia, sufrió muy pocas variaciones en la composición de sus integrantes: Antonio Santamarina fue su presidente y Luis Falcini, Ernesto Riccio, Adolfo Travascio, Alberto Güiraldes y Raúl Arístegui, los vocales¹⁸¹. Poco tiempo después de su creación, Travascio falleció y en su lugar ingresó Mario A. Canale, quien fue el secretario del organismo hasta su desintegración¹⁸².

Desde su creación, la CPBA se propuso motivar acciones para incentivar las actividades artísticas en toda la provincia, como alentar la formación de comisiones municipales de arte¹⁸³, pero sobre todo, instalar salones de arte en distintos puntos de la provincia. Según nuestras apreciaciones, estas acciones, fueron pensadas desde necesidad del MPBA de aumentar su patrimonio y no desde un interés genuino por el desarrollo de las artes plásticas bonaerenses. Las consecuencias que estas acciones tuvieron a nivel local terminaron siendo más un efecto secundario que un objetivo en sí mismo.

Algunos de los objetivos de la CPBA fueron: impulsar la educación artística, organizar exposiciones, conciertos y conferencias, promover la creación de museos y ampliar el

¹⁸⁰ El turismo en Mar del Plata durante esta década aumentó de manera exponencial. De 65.000 turistas registrados en 1930, pasó a 380.000 en 1940. En Ballent y Gorelik (2001, 166).

¹⁸¹ Desconocemos la actividad de Arístegui. Según datos recopilados por María Guadalupe Suasnábar (2019, 99) abandonó la Comisión poco tiempo después.

¹⁸² Luego, Canale quedó a cargo de la Dirección Provincial de Bellas Artes, entidad que reemplazó a la CPBA.

¹⁸³ En 1941, la CPBA creó las comisiones de Gral. San Martín, Esteban Echeverría, Rojas, Pehuajó, Bolívar, Olavarría y Laprida. En: "La Comisión Provincial de Bellas Artes realiza trascendental labor cultural" en *La Capital*, abril de 1943.

gusto estético y el consumo de la creciente clase media en los pueblos bonaerenses. Para Antonio Santamarina la verdadera acción de este organismo estaba en:

Formar el ambiente donde no haya, y elevarlo donde ya lo hay. El ambiente consiste en ir educando al pueblo en forma lenta y progresiva hacia estas manifestaciones, despertando las facultades sensoriales por medio de una activa campaña de exposiciones, conferencias, conversaciones al público para explicarle el contenido y el valor de las obras y enseñarles a ver un Salón, hablarles del arte en general mediante la preparación de crónicas y críticas que orienten y enseñen al pueblo. Hay que promover en ese pueblo inquietudes estéticas¹⁸⁴.

Hacia el final de la gestión reconoció que, si bien la CPBA había extendido su accionar al interior de la provincia, su perímetro era tan vasto que había centros que aún “anhelan una extensión cultural” y que a pesar del “desinterés de las autoridades locales las instituciones privadas avanzan en su obra de cultura”. En relación a esto último, criticaba a las autoridades que sostenían que “en su partido no hay ambiente” puesto que se olvidaban que “donde no lo haya, hay que formarlo gradualmente”¹⁸⁵.

Asimismo, Santamarina asumió la incapacidad de la Comisión para afrontar la serie de gastos que implicaba esta obra cultural y para responder a la creciente demanda e interés en las manifestaciones artísticas del pueblo. Por este motivo, consideraba necesario que tanto los gobiernos municipales como el gobierno provincial “arbitren los medios necesarios para cumplir tan patriótica cruzada”¹⁸⁶. En este sentido, señaló que las dificultades económicas llevaron a la reducción del presupuesto (pautado por primera vez en 1937), lo cual dificultó, tanto la puesta en marcha de dichos planes, como su organización interna¹⁸⁷.

El propósito de realizar un plan de difusión artística en territorio bonaerense, ya había sido intentado por Emilio Pettoruti¹⁸⁸. Cuando asumió la dirección del MPBA en 1930

¹⁸⁴ Carta de Antonio Santamarina al Ministro de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, La Plata, mayo de 1942, en *Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes, 1937-1942*. Ministerio de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. La Plata, Taller de Impresiones Oficiales, 1942, p.14.

¹⁸⁵ *Ibidem.*, p.12.

¹⁸⁶ *Ibidem.*, p.11.

¹⁸⁷ El presupuesto de la CPBA era de \$12000 (más del doble que la Comisión de Bahía Blanca). La CPBA compró 62 obras. *Ibidem.* p. 1

¹⁸⁸ El pintor Emilio Pettoruti (1892-1971) fue nombrado director del MPBA de La Plata en 1930 y ocupó este cargo hasta febrero de 1947. En 1932 el Interventor Meabe lo reemplazó por el guitarrista Luis Verón; esta decisión resultó temporal gracias al repudio que manifestó la comunidad artística de todo el país. Considerando que la inestabilidad gubernamental fue norma en la provincia de Buenos Aires en esta época, su capacidad para permanecer en el cargo resulta llamativa. La provincia fue intervenida en reiteradas oportunidades, con una aparente estabilidad durante los gobiernos de Federico Martínez de Hoz (1932-1935), de Manuel Fresco (1936-1940) y Domingo Mercante (1946-1952). Con este último, llegó el peronismo a la gobernación de la provincia y terminó la gestión de Pettoruti en el MPBA, acusado de

tuvo la intención de hacer llegar a las ciudades de la provincia obras de la institución bajo el lema de que ese patrimonio era de todos los bonaerenses. Sin embargo, no existió un plan formalizado para llevar esto a cabo. En su libro, *Un pintor ante el espejo*, contó que decidió el envío a San Nicolás, luego de que el comisionado de esta ciudad, Vicente Solano Lima, respondiera a la nota que envió a los 110 partidos municipales¹⁸⁹. En esa misiva, les recordaba que “el Museo, por ser Provincial, debía ser considerado por ellos como cosa propia” y les ofrecía realizar una exposición con obras de su patrimonio (1968, 227) Fue de esta forma que en la ciudad de San Nicolás tuvo lugar la *I Exposición de arte argentino contemporáneo* con 37 obras del MPBA¹⁹⁰ (FIGURA 21).

Su proyecto también incluía el intercambio de obras del MPBA con otros museos y la creación del “Vagón de Arte”, el cual llevaría exposiciones itinerantes a las ciudades de la provincia que aún no contaban con espacios de exhibición. Pero, con la creación de la CPBA sus planes quedaron truncaos. Su papel quedó limitado a organizar las exposiciones y la biblioteca del MPBA. De aquí en más, quedó en manos de la CPBA la tarea de incentivar la actividad artística en la provincia.

Ahora bien, la CPBA también debía subsanar dos de los problemas más visibles que enfrentaba el Museo Provincial: la falta de un edificio adecuado y el poco crecimiento del acervo. El primero fue solucionado (o mitigado) en el mismo año que la CPBA inició sus actividades. En agosto de 1932, el MPBA abrió sus puertas en un nuevo local en el Pasaje Dardo Rocha con una exposición donde se mostraron las obras patrimoniales y las veinticinco que prestó la Dirección Nacional de Bellas Artes (DNBA), provenientes del MNBA¹⁹¹.

Esto último, exterioriza el otro problema de la institución. En sus primeros diez años de vida, el Museo había alcanzado un patrimonio de 157 obras, es decir alrededor de quince

antipatria y antiprovincialismo por sus contactos con artistas e instituciones del exterior (Pettoruti, 1968, 304).

¹⁸⁹ Menciona que Aníbal González Ocantos fue otro de los que respondió su carta, pero no tenemos datos de su persona.

¹⁹⁰ Pettoruti mencionó que se exhibieron 46 obras, pero en el catálogo de la exposición figuran 37: cat. exp. *I Exposición de Arte Argentino Contemporáneo organizada por el Museo Provincial de Bellas Artes bajo el patrocinio del Comisionado Municipal de San Nicolás Doctor Vicente Solano Lima*, del 9 al 19 de julio de 1931, Teatro Municipal. Fondo José León Pagano, MAMBA. Según Guadalupe Suasnábar (2019, 135) el 11 de junio de 1935 en la localidad de Tres Arroyos también se inauguró una exposición con obras del MPBA con motivo de los festejos por el cincuentenario de la ciudad, pero se desconocen cuáles fueron las obras que se enviaron en esta oportunidad.

¹⁹¹ El conjunto de obras del MNBA que facilitó la CNBA para la inauguración del nuevo edificio era de 25 obras, que se sumaban a las 37 que habían recibido en 1928. En: *Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes, 1932-1935*, La Plata, Talleres Oficiales, 1935, p. 8. Desconocemos la conformación de este nuevo envío, pero es probable que, siguiendo la tendencia de los otros envíos, estuviese compuesta de obras argentinas derivadas del Salón Nacional.

obras por año (FIGURA 22); 48 de ellas provenían de la colección fundacional cedida por Juan Benito Sosa al gobierno de la provincia en abril de 1877¹⁹². Del resto, 63 habían sido adquiridas y 44 eran donaciones, gran parte de artistas argentinos¹⁹³. En 1932 también ingresaron importantes donaciones como la de María Santamaría y la de Sarah Wilkinson de Marsengo, las cuales incrementaron el número de obras europeas de los siglos XVII, XVIII y XIX¹⁹⁴ (AAVV, 2012, s.p.).

En el año 1928 había recibido el primer préstamo del MNBA. Cuando asumió Pettoruti en la dirección del MPBA se abocó a la tarea de depurar el patrimonio de la institución y de obtener nuevas obras de mano de artistas allegados. En relación a lo primero, realizó una selección de las obras luego de clasificarlas entre “buenas, las regulares, y aquellas que no se expondrían jamás”, y devolvió las que pertenecían del MNBA por considerarlas de mala calidad (1968, 226). Como analizamos en el capítulo anterior, las discusiones sobre la calidad de las obras que el MNBA enviaba a otros museos y la pertinencia de desmembrar el patrimonio nacional, estuvieron presentes en reiteradas oportunidades, aun cuando la mayoría de las obras que estaban en La Plata, eran de artistas argentinos premiados y/o exhibidos en el Salón Nacional (FIGURA 23). Algunas de estas obras luego fueron reenviadas en los préstamos dispuestos para los museos de Bahía Blanca y de Tandil. Como ejemplos podemos mencionar: *Retrato de mi madre* de Emilia Bertolé (FIGURA 24), *A orillas del Rivadavia* de Felipe Troilo (FIGURA 25), derivados a la primera localidad, y *Guitarrista* de Oscar Ghiglia (FIGURA 26), a la segunda.

En relación a las donaciones, a falta de fondos para adquisiciones, Pettoruti solicitó ayuda a artistas amigos y así formar un museo de arte argentino. Su mayor aspiración era hacer del Museo Provincial “un lugar de estudio de la pintura, de la escultura, del grabado y dibujos argentinos” ya que según sus apreciaciones, “ningún museo de nuestro país llenaba ese cometido, ni siquiera el Museo Nacional” (1968, 230). Agregaba que los artistas no accedieron a donar obras al Gobierno, “porque nunca los gobiernos incluyen en sus presupuestos una partida medianamente decente para la adquisición de obras de

¹⁹² Este conjunto estaba formado por obras europeas de los siglos XVII al XIX de las escuelas flamenca, italiana, francesa, inglesa y española, algunas de ellas atribuidas a artistas como Francisco de Goya y Lucientes, Tintoretto, Caravaggio, entre otros (Baldasarre, 2006, 124).

¹⁹³ Cuando Pettoruti asumió la dirección del MPBA se dirigió a sus colegas más allegados con el objetivo de incentivarlos para que donaran obras de su autoría al acervo institucional. Algunas de las firmas que obtuvo fueron las de Léonie Mathis, Emilio Coutaret, Adolfo Travascio, Atilio Malinverno, Domingo Candia y Francisco Vidal. “Emilio Pettoruti, director del Museo Provincial de Bellas artes”, *La Razón*, 27 de noviembre de 1930. Archivo Fundación Pettoruti.

¹⁹⁴ Estas obras pertenecían a Casto Plasencia, Dupré, Rugendas y D’Hastrel, Claudio Coello y otras atribuciones. Sobre la colección de Sarah Wilkinson de Marsengo, ver: Pacheco (2011, 251-262).

arte” pero que sí colaboraron con él, en forma personal con la obra solicitada, de la que dispuso a su criterio. Aprovechó la ocasión para aclarar que la CPBA en sus Memorias “cometió el error voluntario de hacerlas figurar como donadas por sus autores” cuando en realidad habían sido cedidas por él (1968, 250). Esta explicación puede resultar un indicio de una relación conflictiva entre el pintor y el organismo público, pero no tenemos mayores elementos para sustentar esta idea.

A pesar de las donaciones, de particulares y de artistas, y de los préstamos, la colección institucional no crecía de manera continua y tampoco conseguía ponerse a tono con la escena artística contemporánea nacional. En cambio, con los salones de arte que la CPBA organizó en diversas ciudades bonaerenses, se fueron zanjando paulatinamente estos inconvenientes. Fue luego de la celebración del Salón del Cincuentenario (1932) cuando se activó la maquinaria de salones en distintas localidades bonaerenses y que sirvieron para incrementar sostenidamente la colección del Museo de arte de La Plata.

Hacia 1935, la CPBA se pronunció a favor de realizar salones de arte como una herramienta eficaz para la alfabetización estética, entendiendo esto como una obra profundamente social (AAVV, 2012, s.p.). Sin embargo, nos animamos a arriesgar que el deseo de aumentar el patrimonio del MPBA fue el principal móvil de todos los salones de arte que generó la CPBA en distintas localidades de la provincia.

Salones para su molino: el patrimonio del MPBA y los salones provinciales de arte

El Salón como institución tuvo su origen en París en el siglo XVIII, de la mano de la *Académie royale de peinture et de sculpture*. Sus orígenes se remontan a finales del siglo anterior, pero cobraron relevancia a partir de 1699 cuando se instaló el *Salon Carré* del Louvre, y desde 1737 se realizaron periódicamente cada dos años. En palabras de Thomas Crow: “Fue la primera exposición contemporánea, periódica, abierta a todos y de libre acceso, que se ofrecía en Europa en un marco plenamente secular y con el propósito de estimular una respuesta fundamentalmente estética por parte de un número grande de gente” (1989, 13).

En Argentina, el Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA), abasteció de producciones argentinas al MNBA sobre todo entre 1911 y 1917, gracias a la implementación de los premios-adquisición y de las compras que allí realizó la Comisión y la Municipalidad de

la ciudad de Buenos Aires¹⁹⁵ (Baldasarre, 2013, 2011; Wechsler, 1999). También el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” de Rosario – inaugurado en 1920 – incrementó su colección con obras adquiridas en los salones municipales que precedieron a su fundación, junto al préstamo del MNBA de 1919 y de las obras que cedieron algunos miembros de la Comisión Municipal, sobre todo del legado de Castagnino (Montini, 2008, 43-44). En la ciudad de La Plata, el MPBA organizó los primeros salones de la ciudad en los años 1922, 1923 y 1926 (Suasnábar, 2019, 47) pero desconocemos si algunas de las obras que allí se presentaron tuvieron como destino la colección del Museo, que se había fundado en el primero de esos años. En cambio, fue a partir del Salón de Cincuentenario de La Plata, en 1932, y de los siguientes, organizados en esa y otras ciudades, entre 1933 y 1943 que el MPBA consiguió aumentar su colección de manera constante.

A diferencia del SNBA, los salones de la CPBA no otorgaban premios, sino que promovían la venta de obras. Desde el Salón del '32 los premios quedaron descartados y la CPBA se abocó a la tarea de comprar obras y de alentar a otras instituciones y a particulares a hacerlo. En ese Salón, entre las compras y las donaciones, ingresaron al MPBA, 60 obras de artistas argentinos contemporáneos (FIGURA 27) (Oyuela, 2010; Wechsler, 2010, 294-298).

Luego del Cincuentenario, el Salón de La Plata comenzó a realizarse con regularidad hasta 1942, y a partir de en 1937, la CPBA, multiplicó los salones provinciales en la capital bonaerense y en otras localidades. En ese último año el organismo artístico había sido incorporado al presupuesto provincial, motivo de peso para encarar el despliegue territorial. Asimismo, estimamos que el número de obras que ingresó solo a través del salón platense entre 1932 y 1937 (187 obras), fue un importante aliciente e indicio de la necesidad de crear nuevos espacios de exhibición y comercialización de obras en la provincia.

Junto a los salones de La Plata, los de Buenos Aires (para artistas nativos y residentes en la provincia), los de Tandil y los de Mar del Plata fueron los que mayor cantidad de obras le proporcionaron al patrimonio del Provincial. De los salones platenses, entre 1933 y 1942, ingresaron al MPBA 343 obras (FIGURA 28). En el Salón de Buenos Aires, que tenía por objetivo vincular a los artistas de la provincia para formar un “grupo provincial con todos sus elementos” y así mostrar “los valores que representa en el conjunto de

¹⁹⁵ Esta condición se vio afectada en la década del 20 por el ajuste presupuestario destinado a esta finalidad.

actividades plásticas de la Nación”¹⁹⁶, la CPBA adquirió un poco más de 50 obras, entre 1937 y 1943 (FIGURA 29) y fue casi el único comprador en todos ellos, lo cual no era habitual. En el Salón de La Plata, y veremos que de otras localidades también, había más de un interesado en adquirir obras. Entre los recurrentes se encontraban el Jockey Club de la Provincia, la Cámara de Diputados de Provincia y de Nación y municipios y otras dependencias estatales.

Por su parte, en los tres salones de Tandil que se celebraron entre 1938 y 1940, la CPBA adquirió alrededor de 50 obras (FIGURA 30), pero la gran mayoría fueron compradas en el primero de ellos (40 obras). Por último, en las dos primeras ediciones de los salones de Mar del Plata, en 1942 y 1943, la CPBA compró casi 70 obras (FIGURA 31). Con las donaciones que de allí obtuvo, alcanzó un poco más de 100 nuevos ingresos. El Casino, fue uno de los grandes compradores, sobre todo en la segunda edición donde, además de adquirir obras para el Museo Provincial, lo hizo para donar al MNBA, aunque en menor cantidad. Como la ciudad balnearia aún no contaba con un museo de arte, no estaba en agenda la compra de obras para un acervo institucional. No obstante, la Municipalidad de Gral. Pueyrredón también adquirió obras en ambos salones. Sin embargo, la nota distintiva estuvo en la gran cantidad de particulares que adquirieron obras en estas exposiciones (FIGURA 32). A excepción de Antonio Santamarina, desconocemos la trayectoria del resto de los compradores que invirtieron en objetos artísticos. Posiblemente, eran visitantes y compradores ocasionales que habían elegido a Mar del Plata como destino turístico.

Además de los salones señalados, en 1941 la CPBA organizó el Salón de Arte del Cincuentenario de Lobería y puso en marcha el Plan de Difusión. Este programa consistía en el armado simultáneo de exposiciones con las obras exhibidas en el Salón Provincial de La Plata. La propuesta tuvo lugar en las ciudades de Bolívar, Olavarría, Pehuajó y Rojas y en Trenque Lauquen con la selección remitida a Pehuajó¹⁹⁷. Pero las compras de la CPBA en estos espacios no fueron en cantidades significativas y fue solo de una sola edición¹⁹⁸.

¹⁹⁶ *Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes, 1937-1942*, La Plata, Talleres Oficiales, 1942, pp. 32 y 67.

¹⁹⁷ En las primeras tres, la muestra se inauguró el 9 de julio, en Rojas el 12 del mismo mes y en la última, al mes siguiente.

¹⁹⁸ María Guadalupe Suasnábar en su tesis doctoral (2019, 181-187) analizó en profundidad las características de estos salones.

Desde la CPBA también se alentaba la realización de estos concursos en los espacios locales, destacando las ventajas que contraían, sobre todo, para los artistas. Señalaba el estímulo que significaban las ventas de obras de artistas argentinos, las que además eran una forma de recompensarlos por la acción cultural que realizaban “por cuanto enseña, educa y eleva al pueblo en estas manifestaciones espirituales” y así poder atender a “las necesidades materiales de su vida”¹⁹⁹. Como vimos en el capítulo anterior, para los artistas que no vivían en las ciudades capitales, las oportunidades de exhibición eran de reducidas a nulas y este tipo de exposiciones, les facilitaba esta posibilidad y la de colocar sus obras en el mercado.

Fue con ese objetivo que la CPBA apuntó a la adquisición de obras en lugar de la premiación. Pettoruti fue uno de los que apoyó la supresión de los premios en todos los salones. Según él, estaban fuera de época y sólo conducían a fomentar a unos pocos, cuando los salones debían estar integrados por artistas de todo el país. Además de promover las rivalidades entre los artistas, favorecía a “un número limitado de firmas y casi sin excepción se presta a bajos manejos e injusticias irreparables”²⁰⁰. En cambio, las adquisiciones otorgaban mayores ventajas: se eliminaban las presiones favoritistas, se beneficiaba a un mayor número de artistas, los cuales podían acceder a tener sus obras en los museos, y esto también era un beneficio para las instituciones:

Sin gastos extras y en limitada cantidad de tiempo, cualquier museo de provincia puede tener en su haber un interesante stock que le permita dar a sus coterráneos un compendio de la historia de la pintura argentina e iniciar el ‘museo rotativo’ cuyo interés es indudable y que reviste una importancia fundamental como obra de propagación y cultura²⁰¹.

Una de las cuestiones importantes a destacar es que la gran cantidad de adquisiciones que realizó la CPBA fue posible, en parte, gracias a las rebajas que los artistas hacían para que sus obras fueran adquiridas por este organismo. En las últimas *Memorias* sobre la gestión de la CPBA se aclaraba que:

La omisión de la publicidad del precio en cada obra, obedece a que las rebajas que el artista hace a la Comisión, por tratarse de obras para el Museo, no deben servir de base de cotización de la obra de cada artista²⁰².

¹⁹⁹ *Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes, 1937-1942, op. cit.*, p. 187

²⁰⁰ Emilio Pettoruti, “Fines y organizaciones de los salones de arte”, *Sur*, septiembre de 1935, año V, Buenos Aires, p. 94.

²⁰¹ Con “museo rotativo” hacía referencia a un museo donde las obras que se muestran en sus salas, se cambien periódicamente. Esta era la modalidad que propuso Chiáppori para el MNBA. Emilio Pettoruti, “Fines y organizaciones de los salones de arte”, *Sur*, septiembre de 1935, año V, Buenos Aires, p. 94.

²⁰² *Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes, 1937-1942, op. cit.*, p. 193

El catálogo del *Tercer Salón de Arte de Buenos Aires para artistas nativos y residentes en la provincia* de 1939²⁰³ ofrece algunos ejemplos al respecto (FIGURA 33). Allí la CPBA adquirió 11 obras, varias de ellas a menor precio que el declarado: una acuarela de Aníbal Vicente Ortega, *Impresión*, en \$250, la mitad de su precio original; un óleo de Juan B. Tapia, *Barranca de Baradero*, y otro de Roberto Della Croce, *Sol de invierno* a \$300 cada uno, \$200 menos que el valor publicado. Pero también se compraron otras al mismo precio que el ofrecido, como el yeso de Arturo González, *Retrato de Cleto Ciocchini*, a \$500 y un aguafuerte de Higinio Montini, *Camino Serrano*, de \$100²⁰⁴.

La necesidad de los artistas provinciales de acceder a los circuitos oficiales de exposición permitió que las estrategias empleadas por la CPBA tuvieran un resultado positivo. Ambas cuestiones resultaron beneficiosas para el crecimiento del MPBA: su colección comenzó a poblarse de artistas argentinos de distintas ciudades del país, consiguiendo un patrimonio federal. Algunas de estas firmas eran: José Antonio del Río de Tres Arroyos, Juan Carlos Miraglia, Saverio Caló y Domingo Pronsato de Bahía Blanca, César López Claro de Azul, Guillermo Teruelo y Ernesto Valor de Tandil, Francisco Fernández Quintanilla de Mar del Plata, Demetrio y Juan Carlos Iramain de Tucumán, Eduardo Barnes de Rosario, Emilio Coutaret de Córdoba, entre otros, ofreciendo un amplio panorama las producciones argentinas más actuales y de diversos espacios geográficos²⁰⁵. Además, al no otorgar premios, la admisión de artistas era mucho más amplia o volvía menos evidente la inclinación o la preferencia hacia determinados estilos o temas.

Las temáticas de estas obras no eran disímiles de lo que circulaba en la capital nacional y en el mercado del arte en general. El género paisaje tenía mayor preponderancia y brindaba un amplio panorama de los paisajes argentinos – portuarios, serranos, nortños, urbanos –. Además de los clásicos paisajes boquenses de Ítalo Botti, de Germán Leonetti o de José Desiderio Rosso, se mostraban la selva misionera de Carlos Giambiagi, las postales catamarqueñas de Manuel Suero, las mendocinas de Raúl Méndez Caldeira o cordobesas de José Aguilera y de Fray Guillermo Butler. Aquella primera impronta que

²⁰³ Cat. exp., *Tercer Salón de Arte de Buenos Aires para artistas nativos y residentes en la provincia*, CPBA de Buenos Aires, La Plata, 1939. Archivo Fundación Espigas.

²⁰⁴ El resto de las obras fueron: un aguafuerte de Raúl Bongiorno, *Estampas de Jujuy*, a \$150, con un precio original era de \$250; un temple de Gertrudis Chale, *Composición criolla*, a \$100 con una rebaja de \$50; una acuarela de Emilio Coutaret, *Quebrada del Río Primero*, a \$200, de \$300; y los óleos de Juan Carlos Navarrete, *El muñeco*, a \$150, de \$200, de Ubaldo Tognetti, *Paisaje sureño*, a \$50, de \$70 y de Ernesto Valor, *Impresión*, en \$ 200 de \$250.

²⁰⁵ El artista más representado en el MPBA fue Raúl Bongiorno, con 10 obras entre óleos y grabados, seguido por Miguel Ángel Elgarte con 9 obras.

había dejado el Salón del Cincuentenario, como legitimación del arte moderno se diluyó con el correr de los años en los salones bonaerenses para dejar prevalecer las corrientes más tradicionales. Las investigaciones sobre el mencionado salón se refieren al mismo como un hito en la historia del arte argentino, donde se legitimaron las tendencias más modernas en el país con Xul Solar, Pablo Curatella Manes, Alfredo Guttero, Horacio Butler, entre otros (AAVV, 2012 b; Wechsler, 2010) y ofrecía una propuesta alternativa al tradicional Salón Nacional de Bellas Artes.

Hacia fines de su gestión, la CPBA rememoró sus acciones y detalló que, con fondos propios y donados, ingresaron al MPBA más de 800 obras entre 1932 y 1942²⁰⁶: 269 en el primer período (1932-1936) y 550 en el segundo (1937-1942) (FIGURA 34). Con estos números podemos confirmar que ese período fue una etapa de enorme crecimiento patrimonial para el MPBA, dando lugar a los artistas contemporáneos argentinos. Con este mismo tinte, y al calor de los salones de arte, se armaron las colecciones de los incipientes museos durante los años '30.

El Primer Salón de Arte y la colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil

Como venimos señalando, los salones de arte que organizó la CPBA en distintas localidades de la provincia de Buenos Aires fueron una tierra fértil para acrecentar el patrimonio del MPBA y también para dinamizar el ambiente artístico de la provincia. En algunos casos, también fue un beneficio para las instituciones locales donde tenían lugar. Una de ellas fue el Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (MUMBAT). Esta entidad se inauguró en enero de 1937 y el Salón Municipal comenzó a celebrarse un año después. Previamente, entre 1916 y 1921, había tenido lugar el Salón Artístico de Aficionados, espacio donde se exhibieron obras por primera vez de manera oficial e inició el camino hacia la institucionalización artística en la ciudad (Suasnábar, 2019, 52-57, 65).

Años más tarde, en 1931, la Agrupación Fomento de Arte Plástico, conformada por artistas locales, organizó el Primer Salón Anual de Arte, “destinado a aquellos tandilenses que no eran aceptados por el Salón Nacional y cuyas obras no formaran parte de fondos

²⁰⁶ *Memorias de la Comisión Provincial de Bellas Artes, 1937-1942, op. cit.*, p. 192.

patrimoniales de los museos existentes” (Suasnábar, 2019, 92), visibilizando una vez más la problemática que enfrentaban los artistas del “interior”²⁰⁷.

El Primer Salón Municipal contó con la colaboración de la CPBA (FIGURA 35). A diferencia de los salones de Bahía Blanca y de Pergamino, este era de carácter nacional, es decir, estaba abierto a artistas de todo el país (aun si vivían en el extranjero) y artistas extranjeros que pudiesen acreditar más de dos años de residencia en Argentino. Asimismo, dejaba libre a la Comisión Municipal el poder “invitar a uno o más artistas representativos, a que envíen sus obras a dicha exposición”²⁰⁸. Por otro lado, tenía mayor presupuesto que las otras comisiones: \$10000 para la adquisición de obras, el doble del presupuesto que tenía la Comisión de Bahía Blanca. A esto se sumaba el aporte de la CPBA: \$10000 pesos para la adquisición de obras y tres medallas para cada sección (pintura, escultura, dibujo y grabado). Con este respaldo, el Salón fue todo un éxito en convocatoria y en ventas. Se aceptaron 332 obras de 226 expositores (de 503 obras enviadas)²⁰⁹ y se vendieron 92 obras, superando ampliamente los salones de La Plata y de Buenos Aires de ese mismo año. En el primero se habían vendido 54 obras y en el segundo, 12²¹⁰.

Como mencionamos anteriormente, el Primer Salón de Arte de Tandil fue uno de los que mayores réditos brindó a la CPBA. Pero además fue uno de los pocos casos en los que dejó un saldo positivo para la institución local. A través de este Salón, el Museo de Tandil aumentó significativamente su patrimonio (FIGURA 36). En su primera edición, la CMBA adquirió 31 obras²¹¹ y recibió donaciones de personalidades como el presidente de la Nación, Roberto Ortiz, del Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Jorge Colli²¹², y de Antonio Santamarina, quien en ese momento, además de ser el presidente de la CPBA, era el presidente honorario de la Comisión local²¹³. Con esta primera edición, el Museo local se surtió de aproximadamente 40 nuevas obras. Con estos números, esta novata institución superaba ampliamente al número de obras que habían alcanzado las

²⁰⁷ Los artistas eran: Vicente Seritti, Ernesto Valor, Julio Suarez Marzal, Fernando Berreta y Guillermo Teruelo. Datos extraídos de Suasnábar (2019, 92).

²⁰⁸ *Primer Salón de Arte de Tandil, Reglamento*, CMBA, 1938, Art. 4, 9. Archivo Fundación Espigas.

²⁰⁹ El jurado de admisión estaba formado por dos miembros de la CPBA: Ernesto Riccio y Mario Canale. Antonio Santamarina fue declarado presidente honorario de la Comisión Municipal.

²¹⁰ *Memorias de la Comisión Provincial de Bellas Artes, 1937-1942, op. cit.*, p. 191.

²¹¹ Algunas de las obras que adquirió la CMBA de Tandil fueron: *El gato gris* de Antonio Berni, *Paisaje* de Horacio Butler, *Autorretrato* de Arturo Guastavino, *Vuelta de Rocha* de Alfredo Lazzari, el bronce *Viejo auriga* de Antonio Gargiulo, *Ona y su perro* de Luis Perlotti, entre otras (Suasnábar, 2019, 159).

²¹² Roberto Ortiz, donó 5 obras, y el ministro Colli, un óleo, *Carboneros* de Alberto Rosa.

²¹³ La donación de Santamarina fue *Contraluz* de Emilio Pettoruti. En abril de ese mismo año también asumió la presidencia de la CNBA.

colecciones originarias de los museos que tratamos anteriormente. Por su parte, la CPBA no realizó compras para donar al Museo de Tandil, pero sí adquirió 40 obras para el acervo del Museo de La Plata (FIGURA 37).

Más adelante, continuaron ingresando obras que compró la Municipalidad y también se recibieron varias donaciones, a las cuales nos referiremos en el capítulo siguiente. La mayor parte provino de las gestiones encaradas por el artista César Carugo y del diputado Juan Buzón, oriundo de Chacabuco pero instalado en Tandil desde principios del siglo XX. Un dato llamativo a señalar es que tanto este último como la Municipalidad donaron obras de artistas de la ciudad, pero que fueron adquiridas fuera del territorio tandilense. Buzón, compró obras de artistas activos de la ciudad, como Guillermo Teruelo (FIGURA 38) y Ernesto Valor²¹⁴ en el V Salón de Arte de La Plata (1937) y la Municipalidad, por su parte, adquirió un óleo del tandilense Vicente Seretti, *Bodegón* (FIGURA 39)²¹⁵, luego de ser expuesta en el Primer Salón de Buenos Aires (1937). Si bien las obras que fueron a buscar a otros espacios no fueron en cantidades significativas, es llamativo que no se dirigieran directamente a los coterráneos. Posiblemente, el filtro del organismo provincial para la incorporación de obras al patrimonio le otorgaba a la nueva institución un halo de legitimación que aún no había alcanzado por sí sola.

Todas estas acciones permitieron que el Museo de Tandil obtuviera una importante suma de obras vía el I Salón de Arte. Además, fue la institución que mayor cantidad de obras recibió al momento de su inauguración y durante su primer año de existencia. Para 1938, entre donaciones, préstamos y adquisiciones había conseguido hacerse de 57 obras (Manochi, 1968, 39-41, 49-56) que se sumaban a las 20 obras prestadas por el MNBA. Estos números configuran un proceso de creación inusitado en relación a los casos que abordamos en esta tesis. Como exponemos en el capítulo siguiente, la intervención de Antonio Santamarina fue un factor significativo para su efectiva materialización. El presupuesto otorgado por el municipio y por la CPBA fue una de las cuestiones que marcaron la diferencia en favor de la institución. También es importante destacar que el MUMBAT solo atravesó una mudanza desde su inauguración. Al año de su apertura se instaló en su edificio definitivo lo cual le otorgó una estabilidad que no experimentaron

²¹⁴ La obra de Valor era *Mañana luminosa* [*Sierras de luz*], s/f, óleo sobre s/d., 59 x 69 cm.

²¹⁵ María Guadalupe Suasnábar (2019, 138) señaló que esta obra podría aludir a la abundancia de la producción ganadera y agrícola de Tandil, puesto que la composición estaba formada por una mesa con alimentos, acompañados con una jarra y un sifón de vidrio y, en el centro, una porción de carne vacuna junto a los vegetales.

el resto de los casos analizados. El Museo Municipal de Bellas Artes de Mar del Plata, no fue la excepción.

Una cantera de obras de arte: los salones de arte de Mar del Plata

Es por cierto, una prueba halagüeña del nivel cultural alcanzado en la vida de la República, el rápido proceso de descentralización artística que viene operándose en ella, desde unos años a esta parte. Una tras otra las grandes ciudades del interior, van reclamando las manifestaciones del espíritu, como una necesidad popular imprescindible²¹⁶

El Salón de Mar del Plata bajo el auspicio de la CPBA tuvo dos ediciones, en 1942 y 1943²¹⁷, año en el que el organismo provincial se transformó en Dirección Provincial de Bellas Artes. Esta iniciativa fue recibida con mucho entusiasmo en la localidad. Quizás porque venía a formalizar las iniciativas que se habían desplegado anteriormente a partir de la voluntad de los particulares. El diario *La Capital* destacaba que la CPBA venía “ofreciendo una Muestra Pictórica anual que supera en calidad a todas las realizadas en el país, hasta el presente”²¹⁸. Además resaltaba que había materializado numerosas “realizaciones trascendentales para la cultura” como los 11 salones de arte de La Plata, los 5 salones de Buenos Aires, los salones anuales de Tandil desde 1938 y los de las ciudades de Lobería, Bolívar, Olavarría, Pehuajó, Rojas y Trenque Lauquen.

Previo a la celebración del Primer Salón de Mar del Plata, existía un circuito artístico activo en la ciudad. Se realizaban exposiciones en espacios privados como las Galerías de las Rambla (antigua casa Witcomb), los salones del Hotel Regina y del Casino Provincial, en la Galería Bohemia, la Galería Gutiérrez y la Galería de Arte del Hotel Riviera. En octubre de 1937 se había celebrado el Primer Salón Municipal de Bellas Artes, organizado por la Comisión Pro Museo Municipal, pero esta iniciativa no logró sostenerse en el tiempo²¹⁹. Más adelante, desde comienzos de los años ‘40, en las salas

²¹⁶ “El Segundo Salón Provincial de Arte es una manifestación de alta jerarquía artística”, *La Capital*, abril de 1943.

²¹⁷ Las características del I Salón de Arte de Mar del Plata fueron ampliamente abordadas en la tesis doctoral de María Guadalupe Suasnábar (2019, 192-209).

²¹⁸ “La Comisión Provincial de Bellas Artes realiza trascendental labor cultural”, *La Capital*, abril de 1943.

²¹⁹ La sede fue el Club General Pueyrredón; se presentaron 123 obras sin selección previa, en: “Salón Municipal de Bellas Artes”, *Serie Comunicaciones*, año 1, n° 25, junio de 1995, p. 1. Archivo Museo Municipal de Arte Juan Carlos Castagnino, Mar del Plata.

del Casino se celebraron distintos salones y exhibiciones de arte²²⁰ y fue el espacio donde la CPBA organizó el Salón²²¹.

En comparación con los otros salones provinciales, el de Mar del Plata había cobrado una gran importancia, por la cantidad de artistas participantes, por la calidad de las obras y por el número de visitas, que además se reflejó en el monto de ventas realizadas (FIGURA 40)²²². Solo en su primera edición se exhibieron más de 400 obras de 310 artistas y se vendieron 75 obras²²³. Allí llevaron sus obras los artistas más renombrados del país, como Carlos Ripamonte, Pío Collivadino, Stephan Erzia, y también artistas de una generación más joven como Raquel Forner, Enrique de Larrañaga, Elba Villafañe, entre otros²²⁴.

El II Salón, también en el Casino, fue aún más convocante: los envíos aceptados alcanzaron a 651 obras, superando “los cálculos más optimistas, tanto por el número como por la calidad de la obra expuesta”, aventajando, además, al Salón Nacional, de septiembre del año anterior, tanto por la cantidad de artistas exhibidos como por la variedad de las tendencias presentadas²²⁵. Esta situación obligó a montar la exposición en dos secciones temporales de un mes cada una “salvo el grupo de envíos, cuya significación le asegura la prerrogativa de una mayor permanencia”²²⁶. En esta ocasión se exponían obras que veían la luz por primera vez, a diferencia del anterior donde se presentaban obras exhibidas en otras oportunidades, lo cual demuestra el nivel de dedicación e interés que significaba para los artistas.

La prensa marplatense titulaba que el II Salón era “una manifestación de alta jerarquía artística”²²⁷ y que las obras que allí se presentaban incluían “los valores más cotizados de la pintura argentina”²²⁸. Una apreciación reiterada en la prensa sobre los salones de Mar del Plata era la capacidad de reunir en un mismo espacio los diversos estilos que trabajan los artistas argentinos, que se resumía en los trabajos de Pío Collivadino y de Emilio Pettoruti. El diario *La Nación*, señalaba que las variadas producciones que allí se

²²⁰ En el año 1945 celebró el V Salón de Arte Plásticas, el cual había sido confiado al pintor Juan Sol. “Las artes plásticas en Mar del Plata”, *La Capital*, 26 de noviembre de 1945.

²²¹ “El Salón de Arte, inaugurado ayer en Mar del Plata, reúne 417 obras”, s.d., 15 de marzo de 1942, en carpeta de recortes, archivo Pío Collivadino.

²²² *Memorias de la Comisión Provincial de Bellas Artes, 1937-1942, op. cit.*, p. 130

²²³ *Ídem.*

²²⁴ “El Salón de Arte, inaugurado ayer...” *op. cit.*

²²⁵ “El Segundo Salón de Arte será inaugurado hoy en Mar del Plata”, *La Prensa*, 5 de febrero de 1943. Carpeta de recortes, archivo Pío Collivadino.

²²⁶ “Hoy será inaugurado en Mar del Plata el II Salón de Pintura”, *La Nación*, 6 de febrero de 1943. Archivo Pío Collivadino.

²²⁷ “El Segundo Salón Provincial de Arte es una manifestación...” *op. cit.*

²²⁸ “Las obras del Segundo Salón de Arte incluyen los valores más cotizados de la pintura argentina”, *La Capital*, abril de 1943.

presentaban eran “disímil en sus directivas” dando lugar “a las tendencias más opuestas”²²⁹.

A diferencia de los casos anteriores, en estos salones no aparecieron las discusiones acerca del lugar que debían ocupar los artistas locales. Suponemos que esto se relaciona con que el concurso no estaba motorizado por los organismos locales. De manera que, la participación de los marplatenses en estos espacios era motivo de celebración: “Las primeras manifestaciones de adolescencia robusta y vigorosa nos la dan las magníficas telas de artistas marplatenses expuestas en el Segundo Salón Provincial de Arte”²³⁰.

Sin embargo, este panorama auspicioso que traían los salones de la provincial no se reflejó (ni tuvo relación) con el proceso de formación del Museo Municipal de Bellas Artes de Mar del Plata. Esta institución se fundó en diciembre de 1945²³¹, en marzo del año siguiente se clausuró y no se volvió a abrir hasta 1963. Anteriormente, en diciembre de 1944, la Comisión de Bellas Artes había sufrido una intimación para desalojar el local donde funcionaba – una oficina en el segundo piso del Palacio Municipal– mismo espacio que se destinaría para el Museo. En ese momento la Comisión “estaba preparando una interesante exposición de cuadros, como las que le precedieron, esto es, valiosos exponentes del arte”²³² lo cual nos muestra que el organismo ya tenía una agenda propia y posibilidades materiales de llevarla a cabo. Además, cuando se inauguró, el Museo había obtenido un número relevante de obras patrimoniales que fueron exhibidas en su inauguración, y también se organizaron otras muestras y disertaciones durante los escasos meses de existencia²³³. Sobre la exposición inaugural, la prensa local señalaba que el Museo “reúne, además de otras que por falta de espacio no han sido expuestas, una

²²⁹ “Hoy será inaugurado en Mar del Plata...”, *op. cit.*

²³⁰ “Soberanía espiritual de Mar del Plata”, *La Capital*, abril de 1943.

²³¹ “Creación del Museo Municipal de Bellas Artes”, *Boletín Municipal*, noviembre-diciembre 1945, p. 10; “El comisionado dispuso ayer la clausura del Museo Municipal de Bellas Artes”, *La Capital*, 20 de marzo de 1946.

²³² “La Comisión de Bellas Artes de Mar del Plata ante un episodio que resulta ingrato”, *La Capital*, 3 de diciembre de 1944, p. 3. El Centro Cultural Americano, se solidarizó con la Comisión y envió una nota al interventor provincial, Gral. Juan Carlos Sanguinetti, que fue publicada en el diario *La Capital* el día 5 de diciembre de 1944.

²³³ El modo en el que se fue conformando la colección originaria del Museo Municipal de Bellas Artes de Mar del Plata es profundizado en el capítulo siguiente. El diario *La Capital* reseñaba entre las “exposiciones locales” el “Salón de Arte integrado por parte de las obras del Museo Municipal de Bellas Artes”, 23 de diciembre de 1945; “Pintura y escultura. Nuevas obras en el Museo Municipal de Bellas Artes”, en *La Capital*, 16 de enero de 1946. En febrero de 1946 se llevó a cabo una muestra con obras del rosarino Eduardo Barnes, en “En la exposición de escultura que se inaugura hoy en el Museo M. de Bellas Artes, disertará hoy el Dr. Oliver”, *La Capital*, 10 de febrero de 1946.

apreciable cantidad de obras, muchas de artistas locales y otras de artistas radicados en la ciudad desde hace algún tiempo”²³⁴.

La clausura de la institución estuvo a cargo del comisionado José María Carbusiero quien hizo lugar a las presentaciones de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos del Departamento de Casinos de la Lotería de Beneficencia Nacional, con el artista Juan Sol a la cabeza. Esta asociación había expresado sus reparos sobre el funcionamiento del Museo y luego del cierre quedó a cargo de sus instalaciones donde se organizaría el primer salón de Artes plásticas de esta institución²³⁵. Lamentablemente, no encontramos información acerca de los argumentos expresados para desencadenar en el cierre de la institución. Posiblemente, detrás de los reclamos, la mencionada asociación ocultara la pretensión de hegemonizar el patrocinio de las actividades artísticas de la ciudad.

Asimismo, el clima político fue lo menos auspicioso para capitalizar en favor del ambiente artístico local la dinámica que había obtenido la ciudad balnearia. Este municipio padeció la inestabilidad gubernamental propia de esta época y fue el principal escollo para mantener abierta la institución artística²³⁶. El comisionado municipal que dispuso el desalojo de la Comisión en 1944 fue el teniente coronel Cremona. En enero de 1945 asumió en esta función Carlos Fragueyro Olivera. Un año después, Juan Bautista Machado era el encargado de inaugurar el Museo y José María Carbusiero de cerrarlo en marzo de 1946. Así pasaron cuatro comisionados que tuvieron en sus manos el destino de las bellas artes marplatenses.

²³⁴ “A un acto de significativas proporciones dio margen la inauguración del Museo Municipal de Bellas Artes realizado en la tarde de ayer ante numerosa concurrencia”, *La Capital*, 4 de enero de 1946.

²³⁵ “El Comisionado Municipal dispuso ayer la clausura...”, *op. cit.* En diciembre del año anterior, había resuelto no participar de ningún salón oficial y creó el Primer Salón Independiente (“la Sociedad de artistas plásticos resolvió no participar en salones oficiales”, *La Capital*, 29 de diciembre de 1945)

²³⁶ Solo se asemeja al caso de Pergamino que, desde que se creó el Salón Municipal hasta que se fundó el Museo, recibió infinidad de intervenciones, lo cual puede entenderse como una agravante para concreción del proyecto. En esa ciudad, con el golpe de 1930 asumió la comisiatura Miguel Dávila y, en octubre de 1931, lo reemplazó Juan Fulle, para ocupar el cargo de diputado nacional. Le siguió Tomás Ramella en 1933, primero por intervención provincial y luego vía elecciones. En 1936 asumió la intendencia Juan B. Freiman y a fines de 1937 lo reemplazó Alberto Espil hasta el año 1939 cuando Vicente Solano Lima fue nombrado comisionado municipal. En 1940, asumió Héctor Montardit y en 1942 nuevamente Ramella. Luego se sucedieron: Tulio Montes en 1943, Miguel Cirilo o’ Brien en 1945, Juan Roldán y Nicolás Russo en 1946, Roque V. Buenader, en 1947 y José Miguel Turiella, Juan Cuda y Diego García en 1948. Tandil, en cambio, atravesó solo una única gestión, con William Leeson (1932-1940) como intendente; quizás este factor permitió desarrollar de forma más orgánica el Museo y el Salón de la ciudad. En Bahía Blanca, Florentino Ayestarán estuvo en el cargo desde septiembre de 1930 hasta junio de 1931; le siguió Justo Begnino Jonás hasta febrero de 1932 y el Int. Agustín de Arrieta, entre esta última fecha y enero de 1936.

Capítulo 3: Coleccionistas, donaciones y derroteros patrimoniales

Hablan de la patria los adinerados. Y ¿qué han hecho por la patria muchos de ellos? ¿Es amar a la patria pasarse la vida en París, tirando a la calle el dinero argentino en vanidades ridículas o en los más bajos placeres? En Atenas casi todos los grandes edificios públicos han sido donados por particulares. En los Estados Unidos los ricos construyen universidades o museos. Eso es patriotismo²³⁷.

Las palabras de Manuel Gálvez, que llamaban la atención sobre una actitud que reinaba en la clase acomodada argentina, es abordada en este capítulo: la ausencia de donaciones importantes en la génesis de los museos municipales. Si existieron, se dieron de manera aislada y no fueron numéricamente significativas.

Esta característica los diferenciaba de los procesos de formación de gran parte de los museos públicos de arte y de otras disciplinas que se fundaron entre fines del siglo XIX y principios del XX. Las investigaciones que estudiaron los casos precedentes destacaron que fueron los coleccionistas privados quienes, al ceder sus acervos al Estado nacional o provincial, impulsaron la creación de los museos (Carman, 2013; Blasco, 2011; Podgorny, 2008; Montini, 2008; Baldasarre, 2006)²³⁸.

Sin embargo, la ausencia de donaciones, nos significa que los coleccionistas y sus gestos benéficos hubiesen dejado de existir o caído en desuso. Otras investigaciones han destacado que el coleccionismo seguía siendo una práctica activa en la ciudad de Buenos Aires (Pacheco, 2013; Bermejo, 2011a, 2003) y que varios de ellos continuaron ejecutando esta acción en instituciones públicas como el MNBA (Serventi y Galesio, 2014; Colección MNBA, 2010; Artundo, 2004, 121).

Sin embargo, el recambio generacional de coleccionistas cambió la dinámica que venían practicando sus antecesores, lo cual incidió en la formación de las nuevas instituciones provinciales. Como señaló Marcelo Pacheco, el coleccionismo de arte que se gestó a partir de los años veinte, impulsado por actores provenientes del creciente sector industrial y empresarial – los nuevos protagonistas de la economía nacional – fue más reticentes a

²³⁷ Manuel Galvez, “Este pueblo necesita patriotismo”, *La Nación*, 1 de octubre de 1933.

²³⁸ Algunos de los casos con estas características fueron el Museo Nacional de Bellas Artes (Baldasarre, 2006a), el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata (Baldasarre, 2005b), el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” de Santa Fe (Constantín, 1999) y el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario (Montini, 2012; Artundo y Frid, 2008).

donar sus objetos suntuarios y no se destacaron por su disposición a entregar sus colecciones y en pos de cimentar nuevos acervos públicos. En cambio, sí sirvió para sostener el mercado del arte, incentivar el consumo de artistas nacionales y profesionalizar la práctica de consumos de bienes artísticos (2013, 292).

La crisis económica del '29 produjo cambios en el sistema productivo del país, los cuales afectaron las estructuras sociales y la configuración demográfica. El agotamiento del modelo agroexportador y el comienzo del proceso de industrialización produjeron, entre otras cosas, una importante migración de trabajadores rurales a los centros urbanos en busca de nuevas oportunidades laborales. Para inicios de los años treinta, las grandes ciudades comenzaron a experimentar el impacto de la masificación. En las clases altas este fue el principio del fin en relación al consumo exclusivo de determinados bienes y objetos culturales. La sociedad industrializada ofrecía mayores oportunidades de enriquecimiento y de ascenso social. De modo que la aristocracia terrateniente y los nuevos ricos (empresarios, industriales, comerciantes, banqueros) pasaron a compartir los mismos gustos culturales y de bienes de lujo (Romero, 1976, 347, 348).

El campo artístico argentino era uno de los bastiones que la élite porteña detentaba desde su formación. Desde mediados del siglo XIX, se transformaron en los principales compradores de obras de arte y sus gustos terminaron por definir la circulación y la consecuente legitimación dentro del campo (Baldasarre, 2006). La novedad que instaló la generación siguiente, desde las primeras décadas del siglo XX, fue que comenzaron a ocupar con mayor frecuencia puestos de gestión en organismos públicos, como una forma de sostener el protagonismo dentro del campo artístico y continuar ejerciendo influencia en las decisiones que se tomaran dentro de este ámbito. La Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA), también llamada Dirección Nacional de Bellas Artes (DNBA), fue el lugar en donde se involucraron para ejercer el peso de minoría privilegiada. En ese sentido, nos interesa puntualizar sus movimientos y relaciones, las acciones concretas que llevaron a cabo y cuáles de ellas incidieron en el destino de las nuevas instituciones locales.

Mientras que en el primer capítulo expusimos los proyectos que realizó la CNBA y en el capítulo dos nos ocupamos de aquellos que propuso la CPBA para desarrollar la actividad artística en otros espacios regionales, en este caso nos interesa resaltar las trayectorias individuales de los agentes que estuvieron al frente de estos organismos puesto que no se pueden escindir las medidas concretas de las personalidades que las impulsaron. Por este motivo, consideramos a Antonio Santamarina un actor clave para pensar las dinámicas

entre instituciones públicas y coleccionistas ya que estuvo al frente de ambas entidades, y hasta de forma simultánea, por unos años.

Aun sin estos grandes gestos de los coleccionistas, sabemos que los nuevos museos contaron con algunas obras que ingresaron como donaciones. En este capítulo nos proponemos exponer quiénes fueron los encargados de realizar estas donaciones, cómo se consiguieron las (pocas) obras que ingresaron de esta forma en cada uno de los casos y examinar las prácticas que guiaron a los coleccionistas y la incidencia de estas acciones en la creación de nuevas instituciones artísticas.

Consideramos que el aumento en la oferta de arte argentino fue uno de los factores que favoreció el surgimiento de esos espacios, no porque las nóveles instituciones pudieron acceder con mayor facilidad, sino porque los grandes compradores de obras se propusieron instalarlo en el campo artístico, ahora más amplio, para su legitimación. De ahí que la participación de los particulares (coleccionistas y artistas, sobre todo) fuese fundamental en la formación de las colecciones públicas para el nacimiento y sostenimiento de la mayoría de ellas, por no decir en su totalidad.

Los coleccionistas: de la filantropía a la gestión

En Argentina, el coleccionismo estuvo presente desde mediados del siglo XIX. En ese entonces era una actividad practicada fundamentalmente por miembros de la alta burguesía porteña, “aquel sector socio-económico de altos recursos producto de una gran movilidad social, integrado por terratenientes, comerciantes, empresarios, descendientes del antiguo patriciado e inmigrantes enriquecidos” (Baldasarre, 2006, 25). Colecciones como las de Adriano Rossi, José Prudencio de Guerrico, Ángel Roverano, entre otras, fueron las que formaron la colección fundacional del MNBA, con la consciencia “de la proyección social que tenía donar sus pertenencias al Estado” y el deseo de eternizarse en las salas del museo público (Baldasarre, 2006, 254-255). Gran parte de estos conjuntos se armaron con las compras que esos actores realizaron en sus viajes por el viejo continente. De manera que, esas donaciones sumadas a las compras que realizó Eduardo Schiaffino durante su gestión (1896-1910) otorgaron al patrimonio inicial del MNBA (una) supremacía del arte europeo finisecular (Melgarejo, 2011). Luego, con el inicio del Salón Nacional de Bellas Artes (1911) y con la instalación de los premios-adquisición, ingresaron paulatinamente obras argentinas al MNBA, incentivado además por el interés

que demostraron hacia las producciones locales las galerías comerciales y los museos y los salones de arte de las provincias (Baldasarre, 2006, 271).

En los años treinta, las donaciones de particulares continuaron proporcionando al MNBA importantes obras europeas²³⁹. Uno de los legados más importantes fue el de Juana Josefa Blanco Casariego y Giráldez (1936) que, junto a otros legados menos numerosos, como como los de Augusto Juan Coelho y Celedonia Etchegoyen de Coelho (1938), de María Jáuregui de Pradere (1935) y a la donación de Mercedes Guerrico y de María Salomé Guerrico de Lamarca (1938) aportaron valiosas obras españolas a la colección del Nacional, (Serventi y Galesio, 2014). Estimamos que la mudanza del MNBA al nuevo edificio en 1933 benefició la llegada de nuevas obras de manos de privados²⁴⁰. Coleccionistas y herederos ahora podían apreciar sus legados en un espacio de gran visibilidad (Artundo, 2008, 21).

El diario *La Nación* señalaba al respecto que “la sólida y adecuada construcción de las salas del museo actual” garantizaba la conservación de las telas y eso seguía atrayendo a los donantes a entregar generosamente para la contemplación de la mayoría “las mejores piezas de sus colecciones particulares”²⁴¹ (FIGURA 1). También se sumaron las obras gestionadas por la Asociación Amigos del MNBA. Este organismo, creado en 1931²⁴², fue el encargado de tramitar varias de las adquisiciones y de las donaciones que ingresaron por esos años. En resumen, la Dirección Nacional de Bellas Artes informó que durante el período 1932-1937 el MNBA recibió 446 en donaciones de diversas fuentes²⁴³. De todas maneras, Marcelo Pacheco señaló que “de los centenares conjuntos que actuaron en esos años, solo un parte minoritaria ingresó al MNBA”²⁴⁴ (2011, 699).

²³⁹ Además, en 1928 Atilio Chiáppori había conseguido que un coleccionista, Desiderio Rubens, costeara la publicación de un catálogo (quizás, del inventario) pero “no se prosiguieron los trámites”. Carta de Atilio Chiáppori a Cupertino del Campo, 20 de abril de 1931. Academia Argentina de Letras, 20 de abril de 1931. Biblioteca digital, epistolario.

²⁴⁰ Sería interesante comparar el número de obras que ingresaron al MNBA en las distintas décadas para determinar con la incidencia del nuevo edificio en el aumento del patrimonio en los años treinta.

²⁴¹ “Nuevas donaciones al Museo Nacional de Bellas Artes”, *La Nación*, 22 de enero de 1933.

²⁴² Cuando Rafael A. Bullrich felicitó a Atilio Chiáppori por su designación como director del MNBA, le expresó que los “amateurs” esperaban mucho de su acción en la institución y que estaban “listos para hacer la Asociación de Amigos del Museo, siempre que sea por su llamado y bajo su patronato”. Agregaba que ya había gente “de la mejor apalabrada y bien dispuesta” cuyo núcleo inicial era: Francisco Llobet, Antonio Santamarina, Manuel Gálvez, Alejo y Alejandro González Garaño, Raúl [ilegible], Matías Erzuriz, Silvina Ocampo, Ramón Méndez y el autor de la misiva. Carta de Rafael A. Bullrich a Atilio Chiáppori, sin fecha. Academia Argentina de Letras, Biblioteca digital, epistolario.

²⁴³ DNBA, *Cuarta época*, 1 de septiembre 1931 - 8 de marzo de 1938, Archivo Palais de Glace.

²⁴⁴ Como características identificables del coleccionismo porteño a lo largo de la historia, Pacheco resaltó el eclecticismo, la predilección por lo español y francés y persistencia de lo italiano, lo flamenco y holandés, y la escasa permeabilidad a las corrientes más radicales, cualidades que también se reflejaron en el patrimonio del MNBA.

Los coleccionistas, en esta década, tenían otras actividades entre manos. La CNBA fue el primero de los espacios institucionales en el que se involucraron²⁴⁵. Inicialmente, este organismo tenía entre sus miembros a algunos artistas, pero en 1907 hubo un reordenamiento y alguno de ellos fueron reemplazados por la “burocracia oficial”, es decir, delegados “con títulos de carreras profesionales, como medicina y derecho, que eran coleccionistas” (Pacheco, 2011, 272). De hecho la presidencia de la CNBA quedó a cargo de uno de los coleccionistas más renombrados de la época, José R. Semprún²⁴⁶. Como exponemos más adelante, la presencia de agentes ajenos a la práctica artística en instituciones oficiales fue una queja que permaneció hasta, por lo menos, avanzada la década del '30.

Para esa época, la CNBA era la institución artística oficial más importantes del país, con una posición consolidada en el ámbito artístico a nivel nacional. De ahí que fuese un espacio codiciado por quienes detentaban los lugares de poder en el campo porteño. A su vez, el golpe de estado que inició los años treinta, y los gobiernos que le siguieron, favorecieron y afianzaron el recambio en las instituciones artísticas nacionales a favor de la élite porteña y sus allegados. Los cambios directivos en la CNBA comenzaron en 1931. Luego de diez años en la dirección, el arquitecto Martín Noel abandonó este organismo. Le sucedieron de forma interina los pintores Pío Collivadino (entre febrero y agosto de 1931), el coleccionista Francisco Llobet²⁴⁷ (entre septiembre y noviembre de 1931) y Jorge Soto Acebal (entre noviembre de 1931 y abril de 1932)²⁴⁸. A diferencia de los

²⁴⁵ La CNBA se creó en 1897. Estaba formada por Jorge Bermúdez, Mario A. Canale, Pío Collivadino, Ernesto de la Cárcova, Cupertino del Campo, Rogelio Yrurtia, Martín Noel, Alejo Gonzalez Garaño, Ricardo Gutierrez y José Semprún. Entre 1931 y 1938 se llamó Dirección Nacional de Bellas Artes (DNBA) y en 1944 fue reemplazada por la Comisión Nacional de Cultura. Inicialmente, la principal función de la CNBA estuvo vinculada a la reglamentación, la administración y el otorgamiento de becas para artistas que buscaban formarse en el exterior. En 1907 se hizo cargo de la Academia Nacional de Bellas Artes (nacionalizada en 1905) y del MNBA y desde 1911 también se ocupó de la organización del Salón Nacional de Bellas Artes (Herrera, 2014, 57). Más adelante sumó los espacios de enseñanza artística, como la Escuela de Artes Decorativas, la Escuela Nacional de Arte y la Escuela Superior de Bellas Artes (Gutiérrez Viñuales, 2004, 110-111).

²⁴⁶ Semprún era médico, político y hacendado (Pacheco, 2011, 200). El resto de los integrantes eran: Manuel Aguirre, Alberto López, Carlos Agote, Carlos Zuberbühler (director del MNBA luego de la renuncia de Schiaffino) y los artistas Carlos de la Torre, Eduardo Sívori, Lucio Correa Morales y Pío Collivadino (director de la ANBA). De Aguirre no obtuvimos datos. Pacheco ubicó a Alberto López (1857-1929) como miembro de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, cliente de la galería Witcomb y por lo tanto, miembro de la elite y alta burguesía (2011, 329).

²⁴⁷ Llobet (1873-1939) era médico, graduado en la Universidad de Buenos Aires, coleccionista y promotor del arte francés. Fue uno de los miembros fundadores de Amigos del Arte (1924) y de la Asociación Amigos del MNBA (1931). Paula Casajús (2002) señaló que fue el colaborador material e impulsor de la reaparición revista del MNBA, *Boletín*, en 1934, “debido a los precarios recursos con que cuenta el Museo”. Carta de Francisco Llobet a Atilio Chiáppori, 4 de diciembre de 1933.

²⁴⁸ DNBA, *Cuarta época*, 1 de septiembre 1931 – 8 de marzo de 1938. Archivo del Palais de Glace.

artistas, Llobet no fue nombrado de manera provisoria, pero las discusiones relacionadas con el nuevo edificio del MNBA lo alejaron del cargo antes de lo previsto. Finalmente, en 1932, el ingeniero Nicolás Besio Moreno quedó a cargo del organismo hasta 1938. Fue sucedido por Antonio Santamarina, otro importante coleccionista, hasta 1943, coincidiendo con el fin del período conocido como “década infame”.

El MNBA también inició la década del 30 con cambios. Cupertino del Campo, su director desde 1911 dejó el cargo luego de obtener la jubilación. En 1931 lo reemplazó Chiáppori quien era el secretario del Museo desde 1913, y estuvo en ese puesto hasta 1939. Luego le sucedieron Ricardo Gutiérrez (1939-1941) y Domingo Viau (1941-1944).

La inestabilidad política de los cargos gubernamentales fue aún mayor en la provincia de Buenos Aires. Luego del golpe de septiembre de 1930, la gobernación estuvo ocupada por breves períodos por Carlos Meyer Pellegrini primero, Manuel Ramón Alvarado después, y Raymundo Meabe hasta la llegada de Federico Martínez de Hoz al ejecutivo provincia. Este último junto a Manuel Fresco fueron las gobernaciones más extensas de la década: el primero ocupó este cargo entre febrero de 1932 y marzo de 1935, y el segundo entre febrero de 1936 y marzo de 1940. Hasta el año 1946, cuando llega al gobierno el peronista Domingo Mercante, este puesto fue intervenido en varias oportunidades. Sin embargo, los organismos artísticos que dependían del estado provincial, como la CPBA y el MPBA, se mantuvieron estables. Una de las razones de la estabilidad de la CPBA está en que este organismo fue creado en 1932 bajo gobierno conservador. Fue Antonio Santamarina quien estuvo a su cargo de la entidad durante toda su existencia, hasta 1943²⁴⁹. Esto tampoco es extraño, ya que Santamarina pertenecía al mismo partido que dominaba el escenario político provincial, el Partido Demócrata Nacional (PDN).

El MPBA, que funcionaba bajo la órbita de la CPBA, tampoco sufrió cambios en la dirección. Emilio Pettoruti estuvo a su cargo entre 1930 y 1947, y a principios de 1932 sufrió una cesantía, pero a los pocos meses fue restituido por el gobernador electo, Federico Martínez de Hoz, gracias al clamor de la comunidad artística. Años más tarde, realizó una de las críticas (quizás) más explícitas hacia el gobierno de turno. En su libro, *Un pintor ante el espejo*, expresó que sus planes no pudieron concretarse porque los hombres que estaban al frente de la provincia no eran amantes de la cultura y tampoco

²⁴⁹ En ese año se disuelve fue suplantada por la Dirección de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires y pasó a depender del Ministerio de Educación.

deseaban contribuir en ese ámbito, “pero el civismo de esos Padres de la Patria que tenían la sartén por el mango se detenía en el comité, y no iba más lejos” (1968, 231).

Sin embargo, la CPBA no recibió tantas críticas como la DNBA. Quizás la creación desde cero del organismo provincial brindó la posibilidad de no cometer los mismos errores que su par nacional. Como expusimos en el capítulo uno, los desacuerdos con la institución nacional estaban relacionados a su intromisión en los asuntos artísticos de las provincias y de los municipios. Otra de las críticas que recibió se vinculaba a la mayoritaria composición de aficionados entre sus miembros, en detrimento de los artistas o de figuras más preparada en la materia.

Mario A. Canale, secretario de la CPBA, al atacar la “misión Da Rocha” por considerarla una intrusión de la Nación en las provincias, se manifestó en contra de la persona encargada de realizar las inspecciones, a quien le atribuía escasos antecedentes para la tarea: “No se olvide el Director de Bellas Artes (Nicolás Beso Moreno) que los antecedentes artísticos de su ‘delegado’ son escasos: es el de habersele nombrado escribiente del Museo por el gobierno ‘de facto’, en 1931”²⁵⁰, refiriéndose al gobierno del teniente general José Félix Uriburu. De todos modos, las acusaciones de Canale a Besio Moreno y la DNBA, no eran de índole política ni estaban vinculadas a la legitimidad del gobierno, sino que apuntaba a cuestionar la idoneidad de los miembros de la DNBA:

El puesto de miembro de una Comisión de Bellas Artes es siempre codiciado por lo que representa de honor y porque significa, al propio tiempo, actuar como dirigente, sin la debida responsabilidad de sus actos, sean estos buenos o malos.

Claro que no se atreverían muchos aspirantes a ejercer la dirección de un establecimiento donde su capacidad quedaría en descubierto al poco tiempo de desempeñarlo. Pero ejercer un cargo de “miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes” o “miembro de la Dirección Nacional de Bellas Artes” es otra cosa, cualquiera se le anima...²⁵¹

Con estas palabras exponía la poca preparación que les adjudicaba a los miembros de los organismos artísticos. La poca exigencia y formación que requería la participación en estos espacios facilitaba el ingreso de cualquier persona cercana al campo cultural. Además, el paso por esta entidad les otorgaba un cierto prestigio y las posibles acciones erráticas no tenían repercusiones en sus carreras, ya que sus medios de vida estaban

²⁵⁰ “La Dirección de Bellas Artes desconoce a las comisiones provinciales de arte”, *Momento Plástico*, 1 de abril de 1933, año 1, n° 1, p. 2.

²⁵¹ Mario A. Canale (1933), “Los miembros de la Dirección Nacional de Bellas Artes deben ser técnicos”, *Momento Plástico*, La Plata, 1 de abril, año 1, n° 1, p. 1.

ligados a otros ámbitos profesionales. La adscripción a estos espacios era una tarea sin costos para quien quisiera participar.

La falta de experiencia artística en los miembros de la CNBA era una queja que ya había manifestado Eduardo Schiaffino cuando abandonó la dirección del MNBA, en 1910. En ese momento, sostenía que la CNBA era “una comisión de aficionados” compuesta por “una mayoría de médicos y minoría de artistas” que no solo había moderado la marcha ascendente que traía el Museo, sino que también pretendían apoderarse del trabajo realizado²⁵².

Canale, por su parte, propuso que fuesen los artistas quienes estuviesen al frente de las instituciones artísticas, revirtiendo la tendencia en curso. Sin embargo, su posición no estaba fundamentada en relación al saber o *expertise* que manejan los artistas, sino que estaba sostenida en los valores éticos que encarnaban. Según él, los artistas:

... por lo menos, se sonrojarían de ocupar un puesto que no conocen y renunciarían a la menor observación de sus compañeros. [...] Ellos honrarían al puesto. Habría luchas intestinas, se moverían los artistas, pero al poco tiempo de su estabilidad se notaría el cambio. Se respiraría un aire puro de liberación y se notaría más respeto. Estamos pues en que los asuntos artísticos deben ser manejados por artistas.²⁵³

La DNBA no se caracterizó por la presencia mayoritaria de artistas plásticos en su composición, aunque sí incluyó figuras de otras disciplinas artísticas. El Consejo Asesor que acompañó a Besio Moreno estaba conformada por el pintor Ernesto Riccio, los escultores César Sforza y Ángel Ibarra García, el escritor Alberto Prando, el músico Juan José Castro, los dramaturgos Vicente Martínez Cuitiño y Enrique García Velloso, el arquitecto Alejandro Bustillo y Rodolfo Pirovano y Abel San Martín. Con las primeras vacantes, el número de artistas plásticos aumentó: ingresaron Leguizamón Pondal, Christophersen, Alfredo González Garaño, Lía Correa Morales, junto al compositor Felipe Boero, el arquitecto José A. Hortal y Miguel Ángel Cárcano²⁵⁴. Nicolás Besio Moreno²⁵⁵, su presidente, era ingeniero y su trayectoria en el ambiente artístico estaba

²⁵² “Museo de Bellas Artes. Exposición del Sr. Schiaffino”, *La Nación*, 22 de septiembre de 1910, p. 12, extraído de Muñoz (1998, 51).

²⁵³ Mario A. Canale (1933), “Los miembros de la Dirección...”, *op. cit.*

²⁵⁴ DNBA, *Cuarta época, op. cit.*

²⁵⁵ Nicolás Besio Moreno (1879-1962), estudió ingeniería hidráulica y ejerció la docencia en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de La Plata. Fue presidente del Congreso Científico Internacional celebrado en Buenos Aires en 1910 y de la Sociedad Científica Argentina (1911-1913, 1918-1922 y 1932-1936), miembro de la Academia Nacional de Ciencias exactas, físicas y naturales y de la Academia Argentina de Geografía. Publicó varios trabajos y libros sobre física, matemática, la academia de dibujo fundada por Manuel Belgrano, el Puerto del Río de la Plata y demografía argentina en 1810.

relacionada al coleccionismo. Marcelo Pacheco (2013, 127) lo ubicó como un coleccionista activo en los años veinte y treinta con gusto por obras de artistas argentinos contemporáneos como Fernando Fader, Alejandro Christophersen, Antonio Pedone, Gonzalo Leguizamón Pondal, Troiano Troiani, Víctor Cúnsolo, Alfredo Guttero, entre otros. Esta práctica, sumado a su afinidad por el arte argentino, lo llevó a ocupar la dirección del organismo estatal. Más adelante, en 1936, accedió a la Academia Nacional de Bellas Artes y al año siguiente fue director del envío a la Exposición Internacional de París.

Asimismo, la CPBA tampoco era presidida por un artista. Sin embargo, tenía una mayor cantidad de creadores entre sus miembros. Antonio Santamarina, su presidente, estuvo acompañado por el pintor y grabador Mario Canale como secretario, y los pintores Alberto Güiraldes, Adolfo Travascio y Ernesto Riccio, el escultor Luis Falcini y Raúl Aristegui como vocales, más Emilio Pettoruti al frente del MPBA.

Otros coleccionistas también intervinieron en iniciativas de gestión privada como la Asociación Amigos del Artes (1924-1942) y Asociación Amigos del MNBA (1931) y luego pasaron a dirigir instituciones donde podían desarrollar sus propios proyectos. Estos fueron los casos de Ignacio Pirovano²⁵⁶ en el Museo de Arte Decorativo (1937-1955), de Alejo González Garaño²⁵⁷ en el Museo Histórico Nacional (1939) y de los ya mencionados Francisco Llobet en la CNBA (por unos meses en el año 1932) y de Antonio Santamarina en la CPBA (1932-1943) y en la CNBA (1938-1944).

En el siguiente apartado, nos ocupamos de analizar las gestiones de este último ya que fue el principal coleccionista con intervención en la provincia de Buenos Aires desde instituciones artísticas públicas, sobre todo desde la CPBA. Canale, por ejemplo, destacó que la realización del Salón de Cincuentenario de La Plata y la gran cantidad de obras que allí se adquirieron para el MPBA, fue posible gracias al aporte económico de

²⁵⁶ Ignacio Pirovano (1909-1980) fue coleccionista, gestor cultural y promotor del arte argentino. Su hermana Josefina Pirovano de Mihura, luego de su muerte donó una parte importante de su acervo para fundar el MAMBA.

²⁵⁷ Alejo González Garaño (1877-1946) fue secretario de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos desde el año 1928, tesorero de la Asociación Amigos del MNBA desde 1931, miembro de la Sociedad de Historia Argentina desde 1933, miembro del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades desde 1934, integró a partir de 1935 la Comisión Directiva de la Asociación Amigos del Arte, fue secretario y miembro de número de la ANBA desde 1936, miembro del Instituto Americano de Arte. Además fue adscripto honorario del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires desde 1938, miembro de la Academia Nacional de Historia y de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos. Sobre González Garaño, ver: Szir, Sandra (2017) "Alejo González Garaño. Políticas de la ficción nacional en la conformación de categorías en la historiografía artística argentina" en *XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. Continuo/discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Santamarina y a “su claro espíritu propulsor del arte”²⁵⁸. Teniendo en cuenta que la CPBA recién en 1937 consiguió un presupuesto propio, no es extraño pensar que las compras realizadas hasta ese momento se hayan realizado con el aporte económico del coleccionista o con fondos de sus allegados. Además, según lo publicado por la Dirección Provincial de Bellas Artes en 1944, solo la tercera parte de las obras adquiridas por la CPBA se compraron con el fondo asignado por el Gobierno. La mayor parte de las obras se adquirieron con subsidios y donaciones particulares (FIGURA 2). Esto es solo un indicio que nos permite encontrar en su figura una clave para pensar la circulación artística, la compra y venta de obras de arte y la dinámica entre la capital provincial y las ciudades bonaerenses.

El coleccionista gestor: el caso de Antonio Santamarina

Antonio Santamarina (1880-1974) construyó su rol de agente cultural desde su actividad como coleccionista de objetos artísticos y de libros y fue esta ocupación la más visitada por la bibliografía existente (Baldasarre, 2006; Pacheco, 2011, 2013; Gutiérrez Viñuales, 1999). Comenzó su colección siendo muy joven y se convirtió en uno de los coleccionistas más importantes del siglo XX del país. Para nuestra pesquisa es importante ya que aparece como el único coleccionista involucrado en la gestión artística pública, de Nación y de Provincia, desde los primeros años de la década del treinta hasta el golpe de estado de 1943.

Los Santamarina eran una familia inmigrante que comenzó su historia en Argentina a mediados del siglo XIX. En 1844 Ramón Santamarina (1827-1904), el padre de la familia, ese instaló en Tandil procedente de Galicia, con trece años de edad. Fue en esa ciudad donde formó su familia y se convirtió en uno de los terratenientes más importantes de la pampa húmeda²⁵⁹. Llegó a tener 33 estancias diseminadas en 13 partidos diferentes como Tres Arroyos, Bahía Blanca, Tandil, Necochea, entre otros²⁶⁰. Su numerosa descendencia sirvió para conservar y acrecentar la riqueza acumulada a través de matrimonios y

²⁵⁸ “La Dirección de Bellas Artes desconoce a las comisiones provinciales de arte”, *op. cit.*

²⁵⁹ Ver: Reguera, A. (2006), *Patrón de estancias. Ramón Santamarina: una biografía de fortuna y poder en la pampa*, Buenos Aires, Eudeba. Cap. 3: La fundación de la empresa – familia.

²⁶⁰ Laprida, Coronel Dorrego, Juárez, Pehuajó, Coronel Vidal, Lamadrid, Magdalena, Patagones y Carmen de Areco.

herencias. De su descendencia, Antonio Santamarina fue el octavo hijo de trece del segundo matrimonio con Ana Irasusta Alducín²⁶¹.

En 1880 los Santamarina se trasladaron a la ciudad de Buenos Aires y Ramón comenzó a expandir sus negocios, abarcando actividades comerciales y financieras²⁶². En 1904 falleció y la empresa familiar pasó a llamarse Santamarina e Hijos. Antonio participó de esta sociedad hasta 1915, junto con sus tres hermanos mayores — Ramón (h), José y Enrique — y su madre. Para ese entonces, el patrimonio territorial de los Santamarina era el más importante de la provincia de Buenos Aires.

Este caudal económico les proporcionó a los descendientes de Ramón nuevas actividades y círculos de sociabilidad que les permitió afianzarse como miembros de la aristocracia porteña y rural. Sus hijos varones, y no las mujeres, además de participar en los negocios familiares, llegaron a ocupar cargos de relevancia en la administración pública y en la política y se posicionaron y se sostuvieron en los círculos de elite a través de los matrimonios contraídos y del patrimonio heredado.

El mayor de los hermanos, Ramón (h) (1861-1909) ocupó una secretaría durante la gobernación de Lucio Vicente López, entre 1893 y 1894, fue presidente del Banco Nación, diputado y senador. Enrique (1870-1937), por su parte, fue el vicepresidente de Uruburu y miembro del directorio del Banco Nación entre 1917 y 1927. Jorge (1891-1953) formó parte del directorio del Banco Español entre 1920 y 1931, presidente del Banco Nación entre 1933 y 1943 y vicepresidente en 1932 miembro del directorio del Banco Central y de la Junta Reguladora de Granos, diputado por la provincia y Ministro de Hacienda del gobierno militar del Pedro Pablo Ramírez en 1943. Solo José (1862-1919) se dedicó a la administración de las estancias de la familia²⁶³.

De todos los hermanos, Antonio fue quien más sostuvo su participación en la política y se involucró en distintos ambientes sociales durante la “década infame”. Luego de abandonar la carrera de Derecho y los negocios familiares, ocupó cargos políticos desde las filas del Partido Conservador, a nivel municipal, provincial y nacional. Su carrera se

²⁶¹ Con la primera esposa, Angela Alduncin Gaspui, había tenido tres hijos. Del primer matrimonio, dos hijos fallecieron al nacer, y del segundo, tres.

²⁶² En 1890 fundó Santamarina y Cía, empresa que participaba en otras sociedades y se ocupaba del préstamo de dinero, bancarios, comisiones y consignaciones de frutos, explotaciones industriales y rurales, compra y venta de bienes raíces, administración y arrendamiento de propiedades en varias provincias. Ver Reguera, A. *op. cit.*

²⁶³ Carlos Newland (2020) estudió los vínculos entre la clase política y el sector bancario, donde analiza la participación en el ámbito financiero de los Santamarina; Ver: “Clase política y sector bancario en la Argentina de entreguerras: el caso del Banco Español y del Río de la Plata”. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-22532020000200005

inició como miembro del Concejo Deliberante de Buenos Aires en 1908. Luego, entre 1913 y 1917 fue intendente de Tandil, diputado provincial y nacional y senador en periodos discontinuos hasta 1943. En 1929 y 1930 fue candidato a gobernador de la provincia por el Partido Demócrata Nacional, del cual también fue su presidente. Luego del golpe militar de 1943, desapareció de la escena política y de la pública y reapareció hacia 1955 en iniciativas empresariales privadas²⁶⁴.

Paralelamente a la actividad política descrita, Antonio participó continuamente en círculos sociales y culturales. Fue miembro del Jockey Club, del cual integró la Comisión del Interior y fue responsable de la administración de la sede social entre 1914 y 1915, junto a los coleccionistas Bernabé Avatayeta Castex, Rodolfo Pirovano y José Semprún. Fue por esos años que comenzó a interesarse por el arte. Según Marcelo Pacheco (2011, 205), su participación fue decisiva para la conformación de la colección de arte de ese club. Además, su afición por los libros antiguos lo llevó a integrar la Sociedad de Bibliófilos desde 1928, asociación que visitaba las bibliotecas privadas más relevantes de la ciudad de Buenos Aires.

Sus hermanos Enrique y Ramón (h) también ejercieron el coleccionismo, pero fue Antonio quien cobró más trascendencia y renombre dentro y fuera del país. Sus viajes y compras en el exterior y las apariciones en la prensa local e internacional le otorgaron notoriedad cosmopolita (Pacheco, 2011, 254-255). En su colección guardaba importantes obras europeas y argentinas del siglo XIX. Entre estas últimas, Prilidiano Pueyrredón tenía un lugar privilegiado. De las extranjeras, su colección de arte francés de fines de siglo XIX y principios del XX fue la que adquirió mayor protagonismo. Junto a la colección de Mercedes Santamarina²⁶⁵ y de Francisco Llobet, fueron los acervos de arte francés más importantes del país. Para Antonio “los pintores de la época impresionista, y sus amigos” eran el corazón de su galería²⁶⁶. Algunas de estas obras tenían las firmas de Jean Baptiste Corot, Henri de Fantin-Latour, Edouard Manet, entre otros. Varias de ellas fueron exhibidas en las muestras que organizó el MNBA a lo largo de la década del

²⁶⁴ Algunas de las empresas de las que formó parte en su directorio fueron: Sociedad Argentina de Transporte e Industrias Anexas (SAITA), Noel y CIA. Ltda., Editorial Sudamericana Ltda., Unión Telefónica de Río de la Plata; de las compañías de seguros La Rural y La Rural de Cuyo, de la Corporación Sudamericana de Servicios Aéreos y formó parte de la sociedad Santamarina e Hijos SA, en “Antonio Santamarina. Falleció en esta Capital”, *La Nación*, 6 de agosto de 1974.

²⁶⁵ Mercedes Santamarina (1896-1972) era sobrina de Antonio, hija de Ramón Santamarina Alducín (1861-1909). Ver: Irurzun (2012).

²⁶⁶ Antonio Santamarina, “Reseña de una colección”, escrito facilitado por Eduardo Santamarina; es la versión en español del artículo presentado en *The Magazine of art*, febrero de 1942, n° 2, vol. 35, con el título “My pleasure in collecting”.

treinta: *Un siglo de arte francés* en 1933 (FIGURA 3), *Rodin* en 1934, y *La pintura francesa de David a nuestros días* en 1939²⁶⁷. También atesoraba importantes firmas españolas, como las de Francisco Pradilla, Ignacio Zuloaga, José Jiménez Aranda, El Greco, por mencionar algunos ejemplos.

La primera incursión de Antonio Santamarina en instituciones artísticas fue en el ámbito privado, en la Asociación Amigos del Arte (AAA)²⁶⁸. Estuvo presente en este organismo desde su fundación hasta su clausura, ocupando distintos cargos: tesorero (1924–1926), vocal (1926–1933) y vicepresidente (1933–1936 y 1937–1942). Junto a él participaron “representantes de las viejas elites descendientes de las familias patricias y también de escritores, artistas plásticos, escultores, funcionarios y animadores culturales” bajo la dirección de Elena Sansinena de Elizalde (Meo Laos, 2007, 21).

En simultáneo, Santamarina participó de otras iniciativas como la creación de la Asociación Amigos del MNBA (1931), de la cual llegó a ser su vicepresidente. En 1936 fue nombrado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes, por decreto del Poder Ejecutivo Nacional a cargo de Agustín P. Justo y, entre 1938 y 1943, fue el presidente honorario de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Tandil²⁶⁹, coincidiendo con su gestión al frente de la CNBA²⁷⁰. Fue justamente en ese período que concentró la administración de los dos organismos artísticos estatales más importantes a nivel nacional y provincial: la CNBA y la CPBA. Desde ambas comisiones, agilizó el trabajo conjunto de la provincia con el Estado nacional y se profundizaron los objetivos y las formas de acción con respecto a las instituciones artísticas del “interior”, que oscilaban entre incentivar las producciones artísticas locales y dar a conocer el arte que se legitimaba en las capitales.

Sabemos que, además de alentar las compras en los salones que organizaba la CPBA, él mismo aprovechaba estos eventos para adquirir obras de artistas argentinos

²⁶⁷ Para esta última, Antonio Santamarina además escribió para el catálogo.

²⁶⁸ En líneas generales, la AAA tenía por objetivo fomentar y difundir la obra de artistas argentinos y atender a su bienestar material. Elena Sansinena de Elizalde estuvo al frente de la Asociación a lo largo de toda su existencia (Meo Laos, 2007, 21)

²⁶⁹ Entre 1914 y 1917 había sido intendente de esa ciudad. Durante su gestión inició la construcción del Palacio Municipal sobre terrenos que habían sido de la familia. En los años treinta, su familia aún conservaba grandes lotes de tierras e inmuebles y ya había iniciado la donación y venta de terrenos al municipio que se destinaron a espacios e instituciones públicas como el Hospital Municipal Ramón Santamarina, el templo de Santa Ana, el ex - Centro de Salud Mental (hoy Hospital de Niños) y la Plaza José Santamarina, entre otros. La importante participación de los Santamarina en Tandil contribuyó a construir una buena imagen de la familia, más allá de la gran empresa agropecuaria.

²⁷⁰ Integraba la CNBA desde 1909. Al inicio de la gestión de Santamarina, se llamó Comisión Honoraria de Bellas Artes, y después se reemplazó por DNBA. En todos los casos, estuvo bajo dependencia del MJIP. Archivo Palais de Glace.

contemporáneos. Entre 1932 y 1943 compró un total de 16 obras repartidas entre los salones de La Plata, de Tandil y de Mar del Plata (FIGURA 4). Sin embargo, hasta donde tenemos conocimiento, a excepción del Pettoruti que donó al Museo Municipal de Tandil en 1938, exhibido en el Primer Salón de Arte de esa ciudad, ninguna de esas obras tuvo por destino un patrimonio municipal. Tampoco realizó otras donaciones relevantes. Entre 1932 y 1933²⁷¹, había donado una obra de Eduardo Sívori, *Retrato de Carlos Pellegrini* (1908) (FIGURA 5) al MMBA de Bahía Blanca, y en 1939, un paisaje de Gerardo De Alvear al MPBA de La Plata²⁷². Recién hacia mediados de los años 50 obsequió los conjuntos más numerosos al MNBA²⁷³.

De modo que la mayor intervención de Santamarina, o la más determinante, estuvo dada por su rol como presidente de la CPBA y las compras que esta entidad realizó para la colección del MPBA. Estas adquisiciones no estaban destinadas a beneficiar a las incipientes instituciones, sino que el mayor beneficio redundaba en los artistas bonaerenses: ahora tenían más espacios donde exhibir, podían conseguir mayor visibilidad y la posibilidad de que sus obras fueran adquiridas. Es decir, las acciones de Santamarina fueron gestionadas desde la Comisión bonaerenses con el interés de dinamizar el comercio de arte en la provincia.

El golpe de 1943 que destituyó a Ramón Castillo de la presidencia fue el cierre de la vida pública de Santamarina. El gobierno militar pasó a ejercer un mayor control en los organismos estatales y reorganizó varios de ellos. Las instituciones artísticas no estuvieron exentas a esta situación. La CNBA se disolvió en 1944 luego de la renuncia de Santamarina y de todos sus miembros. Un año antes, la CPBA se había convertido en

²⁷¹ Este dato fue obtenido del informe que realizó Augusto Da Rocha para el MNBA en 1933. Archivo documental MNBA.

²⁷² Entre los años '60 y '70 realizó las donaciones más numerosas al MUMBAT. Autores como Daniel Pérez (2007) y María Guadalupe Suasnábar (2013, 2019, 136) señalaron que Antonio Santamarina y Juan D. Buzón (1883-1955) ayudaron a concretar la creación del museo local por la relación que guardaban con su primer director, José Manochi (1887-1978) y con Manuel Cordeu (1890-1958). Según la autora, María éstos últimos fueron los actores que más trabajaron para crear un museo de arte y generar el fondo patrimonial a través de los contactos con las direcciones nacional y provincial de bellas artes. Cordeu fue miembro fundador y vicepresidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Tandil. De profesión escribano, abogado del Banco Hipotecario -entre otras firmas- fundador, presidente y vicepresidente del Tiro Federal "Brigadier Gral. Martín Rodríguez" además de pertenecer al Partido Conservador y a la filial local de la Liga Patriótica Argentina. También fue artista aficionado; ocupó el cargo de secretario general de la Comisión Ejecutiva de los Festejos por el Centenario de la Independencia Argentina en 1916 y participó en varias oportunidades en la organización del Salón de Aficionados de la ciudad.

²⁷³ La primera donación fue en 1955: estuvo formada por 40 piezas argentinas del siglo XIX. En 1970 donó dos obras: una de Eugène Bouden y otra de Gustave Ricard. Luego, en 1975, en compensación por la salida ilegal del país de piezas para la venta inglesa, donó 70 obras más. Antes que él, su cuñada, Sarah Wilkinson (1886-1962) después de enviudar de su hermano José Santamarina, realizó donaciones al MNBA en 1934 y al MPBA en 1932 y 1935. Por esos años, Antonio integraba la comisión directiva de la Asociación Amigos del MNBA y ya presidía la CPBA.

Dirección de Bellas Artes, pero Santamarina ya había dado un paso al costado. Mario A. Canale quedó a cargo de la nueva dependencia y Santamarina integró el consejo consultivo junto a Ernesto Riccio, Luis Falcini, Alberto Güiraldes y Emilio Pettoruti (Suasnabar, 2019, 211) pero a la luz de su desaparición del ámbito público, estimamos que fue una participación más testimonial que efectiva. Desde ese momento, se replegó al ámbito privado y volvió a ser noticia por las importantes ventas y remates de sus libros en 1955 y de sus obras en 1975.

Su alejamiento de la actividad política y de todos los ámbitos de sociabilidad coincidió con el final del primer organismo que se ocupó de desarrollar e incentivar el arte en la provincia bonaerense. A pesar de no haberse involucrado personalmente en las gestiones que tuvieron lugar en la provincia, su retirada significó el cierre de una época caracterizada por un gran despliegue institucional, desconocido hasta ese entonces en la región bonaerense. Sin embargo, sus prácticas individuales o las motorizadas desde lo corporativo no se tradujeron en un beneficio significativo para los nóveles museos, necesitados de edificios adecuados y de una colección patrimonial.

Un esfuerzo patrimonial I: las donaciones al Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca

El Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca, al igual que el de Tandil, tuvo la particularidad de no contar con un conjunto de obras numéricamente importante al momento de su apertura, en agosto de 1931. La CMBA, creada un año antes, no contaba con una partida presupuestaria para la adquisición de obras por fuera del estipulado para el Salón Municipal y tampoco recibieron grandes donaciones de piezas artísticas. Solo tres de las nueve obras iniciales, habían sido donadas: dos provenían de artistas — de Domingo Pronato y de César Sforza — y la otra, un grabado de Francisco de Santo, había sido entregada por Enrique Cabré Moré, el primer director del Museo Municipal y principal sostén de la institución durante el período inicial (ANEXO CAP. 2, FIGURA 2).

Como mencionamos en el capítulo anterior, este reducido número no coincidía con la cantidad de artistas activos o con las actividades artísticas que se realizaban por ese entonces en la ciudad. Para el año 1931, existían espacios privados donde se organizaban las exposiciones de los artistas bahienses y también de invitados extranjeros. María de las Nieves Agesta (2019, 37) señaló que el inicio de las prácticas artísticas se remonta a

principios del siglo XX cuando surgieron los primeros talleres y espacios de exposición, como el Salón Zevallos. Hasta la formalización del Taller de Arte de Proa en 1933, los espacios de formación también estuvieron acotados a las clases que brindaban profesores particulares²⁷⁴. Si bien la asistencia a estas clases era casi exclusivamente de alumnado femenino y de una clase social acomodada, fueron “fundamentales en la configuración del gusto de los futuros consumidores y espectadores del arte bahiense” (Agesta, 2019, 38).

La CMBA, frente al reducido número de obras que habían obtenido para el Museo, salió a la búsqueda de otras obras para la exposición inaugural. Pero no se dirigieron especialmente a los artistas activos en la ciudad. Como mostramos en el primer capítulo, inicialmente el organismo local solicitó un préstamo al MNBA. De cara a las demoras en el arribo de estas obras, acudieron a particulares bahienses para que facilitaran piezas de su propiedad para ser exhibidas en la ceremonia de apertura. De esta manera, el novel museo se inauguró con 24 obras que prestaron los “distinguidos” bahienses más las 29 que exhibieron cuatro artistas locales — Domingo Pronosato, Ezio Rovere Maldini, Alfredo Masera y Tito Belardinelli — y las caricaturas de Eduardo Pérez (FIGURA 6 Y 7). Si bien no tenemos datos para afirmar que esos particulares fueran coleccionistas, así como tampoco podemos determinar si existía la práctica coleccionista, tenemos indicios que nos habilitan a confirmar la existencia de un comercio de obras de arte en la ciudad. El artista Filoteo Di Renzo mencionó que en el año 1917 el pintor inglés Robert Stephan de Koek Koek realizó una exposición donde un regular número de coleccionistas, adquirieron sus obras, a pesar de las resistencias que había en el ámbito artístico hacia a sus obras²⁷⁵. También en la Exposición Industrial del Centenario en 1928, se mostraron obras de artistas locales, argentinos y extranjeros donde, según Cabré Moré, algunas de ellas “se incorporaron a varios hogares bahienses”²⁷⁶.

Históricamente el consumo artístico estuvo limitado a las clases sociales con poder económico y con posibilidad de acceder a la incorporación de un capital cultural de privilegio a través de estudios superiores y de viajes al exterior. En la Bahía Blanca de los años treinta esto no era la excepción. Los particulares que habían facilitado obras,

²⁷⁴ A principios de siglo existían los institutos de la señora Calazet, de Ubaldo Monacelli, de Ottavio Colósimo, del italiano Juan Ferraro, del español Espinosa Pazmiño, de Héctor Vardiero, V. Cirera y Domingo Falgione (Agesta, 2019, 38).

²⁷⁵ En 1931 volvió a exponer a la ciudad, pero fue un conjunto más acotado de obras, en: Xil Buffone (2006), “Filoteo di Renzo: Bahía Blanca nunca aprenderá”, *Ramona*, octubre 2006, pp. 54-64.

²⁷⁶ Enrique Cabré Moré, “Las Bellas Artes en Bahía Blanca” en *El Cicerone Universal*, Buenos Aires, 1 de junio de 1934.

algunos de los cuales eran miembros de la CMBA²⁷⁷, se destacaban por ocupar roles destacados en la localidad²⁷⁸. Francisco Cervini, por ejemplo, era abogado y vocal de la CMBA entre 1930 y 1941; ejerció la presidencia de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia durante el extenso período 1916-1955, fue vice-presidente 2° de la Asociación Cultural de Bahía Blanca en 1921²⁷⁹ y miembro fundador del Rotary Club en 1927. Florentino Ayestarán, por su parte, compartía el estudio de abogados con Cervini²⁸⁰. Fue el primer comisionado municipal entre 1930 y junio de 1931. Luego, fue concejal por el Partido Conservador. Otros de los particulares fueron Adrián Morado Veres y Luis Dumortier²⁸¹. El primero era médico, conocido por poseer el primer automóvil de la ciudad a principios del siglo XX. En los años treinta fue presidente del Club Español y en la década siguiente, director del Hospital Español²⁸². Dumortier, era el cónsul de Francia. Se dedicaba a la pintura y participaba con regularidad en los salones municipales de la ciudad. Entre 1908 y 1910 construyó una sobresaliente mansión, la cual se convirtió en uno de “los sitios donde solía reunirse lo más granado de la sociedad bahiense de principios de siglo”²⁸³.

La prensa local se encargó especialmente de resaltar la actitud del grupo de políticos y profesionales, al facilitar las obras para que eran contempladas por la ciudadanía:

La sociedad de Bahía Blanca no podía permanecer indiferente ante estas manifestaciones del espíritu y así vemos que, por intermedio de varios de sus hogares más caracterizados, ha tenido el honroso gesto de facilitar valiosas telas, para ofrecer a la admiración del pueblo las

²⁷⁷ El director era Enrique Cabré Moré, el secretario Antonio Gerardi y los vocales: Francisco Cervini, Alfonso Sica Bassi y Eduardo Palavecino.

²⁷⁸ Es necesario destacar que no tenemos elementos para considerar a estas personalidades como coleccionistas. Nos inclinamos a pensar que tenían bajo su propiedad alguna que otra obra de arte sin contar con una colección que las aloje.

²⁷⁹ Ver: Agesta, María de las Nieves (2013), “Del club social al asociacionismo cultural: La Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1927)”, *XIV Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Anexo.

²⁸⁰ El estudio de Cervini y Ayestarán, por ejemplo, gestó la fundación de la Sociedad Sportiva (1923), uno de los clubs más tradicionales de la ciudad. Ayestarán (Guipúzcoa, País Vasco, 1884–Bahía Blanca, 1972) fue electo intendente entre diciembre de 1928; luego del golpe de estado de septiembre de 1930, continuó con el cargo de comisionado municipal, hasta junio de 1931. Entre 1939 y 1942 fue senador de la Provincia de Buenos Aires. Fue socio activo de la Sociedad Laurak Bat (Unión Vasca) el segundo centro vasco creado en Argentina en 1899. En Minervino, M. (2003), *Historia de Unión Vasca de Bahía Blanca*, Bahía Blanca, Servicio de Publicaciones del Gobierno Vasco, pp. 54 y 69.

²⁸¹ Veres (1865-1951) era oriundo de Ribadeo, España, y vivió en la ciudad de Bahía Blanca hasta su muerte. De Dumortier no obtuvimos datos.

²⁸² Información obtenida de: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/amarina/2019/10/13/morado-veres-medico-ribadeo-dueno-primer-coche-pampa/0003_201910X13C4991.htm visto el 09/03/2021

²⁸³ “Una casa y sus dos leones”, *La Nueva Domingo*, 19 de julio de 2020. Disponible en <https://www.pressreader.com/argentina/la-nueva-domingo/20200719/281715501926172>, visto el 13/08/2021.

producciones de muy afamados artistas de los últimos tiempos, obras dignas de honrar para siempre estos muros...²⁸⁴

La institución y el público deberían conformarse (y aprovechar) esta exhibición, ya que las “valiosas telas”, luego de este evento, volverían al ámbito privado. En este conjunto prevalecían las obras españolas: más de la mitad (trece de las veinticuatro) eran de ese país. El resto se repartía entre italianas, francesas, argentinas (tres de cada uno) y dos inglesas. Entre los españoles se destacaban las obras de Joaquín Sorolla, de los hermanos Raimundo y Federico Madrazo, de Gabriel Puig Roda, entre otros, y sobresalía el gusto por los artistas vascos. Florentino Ayestarán, oriundo de Guipúzcoa, y Francisco Cervini fueron quienes proporcionaron obras provenientes de esa región. El primero aportó cuatro obras, tres eran artistas vascos —una de Elías Salaverría²⁸⁵ (FIGURA 8) y dos de Ángel Cabanas Oteiza²⁸⁶, todas figuras humanas. El segundo presentó un óleo de Cabanas Oteiza y otro de Julián Gómez Fraile²⁸⁷, en su caso, todos paisajes. También fueron de este género las tres obras francesas aportadas por el cónsul Dumortier. Una pertenecía a Georges Sagno (o Saglio) y dos a Pierre Comba²⁸⁸. Por sus títulos, estimamos que las firmas nacionales que se mostraron en esta oportunidad — Jorge Soto Acebal, de Ceferino Carnacini y de Carlos Ripamonte — también eran paisajes²⁸⁹.

²⁸⁴ “Fue inaugurado ayer el Museo Municipal de Bellas Artes”, *El Atlántico*, 3 de agosto de 1931.

²⁸⁵ Elías Salaverría (Lezo, España, 1883–Madrid, España, 1952), fue un reconocido retratista. También sobresalió por sus escenas de tipo costumbrista. Se formó en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. El artista Flores Kaperotxipi en su libro *Arte Vasco*, lo ubicó en el mismo nivel que Ignacio Zuloaga y los hermanos Valentín y Ramón de Zubiaurre, en cuanto a reconocimiento y destreza. En Kaperotxipi, Flores (1954), *Arte Vasco*, Editorial Vasca Ekin, Buenos Aires, pp. 8 y 37. En 1986, la familia Ayestarán donó al Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca un retrato de Florentino, autoría de Salaverría; estimamos que esta fue la obra exhibida en la inauguración de la institución.

²⁸⁶ Ángel Cabanas Oteiza (San Sebastián, ¿1883?–Tandil, Argentina, 1965), se formó entre Gipuzkoa y París, donde estudió en la Academia Julien. En 1920 viajó a la Argentina y permaneció allí hasta su muerte. Comenzó realizando ilustraciones y caricaturas, pero luego se centró en el género paisaje.

²⁸⁷ Julián Gómez Fraile (Madrid, 1902-Buenos Aires, 1976) llegó a la Argentina de niño y desarrolló la mayor parte de su carrera en Buenos Aires. Egresó de la ANBA y luego se perfeccionó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Con anterioridad a 1933, la DNBA adquirió una obra suya para el MNBA. Disponible en: <http://victorgarcia-design.blogspot.com/2015/07/memoria-artistica-de-buenos-aires.html?view=timeslide> Visto el 09/03/2021.

²⁸⁸ Los datos biográficos de George Sagno nos son desconocidos. Pierre Comba (Niza, 1859-1934) estudió en la École des Beaux-Arts en París con Jean-Léon Gérôme. Fue pintor del Ejército francés.

²⁸⁹ Jorge Soto Acebal (Buenos Aires, 1891-1974) fue uno de los artistas que viajó a Europa a principios del siglo XX. En España, se relacionó con Ignacio Zuloaga, Elías Salaverría y los hermanos Zubiaurre Aguirrezábal. Desde 1915 envió obras al SNBA. Ceferino Carnacini (Buenos Aires, 1888-Villa Ballester, 1964) realizó sus estudios artísticos en Verona, Italia, y luego ingresó en la ANBA; integró el Grupo Nexus junto a Pío Collivadino, Fernando Fader, Cesáreo Bernardo de Quirós, entre otros; participó constantemente en salones de todo el país donde obtuvo numerosas distinciones. Carlos Ripamonte (Buenos Aires, 1874-Villa Ballester, 1968) también inició su formación en Italia y luego ingresó a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes donde también dictó clases. En 1899 recibió una beca del Gobierno Nacional para continuar sus estudios en Roma.

Es llamativa la ausencia de los artistas locales en esta sala. Desconocemos si esto se debía a que no eran consumidos por la élite bahiense o quizás porque ya tenían una sala exclusiva para algunos de ellos. Lo cierto es que ninguno de los particulares ofreció obras de artistas locales y la presencia de artistas argentinos no fue importante numéricamente. Tampoco los artistas bahienses que prestaron obras de su propiedad, como Juan Carlos Miraglia, Domingo Pronsato y Ezio Rovere Maldini, eran de firmas nacionales. El primero llevó un estudio de un artista inglés, anónimo; Pronsato, un retrato de Giuseppe Barbaglia, su maestro en Italia²⁹⁰ y Rovere Maldini optó por una pieza del italiano Pompeo Randi²⁹¹.

Este último, junto a Pronsato, Alfredo Maserá y Tito Belardinelli, fueron los artistas invitados a exhibir en otra sala con obras de su autoría. Todos presentaron paisajes de la ciudad y de la región.²⁹² La prensa local resaltó que este espacio alojó “obras de positivo valor que fueron justamente admiradas por la concurrencia”²⁹³. También el comisionado de la ciudad, Justo Benigno Jonás²⁹⁴, en su discurso subrayó el importante conocimiento artístico que habían alcanzado los bahienses, demostrado no solo en la colaboración de los particulares y en el nivel de las obras que prestaron, sino también en los trabajos presentados en esta sala:

Esta exposición es el más rotundo mentís para aquellos que sostienen que Bahía Blanca carece de espíritus cultivados y aptos para las especulaciones artísticas. Demostramos aquí que, si grande es la pujanza comercial e industrial de este pueblo, esa pujanza y esa grandeza está sostenida y hermanada a una cultura privilegiada que sabe buscar grandes cuadros en armonía con ese estado espiritual. Que esos cuadros, que esas obras han sido traídas de Buenos Aires o del extranjero, sí y no. Sí, porque el arte no tiene patria, y de allí de donde lo encuentre el alma de artista lo trae, y no, porque la Agrupación “La Peña”, ha venido descubriendo que hay también aquí, un núcleo selecto de cultores del arte de Miguel Ángel y de Murillo, y que si de ellos hay algunos que son solo una esperanza otros hay que por sus obras han sido ya consagrados como el señor ingeniero Domingo Pronsato, y el artista Juan Carlos Miraglia.²⁹⁵

Con estas palabras intentaba instalar a los artistas bahienses en la agenda artística nacional y local y realzar el crecimiento de la ciudad, demostrando que el progreso que estaba

²⁹⁰ Entre 1900 y 1904, Pronsato, visitó el taller de Barbaglia (Milán, 1841–1910).

²⁹¹ Pompeo Randi (Forlì, Italia, 1827-1880).

²⁹² La obra de Pronsato que reproducimos en el anexo, por ejemplo, es un paisaje de Sierra de la Ventana.

²⁹³ “Inauguración del Museo Municipal” en *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, 3 de agosto de 1931.

²⁹⁴ Justo Benigno Jonás (1888–1949) fue comisionado entre junio de 1931 y febrero de 1932.

²⁹⁵ “Fue inaugurado ayer el Museo Municipal de Bellas Artes”, *El Atlántico*, 3 de agosto de 1931.

atravesando no era solo de índole económico, sino que iba de la mano del desarrollo cultural y espiritual, que no era un crecimiento superficial.

Lo que sí era superficial era el apoyo brindado por el municipio para que prosperara el crecimiento del Museo de Bellas Artes. Aquello que se destacaba desde lo discursivo, no tenía un sustento material. Uno de los aspectos más sobresalientes en este sentido era la falta de una partida presupuestaria destinada a la compra de obras. Las adquisiciones que logró concretar la Comisión Municipal durante el primer año de existencia del Museo, por fuera de las obras premiadas en el Primer Salón de Arte, se hicieron gracias al aporte de entidades privadas de la ciudad: la Comisión Hijos de Bahía Blanca otorgó \$800, el Club Argentino \$200, el Club Español \$100, el Centro Arquitectos, Constructores y Anexos \$50 y el director del Museo, Enrique Cabré Moré, \$100, quien fue el encargado de conseguir esas prestaciones²⁹⁶. Además, asumió los gastos que demandaron los arreglos del edificio destinado para la institución²⁹⁷ y los gastos del viaje a la Capital Federal para gestionar el préstamo de obras del MNBA²⁹⁸.

Por ese entonces, Enrique Cabré Moré guardaba la esperanza de que estos gestos colaborativos se propagaran al resto de los ciudadanos y que entre todos contribuyeran “a que cada día que pase se agregue a la colección de piezas existentes otras más, en la seguridad que dentro de algún tiempo podamos enorgullecernos del tesoro artístico que pueda cobijar”²⁹⁹. Sin embargo, al poco tiempo sus expectativas sobre el crecimiento de la institución comenzaron a declinar y el flamante director presentó su renuncia, junto con el resto de los integrantes de la CMBA. El ejecutivo municipal, Agustín de Arrieta³⁰⁰, rechazó estas dimisiones resaltando su eficiencia y “los halagueños resultados que ha conseguido en el corto tiempo de su actuación”³⁰¹. De todas formas, este reconocimiento no redundó en un mayor apoyo presupuestario y el estado de situación continuó siendo el mismo que en sus comienzos. Según el inventario elaborado por el Museo Municipal de Bellas Artes, a lo largo de la década del treinta solo ingresaron cuatro obras. Todas fueron donadas por asociaciones artísticas y culturales de la localidad, en el año 1933: *La Peña*,

²⁹⁶ Florentino Ayestarán, “La Comisión Municipal de Bellas Artes y su obra” en *La Nueva Provincia*, 20 de agosto de 1941. Archivo Cabré Moré.

²⁹⁷ “Memoria de la Comisión Municipal de Bellas” en *II Salón Municipal de Arte*, 11 de abril de 1932, Bahía Blanca, Archivo Fundación Espigas p. 57.

²⁹⁸ Florentino Ayestarán, “La Comisión Municipal de Bellas Artes...”, *op. cit.*

²⁹⁹ “Fue inaugurado ayer el Museo Municipal de Bellas Artes”, *El Atlántico*, 3 de agosto de 1931.

³⁰⁰ Fue el intendente de Bahía Blanca entre febrero de 1932 y enero de 1934, por el Partido Socialista.

³⁰¹ Carta de Agustín de Arrieta a Enrique Cabré Moré, Bahía Blanca, 9 de marzo de 1932. Archivo Enrique Cabré Moré.

donó un óleo de Juan Sol (FIGURA 9), la *Asociación Artistas Independientes*³⁰² concedió una monocopia de Raúl Soldi (FIGURA 10) y la *Asociación Cultural* cedió dos óleos, uno de Luís Maristany de Trias (FIGURA 11) y otro de Atilio Malinverno (FIGURA 12)³⁰³.

El edificio definitivo o mejor acondicionado tampoco llegó por estos años. De la ex comisaría, se mudó al primer piso del Club Argentino en 1933 y, en 1935, pasó a ocupar otro primer piso, en la calle O'higgins 69. En las décadas siguientes, dejó las alturas para ocupar dos subsuelos: en 1942 se trasladó al subsuelo del Teatro Municipal y en 1954 al del Palacio Municipal. Ambas situaciones conspiraron en contra de la prosperidad de la institución artística, debilitando el crecimiento del patrimonio y la continuidad de sus actividades. Similares derroteros afrontó su par tandilense durante su periodo de formación, con la ventaja de que en este caso, el acopio de obras de arte fue mucho más fluida y efectiva.

Un esfuerzo patrimonial II: las donaciones al Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil

La ordenanza de creación del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil, fechada el 4 de diciembre de 1935, establecía que las donaciones de obras, las adquisiciones y el préstamo de obras de la DNBA eran los cimientos sobre los que se levantaría esta nueva institución. Un año después, cuando comenzó a materializarse su apertura, el armado de una colección patrimonial aún era un objetivo a lograr.

Días antes a su apertura, la prensa señalaba que se estaba “procurando obtener más obras en depósito, para su exhibición en el museo, tanto de artistas locales como de otros puntos ya que por el momento no hay fondos disponibles para efectuar adquisiciones”³⁰⁴. Aunque no se aclaraba la finalidad, el mismo diario publicaba un aviso donde invitaba “a los señores artistas y coleccionistas locales” a que presenten sus obras en el local del

³⁰² Se formó en 1932 por los pintores Ubaldo Monacelli, Domingo Falgione y José Vian y el arquitecto Ernesto Corti. Un año después formaron el Taller Libre y luego cambió su nombre a Escuelas de Bellas Artes Proa, el primer espacio de enseñanza académica en la ciudad. Ver: Juliana López Pascual (2016, 24).

³⁰³ Ambos artistas fueron invitados por la Asociación Cultural a exponer en la ciudad. Esta Asociación se creó en 1919 y existió hasta 1959; entre 1927 y 1930 tuvo una disolución provisoria. Hasta 1922 organizó varias muestras de artistas argentinos y extranjeros. Asimismo, fue la primera institución en reunir una colección de carácter institucional (Agesta, 2019, 40). Sobre su actividad ver: Agesta, M. de las N., Caubet, M. N. y López Pascual, J. (2017), “Conciertos y disonancias en la gestión de la cultura. Misión civilizatoria y distinción social en la Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1959)” en Cernadas, M., Agesta, M. de las N. y López Pascual, J., (coords.), *Amalgama y distinción: culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*, Bahía Blanca, Ediuns.

³⁰⁴ “Museo Municipal de Bellas Artes” en *Nueva Era*, 4 de diciembre de 1936.

Museo (FIGURA 13), lo cual resulta un indicio sobre la necesidad de hacerse de un cuerpo de objetos artísticos.

José Manochi, su primer director, fue uno de los principales motores en la cruzada por el armado del acervo. Como expusimos en el primer capítulo, había conseguido el préstamo de veinte obras del MNBA, las cuales se exhibieron en la inauguración en enero de 1937 (FIGURA 14). Al igual que en caso anterior, frente a la ausencia de una colección fundacional, algunos particulares de renombre de la ciudad, ofrecieron obras para esta ocasión, entre los que se encontraba el propio Manochi (FIGURA 15). Su préstamo estuvo compuesto por cuatro obras pertenecientes a Ghirlandaio, a José Llaneces, a Claude Guilleminet y a Kuart³⁰⁵.

Frederick y William Leeson³⁰⁶, Manuel Cordeu y los artistas Ernesto Riccio, Faustino Brugheri, Guillermo Teruelo, Luis Perlotti, Juan Eduardo Picabea, Vicente Seretti y Ernesto Valor³⁰⁷ fueron otros de los facilitadores. William Leeson, el intendente de la ciudad, prestó una obra de autor anónimo y Frederick una de Jorge Berti y tres de autores anónimos; Cordeu, un óleo de Picabea, mientras que los artistas llevaron obras de su autoría. La Municipalidad fue el único organismo público que colaboró, en su caso, con una obra de Atilio Malinverno.

En otra sala expusieron las alumnas de la Academia Municipal de Bellas Artes, dirigida por Seretti. Rosa Pugliese, Sofía Zárate, Isabel Robol, Lidia Sara Bianchi, Ida L. de García, Tancha Echervarne y Josefina Seritti fueron las artistas en formación que presentaron sus trabajos. La inclusión de este grupo de mujeres significó un cierto reconocimiento a sus producciones como artistas, lo cual no era habitual para la época. Como señaló María Guadalupe Suasnábar (2019, 88) durante los años veinte y treinta, las mujeres que realizaban prácticas artísticas se las identificaba como protectoras, gestoras,

³⁰⁵ Desconocemos sí la obra de Ghirlandaio era un original, ya que no era frecuente encontrar obras del período renacentista en las colecciones de arte del país. El español José Llaneces (Madrid, 1864-1919) realizó en la ciudad de Buenos Aires dos conjuntos escultóricos: el monumento a Juan Hipólito Vieytes (1910) y el mausoleo del general Manuel J. Campos en el cementerio de la Recoleta. Del francés Claude Guilleminet (1821-1885), el MPBA guarda una obra de su autoría proveniente de la colección fundacional de Benito Sosa.

³⁰⁶ William Leeson (Córdoba, 1888-Tandil, 1950) era médico de profesión; fue director del Hospital Municipal “Ramón Santamarina” en 1935. Miembro del Partido Conservador, fue electo concejal en 1932 y asumió la intendencia de Tandil en varios períodos entre 1932 y 1943. Ver Daniel Pérez (2007). De Frederick Leeson y de Jorge Berti, no tenemos datos.

³⁰⁷ Ernesto Valor fue miembro de la Comisión Honoraria a cargo del Museo y de la Academia Municipal de Bellas Artes, junto a Antonio Santamarina (presidente), presbítero Julio María Chienco, Doctor Eduardo F. Tuñon, Ing. Antonio Nicola, José Manochi, José Varela Brage, José Pascual y Vicente Seretti como director de la Academia, en Pérez, D. (1976, 26).

docentes o “aficionadas civilizadoras”, en términos de Georgina Gluzman³⁰⁸, y no como artistas. Teniendo en cuenta que en archivos y publicaciones periódicas de la época no aparecen destacadas dentro de esta actividad y “no son reconocidas como personajes activos de los circuitos regionales o provinciales”, por lo menos hasta los años cuarenta, cuando “un conjunto de mujeres sobrepasaron los límites locales para ser parte de certámenes competitivos” (Suasnábar, 2019, 88), este reconocimiento como artistas no puede entenderse de manera total, sino que presentaba algunos reparos.

El impacto de estas obras “inaugurales” en la colección institucional no fue categórico. De las obras que se exhibieron en esa oportunidad, muy pocas se donaron para formar parte del patrimonio. Fueron pocos los y las artistas que donaron obras *motu proprio*. Entre ellos estaban: Lidia Sara Bianchi, Tancha Echevarne, Luis Perlotti, Federico Fulho y Joaquín Alguero Llobera, cada uno con una obra, a excepción de la primera que cedió dos.

Junto a José Manochi, el artista César Carugo³⁰⁹, fue la otra figura que se cargó al hombro la tarea de conseguir obras durante el primer año de vida del Museo (Manochi, 1970, 47, 51-52; Suasnábar, 2019, 144). Las motivaciones que lo llevaron a ejercer este rol aún nos son desconocidas. Solo sabemos que por su intervención, se consiguieron 22 obras que donaron sus colegas (FIGURA 16). Algunas de las firmas obtenidas eran las de Pedro Rocca y Marsal, Antonio Gargiulo, Fortunato Lacámara, Ana Weiss, Alfredo Lazzari y el mismo Carugo, por mencionar algunos. En su mayoría donaron una obra cada uno, a excepción de Pedro Roca y Marsal y Antonio Gargiulo que ofrecieron dos y tres obras respectivamente. En sus técnicas y estilos no existían diferencias abismales: se repetían los paisajes impresionistas, portuarios y serranos, algunos retratos y en menor medida, naturalezas muertas, todas obras de tradición académica.

Otra forma de ingreso de obras fueron los “préstamos precarios” (FIGURA 17), sobre todo por parte de los artistas. Esto quería decir que la institución debía devolverlas cuando el autor lo solicitase. Fue una modalidad que utilizaron tanto los artistas locales como los procedentes de la Capital Federal. Las artistas de la Academia, como Isabel Robol, Josefina Seritti, Rosa Pugliese e Ida L. de García y otras, que no participaron en la inauguración, también eligieron esta forma de colaboración.

³⁰⁸ Ver: Georgina Gluzman (2016), *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, p. 58.

³⁰⁹ César Carugo (Buenos Aires, 1896-1976) tenía una activa participación en el Salón Nacional y otros salones provinciales. Sus trabajos se alinearon a las búsquedas de la Escuela de La Boca, en relación a la representación de vistas del Riachuelo y del puerto de Buenos Aires.

Además de obras que ingresaron por las gestiones de César Carugo, hacia 1938 se habían conseguido otras 26 en calidad de donación (FIGURA 18). Juan D. Buzón³¹⁰ fue el intermediario de las donaciones que realizó la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia: seis obras adquiridas en el V Salón de Arte de La Plata (1937). Es interesante señalar que todas ellas eran óleos que pertenecían a artistas oriundos de Tandil: Guillermo Teruelo, Ernesto Valor, Carlos A. Frank, Tita Riviere y Julio Suarez Marzal³¹¹. Manochi, por su parte, si bien no cedió las obras prestadas, gestionó tres bronce de Stephan Erzia y un pastel de Juan Eduardo Picabea. Otro de los donantes fue Eduardo Navarro Loveira³¹²: concedió un conjunto compuesto por una acuarela de Martín Malharro, *Crepúsculo*, cinco dibujos (cuatro de artistas italianos y uno de autor desconocido) y 93 monedas, para la futura sección de numismática (Manochi, 1970, 56). Luego de donar el Malharro, expresó:

Opté en los primeros momentos por ofrecerlo en calidad de préstamo, pero al ver colgado el cuadro y un cartelito que manifestaba ser de mi propiedad perturbóse mi sentimiento artístico y patriótico a la vez y pensé que las obras de los grandes artistas fallecidos pertenecen al pueblo.³¹³

La actitud de Navarro Loveira se asimila a la de aquellos coleccionistas de fines de siglo XIX: se desataca un sentimiento patriótico asociado a la práctica de ceder objetos suntuarios al Estado³¹⁴. Aunque desconocemos si era coleccionista, fue el único de los actores que manifestó este tipo de móvil altruista.

Por otro lado, la Municipalidad y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Tandil también donaron obras³¹⁵. La primera, concedió un óleo de Emilia De Felipe de Ortega³¹⁶ y la segunda, tres óleos de artistas ya reconocidos en la ciudad: Vicente Seretti, Guillermo Teruelo y Ernesto Valor. Además financió la fundición de las tres esculturas de bronce que gestionó Manochi de Stephan Erzia.

³¹⁰ Juan D. Buzón nació en 1883 en Chacabuco y se instaló en Tandil a inicios del siglo XX, donde tuvo una farmacia y fundó los periódicos *El Régimen* y *Tribuna*. Como miembro del Partido Conservador, fue comisionado de la ciudad entre 1931 y 1932 y diputado provincial en varias oportunidades hasta su muerte en 1955, en la ciudad de Buenos Aires.

³¹¹ De Tita Riviere adquirió dos obras.

³¹² No tenemos datos sobre su persona; solo sabemos que tenía una estancia de Chivilcoy, donde el artista Stephen R. Koek Koek (1887-1934) pasó una estadía. Visto en <https://www.larazondechivilcoy.com.ar/tributo/cultura/2015/6/13/stephen-koek-koek-65749.html> el 22/01/2020.

³¹³ Carta de Eduardo Navarro Loveira a José Manochi. Reproducida por *Nueva Era*, 16 de abril de 1937.

³¹⁴ Carta de Eduardo Navarro Loveira a José Manochi. Reproducida por *Nueva Era*, 5 de octubre de 1937.

³¹⁵ La SEBA existió entre 1920 y diciembre de 1938. Luego, sus funciones y actividades artísticas pasaron a ser ejercidas por el Museo y Academia Municipal. Sobre la SEBA de Tandil ver: Suasnabar (2009).

³¹⁶ No tenemos datos de la artista.

Estimamos que la ayuda económica corrió por cuenta del Club Hípico de Tandil. Cuando el tradicional club fue intervenido en el año 1944 las nuevas autoridades solicitaron a la institución artística que “informe con ‘carácter de urgente’ (...) las sumas percibidas en concepto de Donaciones” a partir del 1 de enero de 1936³¹⁷. Si bien no sería extraño que un club social realizara aportes para el museo de arte, desconocemos si esta ayuda económica se hizo efectivo o cuál fue el destino de la misma.

Con la creación del Salón de Arte, el crecimiento de la colección se dio de manera más ágil. Como analizamos en el capítulo anterior, a través de este evento, el Museo de Tandil aumentó significativamente su patrimonio. Solo en la primera edición, a fines de 1938 la CMBA adquirió 30 obras³¹⁸. Además, recibió 11 obras que compró Roberto Ortiz³¹⁹, presidente de la Nación entre 1938 y 1942, un óleo por parte del Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Jorge Colli y la obra *Contraluz* de Emilio Pettoruti, donado por Antonio Santamarina, quien en ese momento, además de ser el presidente de la CPBA, era el presidente honorario de la Comisión local.

De esta forma, el Museo de Tandil fue el que mayor cantidad de obras recibió al momento de su inauguración y también el que más cantidad de obras obtuvo vía salones. Para 1938, entre donaciones, préstamos y adquisiciones, había conseguido hacerse de 57 obras. Con este número en un año de vida, esta institución había conseguido sobreponerse rápidamente al austero patrimonio inicial y había superado ampliamente el patrimonio de su predecesor de la ciudad de Bahía Blanca.

Una de las situaciones que jugó a favor de esta acumulación fue la rápida concreción del edificio definitivo. Contrariamente a lo sucedido con el Museo de Bahía Blanca, el Museo de Tandil atravesó una sola mudanza y fue al edificio que se encuentra en la actualidad. Su inauguración ocurrió en el local de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, Belgrano 634, y de ahí pasó a ocupar el espacio construido para el Museo y Academia Municipal, en Chacabuco 357, en diciembre de 1938 cuando se celebró el Primer Salón de Arte.

³¹⁷ Carta del interventor del Club Hípico, Eduardo B. Guzman, al presidente de la Comisión Administradora de la Academia Municipal de Bellas Artes, Tandil, 11 de octubre de 1944. Archivo Histórico Tandil.

³¹⁸ Algunas de las obras que adquirió la CMBA de Tandil fueron: *El gato gris* de Antonio Berni, *Paisaje* de Horacio Butler, *Autorretrato* de Arturo Guastavino, *Vuelta de Rocha* de Alfredo Lazzari, el bronce *Viejo auriga* de Antonio Gargiulo, *Ona y su perro* de Luis Perloti, entre otras (Suasnábar, 2019, p. 159).

³¹⁹ Las obras adquiridas por Ortiz, a través de las gestiones de Mario Canale, fueron: *Parvas* de Pascual Abalsamo, *Atleta joven* de María Carmen de Araoz Alfaro, *Entrada del Mercado del Abasto* de Cayetano Donni, *Mujeres de Rio Hondo* de Alfredo Gramajo Gutiérrez, *Calle* de Onofrio Pacenza, *Lago Lacar* de Ernesto Riccio, *Reflejos* de Josefina Seritti, *Herrería y rompedora* de Julio Suarez Marzal, *Mañana brumosa* de Guillermo Teruelo, *Paisaje* de Ernesto Valor y *Paisaje* de María Sofía Zarate.

Con estas experiencias como antecedentes, el Museo de Junín trajo una situación inédita en la formación de instituciones municipales bonaerenses: la recepción de numerosas donaciones de artistas.

Un caso exitoso: el patrimonio del Museo Municipal de Bellas Artes de Junín

El patrimonio inicial del MMBA de Junín fue el único caso de los que estudiamos en esta tesis que contó con un número significativo de obras, tanto para exhibir en la inauguración como para guardar en depósito. Esta institución se creó por decreto en diciembre de 1943. Cuando se dispuso su apertura en abril de 1944, la colección originaria alcanzaba un total de 92 obras (FIGURA 19). En comparación a los casos anteriores, este era un patrimonio muy superior. Recordemos que el Museo de Bahía Blanca tenía 9 obras y el de Tandil 49, sin contar los préstamos.

Esta colección mostraba un amplio panorama de los y las artistas activos en nuestro país. Algunas de las firmas presentes eran las de Ceferino Carnacini, José Antonio Ginzo, Palmira Scrosoppi, Benito Quinquela Martín, Hemilce Saforcade, entre otras. La mayoría de estas obras fueron donadas por sus autores: 48 artistas habían cedido 63 obras. Algunos de ellos también donaron obras de otros artistas: Julia Pieri llevó una obra propia y un yeso de su esposo, Amado Puyau (FIGURA 20); Quinquela Martín un óleo de su autoría y un yeso de Juan Carlos Iramain. Los artistas, en general, cedieron una obra cada uno, destacándose los locales Héctor José Cartier³²⁰ y Juan Comuni por dejar los conjuntos más numerosos: el primero donó cuatro óleos y el segundo siete yesos. Ambos eran miembros de la Subcomisión de Bellas Artes (dependiente de la Comisión Municipal de Cultura) organismo que tenía a cargo el MMBA. Comuni, actuaba como secretario y asesor en la disciplina de escultura y Cartier era el presidente y encargado de la sección pintura en la Comisión Asesora³²¹ y uno de los artistas más activos y respetados en la ciudad. Al momento de informar la donación de sus obras, la prensa destacaba:

De temperamento dinámico, poseedor de vastos conocimientos en el arte que tanta dedicación cultiva, artista en fin, por vocación, mucho es lo que ha hecho Cartier en nuestro medio por la elevación cultural de nuestros círculos juveniles. En la cátedra, en el círculo de sociedad, en la calle, su opinión y su consejo se han dejado escuchar con verdadera autoridad. Esa autoridad que presta la presencia de un hombre, que tiene

³²⁰ Cartier era oriundo de la ciudad de Chivilcoy pero se había instalado en Junín.

³²¹ José Antonio Ginzo, era el asesor en Dibujo y grabado.

dominio de la materia que trata, pero que además, se ha entregado a su arte sin mezquindad.³²²

La obra *Blanquita*, retrato al óleo de “la niña Blanquita López Guerra, hija de un distinguido hogar de la ciudad”³²³ fue una de las obras que cedió para el Museo Municipal; quizás por este motivo, la obra merecía su reproducción en el diario local (FIGURA 21). Asimismo, el ingreso de su obra al Museo de arte, servía a los fines de ponderar su trabajo en su localidad. En palabras de un diario de Junín sobre la obra de Comuni:

Vemos como entre otras cualidades, la constitución del Museo Municipal tiene la de enaltecer la capacidad de un artista local, que pese a sus méritos y sus trabajos continuos se hallaba un tanto alejado del público. Don Juan D. Comuni, ya lo hemos dicho en otras oportunidades es un escultor de técnica depurada y buena concepción. En los salones jerarquizados por la tradición, el renombre de quienes a ellos concurren, etc., se le ha hecho justicia. Junín, también se la hace³²⁴

Por su parte, el escultor Ángel María de Rosa (1888-1970), nativo de Junín y primer director del Museo, fue otro de los artistas que donó obras. En este período inicial, cedió dos obras de su autoría — el bronce *Bailarina* y el yeso *Cuca* — más trece de otros artistas, “casi todos artistas consagrados”³²⁵. Antes de la apertura del Museo, había manifestado que si bien tenía obras de extranjeros, prefería ceder obras de argentinos, en especial bonaerenses, como Luis Borraro, Rogelio Yrurtia, Luis Caputo Demarco, Palmira Scrosoppi, Agustín Riganelli, entre otras³²⁶. La misma orientación guio las donaciones que realizaron los familiares de Ángel: Luisa María de Rosa entregó un óleo de Ceferino Carnacini, *Un día de tormenta en las tolderías de Junín* (FIGURA 22) y Rafael José de Rosa otro de Enrique Muiño, *El rancho de los mieleros* (FIGURA 23).

La consecución de tan importante número de obras fue posible, en parte, gracias a las relaciones que de Rosa forjó antes de volver a instalarse a su ciudad natal. Se había formado en la ciudad de Buenos Aires, en instituciones como la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y la Academia Nacional de Bellas Artes. A principios del siglo XX viajó a Italia e ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de Florencia y en el Real Instituto

³²² “Para el Museo Municipal de Arte”, *La Verdad*, 1 de abril de 1944.

³²³ *Ídem*.

³²⁴ “Una obra de Comuni para el museo municipal”, *La Verdad*, 30 de marzo de 1944.

³²⁵ Carta de AMDR a José Luis Buono, director de la revista *Reflejos*, Junín, 21 de agosto de 1942. Archivo del Museo Municipal de Arte Ángel María de Rosa.

³²⁶ *Ídem*.

de Bellas Artes de Roma de donde egresó en 1913. Luego, visitó varias veces el continente europeo y viajó a Estados Unidos. Sus viajes al exterior y su estadía en la capital nacional le permitieron establecer contacto con importantes artistas activos, los cuales facilitaron el arribo de gran cantidad de obras. En este sentido, la prensa local destacaba que la personalidad de este artista era “ampliamente conocida en los círculos artísticos no solo del país sino también en el extranjero, por lo cual su designación como organizador y director del Museo ha de ser bien recibida”³²⁷.

Contrariamente a los casos anteriores, y hasta donde tenemos conocimientos, ninguna institución local aportó obras y/o dinero para engrosar la colección. En cambio, a fines de abril de 1944 el diario *La Verdad* anunciaba el ingreso de nuevas obras donadas por la Asociación Prometeo de la Capital Federal, dirigida por Rodolfo Castagnino. Una comitiva de esta institución, de visita en la ciudad, traería trabajos de Ducros-Hicken, Gigli, Roca y Maryol³²⁸. La Municipalidad solo colaboró con una escultura de Ángel María de Rosa y cedió los salones altos de la Intendencia para inaugurar el Museo. Además, el día de apertura de la institución, el 3 de abril de 1944, fue declarado por decreto el “Día del Arte” ya que también se inauguraban el Conservatorio Municipal de Música y el Teatro del Pueblo³²⁹.

Sí existieron particulares que hicieron sus donaciones, no más de una obra cada uno, además de los familiares del director. A excepción de las personalidades señaladas a continuación, tampoco obtuvimos información sobre la mayoría de estas figuras. El músico Alberto J. Smuclir³³⁰, secretario general de la Comisión Municipal de Cultura y de la Municipalidad, donó una obra Rodrigo Bonome; el escritor Félix Esteban Cichero³³¹, un óleo de Ernesto Riccio; Juan A. Sardo, un yeso del italiano Juan de Pari (FIGURA 24)³³²; Antonio Federico Nieves, un óleo de Fortunato Lacámara; Juan Varela, uno de Miguel Burgoa Videla; Enrique Castiglioni, otro de Mauricio Coraldo; F. Aymá de Balestrini, un grabado de Ceferino Carnacini; Lorenzo Caino, un temple de Lola Nucifora.

³²⁷ “Dispusose la Creación de un Museo Municipal” en *Democracia*, 29 de diciembre de 1943.

³²⁸ “Nuevas obras para el Museo Municipal”, *La Verdad*, 28 de abril de 1944.

³²⁹ “Instauración del ‘día del arte’. Decreto”, 1 de abril de 1944, *Boletín Oficial*, Municipalidad de Junín, marzo y abril 1944.

³³⁰ Nació en 1910 en Carlos Casares y falleció en Buenos Aires en 1987. Se desempeñó como director artístico de varios espectáculos musicales. En <https://www.periodicoeloste.com/2021/03/bessone-47/18/03/2021>

³³¹ Había sido secretario del Centro de Martilleros de Junín en 1929, y director del diario *El Mentor* (1900-1933) en los últimos años.

³³² De Pari, nació en Milán en 1857; se radicó en Argentina en 1886 y falleció en Buenos Aires en 1931.

En el discurso inaugural, el comisionado de la ciudad, Oscar Madina Lascano³³³, resaltó la importancia que tenía esta institución para Junín. En ese entonces, recordó las palabras de los delegados del gobierno español en los festejos del Centenario de nuestro país, quienes habían destacado el nivel artístico que presentaba el Museo Nacional de Bellas Artes. Para el comisionado, lo más importante de la apreciación de los extranjeros fue que sirvió para desterrar la idea de que este territorio solo se ocupaba de las actividades rurales:

Recuerdo que durante la conmemoración de las fiestas del Centenario la delegación enviada por el gobierno español, presidida por el director de la Academia de Bellas Artes de Madrid en aquel entonces, el prestigioso pintor Don Eugenio Álvarez Dumont, a quienes acompañaban pintores de fama mundial como Gonzalo Bilbao, García Mencia, Mayol, Alonso y otros, declararon que el primer Museo del Mundo era el del Prado de Madrid, el segundo el Louvre de París, el tercero la Galería de Londres, y el cuarto el de la República Argentina. Desde entonces, señores quedó destruida la afirmación de que nuestro país era exclusivamente agrícola-ganadero³³⁴.

La autoridad local traía a colación una apreciación que, posiblemente, le recordaba las valoraciones que sobrevolaban sobre Junín. La actividad económica de esta ciudad era eminentemente agropecuaria y, como vimos en el caso de Pergamino, lidiaban con el estigma de ser sociedades despreocupadas de las actividades culturales. En ese marco, el jefe de prensa de la Municipalidad, Carlos V. Dumont, apuntó a la acción docente que cumplía el nuevo museo, transmitiendo las herramientas necesarias para desarrollar el interés por el arte: “al mismo tiempo que ofrece al pueblo la admiración contemplativa en su conjunto de belleza, cumple una función específica. La de enseñar”³³⁵.

El diario *La Verdad* se hizo eco de esta falta de educación en la sociedad local sobre temas artísticos. En sus páginas llamaba la atención sobre la reacción del público frente a estas actividades, señalando la general falta de interés por acercarse a ellas. En este sentido, destacaba que si bien Junín necesitaba un museo municipal para satisfacer “sus inquietudes culturales no siempre son ratificadas por el interés del público, a quien por otra parte solo por excepción llegaron expresiones elevadas de espiritualidad”³³⁶, pero descreía que con la creación del museo esta situación estuviese saldada: “por muy valiosas

³³³ Oscar Madina Lascano (1891-1960) estuvo a cargo del ejecutivo municipal entre 1943 y 1944.

³³⁴ “Con la creación del Museo Municipal se enriquece el acervo cultural de Junín” en *Boletín Municipal*, marzo y abril de 1944, p. 12.

³³⁵ “‘Instituir museos, es fomentar el amor por lo bello’, ha dicho el señor Carlos V. Dumont”, *La Verdad*, 4 de abril de 1944.

³³⁶ “Mañana será inaugurado el Museo Municipal de Arte”, *La Verdad*, 2 de abril de 1944.

obras que se logren encerrar en el museo, éste no habrá llenado su misión mientras no tenga su público. Y ese público, debe ser el de nuestra ciudad”³³⁷. Agregaba que el museo además debía ser en un espacio de enseñanza para los artistas, convertirse en “el lugar donde la juventud estudiosa se recoja para apreciar, estudiar y admirar lo que otros han [hecho] y procurar ellos mismos alcanzar en el cultivo del arte una personalidad que le permita hacerse dignos de figurar junto a los maestros cuyas obras son expuestas”³³⁸.

Con el inicio del Salón de Arte de Junín en 1945, bajo el patrocinio de la Dirección General de Cultura de la Provincia este contacto entre figuras de renombre y artistas locales, se hizo más frecuente. Pero además permitió aumentar considerablemente una colección ya numerosa. El número de obras fue tal que para mediados de ese año, el local que ocupaba el Museo Municipal ya era insuficiente para mostrar las obras patrimoniales y para guardar la colección.

En el año señalado, se inauguró el Museo Municipal de Bellas Artes de Mar del Plata. En el capítulo anterior, expusimos las características que hicieron que su Salón fuera uno de los más exitosos a los ojos de la CPBA pero poco efectivas para cimentar en bases firmes el museo local. Al parecer, el ingreso de obras en forma de donaciones, tampoco fue suficiente para que el comienzo de la institución pública fuese menos escandaloso.

Un patrimonio efímero: el caso del Museo Municipal de Bellas Artes de Mar del Plata

En diciembre de 1945 se decretó la creación del MMBA de Mar del Plata y su apertura se concretó el 3 de enero de 1946, en un piso del Palacio Municipal³³⁹. El resto de los datos sobre este período inicial son bastante inciertos. Sabemos que se organizó una exposición inaugural pero no tenemos certeza de si las obras exhibidas formaban parte de la colección originaria. Al respecto el diario local apuntaba: “Reúne, además de otras que por falta de espacio no han sido expuestas, una apreciable cantidad de obras, muchas de las cuales de artistas locales y otras de artistas radicados en la ciudad desde hace algún tiempo”³⁴⁰. Entre las exhibidas se destacaba el retrato del General Pueyrredón del artista

³³⁷ *Ídem.*

³³⁸ *Ídem.*

³³⁹ “Creación del Museo Municipal de Bellas Artes”, *Boletín Municipal*, noviembre – diciembre 1945, p. 10.

³⁴⁰ “A un acto de significativas proporciones dio margen la inauguración del Museo Municipal de Bellas Artes realizado en la tarde de ayer ante numerosa concurrencia” en *La Capital*, 4 de enero de 1946.

húngaro Segismundo de Nagy, en un total de 78 obras, entre pinturas, esculturas, grabados, aguafuertes y xilografías³⁴¹. A mediados de ese mismo mes, el diario *La Capital* informó que seguían ingresando obras para ser exhibidas, a pesar del reducido espacio. En ese momento, se sumaban “ocho obras de positivo mérito artístico”, entre las que mencionaba las firmas de Sergio Sergi, Víctor Rebuffo y Víctor Delhez, pero tampoco aclaraba si quedaban como parte patrimonio del museo³⁴².

Sí sabemos de otras (escasas) donaciones que ingresaron al acervo municipal. El artista Manuel Marchese, miembro de la Comisión Honoraria de la Dirección Municipal de Cultura³⁴³ y también vocal de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, filial Mar del Plata, había cedido tres xilografías del italiano Luis Servolini. Ernesto Thiriot Méndez³⁴⁴, por su parte, donó una obra de Reynaldo Giudice y el periodista Josué Quesada ofreció un bronce de su autoría, “juzgada por la crítica porteña con merecidos elogios”³⁴⁵. El decreto de creación establecía que la dirección del Museo tenía la facultad de dirigirse a “los poderes públicos en procura del intercambio de obras y adquisiciones para aumentar el acervo artístico de dicho organismo”³⁴⁶ pero, a juzgar por los acontecimientos de los meses siguientes, la poca proyección que guiaba el sostenimiento de la institución municipal desalentó la posibilidad de realizar adquisiciones y de recibir donaciones.

A fines de enero, el Comisionado Juan B. Machado, desintegró la Dirección Municipal de Cultura, de la cual dependía el Museo Municipal de Bellas Artes, y en su lugar decretó la conformación de la Comisión Honoraria de la Dirección Municipal de Cultura³⁴⁷. Uno

³⁴¹ *Ídem*.

³⁴² Las obras eran: *Retrato del poeta Giuseppe Menzarini, El gato y Mio Figlio* de Luigi Servolini, *El chiostro de San Michele in Bosco* de G. Ugonia; *Contra Luz, parque de Mendoza* y *Lunlunta* del xilógrafo Sergio Sergi; *Pescadores del Delta*, de Víctor Rebuffo y *Barcas pesqueras* de Víctor Delhez, en “Pintura y escultura. Nuevas obras en el Museo Municipal de Bellas Artes”, *La Capital*, 16 de enero de 1946.

³⁴³ A los pocos días se transforma en Comisión Municipal de Cultura, fue elegido Manuel de Llano como presidente, Pedro Arseni como secretario. Además la integran Florencia Sánchez, Dionisio Betelu, Manuel Marchese, Francisco Fernández Quintanilla y Carlos Caccagli en “Ayer ha sido integrada la Comisión Municipal de Cultura” en *La Capital*, 4 de febrero de 1946.

³⁴⁴ En la publicación *Noticioso*, editada por el Ministerio de Agricultura de la Nación, del 10 de enero de 1946, se reproduce el decreto que habilitaba la venta de pescados y mariscos en el puerto de Mar del Plata en locales construidos especialmente para este fin, haciendo lugar al pedido de permiso de Ernesto Thiriot Méndez para vender moluscos vivos. Visto en https://books.google.com.ar/books?id=69GgHs1lbR4C&pg=RA1-PA8&dq=Ernesto+Thiriot+M%C3%A9ndez&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwi58YKm58_yAhVRlBkGHbBKBb0Q6AEwAHoECACQAQ#v=onepage&q=Ernesto%20Thiriot%20M%C3%A9ndez&f=false el 26/08/2021.

³⁴⁵ “Donaciones de obras de arte al Museo Municipal de Bellas Artes” en *La Capital*, 14 de enero de 1946.

³⁴⁶ “Creación del Museo Municipal de Bellas Artes”, *op. cit.*

³⁴⁷ Florencia Sánchez, Tomás Stegagnini, Manuel de Llano, Manuel Marchese, Francisco Fernández Quintanilla y Pedro Arseni, Carlos Caccagli en “Dirección Municipal de Cultura”, *Boletín Municipal*, Mar del Plata, 28 de enero de 1946. En febrero, Stegagnini renuncia y el Comisionado lo reemplazó por Dionisio Betelu.

de sus miembros, Tomas Stegagnini, director del diario *La Capital*, tuvo palabras elogiosas hacia el comisionado de turno al disponer la creación del Museo, decidido a apostar al “progreso que significa cultivar el espíritu”³⁴⁸. Sin embargo, por razones que desconocemos, a los pocos días de creada la Comisión Honoraria, renunció a su cargo. Al mes siguiente, la institución parecía haber vuelto a la estabilidad ya que se llevó a cabo una exposición del escultor rosarino Eduardo Barnes³⁴⁹. Pero el 12 de marzo de 1946, un nuevo Comisionado, José M. Carbusiero, decretó su clausura. En el *Boletín Municipal* se argumentó que se había hecho lugar a las presentaciones de la Sociedad de Artistas Plásticos y del señor asesor de Artes Plásticas del Departamento de Casinos de la Lotería de Beneficencia Nacional, Juan Sol, quienes alegaban que era necesario “estructurar su funcionamiento sobre bases más amplias, que contemplen todo lo relacionado con la cultura artística”³⁵⁰ como ser “la organización de un ciclo de conferencias culturales y la creación de una escuela para la preparación de artistas y artesanos”³⁵¹. Las diferencias deben haber sido más que estructurales, ya que el Museo volvió a abrir sus puertas recién en la década de 1960.

³⁴⁸ Stegagnini, Tomás “La creación del museo municipal de Bellas Artes”, *La Capital*, 10 de diciembre de 1945.

³⁴⁹ “Ante numerosa y calificada concurrencia inauguróse ayer la exposición de obras del escultor Barnes”, *La Capital*, 11 de febrero de 1946.

³⁵⁰ “Clausura Museo Municipal de Bellas Artes”, *Boletín Municipal*, enero – febrero – marzo 1946, pp. 6-7.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 6.

Capítulo 4: Mas allá de las obras. El papel de los artistas

El canon, entonces, no sólo determina lo que leemos, miramos, escuchamos, vemos en la galería y estudiamos en la escuela o la universidad. Está formado retrospectivamente por aquello que los artistas mismos seleccionan como sus predecesores legitimantes habilitantes (Pollock, 1999)

Los artistas fueron otros de los agentes que intervinieron en la formación de los nuevos museos bonaerenses. En la mayoría de los casos, su participación consistió en alentar u organizar diversas actividades que sirvieron para desarrollar o fortalecer los espacios artísticos aunque no estuvieron directamente implicados en los procesos de formación. Es decir, existieron artistas que, sin donar obras (o haciéndolo de manera aislada) colaboraron directa o indirectamente en la formación de los nuevos museos.

Una de las formas de participación en los espacios bonaerenses estuvo dada por las constantes invitaciones que recibían los artistas provenientes de otros centros urbanos ya consolidados. Sobre todo se convocaban a aquellos que asistían con frecuencia a los salones nacionales, que ocupaban cargos directivos o eran celebrados por la crítica de arte y también por sus pares, es decir, “artistas consagrados” en términos de Pierre Bourdieu (1990)³⁵². Este aval los habilitó para que oficiaran como jurados de salones, como invitados de honor o ejerciendo la crítica en publicaciones periódicas. De este modo, funcionaron como agentes de legitimación en y de los espacios locales y de las nuevas instituciones.

Otro de las formas de intervención de los artistas consagrados fue la creación de monumentos en espacios públicos. En este sentido, nos ocupamos particularmente de dos esculturas conmemorativas que se emplazaron en la ciudad de Bahía Blanca: el monumento a los fundadores de César Sforza y el Monumento a Bernardino Rivadavia de Luis Rovatti. Esta elección está fundada en que además de haber sido realizadas por creadores capitalinos, la Comisión Nacional de Bellas Artes (luego Dirección) estuvo involucrada en este proyecto y también tuvo su repercusión en el campo artístico de la ciudad de Buenos Aires.

³⁵² Aquel que consiguió posicionarse a sí mismo y a su obra dentro del campo artístico, gracias a su trayectoria y a su adecuación a las reglas y normas establecidas por ese campo, para sí y para su obra. Dicha consagración se obtiene a expensas de las academias, los museos y las instituciones de enseñanza, las cuales otorgan un reconocimiento simbólico y de legitimación a su producción.

Asimismo, nos interesa destacar el rol *dinamizador* que cumplieron los artistas locales en sus terruños. En lugar de ubicarlos como protagonistas de los procesos de formación institucional, apuntamos a matizar sus acciones personales y analizarlas más allá de las gestiones particulares que realizaron en función de conseguir tal objetivo, para pensar el papel que jugaron en sus respectivas ciudades desde una mirada más amplia. Si concebimos a los procesos históricos como una secuencia y confluencia de varios factores y acciones, la observación de sus trayectorias locales nos aporta una comprensión más amplia acerca de la incidencia de sus actos en la reconstrucción de esos procesos. De ahí que nos resulte más pertinente analizar a los artistas como dinamizadores, es decir, prestando atención a su función como activadores del ámbito local y no como portadores de acciones concretas y definitorias. Juan Carlos Miraglia y Domingo Pronsato en Bahía Blanca, Vicente Seritti y Guillermo Teruelo en Tandil, Ángel María de Rosa en Junín, de Manuel de Llano en Mar del Plata y de Enrique Martínez Granados en Pergamino fueron algunos de los artistas que actuaron en este sentido. De cada uno de estos casos, nos detenemos en exponer las características que los posicionaron como dinamizadores en sus respectivas localidades.

En todos los casos, no nos ocupamos de exponer sus creaciones, o de situarlas en relación con el contexto y su creador, así como tampoco de hacer biografías de artistas, sino que nos preguntamos acerca de la actitud de la sociedad para con estos personajes, es decir, desde una perspectiva sociológica (Kris y Kurz, 1995) y la incidencia de sus acciones en el ambiente artístico local.

El aura de la capital: los artistas consagrados

En 1935, Emilio Pettoruti, como director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata (MPBA), sostenía que nuestro país atravesaba “el más absoluto noviciado con respecto a expresiones pictóricas” y que los salones oficiales debían cumplir con un fin pedagógico y cultural. Para alcanzar este objetivo, afirmaba que era necesario “que los artistas, todos los artistas, y en especial los consagrados, contribuyan a hacer más asequible esta finalidad”³⁵³. Pettoruti transmitía una acción que de alguna forma ya ocurría. La invitación a artistas de la capital nacional o provinciales desde los espacios bonaerenses era una acción frecuente. Con sus declaraciones, alentaba a las comisiones a

³⁵³ Emilio Pettoruti, “Fines y organizaciones de los salones de arte”, *Sur*, septiembre de 1935, año V, Buenos Aires, p. 92

realizar este ejercicio con mayor asiduidad y a los artistas a colaborar con su participación en los eventos a los que fuesen convocados.

Los artistas consagrados como herramientas pedagógicas era un tema usual dentro del campo artístico. En los reductos locales esta estrategia iluminaba dos problemáticas: por un lado, la ausencia o reducida cantidad de instituciones afines y, por el otro, la carga valorativa que existía entre los mismos artistas sobre alcanzar la consagración, la cual los habilitaba a convertirse en referentes en la formación artística.

Pettoruti fue uno de los artistas que frecuentó las ciudades bonaerenses, por fuera de su cargo como director del MPBA. En mayo de 1932 visitó la localidad de Azul, invitado por la Asociación Cultural para realizar una exposición y dictar una charla. Para el artista, esta experiencia era un síntoma de que “aquellos ambientes” estaban despertando “de su letargo” ya que “una vez creada la inquietud, algo se ponía en movimiento y era como si el público comprara más libros, fuera más a los museos, discutiera más de arte”. Observaba este impulso como una respuesta espontánea frente a la apertura de nuevas ofertas artísticas, luego de un largo período de adormecimiento. Al mismo tiempo, se refería al público no capitalino como “el público de provincias”, evidenciando la idea que de existían distintas categorías de espectadores (Pettoruti, 1968, 239).

Los vínculos entre el artista y Bahía Blanca fueron estudiados por Diana Ribas (1998). La autora señaló que, entre otras cosas, para el artista esta ciudad era una “cuna de grandes amistades y la ciudad más pujante de la provincia que ya cuenta con interesantes artistas” (Ribas, 1998, 11). Allí expuso en dos oportunidades, en 1934 y en 1936³⁵⁴. En el primero de esos años también se desempeñó como jurado del IV Salón Municipal. Con anterioridad, en la década del '20, había colaborado en la revista *Índice* con artículos y viñetas de su autoría y fue jurado del salón que organizó esta agrupación para el centenario de la ciudad. Luego de su última exposición individual, sus actividades en la ciudad se circunscribieron a las obligaciones como funcionario de la institución provincial.

Pío Collivadino³⁵⁵ fue otro de los artistas consagrados con significativa participación en los espacios artísticos bonaerenses en las décadas del 30 y 40. Para ese entonces, ya tenía una importante trayectoria en instituciones artísticas. Había sido director de la Academia

³⁵⁴ La primera exposición fue en representación del Instituto de Cultura Itálica y la segunda fue organizada por la Asociación Cultural de la Biblioteca Rivadavia.

³⁵⁵ Para profundizar sobre la trayectoria de Pío Collivadino (1869-1945) ver: Laura Malosetti Costa (2006), *Collivadino*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo.

Nacional de Bellas Artes entre 1908 y 1935 y director interino hasta 1944. En 1935, por unos meses, fue nombrado Inspector General de Enseñanza Artística y Director Interino de la Escuela Nacional de Artes (Malosetti Costa, 2019, 291). Asimismo, se desempeñó como vocal de “casi todas las comisiones nacionales de Bellas Artes”, fue presidente interino de la Comisión Nacional de Bellas Artes (1931) y escenógrafo y presidente del Directorio del Teatro Colón (1939). Estos antecedentes, y otros que no mencionamos, volvían a Collivadino una figura relevante en cualquier ambiente artístico que se presentara. De allí que fuera asiduamente convocado para dirimir concursos, exponer sus obras, emitir opiniones artísticas y aconsejar a las nuevas instituciones.

En Bahía Blanca, era un pintor apreciado por los artistas locales. En mayo de 1931, los artistas de La Peña, le obsequiaron un afiche con una caricatura realizada por Alfredo Maser y firmada por los miembros de la agrupación (FIGURA 1). Un mes antes había oficiado como jurado en el Primer Salón de la ciudad (1931) en representación de la CMBA, junto a Atilio Chiáppori, Fernando Pascual Ayllón y César Sforza, por parte de la Comuna. En la década anterior había visitado Tandil para ser jurado del concurso de “affiches” que realizó Sociedad Estímulo de Bellas Artes, en el marco del Centenario de la ciudad (1923)³⁵⁶. María Guadalupe Suasnábar (2019, 74) señaló que esta invitación estaba sostenida por las reiteradas visitas del artista a la ciudad desde 1905.

También había sido invitado a ser jurado del I Salón de Arte de Pergamino (1934). El diario local resaltaba que su presencia le otorgaba al certamen “un inusitado [prestigio], ya que es demasiado conocida la personalidad de este artista que es considerado como el mejor crítico de arte de la actualidad”³⁵⁷. De todos modos, las expectativas creadas por su visita se desvanecieron ya que Collivadino no pudo asistir a la ciudad para dictaminar los premios. En su lugar, fue convocado un alumno suyo, el pintor rosarino Alfredo Guido, quien por esos años era el director de la Escuela Superior de Bellas Artes³⁵⁸. Dos años después, volvieron a insistir con la participación de Collivadino como invitado de honor del III Salón Municipal, pero tampoco pudo aceptar a causa de un viaje a Berlín como delegado del gobierno nacional. En esa oportunidad el pintor aprovechó para aconsejarles a los miembros de la Comisión la creación de una escuela de Bellas Artes, “haciendo

³⁵⁶ “Sociedad Estímulo de Bellas Artes”, 20 de marzo de 1923, nota de prensa en Archivo MUMBAT. Sobre la Sociedad Estímulo de Tandil, ver: Suasnábar (2009).

³⁵⁷ “Primer salón municipal de artes plásticas”, *El Tiempo*, 23 de septiembre de 1934.

³⁵⁸ “Hasta el jueves permanecerá abierto el salón municipal de Arte”, *La Opinión*, 30 de septiembre de 1934.

ingresar a los *mejores* alumnos sin el requerido examen de ingreso”³⁵⁹. Como señaló Laura Malosetti Costa, Collivadino “descreía de los efectos de la enseñanza artística en quienes no tuvieran talento natural. Pensaba que sólo aquellos dotados de genio o talento especial podían llegar a ser grandes artistas...” (2019, 290). De todas maneras, sostenía que la enseñanza artística no debía estar orientada solo a los talentosos, sino que sus habilidades podían ser aprovechadas si se dedicasen a las artes aplicadas o industriales, acorde a las necesidades de la sociedad moderna. De ahí su interés en transformar la Academia de Bellas Artes en Escuela de Artes Decorativas, industriales y aplicadas (2019, 291-292).

La figura de invitado de honor que se instaló en el Salón Municipal de Pergamino a partir de 1935, fue otra forma de atraer a artistas consagrados, siguiendo la recomendación de Alfredo Guido. Cuando visitó la ciudad para officiar de jurado, el artista expresó:

... creo que a la exposición anual de los valores pictóricos de la región debe agregarse la exhibición de obras ya consagradas por la crítica, tales como los primeros premios del Salón Nacional, u obras de artistas conocidos por su actuación. Estas exposiciones pueden completarse con una charla de un artista pintor, que más que conferencia diera una explicación sencilla y comprensiva de los méritos de los cuadros expuestos, su factura, su técnica y otros detalles que han de servir a los aficionados a la pintura para orientarse en el arte³⁶⁰.

Guido posicionaba a las “obras consagradas” y a los “artistas conocidos” como herramientas de enseñanza artística y, a nuestro parecer, al mismo tiempo servían para jerarquizar al Salón local e instalar a Pergamino en la agenda artística.

El primero de los invitados fue Fray Guillermo Butler. Referente de la corriente posimpresionista y dedicado al género de paisajes, se había formado en Florencia y Roma en los primeros años del siglo XX y en 1925 recibió el primer premio en pintura con *Paisaje de Córdoba*. En Pergamino participó con catorce telas, según la prensa “de un alto interés artístico”³⁶¹. El diario *La Opinión* resaltaba particularmente dos de ellas: *Etampes* y *Beghinaghe*. La primera era una “de las telas más valiosas que hayan podido admirar los visitantes del Salón” y de la segunda destacaba que había sido expuesta en

³⁵⁹ La cursiva es nuestra. Acta de la CMBA de Pergamino, 24 de Julio de 1936. Archivo MUMBA, Pergamino.

³⁶⁰ “Añoche fueron discernidos los premios del Primer Salón Municipal de Arte”, *El Tiempo*, 6 de octubre de 1934.

³⁶¹ “Una extraordinario manifestación de arte constituyó el II Salón Municipal”, *La Opinión*, 28 de septiembre de 1935

los salones de Bélgica y Francia, donde obtuvo críticas fervorosas por parte de la crítica extranjera³⁶².

Al año siguiente la invitada de honor fue Ana Weiss³⁶³, única mujer en ocupar este rol por esos años. La artista venía de obtener el primer premio en pintura en el Salón Nacional de Bellas Artes con *El Sibarita* (1935), óleo que presentó en esta ciudad junto a *Niños*, *Pescadorcito* e *Intimidad* (FIGURA 2). El diario local publicó el juicio expresado por José León Pagano sobre la obra premiada: "... está horriblemente bien pintado. El perfil de su boca sensual y la expresión de su mirada, bastarían para justificar el título de la obra que es, realmente valiosa"³⁶⁴. A pesar de contar una reconocida trayectoria en el campo artístico porteño, Weiss no fue el primer nombre que se puso en consideración. Como mencionamos antes, en principio se había recurrido a Collivadino. Frente a su negativa, recurrieron a Antonio Alice, quien rechazó la propuesta por no tener obras para exponer. Luego, en reunión de Comisión, se propuso convocar a Carlos Ripamonte y finalmente, apareció el nombre de Ana Weiss, no sin olvidar el apellido de su esposo, Alberto Rossi³⁶⁵.

Para el IV Salón, en 1937, invitaron a Francisco Vidal a ocupar este lugar honorífico. El artista rechazó esta invitación por no contar con obras "con que estar dignamente representado" y concurrió como simple expositor. Ese año, su obra *Desnudo*, recibió el primer premio en pintura en el Salón local (FIGURA 3)³⁶⁶. Al año siguiente cumplió con la propuesta que había quedado pendiente y participó como invitado de honor. Allí exhibió 19 obras, "todas ellas de gran factura" y de distintas épocas de su formación (FIGURA 4).

En 1937, frente a la negación de Vidal, fue convocado Gonzalo Leguizamón Pondal, quien venía de participar en la Exposición Internacional de París (FIGURA 5). Para la Comisión este escultor era uno de los más brillantes de Argentina, "cuya actuación ha tenido gran resonancia en los círculos artísticos europeos". El artista exhibió en Pergamino 19 obras producidas a lo largo de toda su carrera³⁶⁷.

³⁶² *Ídem*.

³⁶³ Es interesante señalar que, como mencionó Georgina Gluzman (2018), Weiss fue la primera mujer en obtener el Gran Premio Adquisición de Pintura en el Salón Nacional de Bellas Artes en 1939, certamen del que participaba desde principios del siglo XX.

³⁶⁴ "Al margen del tercer Salón Municipal de Bellas Artes", *La Opinión*, 7 de octubre de 1936.

³⁶⁵ Se le encomendó a Ada Barbazán las gestiones pertinentes por la amistad que mediaba entre ellas. Acta de la CMB de Pergamino, 18 de agosto de 1936. Archivo MUMBA, Pergamino.

³⁶⁶ Acta de la CMBA de Pergamino 15 de octubre de 1937. Archivo MUMBA, Pergamino.

³⁶⁷ La más antigua estaba datada en el año 1917. Acta de la CMBA de Pergamino, 6 de noviembre de 1937. Archivo MUMBA, Pergamino.

Finalmente, Nicolás Antonio de San Luis fue el invitado del Salón de 1939 y en esta oportunidad la Comisión adquirió una escultura de su autoría, *La campeona*. Este artista, proveniente de Sicilia y de apellido Russo, se había instalado en la provincia puntana a principios del siglo XX, de ahí la adopción de ese seudónimo. Por ese entonces vivía en Rosario, ciudad en la que permaneció hasta su muerte en 1960. Antes de instalarse allí, estudió en Buenos Aires, Córdoba, Francia e Italia y Francia. En este sentido, nos interesa destacar que la Comisión de Pergamino, al momento de buscar referentes, no solo consideraba a artistas que producían en la capital nacional, como Collivadino, Leguizamón Pondal o Weiss, sino que también convocaban a figuras que se destacaban en otros circuitos artísticos. Nicolás de San Luis y Francisco Vidal fueron, de los mencionados, quienes estaban más alejados de la ciudad de Buenos Aires. Este último se formó en la Academia de Bellas Artes de su provincia, atravesó una estancia de formación en Europa y luego se instaló definitivamente en Córdoba, desde donde realizaba los envíos a los salones nacionales y a exposiciones internacionales.

En cambio, el rosarino Alfredo Guido y el cordobés Guillermo Butler, sí habían desarrollado su actividad artística en la Capital Federal. El primero, para los años treinta, ya contaba con varios ingresos y premios en el Salón Nacional³⁶⁸ y entre 1932 y 1955 estuvo al frente de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, período en el cual la institución atravesó cambios profundos en relación a la orientación de la formación ofrecida (Gluzman, 2016). También tuvo una actuación destacada dentro de las artes decorativas y en la producción de murales públicos (Belej, 2007). Sin embargo, como señaló Georgina Gluzman (2015), su trayectoria “ha recibido menos atención que la de aquellos artistas integrados a una narrativa que, aunque mayoritariamente porteña, se ha pretendido nacional”. Guillermo Butler, por su parte, fue miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes y fundó la Academia Beato Angélico, en 1939. Además, participó con asiduidad en el Salón Nacional, donde fue premiado en varias oportunidades, y se dedicó fundamentalmente a la producción de paisajes, en especial de las sierras cordobesas³⁶⁹.

³⁶⁸ Con *La dama del abanico* obtuvo el segundo premio en pintura en 1919 y en 1924 el primer premio con *La Chola*.

³⁶⁹ Su condición de religioso hizo que sus trabajos fueran interpretados en relación a su investidura. Un ejemplo de ello es el trabajo de Valeria María Nougés (2013), “Un ascenso indefinido hacia Dios. El paisaje místico de Fray Guillermo Butler” [en línea]. V *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. La libertad del Espíritu*, 17-19 septiembre 2013. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Disponible en:

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/un-ascenso-indefinido-dios.pdf>. La exposición curada por Tatiana Kohan, *Fray Guillermo Butler: 1880-1961: la imagen sin tiempo*, se propuso desarmar

Si bien ya no hace falta demostrar que el discurso tradicional de la historia del arte nacional fue sesgadamente construido desde la centralidad del campo porteño, la dinámica de circulación y de convocatoria de artistas que presenta el caso de Pergamino vuelve a iluminar la activa participación y relevancia de los artistas provinciales en el campo artístico nacional. Esto matiza, una vez más, la concepción instalada sobre el predominio de la ciudad de Buenos Aires y la influencia que ejercía en espacios provinciales y/o de recientes creación.

Retomando la figura de “invitado de honor” como estrategia de legitimación, el Salón de Mar del Plata también hizo uso de ella convocando a “nombres ilustres que bastan por sí solo para dar máxima jerarquía a la muestra más seleccionada”³⁷⁰. Rogelio Yrurtia fue el invitado del Primer Salón organizado por la CPBA, donde expuso 16 obras. Sin embargo, esta figura no tuvo continuidad a lo largo de los salones. Al año siguiente, en lugar de resaltar a un solo invitado, se convocaron a varios artistas para exponer en calidad de invitado especial. Antonio Alice, Antonio Berni, Pío Collivadino, Lino Spilimbergo y Lorenzo Gigli fueron algunos de los 31 que expusieron con esta distinción. Esta modalidad tampoco volvió a repetirse y en el certamen siguiente desapareció de manera definitiva³⁷¹. Posiblemente, el uso de esta figura no tuviera el mismo sentido que en la ciudad de Pergamino, ya que el Salón de la ciudad balnearia tenía una alta convocatoria tanto entre los recién iniciados como entre artistas de importante trayectoria, lo cual volvía problemática la distinción entre los invitados y los simples expositores. En el Salón de 1943, por ejemplo, se encontraban los nombres de Adolfo Bellocq, Horacio Butler, Raúl Soldi, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Catalina Otero Lamas, entre otros³⁷². Ésta acotada enumeración sirve para dar cuenta que, a diferencia de los salones organizados por las comisiones municipales, al salón provincial no le faltaban convocatoria estelar. Por fuera de la organización de los salones, el vínculo entre los espacios artísticos locales y los artistas consagrados también se dio a través de importantes monumentos urbanos. En este sentido, nos interesa detenernos en dos monumentos realizados en la ciudad de Bahía Blanca que implicaron la participación de escultores de renombre y la atención del

esa mirada asociado a lo religioso. Disponible en: https://issuu.com/artefundosde/docs/cata_logo_fray_guillermo_butler

³⁷⁰ “El Salón de Arte, inaugurado ayer en Mar del Plata, reúne 417 obras”, s.d., 15 de marzo de 1942. Archivo Pío Collivadino.

³⁷¹ En 1948 fue convocado a participar como invitado el escultor Stephan Erzia, pero fue un hecho aislado.

³⁷² María Guadalupe Suasnábar (2019) señaló que en este Salón hubo 504 expositores.

circuito artístico porteño y de la Dirección Nacional de Bellas Artes: el monumento a los fundadores de Bahía Blanca de César Sforza y el monumento a Rivadavia de Luis Rovatti.

Los monumentos de Bahía Blanca: una cuestión nacional

Bahía Blanca, a partir de 1928, año del centenario de la ciudad, asistió a una proliferación de monumentos en espacios públicos (Ribas, Garavano e Ivars, 2003). Varios de ellos fueron encargados por distintas colectividades de inmigrantes como obsequio a la ciudad que los abrigó y fueron realizados por artistas también inmigrantes. La comunidad británica ofreció una fuente de mármol realizada por el italiano Antonio Grillo, emplazada en la Plaza Rivadavia, al igual que los israelitas³⁷³. Esta última fue creación del arquitecto Michael Yatvinsky y del escultor Israel Hoffman. La colectividad italiana, por su parte, levantó el monumento a Giuseppe Garibaldi en la plazoleta del Teatro Municipal, obra del italiano Giuseppe Vasco Vian³⁷⁴.

En cambio, las dos iniciativas que desarrollamos en este apartado — el monumento a los Fundadores de Bahía Blanca y el monumento a Rivadavia — además de compartir el año de colocación de la piedra fundacional (1928) y de ser realizadas por escultores capitalinos, Luis Rovatti y César Sforza, contaron con el apoyo de la DNBA. Mientras que uno hacía referencia a la historia local, el segundo se ligaba a la historia nacional. De este modo se convocaron dos identificaciones a niveles históricos distintos: por un lado, Bahía Blanca visualizaba su propia historia y, por el otro, su historia, conmemorando al primer presidente argentino, se enlazaba con la historia nacional.

En nuestro país los monumentos, desde fines de siglo XIX, al igual que los museos y las fiestas patrias, funcionaron como herramientas de legitimación de la identidad nacional basada en los relatos del pasado³⁷⁵. No obstante, no nos interesa indagar en la operatividad de estos monumentos como representaciones de un pasado a rescatar y a conmemorar, sino que apuntamos a reconstruir el contexto en el cual se formó el MMBA de Bahía Blanca para dar cuenta del rol que ejercían los artistas consagrados más allá de la habilidad técnica de la que eran modelo. En este sentido, ambos casos nos son útiles para

³⁷³ El monumento de los británicos fue inaugurado el 13 de abril de 1928 y el de los israelitas, homenaje al Barón Hirsh, el 15 de octubre del mismo año.

³⁷⁴ Los sirio-libaneses instalaron en el Parque de Mayo un reloj sobre un pilar con volutas, desconocemos al autor.

³⁷⁵ Ver Lilia Ana Bertoni (1992), “Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, núm. 5, FFyL, UBA.

ilustrar, por un lado, el rol que cumplieron los artistas consagrados como agentes de posicionamiento y legitimación de los nuevos espacios locales y, por el otro, del auge de los creadores argentinos dentro de los límites geográficos de nuestro país, producto, en parte, de la efervescencia nacionalista de la época. Al mismo tiempo, es preciso señalar que estos proyectos no fueron concebidos para dar lugar o visibilizar a escultores locales ¿o Sforza conocía mejor la historia de la fundación de Bahía Blanca y su territorio que los propios bahienses? La desestimación hacia los artistas locales vuelve a poner en escena la falta de interés de los organismos nacionales por incentivar y fortalecer el desarrollo artístico de los nuevos espacios. Es probable que esta elección también estuviese enmascarando la valiosa consideración acerca de los consagrados. Siguiendo esta línea, no sería extraño pensar que sobre estas decisiones pesara la falta de preparación que se les adjudicaba a los artistas bahienses.

El monumento a los fundadores se inauguró el 11 abril de 1931, día aniversario de la ciudad, y fue ubicado en el Parque de Mayo (FIGURA 6). La Comisión Hijos de Bahía Blanca Pro Centenario³⁷⁶ fue la entidad que impulsó este proyecto, junto a los otros festejos que implicó el centenario de Bahía Blanca (FIGURA 7) y emitió una medalla conmemorativa de la colocación de la piedra fundamental (FIGURA 8).

La adjudicación a César Sforza para realizar este monumento estuvo mediada por la CNBA (Ribas, 2011), luego de que la comisión organizadora le solicitara referencias de escultores para su ejecución. Sin embargo, Sforza no fue la primera opción que propuso la CNBA. Inicialmente, contactaron a Agustín Riganelli quien no aceptó realizar el boceto si no le aseguraban la adjudicación de la obra. Ante este pedido, se resolvió encomendar la maqueta a Sforza, el segundo de la lista sugerida, luego de mantener varias reuniones y realizar gestiones en la Capital Federal. Para ese entonces, Sforza no tenía una extensa producción de monumentos. Solo había realizado el monumento al Ingeniero Luis Huergo en el barrio de La Boca, pero ya había obtenido el primer premio en escultura en el Salón Nacional de Bellas Artes en 1920, había participado en la Exposición Internacional de

³⁷⁶ Esta comisión estaba formada fundamentalmente por militares conservadores. Los festejos por el centenario de la ciudad incluyeron fuegos artificiales, bailes en el espacio público, la proyección gratuita de cine sobre el paredón de un terreno baldío y la inauguración del Panorama de la fundación de la Fortaleza Protectora Argentina de 1828 realizado por Augusto Ferrari (Ribas, 2011).

Venecia (1921)³⁷⁷ y se destacaba como uno de los “escultores jóvenes con una obra seria y personal”³⁷⁸.

El espacio donde fue emplazado también fue consultado con autoridades de la capital. Fue Cupertino del Campo, director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1911 y 1931, quien en una visita a la ciudad había sostenido que su ubicación en el Parque de Mayo iba a permitir una mayor distinción que en la plaza Rivadavia, dado que allí se habían emplazado los monumentos de las colectividades de inmigrantes y eso impedía que se destacara como el monumento lo merecía. En este aspecto se aprecia el significativo peso de estas opiniones ya que, por ejemplo, los artistas locales agrupados en *Índice*, frente a la invasión de monumentos que se avecinaba en la ciudad, habían desestimado el Parque de Mayo como un lugar propicio para la ubicación de las nuevas esculturas. En una de sus publicaciones expresaron:

La ubicación de una estatua es un problema estético que en nuestra ciudad no se resolverá fácilmente. La amenidad del ambiente que debe circundar a la estatua, es un detalle de gran importancia. Una plaza o un parque, son los lugares más indicados para el caso. Pero es sensato pensar que no se las colocará todas en la plaza Rivadavia, único lugar de ocio y de amenidad más a mano y más decente de nuestra ciudad. Y es de suponer que, tampoco, se las relegará en el desamparo del absurdo parque de Mayo³⁷⁹.

El monumento de Sforza, de 11 metros de altura necesitaba un espacio amplio para poder ser recorrido por sus cuatro costados. Está compuesto por una plataforma circular escalonada, sobre el que se eleva un pedestal cuadrangular, de granito traído de Hamburgo³⁸⁰ que disminuye su tamaño a medida que se eleva. Está coronado por un grupo escultórico de bronce, compuesto por cinco figuras que simbolizan a los

³⁷⁷ Sforza se había formado en la Academia Nacional de Bellas Artes y desde 1914 asistió regularmente al Salón Nacional. En los años '30 participó en la Exposición Internacional de Río de Janeiro (1933), de Nueva York y de San Francisco (1939). En 1937 además, ganó el premio de honor-adquisición en la Exposición Internacional de París. Entre 1930 y 1932 fue elegido primer presidente de la Junta Ejecutiva de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, asociación que ocasionalmente realizaba envíos al Salón Municipal de Bahía Blanca. Por estos motivos, Diana Ribas indicó que Sforza fue una persona clave en el proceso de institucionalización de la plástica bahiense (2019, 62). En la década siguiente fue profesor en la Universidad Nacional de La Plata en la cátedra Escultura y parte de la comisión directiva que fundó la revista *Imagen* (1944-1949), publicación oficial de la Escuela de Bellas Artes de esa institución. La necrológica del diario *El País* de España, destacó su trascendencia internacional, en “César Sforza, escultor”, *El País*, 24 de septiembre de 1983. Visto el 24/03/2020 en https://elpais.com/diario/1983/09/24/agenda/433202403_850215.html.

³⁷⁸ “Donación del Escultor Sforza”, *Boletín del MNBA*, Buenos Aires, año1, n° 2, febrero de 1928.

³⁷⁹ *Índice*, año I, n° 3, agosto-octubre 1927.

³⁸⁰ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, (s.f.), *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, p. 210. Disponible en <https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF2/LIB%20011.pdf>

precursores de la acción civilizadora. Lidera el grupo una mujer con una bandera argentina con la cual cobija a las figuras restantes: el gaucho, el soldado y dos colonos plantando el primer árbol. La parte inferior tiene cuatro bajorrelieves, uno por cada lado: la parte frontal simboliza la conquista del desierto y a los primeros agricultores de la zona, con un hombre que siembra y una mujer que enseña a caminar a su hijo, debajo de un friso donde se representa una especie de malón. Diana Ribas (2011) señaló que el resto de los relieves consolidaban el modelo agro-exportador, puesto que tiene representados cosechadores, estibadores y un gaucho a caballo con un novillo.

El diseño que aplicó en el bloque de piedra, con aristas pronunciadas y más sutiles en los laterales del rectángulo, sumado a los recortes geométricos de las partes superior e inferior, se asimilaba a la estética que presentaban los cines que se inauguraban por esos años: el Gran Cine Splendid (FIGURA 9) y el Palacio del Cine (FIGURA 10). Ambas fachadas fueron proyectadas por la empresa del director del Museo Municipal de Bellas Artes, Enrique Cabré Moré, sobre el mismo estilo art decó. De esta manera, monumentos y cines, quedaban relacionados bajo la idea de progreso y modernidad haciendo uso de una misma estética visual como forma de reforzar esa vinculación.

En otro orden de cosas, las repercusiones sobre la importancia de este monumento no estuvieron confinado a los límites locales y su inauguración fue ampliamente cubierta por la prensa capitalina (Ribas, 2011). Entre las notas aparecidas sobre este asunto se destaca la de José León Pagano, publicada en el diario *La Nación* y replicada por la revista local *Arte y Trabajo*. Allí el crítico, se detuvo a describir minuciosamente cada una de las partes que componían el conjunto escultórico. El mismo diario cubrió su inauguración y el diario bahiense *La Nueva Provincia* compartió la reseña. En esta nota, el monumento de Sforza era considerado como la semilla que iniciaba la prosperidad artística en la Liverpool del sur:

Hoy, el bronce de César Sforza mostrará el grupo heroico de los primeros pobladores de la zona desierta convertida en ciudad populosa. Se verá allí como el primer hombre plantó el primer árbol en la tierra que parecía estéril y fue luego fecunda y próspera. Eso mismo realizan los pocos hombres selectos que al fundar el primer Salón Municipal ponen la semilla de lo que ha de fructificar en el espíritu por la inteligencia, recordando, sin duda, que las naciones valen sobre todo por su crédito intelectual³⁸¹.

³⁸¹ “De ‘La Nación’. El primer Salón...”, *op. cit.*

Asimismo, es interesante señalar que previo a su inauguración, este monumento ya era conocido en el campo artístico porteño. Antes de ser emplazado, Sforza exhibió alguna de sus partes en la Asociación Amigos del Arte. Según Pagano, esa exhibición no hizo justicia de la factura de Sforza ya que “el contemplador buscaba en vano un significado integral en sus fragmentos” y habían despertado ciertas reservas al referirse a su trabajo, que se desvanecieron al “imponerse tal como lo había previsto”³⁸². Además, con motivo de esta presentación, una importante cantidad de personas (más de 150) ofrecieron un agasajo para celebrar “el éxito alcanzado por su última obra monumento”. Atilio Chiáppori y Pío Collivadino, entre otros presentes³⁸³, le dedicaron palabras elogiosas a su obra. Cabe destacar que para Collivadino este no debe haber sido un evento más, ya que guardó la nota que apareció al respecto entre sus recortes de prensa (FIGURA 11).

Cuando se inauguró el monumento, en abril de 1931, se aprovechó la presencia de Sforza en la ciudad para convocarlo a formar parte del jurado Primer Salón Municipal de Bellas Artes en representación de la Comuna y como jurado para la selección de obras, junto a Luis Rovatti y Ernesto Soto Avedaño³⁸⁴. En esa oportunidad, Sforza donó una escultura de su autoría al incipiente Museo Municipal y de esa forma, pasó a la historia como la primera obra de la colección patrimonial³⁸⁵. Al año siguiente, volvió a participar como jurado del Salón local junto a Rodolfo Franco y Enrique de Larrañaga, en representación de la Comisión Municipal y en 1933 fue invitado a la reinauguración del Museo bahiense³⁸⁶.

Sforza, además, tuvo injerencia en la otra escultura pública que nos ocupa: el monumento homenaje a Bernardino Rivadavia. En 1929 fue parte del jurado encargado de seleccionar las maquetas en concurso y de dirimir los premios en representación de los escultores participantes. Este era el segundo concurso para la concreción del monumento. El primero había sido organizado por la Comisión Nacional del Centenario en 1908 y declarado

³⁸² “El valor del Monumento como Símbolo y como Obra de Arte”, *Arte y Trabajo*, Bahía Blanca, marzo y abril de 1931.

³⁸³ José González Castillo, Rosa Bazán de Cámara y Enrique Richard Lavalle. “Lucidas proporciones alcanzo (sic) la demostración al escultor Cesar Sforza”, *La Razón*, s/f, Archivo Pío Collivadino.

³⁸⁴ Solo un integrante era de la ciudad: Atilio Sica Bassi en representación de los artistas, mientras que los elegidos por la Comisión eran Atilio Chiáppori, Pío Collivadino y Pascual Ayllón.

³⁸⁵ Es la escultura en piedra, *Viejo pastor*.

³⁸⁶ Enrique Cabré Moré y el intendente de la ciudad, Agustín de Arrieta, cada uno por su lado, hicieron extensiva la invitación a César Sforza cuando invitaron a Atilio Chiáppori a este evento. Carta de Cabré Moré a Atilio Chiáppori, Bahía Blanca, 19 de junio de 1933; carta de Agustín de Arrieta a Atilio Chiáppori, Bahía Blanca, 26 de junio de 1933. Archivo MNBA.

desierto³⁸⁷. En 1926, se reactivó el proyecto al cumplirse cien años de la primera presidencia constitucional argentina (Ribas 2013, 2011, 2009). En esta oportunidad, los fondos provendrían de Nación, mientras que el proyecto inicial iba a ser sustentado con recursos locales (Ribas, Garavano e Ivars, 2003). En octubre de 1928 se colocó la piedra fundamental y se llamó a un nuevo concurso abierto para artistas residentes en el país y en enero del año siguiente se presentaron las maquetas.

Junto a Sforza, conformaron el jurado: un representante de la Municipalidad, el ingeniero Guillermo R. Martín, Atilio Chiáppori por la CNBA, el ingeniero José R. Sánchez en representación la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación y el arquitecto Enrique R. Quinke, por el Ministerio de Obras Públicas de la Provincia³⁸⁸. Por unanimidad, resolvieron no elegir ninguna de las maquetas pero sugirieron “al intendente Florentino Ayestarán que pidiera a Alfredo Bigatti, Luis Rovatti y Juan Carlos Oliva Navarro una nueva maqueta o la misma reformada” (Ribas, Garavano e Ivars, 2003, 5). Finalmente, el proyecto le fue adjudicado a Rovatti.

La formación de este escultor, en palabras de José León Pagano, “ha sido un tanto promiscua”³⁸⁹. Se inició en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y en 1911 viajó a Europa. Regresó a Buenos Aires en 1914, fue alumno de Lucio Correa Morales y obtuvo una beca para estudiar en Roma, de la que no puedo hacer uso por el estallido de la Gran Guerra. En 1923 recibió el primer premio en el Salón Nacional y estimamos que fue después de este hecho que el MNBA adquirió el busto en madera con el retrato de Italo Botti.

El monumento en cuestión, de 17 metros de altura, es una gran estructura en piedra travertino, de forma piramidal sobre una base escalonada, con cariátides esculpidas en dos de sus lados y esculturas de bronce adosadas en los otros dos (FIGURA 12). Uno de ellos está ocupado por el homenajeado, Bernardino Rivadavia. Es una escultura de bronce sobre pedestal de piedra, de espaldas a la Catedral y de frente al Palacio Municipal, simbolizando su posición respecto a la Iglesia. En el lado opuesto, se encuentra un grupo de esculturas compuesto por una figura femenina abrazando a un niño desnudo, representando “la beneficencia” (FIGURA 13). Corona el conjunto una representación de

³⁸⁷ Según Diana Ribas (2013) una de las cuestiones que impidió la concreción de este proyecto fue la oposición de los conservadores católicos para impedir la visibilidad pública de la UCR en los festejos del centenario por la Revolución de Mayo de 1810. Las investigaciones de Diana Ribas (2013) señalan que el proyecto para la erección de este monumento fue una propuesta del municipio en 1908.

³⁸⁸ *La Nueva Provincia*, 15 de febrero de 1929, p. 8. Recuperado de Ribas (2013, 5)

³⁸⁹ José León Pagano, *Luis C. Rovatti*, mecanografiado, s.f., Fondo José León Pagano, MAMBA.

“la ofrenda”, también de bronce: una mujer que avanza sosteniendo un objeto con la mano izquierda un objeto (FIGURA 14).

Antes de su inauguración, el diario local *La Nueva Provincia* remarcaba el esfuerzo que significaba esta obra para la ciudad en materia presupuestaria ya que solo “unas escasas cifras” provenían de la Nación y de la provincia. Para Ribas, Garavano e Ivars (2003) subrayar estas carencias era una forma de afirmar el sentimiento localista de autogestión, presente desde el origen del proyecto. De todos modos, es interesante notar que, al igual que en el *Monumento a los Fundadores*, ese “sentimiento localista” no se despertó al momento de proponer artistas para su realización. Por otro lado, como señalaron los mencionados autores, el mismo diario invocaba argumentos nacionalistas para que Nación facilitara los fondos que permitirían su finalización: “Creemos que nada se opondrá a ello, mucho menos en los actuales momentos en que se asiste, en virtud del espíritu profundamente argentinista que inspira la obra de las autoridades nacionales, al confortante proceso de una nueva afirmación de los grandes valores de patria”³⁹⁰. En este sentido, cuando se inauguró la obra de Rovatti, el mismo medio recordó que fue el gobierno del general Farrell el que proporcionó los recursos para su finalización “con motivo del movimiento de opinión surgido en nuestra ciudad”.³⁹¹

Después de varias idas y vueltas, con peleas por el presupuesto, varios cambios gubernamentales y una inspección procedente de la Capital Federal encabezada por el interventor técnico de subsidios de la Nación, Ing. Alfredo Vega³⁹², el *Monumento Nacional a Bernardino Rivadavia*, quedó descubierto en el centro de la plaza del mismo nombre, el 19 de julio de 1946.

Este evento, contó con la presencia del primer gobernador peronista, Domingo Mercante, y una comitiva de legisladores y altos funcionarios de Provincia. También asistieron el escultor y Enrique González, diputado radical impulsor del monumento que, a diferencia de Mercante, estaban mezclados entre el público. El clima político ya era otro, y los significados artísticos y representativos que evocaba este monumento en el campo bahiense también habían cambiado³⁹³. Los discursos oficiales emitidos por el Comisionado Municipal, Julio César Avanza, y por el gobernador convirtieron al

³⁹⁰ *La Nueva Provincia*, 18 de julio de 1943, p. 2.

³⁹¹ “Será inaugurado hoy el monumento a B. Rivadavia con asistencia del gobernador de la provincia, Cnel. Mercante”, *La Nueva Provincia*, 19 de julio de 1946.

³⁹² “Fue inspeccionado el Monumento a Rivadavia levantado en la plaza”, *La Nueva Provincia*, 29 de noviembre de 1945.

³⁹³ Ribas, Garavano e Ivars (2003) realizan un profundo análisis sobre los enfrentamientos ideológicos y partidarios que representó este monumento.

monumento a Rivadavia en una obra casi exclusiva de la revolución de 1943, omitiendo que el proyecto cumplía 20 años. De ahí que al autor de la obra y a los miembros de la Comisión Pro Homenaje a Rivadavia no se les cursara la invitación para asistir al palco oficial³⁹⁴.

A fines del 2019 tanto el monumento realizado por Sforza y como el ejecutado por Rovatti, fueron declarados monumentos históricos nacionales a pedido de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y Bienes Históricos, junto a otras 122 obras³⁹⁵. Si bien desconocemos los motivos que promovieron esta designación, estimamos que el hecho de estar realizados por artistas de renombre a nivel nacional, aun siendo escultores mínimamente convocados por la historiografía argentina, fue una cuestión de peso al momento de evaluar su inclusión como patrimonio de la Nación. Esta designación, terminó de cumplir el cometido de los impulsores de ambas empresas: incluir a la ciudad de Bahía Blanca en la agenda nacional, por lo menos (ya lo sabemos) en términos burocráticos.

Mientras tanto, los artistas locales, en los años 30 luchaban por conseguir un reconocimiento en su propia localidad. Reconocimiento que consiguieron aquellos que lograron hacerse de un lugar en la capital de nuestro país.

Miraglia, Pronsato y los albores de las artes plásticas en Bahía Blanca “donde los cereales y la lana envenenan el ambiente”

En el año 1928, la revista *Arte y Trabajo* publicó dos notas en donde describía el ambiente artístico y cultural de Bahía Blanca. En una de ellas se lamentaba del espacio “poco propicio a la labor artística”³⁹⁶ que le había tocado al cincelador Ivo Ottaviani para desarrollar su actividad. En la otra, exponía la escasa cantidad de libros que se habían vendido en la ciudad desde 1900. Allí se refería a la ciudad con la cita con la que iniciamos este apartado y exponía la lenta evolución en todas las actividades artísticas que atravesaba Bahía Blanca:

Esta falta de aliciente retrae, lógicamente, a los espíritus luminosos que podrían marcar rumbos a la cultura bahiense. Y eso, con ser mucho, no es todo. A ese factor negativo aúnase una crítica severa, implacable,

³⁹⁴ “Olvidos...”, *La Nueva Provincia*, 20 de julio de 1946.

³⁹⁵ “124 obras de todo el país fueron declaradas Monumento Histórico Nacional”, *Clarín.com*, 1 de diciembre del 2019. Disponible en: https://www.clarin.com/ciudades/124-obras-pais-declaradas-monumento-historico-nacional_0_3yQcB7eh.html

³⁹⁶ “Un artista cincelador. Ivo Ottaviani”, *Arte y Trabajo*, Bahía Blanca, 30 de abril de 1928.

despiadada; una crítica que lejos de estimular, mata en germen todo afán de superación.

Explícate así que Bahía Blanca sea una ciudad que admira por su potencialidad económica, por la enorme mole de cereal que espera bodegas en su puerto y por la magnificencia de sus edificios, pero que no tiene un nivel de cultura que le dé contornos propios³⁹⁷.

A pesar de que la publicación no era benevolente con la ciudad portuaria, por esos años comenzaban a surgir las primeras agrupaciones de artistas que propiciaron el inicio el proceso la institucionalización de las artes bahienses. *Índice* (1927-1928) y *La Peña* (1930-1932) fueron los primeros grupos que se formaron en la ciudad. La primera congregó a artistas e intelectuales nucleados en torno a Tobías Bonesatti³⁹⁸. Se dedicó a organizar exposiciones y a editar su propia revista, la cual fue una importante herramienta de vinculación e intercambio con otros artistas del país. En este sentido, el artista Juan Carlos Miraglia, miembro de *Índice*, se refería a esta como “el verdadero movimiento artístico inicial a cuya formación se debe (...) la revelación de valores intelectuales en ese medio que hasta entonces permanecían ignorados”³⁹⁹. También, la exposición que realizaron para el centenario de Bahía Blanca resultó un mojón importante para la historia del arte local. En ese entonces, la prensa destacaba que esta exposición había demostrado que si se estimulaba a los artistas podían dar “obras muy estimables y sólidas” y que este evento, “como exponente de nuestra capacidad artística actual”, había tenido “el más halagüeño de los éxitos”⁴⁰⁰.

La Peña, por su parte, fue el resultado de las reuniones que mantenían artistas locales en el café Costa Rica, luego de la disolución de *Índice*. Emulaba la agrupación fundada en 1926 por los artistas de La Boca, nucleados alrededor de Benito Quinquela Martín, bajo el interés de proteger y fomentar las artes y las letras, propiciar la difusión a través de “exposiciones, conferencias, conciertos y demás actos similares”, así como también “contribuir a la vinculación y acercamiento de los artistas y al intercambio de sus obras” y a favorecer a los artistas en general, entre otros objetivos⁴⁰¹.

³⁹⁷ Arturo S. Igoillo Dantiacq, “El libro en Bahía Blanca” en *Arte y Trabajo*, Bahía Blanca, 30 de abril de 1928.

³⁹⁸ Violinista y periodista literario del diario *El Argentino*. Entre 1925 y 1928 vivió en Bahía Blanca. Ver Ribas (2012).

³⁹⁹ “Juan Carlos Miraglia: figura señera”, *La Nueva Provincia*, 16 de marzo de 1959, p. 3. Archivo Walter Caporicci Miraglia.

⁴⁰⁰ 49 obras fueron exhibidas en esta muestra “Exposición local de arte”, *Arte y Trabajo*, Bahía Blanca, 30 de abril de 1928.

⁴⁰¹ Estatuto de la Agrupación de Gente de Arte y Letras La Peña, 24 de mayo de 1926, Archivo Museo Benito Quinquela Martín. En un libro dedicado al artista se menciona que esta agrupación “provocó un gran impacto en todo el país” y que al poco tiempo se comenzó a imitar esta iniciativa “en

La historiografía del arte bahiense señala que los salones y exposiciones realizadas por este grupo fueron los principales antecedentes para la creación de la Comisión, el Salón y el Museo Municipal de Bellas Artes (Ribas, 2019) puesto que gracias a los salones organizados por esta agrupación, se establecieron contactos con otras instituciones y artistas capitalinos que resultaron valiosos para la construcción del espacio artístico local. Según Pronsato, se había generado “una larga serie de vinculaciones con el ambiente artístico metropolitano entre ellas la que definió la llegada a Bahía Blanca de Pío Collivadino, Atilio Chiappori, Pascual Ayllón y César Sforza”⁴⁰². De manera que esta agrupación no solo había sido un dinamizador local, sino que también sirvió como vínculo con el ambiente capitalino.

Aun así, para inicios de los años treinta el ambiente bahiense se apreciaba como poco alentador hacia las manifestaciones artísticas. El ingeniero y artista Domingo Pronsato, reconocía que sus colegas “no han alcanzado todavía los ideales soñados, pero sienten (como todos los de otros países) un afán de superación (...) todos acusan un movimiento positivo, empeñados en esta ardorosa empresa que lleva el sello de perspectivas halagüeñas”⁴⁰³. Recordemos que hasta la creación del Taller Libre (luego Proa) en 1933 y su posterior oficialización con el nombre de Escuela de Artes Plásticas de Bahía Blanca, la enseñanza artística era de carácter amateur y privada. Como mencionó María de las Nieves Agesta (2019, 38) a principios del siglo XX algunas de las clases de pintura y dibujo estaban a cargo de mujeres como parte de la educación femenina y otras eran impartidas por inmigrantes italianos, como Ubaldo Monacelli⁴⁰⁴, Otavio Colósimo⁴⁰⁵ y Juan Ferraro, maestro de Juan Carlos Miraglia. El primer profesor nativo de la ciudad fue Domingo Falgione. Su academia fue la de mayor duración en la ciudad — 40 años — y la primera en enseñar con el programa de la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA)⁴⁰⁶. También eran de índole privado los espacios de exhibición. Además de los generados por las mencionadas agrupaciones, la Biblioteca Bernardino Rivadavia y la

varios lugares del interior”. Ver Pablo José Rey (dir.) (2018), *El hijo dilecto: Quinquela boquense*, Buenos Aires, Asociación Civil Rumbo Sur, p. 58.

⁴⁰² Domingo Pronsato, “Arte Plástico. Expresiones del sur argentino”, *La Nueva Provincia*, 1 de agosto de 1931.

⁴⁰³ *Ídem*.

⁴⁰⁴ Llegó a Bahía Blanca en 1912.

⁴⁰⁵ Al poco tiempo volvió a su patria para desempeñarse como profesor de la Academia de Bellas Artes de Roma.

⁴⁰⁶ Xil Buffone (2006), “Filoteo di Renzo: Bahía Blanca nunca aprenderá”, *Ramona*, octubre 2006, pp. 54-64.

Asociación Cultural eran otras de las entidades que organizaban muestras en sus instalaciones con artistas del país y del extranjero (Agesta, 2019).

A medida que fue avanzando la década del 30, con la creación de las instituciones públicas y las iniciativas privadas, la ciudad fue armando un mejor panorama para los artistas locales. Para Cabré Moré, director del Museo Municipal, “el clima artístico” bahiense ya se había formado puesto que:

Al pequeño grupo de hace algunos años se han sumado numerosos jóvenes, algunos modestos obreros y empleados, que dedican sus momentos libres al deleite del arte y entre ellos no falta el aporte de la mujer, que, como siempre, da a estas manifestaciones del espíritu el prestigio de su delicadeza y distinción⁴⁰⁷

Al respecto, el diario local *El Atlántico* era más pesimista pero de todas formas expresaba un dejo de esperanza sobre el futuro de los creadores bahienses: “Nuestros artistas, condenados a vegetar en un ambiente limitado a un círculo de reducidas dimensiones, aunque estimulados, por conocimientos adquiridos y por sugerencias recibidas, muestran su personalidad en exuberante floración”⁴⁰⁸ y agregaba:

obligados a vivir en un medio ambiente casi hostil al principio, indiferente después y poco propenso a ayudarlos siempre, materialmente hablando, han tenido que agruparse, no para buscar protección, que no la necesitan, sino para poder concretar una acción derivada de un programa trazado después de laboriosas búsquedas interiores y el latente afán de autosuperación que engendra la obra⁴⁰⁹

En este ambiente de marcha lenta, Miraglia se convirtió en un importante dinamizador de la ciudad⁴¹⁰. Nacido en la localidad de Azul, se mudó cuando era muy pequeño junto a su familia y la ciudad lo adoptó como propio. Allí se formó con el escenógrafo del Teatro Municipal, Juan Ferraro. En 1920 se trasladó a la ciudad de Buenos Aires para comenzar sus estudios formales ya que por ese entonces Bahía Blanca no contaba con instituciones de educación oficial y la oferta de talleres particulares era limitada. En la ciudad capital frecuentó el taller de Atilio Malinverno e ingresó a la ANBA, de la que fue expulsado por no aceptar la rigidez de su método pedagógico. Años después seguía sosteniendo que la Academia tenía métodos anticuados y rutinarios que “han fosilizado lamentablemente a muchos hombres” y que todos los artistas que se han destacado en el país o en el

⁴⁰⁷ Discurso Cabré Moré (1933), *op. cit.*

⁴⁰⁸ “Los artistas bahienses”, *El Atlántico*, 12 de marzo de 1934. Archivo Walter Caporicci Miraglia.

⁴⁰⁹ *Ídem.*

⁴¹⁰ Sobre este artista ver: Gené, Enrique (2010), *Miraglia. Meditaciones en torno de la vida y los tiempos creativos de un artista integral*, Buenos Aires, Arte al día ediciones.

extranjero “como verdaderos exponentes del arte nacional, no han pertenecido jamás a la Academia Nacional de Bellas Artes”⁴¹¹.

Tiempo después, regresó a la ciudad de Bahía Blanca y continuó exponiendo en la ciudad porteña. Algunas de sus participaciones a destacar son su primer envío al Salón Nacional en 1925 y la exposición en La Peña de Buenos Aires, en julio de 1929 (FIGURA 15). La prensa bahiense en relación a esta última, decía: “esto significa la consagración artística para el joven expositor, ya que el sólo hecho de exponer en ‘La Peña’ es reconocerle méritos y cualidades sobresalientes para ello. Ello es desafiar la crítica de los técnicos en el divino Arte de Apeles”⁴¹². Esta exposición también tuvo repercusión fuera del país. El diario de Montevideo, *El Imparcial*, reseñó la exposición y destacó la labor de la agrupación porteña⁴¹³ en relación a la acogida e impulso que allí encontraban los artistas que se iniciaban y los incentivaba a seguir en el camino de la inspiración⁴¹⁴.

Gracias a sus demostradas capacidades, la Municipalidad le otorgó una beca para ir a estudiar a Italia en 1930. Como señaló Agesta (2019) estas becas se otorgaban de manera discrecional a través de las gestiones que realizaban los funcionarios y/o agentes sociales reconocidos. Desde el país europeo, también ofició como corresponsal de prensa: enviaba crónicas y dibujos que se publicaron en el diario *La Nueva Provincia* (FIGURA 16). Con la producción que trajo de esa estadía participó en varias exposiciones y concursos: realizó una exposición en la Biblioteca Rivadavia⁴¹⁵, envió cuatro óleos en el Primer Salón Municipal de Arte de Bahía Blanca, uno de los cuales recibió el primer premio y pasó a formar parte de la colección patrimonial del Museo Municipal, y meses después asistió al Salón Nacional con dos paisajes al óleo, *Pueblo italiano* y *Paisaje del Brasil*⁴¹⁶.

En 1931 realizó una muestra individual en el recién inaugurado Museo Municipal y al año siguiente fue designado su secretario⁴¹⁷. Ocupó este cargo hasta 1936 cuando fue cesanteado “por razones políticas”. Luego, consiguió trabajar por unos meses en el diario *El Atlántico*, como caricaturista y también fue separado de su puesto aduciendo

⁴¹¹ “La encuesta de La Vanguardia”, *La Vanguardia*, Buenos Aires, 15 de enero de 1928.

⁴¹² “Notas de arte. Nuestro colaborador artístico, Juan Carlos Miraglia, expondrá en Buenos Aires”, *La Nueva Provincia*, 1 de julio de 1929, Archivo Walter Caporicci Miraglia.

⁴¹³ Quinquela Martín, Luis Perloti y el diplomático y escritor Enrique Loudet como núcleo medular.

⁴¹⁴ Félix B. Visillac, “La obra cultural de ‘La Peña’ bonaerense”, *El Imparcial*, Montevideo, 30 de agosto de 1929. Archivo Walter Caporicci Miraglia.

⁴¹⁵ “Hoy será inaugurada la exposición pictórica de Juan Carlos Miraglia”, *La Nueva Provincia*, 14 de junio de 1931. Archivo Walter Caporicci Miraglia.

⁴¹⁶ “Miraglia”, *La Nueva Provincial*, 27 de septiembre de 1931. Archivo Walter Caporicci Miraglia.

⁴¹⁷ Carta del Intendente Municipal, Agustín de Arrieta a Juan Carlos Miraglia, Bahía Blanca, 19 de abril de 1932. Archivo Walter Caporicci Miraglia.

nuevamente razones políticas. La causa más factible de este apartamiento estaba en el dibujo humorístico que hizo del intendente, Martín Dithurbide, ridiculizado por el uso de peluca (Gené, 2010, 17) (FIGURA 17). Este acontecimiento precipitó la instalación definitiva de Miraglia en la ciudad de Buenos Aires. Hasta ese entonces, el pintor se mostraba reticente a desarrollar su carrera en la capital nacional. Su amigo, el artista Flores Kaperotxipi, pocos años antes, se alegraba por su exposición en La Peña y lo alentaba a exponer con más asiduidad en Buenos Aires: “Ya recordará usted mi admiración ante sus bellísimas telas y mi extrañeza ante su obstinación en no salir fuera de Bahía Blanca, donde le esperan los éxitos que tiene bien ganados”⁴¹⁸.

Al momento de su partida, uno de los diarios locales recordaba que a Miraglia se debían “los primeros pasos” del Museo local “y también la mayor insistencia y perseverante acción “por conseguir su fundación” a lo que agregaba las cualidades positivas del artista y su distinción en el Salón Nacional de Bellas Artes:

Fue Juan Carlos Miraglia quien se perfiló entre los primeros valores locales como un elemento de condiciones positivas, que se señaló de inmediato por características de una personalidad inconfundible. Su nombre, por esas circunstancias, quedará vinculado al recuerdo de los que aportaron al acervo artístico local una acción de proyecciones positivamente beneficiosas... El reciente Salón Nacional de Arte acaba de ratificar estos conceptos, al premiar una de sus obras, la misma que mereciera idéntica distinción de parte de la Municipalidad de Buenos Aires que además eligió entre media docena de producciones pictóricas resolviendo su adquisición. Esta doble distinción constituye en cierta manera la definitiva elevación de Juan Carlos Miraglia a la categoría de valor real dentro del grupo de los nuevos pintores modernos argentinos, abriéndole perspectivas de amplias proyecciones que estamos seguro no tardará en conquistar.⁴¹⁹

En la ciudad capital, frecuentó los talleres de los artistas de la Boca y fue escenógrafo del Teatro Colón. Desde allí siguió teniendo vínculo con la localidad del sur de la provincia, a la que volvió en varias oportunidades. Su colega bahiense, Alfredo Masera, seguía teniéndolo en cuenta en las actividades que acontecían en esta región. Al asumir la presidencia de la Asociación Artistas del Sur en 1944, le propuso que honre a la institución con la primera exposición de pintura, siendo él “el verdadero precursor del

⁴¹⁸ Carta de Flores Kaperotxipi a Juan Carlos Miraglia, 20 de mayo de 1933, Zarauz, publicada en Gené (2010, 18).

⁴¹⁹ “Juan Carlos Miraglia. Su partida de nuestra ciudad”, *El Atlántico*, s/f, Archivo Walter Caporicci Miraglia.

Arte en B. Blanca”⁴²⁰. El ámbito artístico bahiense perdió uno de sus principales dinamizadores, pero las redes que Miraglia supo entablar entre el centro neurálgico del país y la ciudad de Bahía Blanca, sirvieron para afianzar su posición de referente en el ambiente artístico bahiense y para traccionar nuevos vínculos hacia la ciudad sureña.

Por su parte, Domingo Pronso (1888-1971) desde sus múltiples actividades, buscó posicionar a Bahía Blanca como la ciudad central del sur argentino y puerta y puerto de la región patagónica. Como destacó Juliana López Pascual (2016), su participación en diversos ámbitos públicos de la ciudad, volvieron a esta figura un actor digno de investigar y de destacar dentro de los procesos culturales de Bahía Blanca y de la región durante el siglo XX. Nieto de inmigrantes italianos, fue enviado al país de sus antepasados a estudiar física, ingeniería eléctrica y bellas artes. A su regreso, se dedicó a la topografía y la agrimensura de buena parte de los terrenos cordilleranos, sin desatender su afición a la pintura. Los viajes que realizó por estas regiones lo vincularon a organismos públicos y personalidades que estaban abocados a incorporar estos territorios a la administración estatal. La ciudad de Bahía Blanca y su puerto fueron centrales en los proyectos que elaboró vinculados al desarrollo de la Patagonia con eje en la expansión de la red ferroviaria. Uno de ellos fue el que confeccionó junto a Enrique Julio, fundador y director del diario *La Nueva Provincia* desde 1898 hasta su fallecimiento en 1940. Ambos proponían la conformación de una nueva provincia argentina cuya capital política y administrativa sería Bahía Blanca⁴²¹ (López Pascual, 2010).

Como pintor alcanzó un importante reconocimiento entre sus pares y también dentro de las instituciones oficiales provinciales y locales. En relación a lo primero, para Miraglia, por ejemplo, era “el mejor intérprete que haya tenido la llanura bonaerense y el paisaje lacustre argentino”. En 1933 obtuvo un premio estímulo en el Salón Nacional con un paisaje bahiense y fue parte del jurado del Salón local en varias oportunidades. Respecto a lo segundo, fue secretario de la CMBA desde 1936 y a partir de 1945 su presidente. Un año antes, había sido nombrado director del MMBA. Además, fue miembro fundador de la Asociación Artistas del Sur en 1939 y su presidente honorario desde 1943⁴²². Como destacó María de las Nieves Agesta (2004) esta agrupación no solo buscó convocar a los

⁴²⁰ Carta de Alfredo Masera a Juan Carlos Miraglia, Bahía Blanca, 24 de junio de 1944. Archivo Walter Caporicci Miraglia.

⁴²¹ También escribió varios libros, algunos de sus títulos son: *Hacia otros horizontes* (1924), *Patagonia, proa del mundo* (1948), *Luces de mi tierra* (1954), *Estudio sobre los orígenes y consolidación de Bahía Blanca* (1956), *El desafío de la Patagonia* (1969), *Patagonia, año 2000* (1971), *El Héroe escandinavo* (1971).

⁴²² Era un desprendimiento de la Sociedad de Artistas Plásticos, seccional Bahía Blanca.

artistas que producían en la región sino que también se abocó a imponer el paisaje sureño dentro de la definición por el arte nacional: “propender por todos los medios teóricos, técnicos y prácticos, al descubrimiento de los elementos esenciales contenidos en el paisaje sureño, así como de la vida que se desarrolla en ese ambiente, fuerte y recio, a fin de lograr nuevas expresiones en el arte de los argentinos”⁴²³.

En este sentido, también Pronsato diferenció a los artistas locales de los artistas metropolitanos, pero no en relación a cuestiones plásticas, sino resaltando la cuestión de la lejanía con la capital como un valor a destacar. Gracias a esta distancia, tenían una actitud diferente en relación a los asuntos comerciales que implicaba la circulación artística: “nuestros pintores y escultores son verdaderos artistas en el sentido heroico, pues desconocen en absoluto las triquiñuelas del mercantilismo” y agregaba que en ellos primaba “el desinterés y la honradez artística que anima a nuestros plásticos”⁴²⁴. Su perspectiva se alineaba con las ideas que expresaban alguna de las tendencias nacionalistas vigentes en la época, relacionada con la revalorización de las regiones provinciales como contracara a la vida de las grandes ciudades, a la que caracterizaban como contaminada de materialismo y sin identidad nacional. Los espacios del “interior” no solo eran portadores de cualidades a resaltar en términos visuales, sino que también los sujetos, en este caso los artistas, encarnaban valores dignos de recuperar.

Cuando se refirió a los artistas consagrados y sus visitas, volvió sobre el interés mercantil que solía primar en ellos. Sostenía que recibirlos en la ciudad era motivo de regocijo y fiesta, no solo para los que “cultivan la pintura y la escultura, sino para la ciudad en general” pero, agregaba, que sobre todo era necesario que “los ideales no sufran menoscabo frente a la necesaria y lógica compensación material”. En pos de este objetivo, convocaba a la prensa a contribuir con “los efectos de no desvirtuar la acción benéfica del arte, combatir los sensualismos y encauzar el gusto del público”⁴²⁵.

A diferencia del periodista de *Arte y Trabajo* que mencionamos al inicio de este apartado, Pronsato veía en el ambiente cultural bahienses cuestiones para destacar. Apelaba a los valores genuinos que desde su perspectiva representaban los sujetos del “interior”, alineado con las ideas que los conservadores expresaban en esta época, donde la se

⁴²³ Asociación Artistas del Sur, Acta de la Asamblea Extraordinaria del 4 de agosto de 1939, p. 4. Extraído de: Agesta (2004, 2)

⁴²⁴ “Los artistas bahienses. La inquietud espiritual de Domingo Pronsato”, *El Atlántico*, 19 de marzo de 1934.

⁴²⁵ *Ídem*.

revalorización las cuestiones ligadas al terruño, como forma de recuperar las raíces nacionales, en contraposición de la vida cosmopolita de las grandes ciudades⁴²⁶.

En lugar de buscar posiciones similares en otras localidades, optamos por exponer a continuación, otras experiencias que favorecieron la instalación de nuevos museos en territorios bonaerenses, como ser el afincamiento de familias italianas para el desarrollo de espacios de enseñanza artística.

Los italianos como precursores locales: Vicente Seritti y Juan María Belcuore

La provincia de Buenos Aires entre finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX presenció la llegada de importantes corrientes inmigratorias de países europeos, sobre todo españoles e italianos. Estos últimos, si bien se asentaron en todo el territorio se concentraron en mayor medida en tres provincias: Buenos Aires, Santa Fe y Córdoba (Devoto, 2008, 303). En 1914, el 34 % de la población bonaerense había nacido en el extranjero, de los cuales más de 300 mil eran italianos. Luego, con el estallido de la Primera Guerra Mundial, el número de inmigrantes que llegaban a Argentina disminuyó drásticamente hasta la década del 20 cuando se produce la segunda ola más importante en historia de la inmigración italiana y el penúltimo momento de esplendor antes del colapso de los años 30 (Devoto, 2008, 317, 329).

Aquella primera oleada, previa a la Gran Guerra, consiguió expandirse en diversas ramas laborales, desde el mundo de los negocios y el obrero hasta el mundo intelectual y científico. Esa facilidad para insertarse como fuerza de trabajo en parte se explica por la condición de país joven de la Argentina, donde todo estaba por hacerse y carecía de mano de obra especializada en distintas actividades. También eran necesarios técnicos e intelectuales en cargos estatales, sobre todo “para construir las instituciones educativas y científicas que requerían un país moderno” (Devoto, 2008, 299-300). De manera que, a principios del siglo XX, los italianos ya se habían incorporado al entramado social — laboral rural o urbano argentino —, como arrendatarios o pequeños propietarios en el campo, comerciantes, pequeños industriales, artesanos, profesionales, entre otras ocupaciones (Devoto, 2008, 374).

⁴²⁶ En este sentido, es interesante destacar que en el diario *La Nación* de los días domingo, a lo largo de esta década, comenzó a publicar fotografías de los paisajes regionales de Argentina, como una sección dedicada al turismo, alternando con imágenes de la vida nocturna de la ciudad de Buenos Aires.

Para los años 30, la presencia italiana se había extendido en ámbitos intelectuales y culturales. Fernando Devoto, señaló que durante el período de entreguerras, los descendientes de italianos habían ascendido a la clase media y en muchos casos habían alcanzado posiciones de prestigio y visibilidad; el ascenso social, aunque no alcanzase a todos por igual era “una realidad efectiva para una buena parte de los inmigrantes y para sus hijos” (2008, 378). Fue de la mano de los inmigrantes que varias ciudades bonaerenses, comenzaron a desarrollar sus propias actividades artísticas, sobre todo aquellas relacionadas con la formación. En este apartado nos vamos a referir a dos ellos: Vicente Seritti en Tandil y Juan María Belcuore en Pergamino.

Vicente Seritti llegó a las sierras bonaerenses en 1912, con 29 años. Con el apoyo del Municipio de su pueblo natal, Avezzano, se formó en Il Regio Istituto di Belle Arti de Roma en 1904. Cuando llegó a Tandil, José y Salvador Manochi y el pintor Ernesto Valor, hicieron las gestiones necesarias para que Seritti se quedara: le aseguraron vivienda y trabajo, asumiendo la “dificultad que significaba la novedad de la enseñanza de estas artes en una forma sistemática” (Pérez, 1976, 17). Fue así que, Seritti permaneció activo en Tandil desde la primera década del siglo XX hasta su fallecimiento, en 1962. En un principio, instaló su taller en el centro de la ciudad donde se formaron los artistas que protagonizaron la escena artística tandilense (Suasnábar, 2019, 52). Luego estuvo al frente de la Academia de Bellas Artes (más tarde Municipal), el principal espacio de formación en la ciudad, cargo que ocupó hasta sus últimos días.

A lo largo de esos años se convirtió en una personalidad respetada y admirada de la ciudad. En una de las tantas exposiciones que realizó en Tandil, la prensa destacó la enorme concurrencia que fue a visitarla:

Desde el momento de ser librado el salón al acceso del público, vióse él sumamente visitado, hasta el punto que en ciertos momentos, la aglomeración impedía el poder pasar una cómoda revista a los trabajos. El desfile de la concurrencia – entre la que destacamos la presencia de infinidad de familias – se mantuvo en constante actividad...⁴²⁷

Es interesante resaltar que, al igual que Miraglia “el precursor bahiense”, Seritti fue el primero en ofrecer una muestra individual en el Museo Municipal de Tandil durante su primer año de vida⁴²⁸, donde expuso 50 obras aproximadamente.

⁴²⁷ “Notas de arte. La exposición del profesor Seretti y su personalidad artística”, *Nueva Era*, 1925. Archivo MUMBAT.

⁴²⁸ “Ofrecerá una muestra individual de sus obras, el director de la Academia de Bellas Artes, Don Vicente Seritti”, *Tribuna*, abril de 1938. Archivo MUMBAT.

Desde Tandil, Seritti traspasó las fronteras locales y logró instalarse en los espacios de legitimación capitalinos. Además de exponer en reiteradas oportunidades en su ciudad, participó en el Salón Nacional y en los certámenes de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas en Buenos Aires y también en otros salones regionales como los de Rosario. María Guadalupe Suasnábar resaltó que la labor artística y pedagógica de Seritti estuvo apoyada y financiada por miembros de la burguesía local, representantes de las ideas nacionalistas “que encontraban en la producción plástica la forma de reafirmar su identidad como parte del progreso y modernización alcanzados por Tandil” (2019, 86). Por su parte, Juan María Belcuore fue otro de los inmigrantes italianos que desarrolló una carrera artística en nuestra región; en su caso, en Pergamino. Nacido en Stigliano, en el año 1897, llegó a nuestro país en 1918. Rafael Restaino (2015) mencionó la presencia de otros artistas en esa ciudad en las primeras décadas del siglo XX como Arturo Palmieri (1861-1915) y Arturo Silvestrini (1875-1938), Manuel Asso (1887-1975), Francisco Di Lelle (1908-1991), Enrique Martínez Granados, el decorador Pedro Amador y José Pegaz, entre otros. Pero, según este autor, fue Belcuore quien consiguió instalar a la pintura de Pergamino en su máxima expresión. La posibilidad de volver a su país natal para formarse como artista, marcó una diferencia en relación a sus colegas locales. Entre 1923 y 1927 estudió en Roma, en Nápoles y en Florencia. Un año después de su regreso realizó su primera exposición en Pergamino en el Honorable Concejo Deliberante. Más adelante, participó asiduamente en las sesiones del Salón Municipal de Arte y obtuvo constantes distinciones. En el primero, de 1934, fue premiado con el segundo puesto con el óleo *Arroz con leche*. En 1935 y en 1937 conquistó el premio a la mejor obra de expositor regional con *El puntero* y *El arriero*,⁴²⁹ respectivamente, y en 1939 recibió el premio al artista local con *Rincón de mi estudio*. En 1938 también fue premiado por la Intendencia Municipal con una medalla de oro en el I Salón Regional de Pintura con un paisaje, *Amanecer*.

Gracias a su trabajo, Belcuore se ganó un espacio de consideración importante entre los miembros de la Comisión Municipal. En 1937, el pintor le solicitó al Consejo Deliberante un local para realizar una exposición con sus obras y Enrique Martínez Granados, presidente de la CMBA, expresó que era conveniente acceder a su pedido “por cuanto ello significaría un estímulo a un artista local”⁴³⁰. Por otro lado, al momento de confeccionar la lista de los profesores que se harían cargo de los cursos de la Academia

⁴²⁹ Esta obra además, fue una de las primeras adquisiciones para el futuro museo municipal.

⁴³⁰ Acta de la CMBA de Pergamino, 26 de agosto de 1937. Archivo MUMBA, Pergamino.

Municipal de Bellas Artes, Belcuore es propuesto para la cátedra de Teoría del Color y Estilización. Y, si bien, los profesores trabajarían ad-honorem, se hace lugar a su situación económica y se determinó que sería que cobraría un sueldo⁴³¹.

Sin embargo, un año después, la relación entre Belcuore y la Comisión había cambiado y renunció a su cargo. Los miembros del organismo municipal lo culpaban del ausentismo del alumnado y de la desorganización que atravesaba la Academia. Acusaban a Belcuore de sabotear la institución por sentirse molesto al no ser premiado en el último salón y también por no haber sido convocado cuando el gobernador de la provincia asistió a la inauguración del V Salón Anual de Arte⁴³².

Sabemos que, por lo menos desde 1934, Belcuore dirigía su propia Academia, espacio al que asistían los principales artistas activos de Pergamino como Adolfo Fornasari, Francico Di Lelle y los hermanos Barcia. En palabras de la prensa local:

A Belcuore se debe, en realidad, que en el catálogo de las obras de los salones de arte hayan figurado los nombres de muchos artistas de nuestra ciudad. El creó la inquietud, desde su modesta academia y si algún premio se espera, nada mejor que ver en sus alumnos, premiados sus afanes de maestro⁴³³.

Al mismo tiempo que la crítica resaltaba a sus alumnos, señalaba que los trabajos había enviado al Salón no se ajustaban a sus capacidades como artista:

Sabedor de sus méritos, descuidó la factura de sus trabajos y ellos fueron expresión real de lo que puede producir (...) En los envíos de este año hemos notado en los cuadros de Belcuore un propósito efectista y pleno de amargura. Olvidó que la misión del artista es producir belleza optimista, dar la naturaleza en sus obras con sentido generoso⁴³⁴.

Aun así se esperaba que sus telas estuvieran “en los salones de todas las grandes capitales, como una demostración de la capacidad artística de nuestra ciudad”⁴³⁵. En este sentido, también estimulaban a los artistas locales a trabajar con empeño invocando el compromiso que tenían con su localidad. Los estimulaban a “enviar sus mejores producciones” puesto que “la calidad actual de esta exposición de arte tiene una jerarquía

⁴³¹ El sueldo ofrecido a Belcuore era de \$50. La partida que la Municipalidad destinó ese año para el funcionamiento de la Academia Municipal de Bellas Artes era de \$ 1200. Acta CMBA, 26 de agosto de 1937.

⁴³² Acta de la CMBA de Pergamino, 8 de diciembre de 1938. Archivo MUMBA, Pergamino.

⁴³³ “La clausura del III Salón de Arte es un hecho simbólico para la cultura de Pergamino”, *El Tiempo*, 23 de octubre de 1936.

⁴³⁴ *Ídem*.

⁴³⁵ *Ídem*.

alta y propia, que no puede desmerecerse con envíos preparados ligeramente”⁴³⁶ y también porque debían hacer honor al Salón de su ciudad y “ponerse en consonancia con las obras de los otros pintores”⁴³⁷.

Tiempo después, Belcuore abandonó la ciudad. Sabemos que entre 1948 y 1955 fue profesor y director de la Escuela de Bellas Artes y director de Artes Decorativas e Industriales dependiente de la Universidad de Tucumán y falleció en la ciudad de Alta Gracia, provincia de Córdoba en 1967 (Restaino, 2015, 490). El diario *La Opinión*, a fines de los años treinta, esperaba que Segunda Barcia⁴³⁸ fuese el “nuevo valor artístico” de Pergamino⁴³⁹. El gobernador Manuel Fresco le había adjudicado una beca para perfeccionarse en un instituto superior. Sabemos que continuó participando en los salones regionales de su ciudad natal y de la zona hasta principios de los años cuarenta, pero luego su trayectoria nos es desconocida. Seguramente, su condición de mujer obturó su proyección artística posterior y Pergamino perdió la posibilidad de germinar a una nueva referente.

Artistas en dirección: Manuel de Llano y Ángel María de Rosa

Los artistas que estudiamos en este apartado tienen la particularidad de haber quedado a cargo de los museos de arte de su ciudad natal, luego de volver triunfantes de la gran ciudad. En los casos que analizamos anteriormente, los artistas generaron redes para dinamizar el campo artístico local, consiguieron un lugar destacado en la capital, pero no tomaron decisiones en el proceso de formación de los nuevos museos. En cambio, los escultores Manuel de Llano y Ángel María de Rosa estuvieron a cargo directamente del Museo Municipal de Bellas Artes de Mar del Plata y del Museo Municipal de Arte de Junín, respectivamente.

Manuel de Llano (1909-1994), fue el primer director del Museo Municipal de Mar del Plata. Su trayectoria como escultor la conocemos en términos generales: nació en la ciudad de la costa y se formó en Buenos Aires y en Valencia. Hacia finales de los años treinta se radicó de manera definitiva en Mar del Plata. Entre las obras que dejó en el espacio urbano podemos mencionar el conjunto de bronce *Eros y Leandro* y el arco de

⁴³⁶ *Ídem.*

⁴³⁷ *Ídem.*

⁴³⁸ Nació en Pergamino en 1906 y falleció en la ciudad de Buenos Aires en 1985.

⁴³⁹ “Una entrevista a la señorita Segunda Barcia”, *La Opinión*, 10 de noviembre de 1938.

entrada a la ciudad de Miramar, fechado en los años '50. Su mayor reconocimiento fue previo a estas obras: llegó con la escultura de bronce de Carlos Gardel que realizó para su mausoleo en el cementerio de Chacarita, Buenos Aires, en el año 1937 (FIGURA 18). A partir de entonces, su fama quedó íntimamente ligada a ese trabajo y posiblemente la popularidad que entrañaba la figura del cantor de tango, habilitó su llegada y afianzamiento en el incipiente campo artístico marplatense. De todas formas, aun es necesario reconstruir con mayor profundidad su itinerario artístico en esta ciudad, además de su participación en los embrionarios salones de arte para determinar con mayor precisión su intervención en la formación de las instituciones artísticas locales. Por otro lado es importante señalar que no hemos hallado fuentes que brinden mayores detalles que los expresados en capítulos anteriores sobre el período inicial del Museo Municipal de Mar del Plata y el cierre abrupto del mismo⁴⁴⁰.

Por su parte, Ángel María de Rosa se formó en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires y en 1907 viajó a Italia para estudiar en la Academia Real de Florencia. Desde los primeros años del siglo XX participó en diversas exposiciones, como la Exposición Internacional del Centenario Argentino (1910) y en los salones nacionales y provinciales. En 1913, gracias a una beca del gobierno de la provincia de Buenos Aires, volvió a Italia para estudiar en el Real Instituto Superior de Bellas Artes de Roma⁴⁴¹. Durante esta estadía realizó el monumento a Leandro N. Alem (1918) que le habían encargado para ser emplazado en la plaza del mismo nombre en su ciudad natal, trabajo que le costó la suspensión del apoyo estatal que había recibido para viajar a ese país, ya que desde el gobierno entendieron este gesto como propaganda política⁴⁴². Este hecho, no le impidió continuar su trabajo como escultor y consiguió realizar otros monumentos en distintas partes del país y del mundo. Algunos de ellos fueron: el monumento a Guillermo Enrique Hudson en el Jardín Zoológico, a Sarmiento en la ciudad de San Fernando, un retrato de Esteban Echeverría en el Parque de los Poetas en San Juan, el monumento a Juanita Capella en el Cementerio Monumental de Roma, entre otros⁴⁴³. En los años 20 realizó varias exposiciones en Estados Unidos y en 1929 y 1930 obtuvo premios en el Salón Nacional.

⁴⁴⁰ Aun así, no queríamos dejar de hacer mención a su trayectoria y su participación en el ámbito artístico marplatense, como una forma de dejar abierta la posibilidad a futuras investigaciones.

⁴⁴¹ “Ángel M. de Rosas. El escultor de la serenidad”, *Historia de Junín*, mayo 1971, año 3, n° 30.

⁴⁴² El monumento se inauguró en 1918, en “Ángel M. de Rosas. El escultor de la serenidad” en *Historia de Junín*, Junín, año 3, n° 30, mayo 1971.

⁴⁴³ “Ángel M. de Rosas. El escultor de la serenidad”, *Historia de Junín*, Junín, año 3, n° 30, mayo 1971.

Las reseñas referidas a la historia del Museo Municipal de Bellas Artes de Junín⁴⁴⁴ señalan a de Rosa como su “fundador”. Esto es a razón de las donaciones que realizó tanto de obras propias como de otros artistas para la formación de su colección patrimonial (VER FIGURA 20 DEL ANEXO CAP. 3). Las obras de su autoría fueron tres, mientras que las pertenecientes a otros artistas fueron trece. Entre estas últimas encontramos firmas como las de Luis Borraro, Ceferino Carnacini, Atilio Malinverno y Rogelio Yrurtia, entre otros. Asimismo, como señalamos en el capítulo anterior, la ventaja con la que contó este Museo en su período embrionario fue la importante cantidad de obras que recibió a través de las donaciones de artistas. El único elemento que tenemos para atribuirle las gestiones al respecto, son las palabras expresadas al director de la revista *Reflejos*, antes a la apertura de la institución: “Efectivamente, he apalabrado a artistas y amigos, que harán donaciones, pero, por razones de delicadeza, hasta que el señor Intendente no me confíe la honrosa tarea de organizar el Museo, no es prudente insistir sobre los pedidos formulados”⁴⁴⁵. Si bien no tenemos pruebas que den cuenta de la relación de Ángel María de Rosa con alguno de esos artistas, entendemos que su participación en los espacios de formación y de exhibición en la capital nacional y en el exterior, facilitó el contacto con varios de estos creadores.

Cuando se abrió el Museo en abril de 1944, según nuestras indagaciones, contaba con un poco más de 90 obras en su colección, de las cuales alrededor de 60 habían ingresado como donaciones de sus autores o autoras. Algunos de los artistas que cedieron obras fueron: Gerardo de Alvear (FIGURA 19), Alejandro Christophersen (FIGURA 20), Julia Pieri (FIGURA 21), Guillermina Lucca Piñero (FIGURA 22), Benito Quinquela Martín (FIGURA 23) entre otros. En este sentido, su lugar de “mediador” entre la ciudad del “interior” y la capital nacional, gracias a sus estadías de formación fuera de Junín, posibilitó la llegada de numerosas obras como donaciones para la nueva institución. Esto también puede haber funcionado como incentivo para que artistas juninenses como Juan Comuni (FIGURA 24) y Juan Antonio Ginzo (FIGURA 25) llevaran sus obras a la institución local.

En el largo peregrinaje que atravesó el Museo de Junín, desde los salones del Concejo Deliberante en el Palacio Municipal, hasta su actual y definitivo edificio (el antiguo Mercado Municipal) se perdieron obras y otras resultaron dañadas. Posiblemente fueron

⁴⁴⁴ Las reseñas a las que nos referimos son las escritas por Roberto Dimarco (1993)

⁴⁴⁵ Carta de Ángel María De Rosa a José Luis Buono, director de la revista *Reflejos*, Junín, 21 de agosto de 1942. Archivo del Museo Municipal de Arte “Ángel María de Rosa”.

estos vaivenes institucionales los que condujeron a de Rosa a iniciar los trámites para que el Museo Municipal quedase en manos del gobierno provincial⁴⁴⁶, que no consiguió concretar. Pero, de todas maneras, logró sostener la institución como un espacio para los artistas bonaerenses y para los locales.

⁴⁴⁶ La Comisión Asesora de Cultura proponía cambiar el nombre a Museo Artístico e Histórico Regional Rogelio Yrurtia. Archivo del Museo Municipal de Arte “Ángel María de Rosa”.

Capítulo 5: Trascender la localidad. José León Pagano y la validación de un proyecto nacional

Los críticos contribuyen a la construcción de la historia del arte formulando opiniones, instalando debates y/o difundiendo a determinados artistas. Por este motivo, desde su instalación como referentes de sentencias a principios del siglo XVIII (Crow, 1989), son una fuente excepcional para la historia del arte. Este capítulo se ocupa de una de las figuras más relevantes de la crítica de arte en Argentina: José León Pagano (1875-1964). El protagonista de las próximas líneas, ejerció esta actividad desde la década del 20 y por más de 40 años en el diario capitalino *La Nación*. Allí volcaba sus opiniones sobre las exposiciones que se sucedían en el Salón Nacional, en las galerías porteñas u otros espacios. Este trabajo lo posicionó como un referente en el ámbito artístico y se convirtió en uno de los personajes más requerido en las ciudades de la provincia de la Buenos Aires y de otras regiones del país, donde fue invitado con frecuencia a brindar conferencias y a ser jurado en Salones de arte. Gracias a este contacto con el arte que transitaba por fuera de la capital, obtuvo un amplio conocimiento sobre el arte del “interior”, el cual difundió a través de las notas que escribía para *La Nación* y luego compiló en su libro *El arte de los argentinos* (1938-1940). Esta publicación se convirtió en una referencia medular para la historia del arte argentino, puesto que hasta ese entonces, los relatos se habían construido desde la ciudad de Buenos Aires.

La “renovación” histórica que permitió la inclusión del arte de las provincias en la narrativa plástica del país, estuvo relacionada con, por lo menos, dos factores. La llegada al poder político de grupos con ideas nacionalistas, instaló de manera progresiva la defensa y la valoración de lo propio (en oposición a lo extranjero) en relación a cuestiones económicas, culturales y sociales. Luego de la crisis del 29, los sectores de poder económico y político, dejaron de mirar al otro lado del océano para prestar atención a lo que sucedía del puerto de Buenos Aires hacia adentro, en el interior de las fronteras del país. A esto se sumó que, regiones alejadas de la capital nacional habían comenzado sus procesos de institucionalización (Agüero, 2017; Fasce, 2017; Favre y Herrera, 2012; Ribas, 2012) lo cual había aumentado la oferta de artistas y de piezas artísticas.

La distinción de estas dimensiones nos sirve dividir los dos grandes temas que estudiamos en este capítulo. Por un lado, nos ocupamos, primero, de señalar el lugar que ocupaban

las producciones artísticas de las provincias en los relatos historiográficos vigentes hasta ese entonces y que tipo de relato se construía pensado en el arte argentino, sobre todo, a partir de la lectura de *La pintura y la escultura en Argentina* de Eduardo Schiaffino (1933). Asimismo, analizamos el primer artículo resonante de Pagano, “El nacionalismo en el arte” (1926), donde discute las ideas instaladas en Europa sobre este tema y realiza una defensa de las producciones argentinas que se estaban difundiendo en ese continente a raíz de una exposición de arte contemporáneo. Esto último, se relaciona con el segundo aspecto que abordaremos: el interés por difundir el arte argentino dentro y fuera del país. Presentamos las exposiciones de arte argentino que se realizaron en el exterior, como *Mostra di Pittura Argentina* en ciudades italianas (1933), la muestra que acompañó al presidente Agustín P. Justo en su visita a Brasil (1933) y la participación argentina en la Exposición Internacional de París (1937) y la primera exposición de arte argentino en la capital nacional, organizada por la DNBA en el Palais de Glace, *Un siglo de arte en Argentina* (1936). Por otro lado, nos interesa recuperar el rol que ejerció Pagano desde su actividad como crítico y como historiador del arte, para analizar su acción dentro de los espacios artísticos regionales. Como agente de peso del campo artístico porteño, consideramos que ayudó a instalar una nueva mirada sobre el arte del “interior” y propició una renovación en la construcción de la historia del arte argentino.

A los fines de esta tesis, nos interesa vincular ambos aspectos para establecer el contexto en el que surgían las nuevas instituciones bonaerenses. Entendemos que los escritos sobre historia o crítica de arte configuran los cánones artísticos de donde circulan y también legitiman a sujetos, instituciones, estilos y temas que se difunden a través de ellos. Y Pagano fue un actor determinante para la legitimación de los espacios provinciales.

La historiografía del arte de Argentina y la definición por un arte nacional

La preocupación por definir la identidad nacional en el arte de nuestro país estuvo presente desde, por lo menos, fines de siglo XIX. Desde ese momento las respuestas se buscaron en el ámbito capitalino, con la pretensión de incluir bajo esas definiciones lo que ocurría en todo el territorio argentino. La ciudad de Buenos Aires, como el centro urbano más antiguo, dinámico y pujante del país, no solo a nivel artístico, justificaba la pertinencia de este recorte. Además, desde allí se establecían las directrices que afectaba a las instituciones públicas y a las producciones literarias. Esta mirada opacó, hasta no

hace pocos años, las dinámicas que atravesaron otros núcleos urbanos, activos desde la época colonial, como Córdoba y las provincias del noroeste.

La primera historia del arte argentino fue escrita por Eduardo Schiaffino en 1933: *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*. Si bien por el título parece referirse a todo el territorio nacional, solo retrata los acontecimientos que se sucedieron en la ciudad de Buenos Aires. Previo a la publicación de este libro, los escritos allí recopilados, habían sido publicados en medios gráficos de la capital nacional. Los primeros salieron a la luz en el periódico porteño *El Diario*, en 1883, bajo el título “Apuntes sobre el arte de Buenos Aires”. Más adelante, en 1896, luego de haber sido nombrado director del MNBA, publicó un nuevo ensayo intitolado “El arte en Buenos Aires (La evolución del gusto)” en la revista *La Biblioteca*. En 1910, con motivo del centenario escribió “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires, 1810-1910” para el diario *La Nación*, y en los años 30 publicó sus opiniones artísticas en el diario nacionalista *La Frontera*.

Sus reflexiones estaban influenciadas por la teoría positivista de Hyppolite Taine, la cual ponderaba el medio social, el momento histórico y los caracteres étnicos al momento de explicar la producción estética de un grupo particular en una época determinada (Burucúa, 2010, 23). En sus ensayos se aprecia una preocupación latente desde fines de siglo XIX, acerca de la esencia del arte nacional y su inquietud por la creación, primero, y el afianzamiento, después, de un arte con identidad nacional, sostenido en la idea de que el arte jugaba un papel fundamental para el crecimiento y el progreso de la Nación. De ahí el énfasis puesto en la necesidad de crear instituciones que fomenten la actividad artística y eduquen el gusto en la sociedad para su consumo.

Schiaffino no tenía una mirada federal sobre la construcción de un “arte nacional”. En *La pintura y la escultura en Argentina* abarcó el período embrionario de las artes, relacionado con el trabajo de los artistas precursores y con el ambiente artístico de la ciudad de Buenos Aires a fines del siglo XIX. También se ocupaba de las colecciones, exposiciones e instituciones privadas. En su cronología, los maestros europeos y sus primeros discípulos locales eran los iniciadores del camino hacia el desarrollo del arte nacional y la posibilidad de seguir el rumbo de las civilizaciones europeas. La creación de un nuevo género pictórico, basado en las figuras del gaucho y la china, y en paisajes como la selvas, la sierras, la pampa, los ríos, las costas patagónicas y la cordillera austral, junto a los artistas precursores, crearían lo que sería el arte nacional. Las producciones artísticas a las que apostaba como representativa de la Nación debían captar la esencia y lo distintivo de nuestra geografía y sociedad, las cuales debían ser las búsquedas de

cualquier artista argentino. Considerando su posicionamiento eminentemente capitalino, no se refería a las producciones de artistas de otras provincias, sino que incitaba al conjunto de artistas porteños activos a recorrer el territorio argentino.

Cuando el libro de Schiaffino salió a la luz, la Argentina se estaba recuperando de los coletazos de la crisis de 1929 que había hecho colapsar el sistema económico argentino basado en la exportación de materias primas. El fin del modelo agroexportador puso en jaque los ideales de grandeza y prosperidad, sobre el que se había cimentado el imaginario de la Argentina como potencia mundial, y activó las tendencias nacionalistas como salida a los males que aquejaban al país. El proceso de industrialización también despertó nuevas ideas anti-imperialistas, propagadas por las tendencias nacionalistas que se reflataron en los años 30. Los periódicos conservadores *La Fronda* (1919-1932) y *La Nueva República* (1927-1931) fueron los medios donde, inicialmente, los nacionalistas expresaron sus opiniones y propuestas, relacionadas a la recuperación de la identidad nacional. En términos generales, proponían revisar el pasado histórico, recuperar la conciencia nacional (que habría sido socavada por las corrientes inmigratorias y las ideologías extranjeras), apostar por la independencia económica y la integración de la clase obrera en el nuevo escenario productivo (Spektorowski, 1991). Algunas de estos postulados chocaban con los intereses de los conservadores que se habían posicionado como fuerza política luego del golpe de Uriburu, en septiembre de 1930. Esto determinó que varios de los nacionalistas de peso pasaran a ocupar cargos periféricos en provincias, mientras que los conservadores concentraron los puestos neurálgicos de gobierno (Tato, 2009, 155).

Aun así, los nacionalistas consiguieron una importante presencia en instituciones culturales y educativas. Como mencionamos en la introducción de esta tesis, algunos de los elementos de esta ideología nacionalista penetraron en actores no militantes y en organismos oficiales, que se difundieron sobre todo a través de la literatura de algunos de sus representantes más célebres como Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez y Carlos Ibarguren. Entidades como la Comisión Argentina de Cooperación Intelectual, la Academia Argentina de Letras, la Comisión Nacional de Cultura, la Biblioteca Nacional, el Instituto Cinematográfico Argentino y el Consejo Nacional de Educación estuvieron abocadas a dar respuesta al problema de la identidad nacional propuesto desde los círculos intelectuales de la élite. La iglesia y el ejército también se sumaron a la tarea de recuperar el sentimiento nacional en el ámbito educativo, una a través de la imposición de la

enseñanza religiosa y el otro, a partir de la formalización de ritos e insignias patrias en las escuelas de varios distritos provinciales⁴⁴⁷ (Tato, 2009, 170).

Desde la perspectiva nacionalista, el crecimiento de las ciudades y la consecuente instalación de una nueva dinámica social, junto al aluvión de corrientes inmigratorias, habían erosionado el sentimiento y la identidad nacional. De ahí que, para volver a las bases que había hecho grande a la Nación había que, por un lado, reforzar el sistema educativo y así diluir la presencia de lo extranjero del entramado social y cultural y, por el otro, revalorizar la vida y las particularidades del campo como contracara de la vida urbana.

Este último aspecto tuvo incidencia en la producción plástica de las primeras décadas del siglo XX. Como señaló Marta Penhos, “tanto el nacionalismo cultural de las primeras dos décadas del siglo, como el nacionalismo político posterior y sus resonancias culturales, dialogan, se imbrican y ponen de relieve las significaciones que alcanzan las iconografías nativistas en el terreno de las artes plásticas” (1999, 112-113)⁴⁴⁸. La autora además señaló al SNBA como el “ámbito privilegiado de circulación y difusión” de esta tendencia, que alcanzó un notable relieve en nuestro país hasta la década de 1950 (1999, 122-123).

Es en este contexto que sale a luz la primera historia del arte argentino. La muerte de Schiaffino en 1935 truncó la posibilidad de publicar el segundo volumen de *La pintura y la escultura en Argentina*, dedicado al período 1895-1910, pero los lineamientos marcados en la publicación de 1933 fueron continuados y ampliados en escritos de otros autores como José León Pagano.

José León Pagano y el nacionalismo en el arte

Pagano había forjado su pensamiento dentro de las tendencias nacionalistas, presentes en las discusiones políticas e ideológicas de nuestro país desde, por lo menos, fines del siglo XIX. Comenzó a escribir sus reseñas artísticas en la revista *Ideas* (1903-1905), publicación de Manuel Gálvez y Ricardo Olivera, junto con Atilio Chiápori. Esta revista

⁴⁴⁷ El gobierno de Manuel Fresco en la provincia de Buenos Aires (1936-1940) es un claro ejemplo de cómo se impuso la tendencia nacionalista y la enseñanza religiosa en las escuelas públicas. Ver: Béjar, M. (1992), “Altars y banderas en una educación popular: La propuesta del gobierno de Manuel Fresco en la provincia de Buenos Aires, 1936-1940”. En: *Mitos, altares y fantasmas: Aspectos ideológicos en la historia del nacionalismo argentino*. La Plata, UNLP, FAHCE. (Estudios-Investigaciones; 12) Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.67/pm.67.pdf>

⁴⁴⁸ Con el término nativista se refiere a los “muchos elementos locales que se desean rescatar por medio de la imagen: paisajes, costumbres, tradiciones, tipos humanos”.

“partía del modernismo pero inauguraba las discusiones en torno al problema de la identidad nacional frente a las influencias inducidas por la oleada inmigratoria” (Telesca y Burucúa, 1997, 230). Luego, ejerció la crítica de arte en el diario *La Nación* y fue el sucesor de Roberto J. Payró en esa sección. Hacia la década del '40 obtuvo la cátedra de Historia del Arte y Estética en la ANBA y la cátedra de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

En 1926, Pagano escribió un texto que cobró una importante trascendencia dentro de la producción literaria sobre la esencia del arte argentino: “El nacionalismo en el arte”⁴⁴⁹. Diana Wechsler definió a esa circunstancia como un “momento singular para volver a hacerse la pregunta acerca del nacionalismo artístico” (2004, 105). Ese año había tenido lugar la exposición de arte argentino organizada por el Salón Universitario Anual de la Universidad de La Plata, a cargo del Dr. Benito Nazar Anchorena⁴⁵⁰, por las ciudades europeas de Londres, Venecia, Roma, París y Madrid.

En principio, el artículo de Pagano fue una conferencia que brindó en Amigos del Arte con motivo de las críticas que venía recogiendo la muestra argentina en el continente europeo. Esas opiniones encontraban en las producciones argentinas características de un desarrollo incipiente, propias de su condición de “menor de edad” (Wechsler, 2004, 108) y la ausencia de identidad argentina. En la Europa de entreguerras (1919-1939), con las tendencias nacionalistas y la ideología fascista *in crescendo*, la idolatría a la nación y las cuestiones ligadas a su definición se volvieron temas cada vez más relevantes en el viejo continente⁴⁵¹. De ahí que la crítica europea estuviera interesada en destacar los aspectos nacionalistas del arte argentino.

Pagano, en ese discurso defendió las creaciones de los artistas argentino y ofreció una mirada que trascendía la discusión sobre la esencia de la nacionalidad. Propuso desestimar la noción de lo “nacional” y establecer criterios artísticos más actuales, puesto que para

⁴⁴⁹ José León Pagano (1926), “El nacionalismo en el arte”, *Nuevos motivos de estética*, Buenos Aires, Editora y Distribuidora del Plata, 1948, pp. 241-277.

⁴⁵⁰ En ese momento, presidía esa Universidad. En 1930 fue nombrado interventor de la Universidad de Buenos Aires por el gobierno que encabezó José Félix Uriburu. En 1934, fue designado miembro de la Corte Suprema de Justicia de la Nación (era abogado de profesión) y destituido en 1947, bajo la presidencia de Juan D. Perón.

⁴⁵¹ Lo que derivó en la creación de una nueva religión civil avalando el surgimiento de líderes carismáticos que encabezaron gobiernos y dictaduras autoritarias. con políticas sociales y económicas proteccionistas y de gran intervención estatal (Béjar, 2011). Sobre la creación de todo el aparato visual y simbólico que sostuvo el régimen fascista en Italia y el nacionalsocialismo en Alemania, ver: Emilio Gentile (2007), *El culto del littorio. La sacralización de la política en la Italia fascista*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores; George L. Mosse (2007), *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras napoleónicas al Tercer Reich*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores

el crítico hablar “de arte nacional es acudir a términos abusivos” e iba en contra de la tendencia actual, que a su parecer se orientaba hacia la desnacionalización. Reconocía el pasado indígena y el europeo en la identidad argentina, pero rechazó la discusión sobre encontrar la esencia de la nacionalidad del arte a través de los artistas, ya que no hay algo intrínseco o específico que la distinga. Sostenía que la diversidad era lo que caracterizaba al arte argentino, como un signo de modernidad y, por lo tanto, de superioridad cultural. Citando a Gustave Le Bon⁴⁵², afirmó que a los artistas argentinos se les exigía ser exponentes de un arte nacional cuando eso ya no existía en ninguna parte. Añadía que, “nuestro arte, siendo nuestro, es una continuación del arte europeo”. En este sentido, rechazaba la idea de que el arte argentino estaba en un estado incipiente, puesto que:

El arte no es aquí un comenzar de nuevo, no ha vuelto a empezar aquí ninguno de sus largos procesos evolutivos. Cuando nuestros artistas se afirman en su ejercicio, adoptan un arte que nos llega formulado y concluso. De ahí la irreverencia inexplicable del calificativo. ¿Incipiente? ¿En qué y por qué? La pintura y la escultura no se diferencian de las que produce Europa. Contienen todas las sutilezas de un arte afinado por largas y lentas transformaciones. Es un arte sapiente, un arte de plenitud. No coincide con los centros más avanzados de Ultramar: es una integración de ellos...⁴⁵³

Finalizó su discurso respondiendo a la pregunta de por qué es argentino nuestro arte: “porque son argentinos los hombres que lo producen (...) y añado: si nuestro arte es polimorfo, ello se debe a que es un arte vivo y cálido, facetado y cambiante. Merced a esa multiplicidad se eslabona al arte más representativo y mejor inspirado de los grandes centros de Europa...”.⁴⁵⁴

En 1933, volvió a pronunciar estas palabras en la Universidad de Roma, en el marco de una nueva exposición de arte argentino por ciudades de Italia, en plena dictadura fascista. En Italia, “la búsqueda de una religión secular para plasmar la nacionalización de las masas, involucrándolas activamente en el culto a la patria, y para así poder hacer frente a la movilización política de los socialistas y los católicos, recobraba vigor a principios del siglo XX en el movimiento nacionalista” (Gentile, 2007, 35). En este sentido, es interesante observar cómo Pagano realiza un aporte a la discusión sobre la cuestión nacionalista y rescata la diversidad en la conformación de la nacionalidad argentina, algo que no era ajeno para la identidad italiana.

⁴⁵² *Lois psychologiques de l' évolution des peuples, onzième édition*, Félix Alcan, París, 1913, p. 58.

⁴⁵³ José León Pagano, (1926), *op. cit.*

⁴⁵⁴ *Ídem.*

En la década siguiente, este discurso fue incluido en su libro *Motivos de estética* (1940) y también en su reedición, *Nuevos motivos de estética* (1948). El tema del nacionalismo aún estaba vigente en los años cuarenta, atravesado ahora por las experiencias y la violencia de la Segunda Guerra y en Argentina por la propuesta que trajo el peronismo. Para esa época, la oferta de libros y revistas especializadas de arte había aumentado con respecto a los años anteriores⁴⁵⁵. Una de estas nuevas publicaciones fue *Anuario Plástica*⁴⁵⁶: comenzó a editarse en 1939 y salió hasta 1948. Florencia Suárez Guerrini (2020, 131) destacó que el surgimiento del *Anuario* anunciaba el inicio de una década marcada por el crecimiento inédito en la producción de libros de arte y publicaciones periódicas. El propósito de la revista era reflejar los acontecimientos sucedidos a lo largo del año, armando una especie de memoria que permitiera a los lectores evocar las experiencias estéticas a través de la lectura de imágenes artísticas y de los textos de crítica de arte (Suárez Guerrini, 2020, 132).

La particularidad del *Anuario* que nos interesa destacar fue la propuesta de cubrir las actividades de todo el territorio del país, bajo el lema “El conocimiento del arte nacional es prestigiarlo”. En este sentido, el artículo inicial de Fernán Félix de Amador publicado en el primer número, destacaba que arte nacional ya no se hallaba circunscripto a las calles porteñas, sino que se había extendido a los barrios del suburbio y luego, de ciudad en ciudad, a toda la República⁴⁵⁷. De todas maneras, señalaba que, “como es lógico

⁴⁵⁵ Florencia Suárez Guerrini (2018) indicó que Ediciones Plástica lanzó la Colección Artistas Argentino (1941), la editorial Losada la colección Monografías de Arte, con las Series Argentina (1941) y Americana (1944), la Academia Nacional de Bellas Artes inició la Serie Argentina, con un tomo dedicado a Rogelio Yrurtia (1941). La editorial Poseidón, comenzó a editar la Biblioteca Argentina de Arte (1942), Kraft, la Colección de Arte Argentino (1943) y Peuser, los Cuadernos de Arte. Artistas de América (1945). Ver también: María Amalia García (2008), “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40” en Patricia Artundo (dir.), *Arte en Revista. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo. En 1940 también comenzó a editarse la revista de literatura y arte, *Saber Vivir*. Sobre esta publicación ver: Federico Gerhardt (2021), “La mejor colaboración artístico-literaria’: relaciones entre literatura e imagen en *Saber Vivir*”, en Claves. Revista de Historia, 7(12), 201–226. Disponible en: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/claves/article/view/1005>; Jerónimo Ledesma (2009), “La revista perdida: *Saber Vivir*, 1940-1956” en Martín Greco (org.), *La penosa manía de escribir. Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir, 1940-1956*, Buenos Aires, Fundación Espigas.

⁴⁵⁶ Estaba producido por Ediciones Plástica y era dirigido por Oscar Pécora y Ricardo Bermúdez. Esta dupla, entre 1935 y 1936, había editado diez números de la revista *Plástica*, donde también se habían ocupado de informar sobre las actividades artísticas de todo el país. Un aspecto que se ha destacado del *Anuario* fue la utilización de numerosas reproducciones y xilografías impresas con tacos originales, ver: Silvia Dolinko, (2009), “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”, en Marcela Gené y Laura Malosetti Costa (comp.), *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.

⁴⁵⁷ Fernán Félix de Amador (1939), “Panorama plástico social del año 1939”, *Anuario Plástica*, Buenos Aires, p. 13.

suponerlo”, se encontraba en pleno proceso evolutivo pero que “la unidad futura comienza a vislumbrarse por encima de los sistemas”⁴⁵⁸.

En ese primer número, bajo el título “Comisiones de Bellas Artes”, se enumeró la composición de las comisiones de arte existentes y los premios otorgados en sus últimos salones. Sección aparte ocupó la Comisión Provincial de Bellas Artes, donde se refería a su decreto de creación, la partida presupuestaria asignada, los salones realizados y las obras que guardaba el Museo Provincial.

A lo largo de su existencia, el apartado “Calendario del interior” recopiló las actividades que se habían realizado en cada una de las provincias, mes a mes: exposiciones, conferencias, salones, partidas destinadas por entidades estatales, inauguración de monumentos, etc. También, en artículos extensos, se reseñaron los salones nacionales y los celebrados en varias ciudades del país. Como mencionaron Ana Sol Alderete y María Cristina Rocca (2015, 96) el *Anuario* no se limitó a ser una compilación de noticias de arte de toda Argentina y países limítrofes, sino que publicó “un importante número de escritos críticos elaborados *ad hoc* por intelectuales de Buenos Aires, La Plata, Rosario, Santa Fe, Córdoba, Tucumán, Montevideo y otras ciudades”.

Esas reseñas no se caracterizaban por ser particularmente condescendientes con los salones del “interior”. Víctor Avalle, escribió un artículo donde repasaba los salones de arte que se había sucedido en el “interior” en 1938. Sobre el Salón de Tandil escribía: “A pesar de la exagerada cantidad de obras presentadas (384) en el Salón de Tandil, que evidenció mucha tolerancia por parte del Jurado, la contribución de los artistas locales fue mínima y limitada a la Pintura”⁴⁵⁹. Eduardo Eiriz Maglione, por su parte, fue un detractor casi serial del Salón de Mar del Plata. En una oportunidad escribió:

No ofrece materia para su estudio crítico. Carece, además, de valores representativos (...) Vemos pintura moderna mal digerida o incomprendida, tergiversada o adulterada (no es fácil hacer pintura moderna); pintura “moderna” pretenciosa y presuntuosa, con exterioridades y sin sustancia, con apariencias y sin esencias⁴⁶⁰.

La crítica que realizó sobre el V Salón de esa ciudad fue peor aún: lo definió como un “espectáculo deplorable”, por la abundancia de lo intrascendente, lo obtuso, la vulgaridad y la ordinariez, entre otros calificativos. Agregó que contribuyó a tal resultado “la

⁴⁵⁸ *Ídem*.

⁴⁵⁹ Figuraron solamente diez, Guillermo Teruelo, Plácido Arriaga, Manuel Barros, Lidya S. Bianchi, Manuel Ribada, Josefina y María E. Seritti, Vicente Seritti, María L. Suárez Marsal y Ernesto R. Valor. En Víctor M. Avalle (1939), “Los Salones del Interior”, *Anuario Plástica*, p. 86-91

⁴⁶⁰ Eduardo Eiriz Maglione (1944), “El III Salón de Arte de Mar del Plata”, *Anuario Plástica*, p. 84-91

abstención resuelta por una entidad de artistas, adoptada en asamblea; actitud que sustrajo valores representativos, diezmó el nomenclador, acentuando la endeblez concurrente”⁴⁶¹. Enrique Martínez Granados, de igual forma, fue invitado a escribir sobre el Salón que tenía a su cargo en Pergamino⁴⁶². Por este motivo, sus palabras fueron más amables y descriptivas en comparación a las expresiones de los autores anteriores. Asimismo, se ocupaba de resaltar la valorización que estaba sucediendo la cultura en toda su amplitud “gracias a la labor emprendida por grupos entusiastas, a la comprensión de los poderes públicos y al importante aporte de la Capital Federal y otros grandes centros urbanos”⁴⁶³. Recordemos que Martínez Granados, había sido una de las voces que se había manifestado en favor de impulsar un arte nacional que contemplase las creaciones que se producían alejadas de la ciudad capital.

Con *Anuario Plástica* se inició una nueva etapa dentro de las publicaciones especializadas de arte: se daba lugar a los eventos que se sucedían en los incipientes centros artísticos del país. Sus páginas recuperaron la apuesta por el arte nacional que venía sucediendo en los espacios del “interior” desde inicios de los años 30 y que también se había comenzado a mostrar en el exterior.

Hacia adentro y hacia afuera: las exposiciones de arte argentino

Los años treinta también fue la época en la cual las exposiciones de arte argentino comenzaron a circular dentro y fuera de las fronteras geográficas del país. Por un lado, entre 1934 y 1937 tuvieron lugar las “exposiciones viajeras” con las obras premiadas en el Salón Nacional, de la cual nos ocupamos en el capítulo uno. Además, en 1936 tuvo lugar la primera exposición de arte argentino, *Un siglo de arte en la Argentina*, en los salones del Palais de Glace, sede de la DNBA. Por el otro, a través de esta entidad, el Gobierno Nacional participó en exposiciones organizadas en el extranjero. En 1933 se realizó una muestra itinerante por las ciudades italianas de Roma, Génova y Milán. Ese mismo año, una exposición de arte argentino acompañó al presidente Agustín Pedro Justo en su visita a Brasil. Y en 1937 tuvo lugar la Exposición Internacional de París, donde la Argentina participó en un pabellón que incluía expresiones plásticas. También existieron

⁴⁶¹ Eduardo Eiriz Maglione (1946), “El V Salón de Arte de Mar del Plata”, *Anuario Plástica*, p. 84-90

⁴⁶² Enrique Martínez Granados (1940), “El séptimo Salón Anual de Pergamino”, *Anuario Plástica*, p. 122

⁴⁶³ *Ídem*.

otras iniciativas como: la exposición de grabados en Estados Unidos en enero de 1933, organizada por el Instituto Cultural Argentino – Norteamericano y la exposición de arte argentino en Madrid en julio del mismo año, organizada por la Sociedad de Artistas Argentinos.

La exposición *Un siglo de arte en la Argentina* se realizó en junio de 1936. Fue la primera dedicada al arte de nuestro país. Como destacó Besio Moreno, este evento cumplía con las tareas encomendadas por el Poder Ejecutivo a la DNBA, relacionadas con estimular, difundir y afianzar las bellas artes en el país. En este sentido, sostenía que esta exposición era “el certamen más medular que nos ha tocado construir, en su doble carácter justiciero e integral”⁴⁶⁴. Agregaba que a todos los había movido “un ardoso afán de reconocimiento del pasado...”⁴⁶⁵. La exposición efectivamente estaba compuesta por obras del pasado: desde el pasado más remoto, con los artistas precursores de principios del siglo XIX, hasta el pasado más reciente, con artistas vivos hasta el año anterior. En consecuencia, existía una regla implícita: solo se exhibían artistas ya fallecidos. Esta pauta dejaba afuera a gran parte de los artistas provincianos ya que el proceso de institucionalización había sido más tardío que en la capital o la cantidad de artistas profesionalizados era mucho menor en comparación con los activos en la capital. Además, la bibliografía consultada para el armado de esta exposición, estaba centrada las producciones que circulaban en la ciudad de Buenos Aires, como ser *La pintura y la escultura en Argentina* de Eduardo Schiaffino y *Apuntes para la Historia de nuestra Pintura y Escultura y Figuras de arte argentino* de José María Lozano Moujan⁴⁶⁶. Si bien José León Pagano fue el presidente de la Comisión Organizadora⁴⁶⁷, en esta oportunidad no se reflejó su inquietud por el arte de las provincias.

La exposición de arte argentino en Italia, se inició en la Galleria Roma, en la ciudad homónima, el 19 de marzo de 1933⁴⁶⁸. Contó con el patrocinio de la Direzione degli Italiani all’Estero y la colaboración de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad de Roma. En este último espacio y en ese mismo año, Pagano fue invitado a

⁴⁶⁴ Palabras pronunciadas por Nicolás Besio Moreno en el acto inaugural y luego reproducidas en el cat. exp. *Un siglo de arte en la Argentina*.

⁴⁶⁵ *Ídem*.

⁴⁶⁶ También se consultaron los catálogos de exposiciones de Prilidiano Pueyrredón, Carlos Morel, J. L. Palliére y E. Vidal realizadas en Amigos del Arte, los archivos particulares de Alejo y de Alejandro González Garaño, de Pagano, de Federico Müller y del MNBA. En Cat. exp. *Un siglo de arte en la Argentina*, Buenos Aires, junio de 1936. Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires.

⁴⁶⁷ Estaba acompañado por Atilio Chiápori, Alejandro Christophersen, Alejo B. y Alejandro González Garaño, Alfredo Guido, Enrique de Larrañaga, Gonzalo Leguizamón Pondal, Carlos López Buchardo, José A. Merediz, Alfredo Pando, Ernesto Riccio y Augusto da Rocha como vocales.

⁴⁶⁸ “Hoy será inaugurada en Roma una exposición de arte argentino”, *La Nación*, 19 de marzo de 1933.

dictar un curso sobre arte argentino. Fue en este marco que dictó la conferencia que mencionamos en el apartado anterior.

El crítico argentino también escribió en el catálogo⁴⁶⁹ junto a Piero Parini⁴⁷⁰. El italiano se encargó de resaltar las raíces italianas de la población argentina, destacando que entre los artistas, las tres cuartas partes eran de origen italiano. Esta ligazón era lo que justificaba el interés en esta muestra. Pagano, por su parte, si en “El nacionalismo en el arte” exponía el *continuum* que era el arte argentino con respecto al arte europeo, en esta oportunidad se dedicó a resaltar los rasgos de italianidad que existía en los artistas argentinos, dialogando con las expresiones de su colega. Realizó un recorrido histórico señalando las influencias europeas en general y las italianas en particular, en todo el proceso de organización de la Nación Argentina. Enumeró los sucesos históricos en la conformación de la historia artística del país, desde los artistas precursores, pasando por las acciones de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y la conformación del grupo Nexus, la creación del Museo Nacional de Bellas Artes y de las otras instituciones, como la Academia Nacional y el Salón Nacional de Bellas Artes. Finalizaba este recorrido señalando que estas demostraciones se difundían “en el interior de la República” y mencionaba como ejemplo a Rosario con el Salón de otoño y el Museo Municipal, y otras ciudades como Córdoba, La Plata, Tucumán, Santa Fe, Mendoza y Paraná donde se habían creado museos de bellas artes. Este interés de Pagano por los espacios provinciales perdurará y se verá reflejado en su producción literaria más extensa, *El arte de los argentinos*.

Respecto a los rasgos de italianidad, destacaba que de un total de 32 artistas, 20 eran procedentes o formados en ese país europeo, número que podría ser mayor si no se hubiese excluido a artistas de otras tendencias, como Pío Collivadino, Carlos Ripamonte, Benito Quinquela Martín. Pero la organización había propuesto darle a la exposición un carácter definido por las jóvenes e inquietas generaciones de artistas, aunque “alcune note opposte a tale direttiva di modernità”⁴⁷¹. Algunos de los artistas que representaron el arte contemporáneo de Argentina fueron: Botti, Butler, Centurión, Cúnsolo, Deferrari,

⁴⁶⁹ Cat. exp., *Mostra di Pittura Argentina*, Roma, Milano, Génova; 1933. Fundación Espigas, Buenos Aires.

⁴⁷⁰ Piero Parini (1894-1993) fue un periodista, político y militar italiano. Combatió en la Primera Guerra Mundial y luego fue director del periódico fascista *Il Popolo d' Italia*. Al momento de la exposición era el director de los italianos en el exterior, en “En Roma se inauguró la exposición de obras de pintores argentinos”, *La Nación*, 29 de marzo de 1933.

⁴⁷¹ Cat. exp. *Mostra di... op. cit.*

Ferraroti, Forner, Guttero, Larco, Larrañaga, Malanca, Pacenza, Pedone, Pietropano, Pettoruti, Policastro, Spilimbergo, Riccio, Scotti, Soldi, entre otros (FIGURA 1).

En octubre de 1933 fue la “exposición retrospectiva de arte argentino organizada por la Dirección Nacional de Bellas Artes con motivo de la visita de S. E. el presidente de la nación al pueblo del Brasil”⁴⁷². En este caso, Pagano no intervino en la organización, pero exhibió una obra de su autoría, *Vieja toscana*. Nicolás Besio Moreno, director del DNBA, fue el encargado de organizar la exposición y Rodolfo Pirovano el presidente de la delegación. Tuvo lugar en el Museo y Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro y luego se trasladó a la ciudad de San Pablo, solicitada por la Dirección de Bellas Artes de esa ciudad, siguiendo la ruta del presidente Justo⁴⁷³. Siguiendo la nota de *La Nación*, esta muestra se resolvió días antes de embarcarse el presidente y por esta razón “se decidió reforzar la cooperación de los artistas con obras del Museo Nacional de Bellas Artes”⁴⁷⁴. Agregaba que la exposición era de tipo retrospectiva, con 161 obras⁴⁷⁵ que abarcaban desde el 1840 hasta la actualidad, y que podía “considerarse como una de las más importantes muestras de arte argentino realizadas fuera del país”⁴⁷⁶. Al contrario de la muestra anterior, incluía a los artistas que iniciaron el camino del arte argentino, como Prilidiano Pueyrredón, Eduardo Sívori, Carlos Pellegrini, Eduardo Schiaffino y también a los que se encontraban en actividad por esos años, como César Sforza, Alberto Rossi, Lía Correa Morales entre otros (FIGURA 2).

Es interesante destacar que esta no era la primera vez que el MNBA facilitaba obras para exposiciones en el exterior y que esto no había despertado ninguna queja. Atilio Chiáppori, señaló que “los alarmistas” no recordaban o ignoraban que desde 1904, el MNBA había provisto de obras para exposiciones oficiales organizadas en el extranjero. En ese año, había tenido lugar la primera exposición colectiva de arte argentino en el exterior: la Exposición Internacional de Saint-Louis, EEUU, organizada por Eduardo Schiaffino, y luego, algunas de las siguientes exposiciones habían necesitado el “espaldarazo” del MNBA, como: a la Exposición Internacional de San Francisco California (1915), 30 de las 71 pertenecían al Nacional, al igual que las 17 de las 30 enviadas a la Bienal de Venecia de 1922, y las 171 que acompañaron al presidente Justo

⁴⁷² Dirección Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, *Exposición de Artes Plásticas*, Río de Janeiro, octubre de 1933, cat. exp. Fondo José León Pagano, Archivo MAMBA.

⁴⁷³ “Una exposición de arte se hará en San Paulo”, *La Nación*, 14 de octubre de 1933.

⁴⁷⁴ “Justo y Vargas inauguraron la muestra de arte”, *La Nación*, 11 de octubre de 1933.

⁴⁷⁵ El conjunto incluía pinturas, esculturas, grabados, medallas y planos y proyectos arquitectónicos.

⁴⁷⁶ “Justo y Vargas inauguraron la muestra de arte”, *La Nación*, 11 de octubre de 1933.

a Río de Janeiro (1942, 183-190). Las mismas “reservas artísticas” que habían servido “para substanciar o tonificar a las nacientes galerías de arte del interior” también había permitido “una presencia decorosa en los grandes certámenes extranjeros”. Esta enumeración, le servía para refutar (una vez más) la idea que desarrollamos en el primer capítulo, sobre el carácter desechable que se le atribuían a las obras que guardaban en el depósito del Museo, y que por eso, se derivaban a otros espacios artísticos.

Años más tarde, en 1937, se llevó a cabo la Exposición Internacional en París de “Artes y Técnica en la Vida Moderna”⁴⁷⁷. Cuando la Argentina fue invitada en 1934, miembros de la cancillería no eran partidarios de concurrir puesto que el carácter de la misma no era apropiado para un pueblo joven y de escasa densidad poblacional como el nuestro. El programa no contemplaba las producciones que eran protagonistas de la economía y de la vida social de Argentina, como la agricultura y la ganadería, ni otras más pequeñas como la vitivinícola, algodonera, del hierro, etc. En cambio, atendía a temáticas relacionadas con las artes, la gráfica, la construcción, el turismo, la vestimenta, es decir, las nuevas áreas que proponía la vida en las ciudades modernas, La convicción del Consejo Asesor de la DNBA fue lo que determinó la asistencia a la exposición parisina. Recién nueve meses antes de la apertura se aprobó el (mínimo) presupuesto destinado a este evento y se designó la composición de la Comisión Organizadora⁴⁷⁸. En marzo de 1937 quedó definido el listado de artistas que integrarían la sala de Bellas Artes y el 9 de julio de ese año quedó inaugurado el pabellón argentino. La Comisión organizadora acusó recibo sobre el ajustado tiempo que manejaron para programar esta sección, señalando que “encontró numerosos tropiezos en su labor, pues algunos artistas argentinos se negaron a concurrir a la sala de Bellas Artes” (MREC, 1938, 54).

El pabellón argentino, ubicado en Trocadero, estaba compuesto por distintas secciones las cuales buscaban mostrar las riquezas y las potencialidades del país, en relación a cuestiones de la vida moderna como en relación a los recursos naturales. Todas las secciones estuvieron intervenidas por artistas, con lo cual tuvieron una importante participación ya que además de estar encargados de la decoración, expusieron sus creaciones en la sección bellas artes. El piso superior, estuvo dedicado a las secciones de Arquitectura, Pintura y Escultura, con un total de 20 pintores y otros tanto escultores y

⁴⁷⁷ Larisa Montovani (2021) trabajó esta exposición en profundidad.

⁴⁷⁸ Estuvo compuesta por: Nicolás Besio Moreno, presidente; José Arce, vicepresidente 1°; Jorge Soto Acebal, vicepresidente 2°; Luis Colombo, Alejandro Christophersen, Alejandro Bustillo, Gonzalo Leguizamón Pondal, Alberto Prando, vocales; Augusto da Rocha, comisario general, y Marcelo Almeyra Gironde, secretario general.

arquitectos. Según François Gilles de la Tourette, “casi todos los artistas importantes se encuentran representados”⁴⁷⁹. Algunos de los nombres que participaron en este sector fueron Raquel Forner, Ernesto Scotti, Jorge Larco, Alfredo Bigatti, José Fioravanti, Vicente Manzorro, Marcelo Martínez de Hoz, entre otros⁴⁸⁰ (FIGURA 3). Otra de las secciones en las que intervinieron fueron: la ciudad de Buenos Aires, “destinada a mostrar el adelanto y la importancia de la ciudad capital”⁴⁸¹, decorada por Gregorio Lopez Naguil y Carlos de la Cárcova: el primero realizó dos paneles sobre los transportes urbanos y el puerto de Buenos Aires y el segundo un plano decorativo de la ciudad, resaltando el contraste entre la urbanidad y el silencio colonial. La sección la de servicios públicos y turismo, con paneles decorados por: Lorenzo Gigli sobre fauna argentina, Carol Navarro Ocampo y Juan Dell Acqua sobre vialidad, Aquiles Badi, sobre ferrocarriles, y Horacio Butler fue el encargado de mostrar las zonas frías y templadas del país.

En términos artísticos, quizás no tuvo una gran repercusión o no fue un hito dentro de la historia del arte argentino, ya que el objetivo de la participación argentina estaba ligado a fomentar una nueva imagen del país, alejada de las actividades rurales, y ahora preparada y dispuesta para insertarse en las demandas de la vida moderna⁴⁸². Sin embargo, la importancia dada a lo visual y a lo que se mostraba a través de las representaciones, nos habla también de un interés por exportar aquello que vemos, es decir, de exportar nuestra visualidad, que se estaba configurando a partir de una renovada atención por lo que se sucedía en el “interior” del país.

Pagano, crítico de arte

Como ya mencionamos, José León Pagano fue el responsable de la sección crítica de arte en el diario *La Nación*, sucediendo a Roberto J. Payró desde mediados de la década del veinte y por más de cincuenta años. Diana Wechsler señaló que, aunque no todas sus

⁴⁷⁹ “El arte en el Pabellón Argentino de la Exposición de París”, *La Nación*, 26 de diciembre de 1937.

⁴⁸⁰ También asistieron en esta sección: Agustín Riganelli, Carlos de la Cárcova, Pablo Curatella Manes, Troiano Troiani, José Fioravanti, Gonzalo Leguizamón Pondal, Alberto Lagos, Roberto Musso, Luis Rovatti, Pedro Zonza Briano, D. A. Proieto, Domingo Pronsato, Alfredo Guido, Emilio Pettoruti, Francisco Vechioli, Lino Spilimbergo, Héctor Basaldúa, Ramón Gómez Cornet, Antonio Pedone, Horacio Butler, Francisco Vidal, Ana Weiss, Badi, Emilio Centurión, Enrique de Larrañaga, Ítalo Botti, Jorge Soto Acebal, Jorge Beristayn, Miguel Carlos Victorica, Lorenzo Gigli, José Larco, Antonio Rossi, Adolfo De Ferrari, Rodolfo Alcorta, Raúl Soldi, Antonio Berni.

⁴⁸¹ “Nuestro país estará bien representado en la muestra de París”, *La Nación*, 6 de mayo de 1937.

⁴⁸² Larisa Montovani señaló que una de las mayores apuestas estaban en mostrar las innovaciones en la industria frigorífica (2021, 196).

notas estaban firmadas u otros críticos hayan publicaron en sus páginas, “fue Pagano quien de manera sostenida fue identificado como la voz de arte de ese diario durante más de dos décadas” (2004, 118). Desde la provincia de Santa Fe, por ejemplo, se expresaba que sus “columnas ha contribuido de manera decisiva a orientar y despertar la opinión pública en favor de las grandes figuras que hoy honran al país en el orden de las actividades plásticas...”⁴⁸³.

A lo largo de la década del '30, organismos artísticos de ciudades bonaerenses lo convocaron frecuentemente a participar como orador de conferencias o como miembro del jurado en Salones de arte. Su visita no solo prestigiaba el concurso sino que también abría la posibilidad a que el evento fuese reseñado por él en el diario *La Nación* y que también fuesen reproducidas las obras que allí se exhibían. Es decir que su visita guardaba un doble beneficio: se elevaba el nivel del concurso y se conseguía mayor visibilidad a nivel nacional.

El valor agregado que comenzó a tener este diario capitalino fue que a inicios de los años treinta incorporó la técnica del huecograbado (o rotograbado) para la reproducción de imágenes. La sección dominical dedicada a las exposiciones, al cine, la literatura, el turismo, la vida social y otros eventos destacados, pasó a ser una compilación de imágenes, donde el texto se reducía al epígrafe de referencia⁴⁸⁴. Esto permitió que los lectores conocieran visualmente las obras y no solo a través de las descripciones textuales (FIGURA 4).

Fue a través de esas páginas que comenzaron a difundirse con mayor frecuencia las producciones artísticas de distintas partes del país. Bajo el título de “Vida artística local” o de “La actualidad artística local” que solía darle nombre a esta página, se trataban tanto los eventos artísticos capitalinos como los que se sucedían en otras provincias. Es decir, con el término “local” se describía una localidad ampliada, que ya no estaba circunscripta a lo que sucedía en la ciudad de Buenos Aires, sino que se utilizaba como sinónimo de lo argentino.

Gracias a esta ampliación de la mirada de la prensa capitalina, artistas sin proyección nacional, podían dar a conocer sus obras a un público más amplio que los reductos municipales. Para ilustrar esto, podemos mencionar que un dibujo del artista Tito

⁴⁸³ “Conferencia en el Museo de Bellas Artes. José León Pagano ‘Cuarenta años de vida artística argentina’”, *s.d.*, Santa Fe, 13 de agosto de 1932. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA.

⁴⁸⁴ Luego, también se utilizó la técnica del huecograbado los días lunes para el apartado de deportes y otros eventos relevantes, como las visitas presidenciales o actos públicos.

Menna⁴⁸⁵ apareció allí publicado, con motivo de la exposición que estaba realizando en la ciudad de Tres Arroyo (FIGURA 5).

Si bien las reseñas de Pagano, en general, no estaban ilustradas con imágenes, era probable que el tema que había tratado en ellas fuese retomado en la página dominical⁴⁸⁶, por lo que es plausible que también tuviese injerencia en el contenido de las mismas. En 1936, por ejemplo, cuando fue jurado del III Salón de Arte de Pergamino, además de reseñar el evento en su espacio habitual, en el diario del domingo aparecieron reproducidas dos de las obras allí premiadas (FIGURA 6A): *Tríptico*, de Lito Di Lelle, premio de la mejor obra de artista local (FIGURA 6B) y *La trilla*, de Adolfo Fornasari, premiada como la obra que mejor expresa las tareas agrícolas propias de la región (FIGURA 6C). Es interesante señalar que, en este caso, solo le dio espacio a las obras de artistas locales que habían obtenido algún reconocimiento en las categorías exclusivas para ellos, cuando también se premió a artistas de reconocimiento nacional como Antenor Pereyra, con el primer premio en pintura, a Pascual Ayllón y Walter Megarejo Muñoz, compartiendo el segundo premio, a Miguel Rappoport en escultura, y a Luis Caputo Demarco en grabado⁴⁸⁷. Años más tarde, siguió refiriéndose al Salón de Pergamino, y las obras de artistas de esa ciudad continuaron ilustrando la página dominical (FIGURA 7).

Este gesto era un importante respaldo para artistas que no tenían una fácil llegada a las vidrieras capitalinas y, sobre todo, era un reconocimiento al trabajo de los artistas provinciales que los validaba dentro y fuera de sus localidades. Para el diario *La Opinión* de Pergamino:

La personalidad del señor Pagano es bien conocida. Se ha ido forjando a través de una intensa actividad en el campo de la literatura, habiéndose dedicado con preferencia a la crítica de arte. Sus juicios, vertidos en uno de los principales rotativos de la metrópoli, son seguidos con verdadero interés, porque a su autor se le reconoce la autoridad que es indispensable para dictar cátedra⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ Tito Menna (1904-1956) nació en Benito Juárez, provincia de Buenos Aires, y vivió gran parte de su vida en la ciudad de Tres Arroyos. Su carrera estuvo vinculada a la ilustración de publicidades, revistas y almanques. Según Domingo Pronsato, a principios de los años 30 “realizaba un trabajo loable y perseverante, concurriendo a varias muestras metropolitanas” en “Expresiones pictóricas del sur argentino,” *La Nueva Provincia*, 1 de agosto de 1931.

⁴⁸⁶ Es interesante señalar que, por ejemplo, el diario *La Capital* de Mar del Plata, hacia mediados de los años cuarenta, también incorporó una página dominical llama “Pintura y escultura” donde aparecían reproducciones de obras nacionales e internacionales. Pero, a diferencia de *La Nación*, en el diario marplatense había más texto que imágenes.

⁴⁸⁷ El tercer premio en pintura quedó desierto, así como también los correspondientes a las secciones de arquitectura y urbanismo. En escultura y en grabado era premio único.

⁴⁸⁸ “La conferencia que pronunciará el lunes el sr. José León Pagano”, *La Opinión*, Pergamino, 10 de octubre de 1936.

El mismo diario destacaba que una de las obras allí exhibida, *Maternidad* de Lorenzo Gigli, si bien no había sido premiada, iba a ser reproducida próximamente en *El arte de los argentinos* de Pagano⁴⁸⁹.

Definitivamente Pagano era una voz autorizada. Tal es así que los artistas utilizaban sus juicios como argumentos defensivos para sostener las discusiones críticas que se presentaran. El pintor marplatense, Francisco Fernández Quintanilla, por ejemplo, publicó una solicitada en el diario de su ciudad en defensa de los agravios emitidos por el artista Edgardo J. Arata hacia el colega, Manuel Marchese⁴⁹⁰, en donde utilizó su aparición en la obra de Pagano como recurso para avalar su trabajo: “páginas que registran el nombre de este admirado artista han sido escritas en la obra fundamental de José León Pagano ‘El arte de los argentinos’”⁴⁹¹. El mismo se defendió de los desprecios que recibió por parte de Arata, quien lo acusaba de no sentir y no comprender el mar ni como espectáculo ni como materia siendo él un pintor de paisajes marinos, recuperando las palabras que Pagano emitió sobre su exposición en la Galería Müller de Buenos Aires, en junio de 1942. “Fernández Quintanilla vive sus paisajes marinos, y pone los mejores afanes en traducir los muchos aspectos de un panorama, cuyas bellezas no pasan y no pueden pasar inadvertidas”⁴⁹². Esas 18 líneas en las que Pagano se refirió a su exposición le sirvieron al marplatense como un reconocimiento a sus trabajos y como referencia para años más tarde (FIGURA 8).

Pagano también presencié otros eventos como ser la inauguración del Monumento a los Fundadores en Bahía Blanca. En ese momento, asistió como representante del diario capitalino y no por falta de un corresponsal en la ciudad⁴⁹³. La prensa local destacaba que su opinión era una de las más sólidas en la materia y que se esperaba con ansias sus valoraciones sobre el monumento en cuestión, así como también de las obras expuestas

⁴⁸⁹ “Al margen del tercer Salón Municipal de Bellas Artes”, *La Opinión*, Pergamino, 18 de octubre de 1936

⁴⁹⁰ En *El arte de los argentinos*, p.113-115

⁴⁹¹ Francisco Fernández Quintanilla, “Un crítico de arte, que incurre en insidiosas afirmaciones y en lamentables falsedades” en *La Capital*, Mar del Plata, 22 de enero de 1946.

⁴⁹² Francisco Fernández Quintanilla, *op. cit.* La exposición de Fernández Quintanilla tuvo lugar en la Galería de Arte del Hotel Riviera y allí mostró 25 óleos, en su mayoría paisajes marinos. Este artista, de origen marplatense, estudió con Carlos Ripamonte en la Escuela Superior de Bellas Artes y después en la Mutualidad de Bellas Artes. En “La exposición del marplatense Francisco Fernández Quintanilla, en la Galería de Arte del Hotel Rivera”, *La Capital*, 18 de enero de 1946.

⁴⁹³ La reseña referida a su llegada a la ciudad menciona que el corresponsal de La Nación en Bahía Blanca fue una de las personas que lo recibió en la estación de trenes. En: “Es nuestro huésped el Sr. José León Pagano”, *La Nueva Provincia*, 9 de abril de 1931.

en el primer salón de bellas artes, que se inauguraba el mismo día⁴⁹⁴. Sus apreciaciones sobre el monumento, como resaltamos en el capítulo anterior, además de ocupar las páginas de *La Nación* fueron replicadas en la revista local *Arte y Trabajo*⁴⁹⁵.

No solo su proceder manifestaba actitud más contemplativa que las expresadas por otras voces recuperadas en capítulos anteriores, hacia las instituciones del “interior”, sino que también lo expresaba en sus artículos. Hacía los salones provinciales guardaba una especial consideración, de los cuales destacaba el desarrollo y el empeño que había en esos espacios para sostener los salones de arte:

Los comienzos no suelen ser un camino llano, ni de tránsito fácil, máxime cuando el medio ambiente exige otras direcciones, por ser ellas vitales. Traer lo otro, aportarlo cuesta arriba, y algo también a contra pelo, es proeza no leve, propia de quienes sustentan anhelos superiores. Esto da sentido a su obra constructiva, y como tal definida por su propio altruismo. ¿Modestos y de atuendo escaso estos Salones de provincia? Así fue el nuestro, el de la capital. Y ya no lo es. Pronto no lo serán otros. Baste situarnos en tales puntos de partida para abarcar lo recorrido y para justipreciar lo mucho realizado por los iniciadores a cuya clarividencia, movida por la fe, debe el país una de sus mayores conquistas de orden mental...⁴⁹⁶

Este fenómeno de nuevas instituciones que comienzan a aparecer en la provincia de Buenos Aires en los años treinta, no fue exclusivo de esta región, sino que también se fue gestando en otras provincias. Las reseñas de Pagano, también dan cuenta de esto. Sobre el Primer Salón de Arte de Paraná, expresaba que este evento:

Revela, desde luego, que la vida artística nacional, no se limita a zonas determinadas. Pone de manifiesto esa virtud, significativa entre todas. Merced a ello advertimos correlación en las etapas de nuestro efectivo progreso cultural. Como Buenos Aires primero, como Rosario después, y otras provincias luego, Paraná ofrece un auspicio más a nuestro arte, la crear al Salón que hoy inaugura⁴⁹⁷.

El mismo mes y año que tuvo inicio el Salón de Paraná, comenzó el Salón de Córdoba. En este Salón, Pagano veía todas las expresiones — el retrato, el cuadro histórico, la obra de género, el paisaje — que lo unían a “la fuerza más viva del arte nacional” y volvía a

⁴⁹⁴ “Es nuestro huésped el Sr. José León Pagano”, *La Nueva Provincia*, 9 de abril de 1931.

⁴⁹⁵ “El valor del Monumento como símbolo y como obra de arte”, *Arte y Trabajo*, Bahía Blanca, marzo y abril de 1931.

⁴⁹⁶ “En Pergamino será inaugurado hoy el VII Salón de Arte”, *La Nación*, 10 de noviembre de 1941. Fondo José León Pagano. Archivo MAMBA.

⁴⁹⁷ “El primer salón de Paraná”, *La Nación*, 22 de noviembre de 1930. Fondo José León Pagano. Archivo MAMBA.

comprobar que, junto a lo que estaba sucediendo en otras provincias, “la República toda vive unida por el espíritu”.

En otro orden de cosas, el conocimiento que Pagano tenía sobre el desarrollo y la secuencia de las actividades artísticas de las provincias, le permitió realizar una observación sobre este Salón y realizar una comparación con otros salones inaugurados que se inauguraron por la misma época. Al revés de otras ciudades, el Salón de Córdoba se había instituido “después de haber dado al arte de los argentinos más de una personalidad”, es decir, luego de haber formado a artistas que sobresalían a nivel nacional. En cambio, otros salones se habían iniciado antes de tener artistas locales con posibilidad de formarse de manera profesional⁴⁹⁸. En este sentido, en las reseñas referidas al V Salón de Pergamino (1938) y al III Salón de Tandil (1940) se encargó de señalar la baja participación de artistas locales. Sobre el primero escribió que fue “breve la contribución de los pintores locales”⁴⁹⁹ y con respecto al segundo: “La contribución local, es en extremo limitada. Se reduce a seis nombres. No figura entre ellos ningún escultor, ningún grabador. Son pintores y, con preferencia, paisajistas”⁵⁰⁰. Asimismo, también reveló la baja participación de “firmas consagradas” en los salones municipales. En la reseña del V Salón de Arte de 1942, indicó que el conjunto de obras era mayor que el del año anterior pero “no en valores”, lo cual lo llevó a reponer una reflexión que ya había apuntado con respecto a las exposiciones de provincia: “el escaso interés de los artistas bien situados”, activos en la ciudad de Buenos Aires, para dar realce a estas iniciativas, cuyos intereses parecían no coincidir con la finalidad de estos salones:

Sería bello, y tras generoso útil, llevar a los muchos centros del país – fuera de la capital- algo de lo expuesto aquí, y mostrarlo en adecuada ordenación representativa; sería empresa laudable, decimos, porque no todos viajan, ni todos pueden apreciar en Buenos Aires las obras, según se van exhibiendo ellas en el Salón oficial o en las exposiciones individuales⁵⁰¹

En el mismo párrafo les reprochaba la calidad de obras que enviaban a los certámenes del interior: “Obras menores casi siempre, de fácil traslado cuando se trata de esculturas, o

⁴⁹⁸ “Córdoba inaugurará su primer Salón de Bellas Artes el 18”, *La Nación*, 5 de noviembre de 1933. Fondo José León Pagano. Archivo MAMBA.

⁴⁹⁹ “V Salón de Pergamino”, *La Nación*, 6 de noviembre de 1938. Fondo José León Pagano. Archivo MAMBA.

⁵⁰⁰ “Tandil procederá hoy a inaugurar su III Salón de Arte”, *La Nación*, 6 de enero de 1940. Fondo José León Pagano. Archivo MAMBA.

⁵⁰¹ “Hoy se efectuará en Tandil la apertura del Salón de Arte”, *La Nación*, 1 de agosto de 1942. Fondo José León Pagano. Archivo MAMBA.

cuadros reducidos, no siempre significados por la excelencia de su contenido pictórico”⁵⁰². Además, en varias de las reseñas que publicó en *La Nación* señaló que muchas de las obras exhibidas en los salones a los que hacía referencia, ya habían sido mostradas en otras oportunidades, exceptuando a las obras de los locales (inéditas, pero escasas), lo cual demuestra la falta de dedicación de los artistas capitalinos en los envíos a estos concursos provinciales. Este menosprecio hacia las instituciones del interior también fue señalado en el capítulo uno, en relación al rechazo que expresaron los artistas con respecto a los envíos de obras del MNBA y a la circulación de los premios del SNBA. De manera que las palabras de apoyo de Pagano no eran algo menor o anecdótico, sino que cobraban un significado sustancial en un marco donde los discursos eran hostiles y despreciativos hacia el “interior”.

Por otra parte, si recordamos los limitados presupuestos que manejaban las comisiones municipales de bellas artes locales, costear la visita de Pagano, no era un trámite sencillo. Por ejemplo, parte del logro de la Comisión de Pergamino para que fuese jurado del III Salón de Artes Plásticas en 1936 fue gracias a que su venida fue costeada a medias con la Biblioteca Pública Municipal Dr. Menéndez, institución que lo invitaba a brindar una conferencia⁵⁰³ (FIGURA 9). En el diario local este evento se describía como “un triunfo para los organizadores de la conferencia”⁵⁰⁴, lo cual indica la importancia de contar con Pagano en esta celebración.

Cuando era enviado como corresponsal de *La Nación*, las instituciones culturales y artísticas se ahorraban los gastos que implicaba su invitación y su presencia era aprovechada en toda su extensión. Así sucedió en su visita a Bahía Blanca en 1931 con motivo de la inauguración del monumento de Sforza: en las primeras horas de la mañana visitó la exposición de arte local, luego fue al Parque de Mayo donde examinó el mencionado monumento y por la tarde, asistió a la Biblioteca Rivadavia. Las autoridades de esta institución, aprovechando su estadía, le solicitaron que ofreciera una conferencia en el salón de actos, a lo cual Pagano no pudo acceder por “lo absorbente de las tareas que deberá realizar en estos días”. Al día siguiente continuaban sus actividades en la ciudad: examinaba las obras seleccionadas por la Sociedad de Artistas Argentinos que

⁵⁰² “Hoy se efectuará en Tandil la apertura del Salón de Arte”, *La Nación*, 1 de agosto de 1942. Fondo José León Pagano. Archivo MAMBA.

⁵⁰³ Se acordó que la visita de Pagano costaría doscientos pesos y que pagarían en partes iguales la CMBA y a Biblioteca Pública. Acta de la CMBA, octubre de 1936, Pergamino.

⁵⁰⁴ La conferencia de Pagano llevaba por título “Concepto histórico de nuestro arte”. Lamentablemente, no encontramos el contenido versado en la misma. En: “Mañana quedará inaugurado el Tercer Salón Municipal de B. Artes”, *La Opinión*, Pergamino, 11 de octubre de 1936.

llegaron para ser expuestas en el Salón de Bellas Artes⁵⁰⁵. La agenda del visitante estaba más que completa.

Por otro lado, los artistas también esperaban que Pagano le dedicara unas líneas sobre las exposiciones en las que participaban, para lo cual, en varias oportunidades, eran los propios protagonistas los que le enviaban la información sobre el evento. En este sentido, en noviembre de 1937, el pintor bahiense Domingo Pronsato escribía desde Italia a José León Pagano lo siguiente:

Directamente, por certificado, he enviado a Ud, a La Nación, 3 fotos, de otras tantas obras de las 21 que figuraron en El Milano y un ejemplar del Boletín “Il Milione” en cuya contratapa Ud hallará la 3er foto a que [ilegible] ¿Tendrá Ud la amabilidad, si lo cree de interés, de ordenar una nota gráfica en el [hucograbado] de La Nación haciendo eco de mi muestra de Milán? Le quedaré a Ud profundamente agradecido, como le estoy de las reiteradas pruebas de su simpatía e incitamiento⁵⁰⁶.

Lamentablemente no hallamos una nota publicada al respecto⁵⁰⁷, pero sí incluyó este dato en la biografía que el crítico escribió en *El arte de los argentinos*: “En 1937, efectuó Pronsato una exposición individual en la Galería *Il Milione*, de Milán” (Pagano, 1938 tomo II, 184).

El escultor Eduardo Barnes, por su parte, antes de enviarle la invitación a su exposición individual, había ido a visitarlo para “rogarle que me honre con su crítica en La Nación”. Acompañaba su carta con algunas fotografías de las obras que iba a presentar en su muestra, y le aclaraba que cuatro de ellas no habían salido en diarios y le pedía si podía “hacer algo para que las conozcan, publicando algunas en el rotograbado de *La Nación*, no haré más que aumentar la deuda de gratitud que tengo con Ud.”⁵⁰⁸. Otro escultor, Juan Carlos Oliva Navarro, le escribió directamente para que publicase en el diario capitalino la fotografía de su monumento a Onelli, pronto a inaugurarse⁵⁰⁹, y años más tarde, le envió una del monumento a San Martín con el mismo objetivo⁵¹⁰. Esa información e

⁵⁰⁵ “Es nuestro huésped el Sr. José León Pagano”, *La Nueva Provincia*, 9 de abril de 1931.

⁵⁰⁶ Carta de Domingo Pronsato a José León Pagano, Finale Ligure, 18 de noviembre de 1937. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA.

⁵⁰⁷ Los diarios de esa fecha disponibles para consulta en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno se encuentran con las páginas ilustradas faltantes o recortadas.

⁵⁰⁸ Carta de Eduardo A. Barnes a José León Pagano, Rosario, 3 de junio de 1943. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA

⁵⁰⁹ Carta de Juan Carlos Oliva Navarro a José León Pagano, s.d., 18 de octubre de 1929. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA. El monumento a Onelli es un busto a Clemente Onelli, ubicado en el ex Jardín Zoológico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

⁵¹⁰ Carta de Juan Carlos Oliva Navarro a José León Pagano, s.d., 12 de mayo de 1931. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA. Este monumento se encuentra en la localidad de Santo Tomé, provincia de Corrientes.

imágenes de obras que le fueron acercando los artistas, fue la que nutrió las páginas dedicadas a los creadores contemporáneos en *El arte de los argentinos*.

Pagano, historiador

En la introducción al capítulo dedicado a “Los modernos” de *El arte de los argentinos*, Pagano se desdobló entre la función de crítico y la de historiador. Allí escribió que el historiador, a diferencia del crítico, tiene como misión “exponer hechos, analizarlos, comprender su naturaleza, estudiar relaciones, no polemizar con ellos” (1940, 179). En este apartado nos proponemos indagar en la faceta de José León Pagano como historiador del arte argentino. Nos interesa referirnos a la metodología que llevó adelante para elaborar el relato histórico, basado en las biografías de los artistas, y problematizar la tarea del historiador de arte.

Como señalaron José Emilio Burucúa y Ana María Telesca (1997), *El arte de los argentinos* fue realizado casi sin bibliografía auxiliar, construida con documentación que reunió durante cuarenta años de ejercicio profesional. Las constantes visitas que realizó a distintas ciudades del país, para reseñar salones o ejercer como jurado le permitieron obtener un amplio panorama acerca de lo que sucedía por fuera de la capital nacional y de las obras que se alojaban en los museos provinciales. Además, en una de sus conferencias expresó “que solamente podía juzgar para sus alumnos las obras que él había apreciado”⁵¹¹. Si bien esto estaba relacionado con las prácticas que guiaban el contenido de sus clases, estimamos que el acercamiento personal a las obras también era un requerimiento para desarrollar su tarea de historiador. Su atracción por el conocimiento a través de la visualización directa, habría comenzado durante su estadía en Milán, a fines del siglo XIX, a partir de frecuentar la Pinacoteca de Brera. En este entonces, inició a ejercitar su ojo para identificar obras, que luego le sirvió para instalarse en el mundo del expertizaje (Wechsler, 2004, 112-113)⁵¹².

Este acercamiento a las obras de manera directa era algo que, aparentemente, lo diferenciaba de sus contemporáneos. Atilio Chiáppori, por ejemplo, había recibido fuertes

⁵¹¹ “La conferencia que pronunciara el lunes el sr. José León Pagano”, *La Opinión*, 10 de octubre de 1936

⁵¹² El uso de la fotografía como herramienta de estudio fue uno de los conflictos de la historia del arte moderna. Desde fines del siglo XIX los historiadores comenzaron a utilizar reproducciones fotográficas en sus prácticas, en lugar de la observación directa. Como señalaron Juan Cruz Andrada y Catalina Fara (2013), su aparición impuso una nueva relación entre el historiador y las obras, como objeto de estudio, y produjo cambios cualitativos en su metodología y en el proceso de difusión.

críticas por parte de los artistas, con Horacio Butler a la cabeza, por su falta de contacto y de apreciación directa a las producciones artísticas argentinas. En relación a un artículo que el director del MNBA había escrito sobre el momento actual de la pintura, el mencionado artista le contestaba:

Su artículo tiene quizás un mérito: el de ser documento único en la historia crítica artística, puesto que sin haber visto jamás las obras de los pintores a los que Ud. se refiere, sin haber hecho nunca el menor esfuerzo por ponerse en contacto directo con ellos ni haber estudiado los orígenes del movimiento pictórico actual, cuyas fuentes se encuentran en los museos europeos, se permite opinar, apoyándose en pequeños folletos de divulgación y concluye haciendo un llamado “patriótico” a la juventud argentina para ponerla a salvo de tales errores⁵¹³

En este sentido, Pagano parecía tener una ventaja: conocía el territorio y las obras a las que hacía referencia, y eso era bien visto por los jóvenes artistas. Además, como adelantamos, muchos de los artistas colaboraron con él de manera directa suministrándole información sobre sus trayectorias y sus obras para que el crítico pudiese desarrollar y, sobre todo, incluir sus biografías en esa gran obra.

Domingo Pronsato fue uno de los artistas que le proporcionó datos propios para su libro. Según contó Pagano en *El arte de los argentinos*, se conocieron en 1931 cuando estuvo de visita en Bahía Blanca. En el intercambio epistolar que mantuvieron mientras el artista se encontraba en Italia, lo felicitaba por el proyecto que había emprendido y le remarcaba que su libro “será una obra fundamental y definitiva para el arte y para el país”⁵¹⁴. Previo a esto, Pronsato ya estaba interesado en que Pagano guardara información suya en sus archivos. En una carta de agradecimiento por la distinción que publicó en el diario *La Nación* a una obra que presentó en el XXII Salón Nacional, le envió los datos de una exposición en la que había participado ese mismo año: “Me permito enviar el siguiente dato para el archivo de Ud. En el catálogo de la reciente IV MOSTRA SINDACATO INTERPROVINCIALE FASCISTA DI BELLE ARTE – Génova – 1933. Palazzo Rosso, 15Jun / 15 Jul.- figuran mis óleos “Estancia argentina” y “Paisaje argentino” con los n°s 227 y 228”⁵¹⁵. Recordemos que tiempo después repitió este gesto cuando realizó la muestra en la galería *Il Milione*, y no fue la última vez. En la invitación que le cursó para

⁵¹³ Horacio Butler (1931), “Carta abierta” en *Argentina*, Buenos Aires, n° 2, junio. Archivo AHIRA. La revista *Argentina*, dirigida por Córdova Iturburu, alentaba las tendencias modernas y de vanguardia.

⁵¹⁴ Carta de Domingo Pronsato a José León Pagano, Bahía Blanca 13 de julio de 1935. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA.

⁵¹⁵ Carta de Domingo Pronsato a José León Pagano, Bahía Blanca 18 de septiembre de 1933. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA.

asistir a su muestra a desarrollarse en la galería Nordiska en septiembre de 1936, le aclaró que esta era su segunda exposición individual, ya que la primera había tenido lugar en 1933 en la galería Signo⁵¹⁶ ¿Por qué le dejaría asentado estas referencias si simplemente estaba invitando a un amigo a la inauguración de su muestra? Es posible que Pronsato tuviera como propósito agregado, hacerle llegar a Pagano su trayectoria de primera mano y que estos eventos aparecieran en su biografía. Y así fue. Aparecen mencionadas ambas exposiciones individuales y la que realizó en la galería italiana. En cambio, no hace mención a la muestra de arte fascista de 1933. El pintor le agradeció el honor de la cita y la reproducción de sus obras en “su magnífico libro” y expresó que le había aconsejado a la Comisión Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca su adquisición⁵¹⁷.

Pronsato, además, en otra oportunidad, le envió los datos biográficos de su hija, María Antonieta Pronsato de Vincent, que también pintaba. Describía que había nacido en Finalmarina, Italia, que en Bahía Blanca había estudiado con Ubaldo Monacelli, luego había obtenido un premio estímulo en el IV Salón Municipal, y que fue admitida en el Salón Nacional de 1934 e indicaba que las placas y cliché se encontraban en la DNBA⁵¹⁸. Estimamos que estas indicaciones y señalamientos venían a colación de la posibilidad de que su hija fuese incluida en el libro que estaba escribiendo, teniendo en cuenta que, acto seguido, le expresa las felicitaciones citada más arriba. De todas maneras, María Antonieta no apareció en las páginas de libro de Pagano.

En el fondo documental de José León Pagano, existen varias cartas que le envían los artistas donde hacen referencia a las fotografías de sus obras que adjuntan para la próxima publicación⁵¹⁹. Además de Domingo Pronsato, otro artista que se dirigió al crítico con este fin, fue el escultor de Junín, Ángel María de Rosa. En su esquila menciona que le remite las fotos que tiene “a mano” para que “pueda seleccionar las que le resulten más

⁵¹⁶ Carta de Domingo Pronsato a José León Pagano, Bahía Blanca 29 de septiembre de 1936. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA.

⁵¹⁷ En *El Arte de los Argentinos* se reproducen tres obras de Pronsato: *La Iglesia*, *Carmen de Patagones* y *La ciudad blanca*. Carta de Domingo Pronsato a José León Pagano, Bahía Blanca 3 de agosto de 1938. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA.

⁵¹⁸ Carta de Domingo Pronsato a José León Pagano, Bahía Blanca 13 de julio de 1935. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA.

⁵¹⁹ Lamentablemente no he tenido acceso a los sobres de artistas de mujeres puesto que se encontraban en proceso de digitalización. Por otro lado, es necesario señalar que la publicación de libros con imágenes ilustrativas era una novedad. Las transformaciones en la industria editorial por los nuevos métodos de impresión permitieron de manera paulatina, añadir una mayor cantidad de fotografías, modificando la vinculación que existía entre texto e imagen y promoviendo nuevas posibilidades discursivas (Andrada y Fara, 2013).

convenientes para el libro”⁵²⁰. De este artista, hay dos obras reproducidas: *Piedad para el indio y Rubia*. También Juan Carlos Oliva Navarro le envió un conjunto de fotografías de sus obras para que “con su sano criterio elija la más conveniente”⁵²¹.

En los párrafos precedentes, expusimos el peso que cobraran las reproducciones de obras en la sección del diario *La Nación* y como herramienta de trabajo para la labor de Pagano como historiador. En el apartado siguiente nos interesa focalizar en el uso de las imágenes reproducidas en *El arte de los argentinos* y la inclusión de artistas provinciales como aval para las producciones que tenían lugar por fuera de la capital.

El arte de los argentinos: el relato canónico recibe al arte de las provincias

Las investigaciones precedentes acerca del pensamiento de José León Pagano, se han ocupado en desentrañar las influencias filosóficas que guiaron sus escritos. Diana Wechsler (2004, 117) lo ubicó dentro del movimiento que Romero llamó “la renovación filosófica argentina” como crítica al positivismo. En esta línea, otros autores profundizaron en la influencia de la filosofía de Benedetto Croce, relacionados a las nociones de autonomía y contenido humano, las cuales le habrían proporcionado la estructura conceptual y metodológica a sus ideas (Vidal Mackinson, 2017; Ibarlucía y Zingoni, 2008).

Por su parte, María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (2011, 14) señalaron que la publicación de Pagano se produjo desde la ciudad de Buenos Aires, al igual que los otros relatos sobre la historia del arte argentina tuvieron como eje a la capital nacional, como *La pintura y la escultura en Argentina* (1933) de Eduardo Schiaffino. Si bien esto es cierto, nos interesa resaltar otro aspecto no visitado de esa obra monumental: la inclusión de artistas y de obras provenientes de colecciones de museos de diversas regiones del país. Pagano, fue el primero en tener en cuenta las producciones de otras regiones, es decir, era la primera vez que el relato artístico se metía tierra adentro y observaba el estado de situación dentro de la región. Las mencionadas autoras, subrayaron que, de manera comprensiva en relación a la cantidad y procedencia de artistas presentados, dedicó capítulos específicos a artistas de Córdoba y de Cuyo (2011, 15). A pesar de no reflejar

⁵²⁰ Carta de Ángel María de Rosa a José León Pagano, 27 de agosto de 1940. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA.

⁵²¹ Carta de Juan Carlos Oliva Navarro a José León Pagano, Buenos Aires, 26 de junio de 1935. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA.

las producciones de gran parte del país, es desde ese entonces la obra literaria más completa de artistas argentinos activos entre el período colonial y fines de los años treinta. Cuando se publicaron los tres volúmenes de *El arte de los argentinos*, entre 1937 y 1940, la situación política seguía siendo inestable y el panorama internacional no era para nada alentador. Se iniciaba la Segunda Guerra Mundial y el auge de los nacionalismos y de gobiernos autoritarios en Europa hacían tambalear el futuro de la democracia en nuestro país. Pagano, que ya se había metido a fines de los años veinte en la discusión sobre el arte nacional, publicó este libro donde apunta a dar a conocer el arte de los argentinos y no el arte argentino, retomando la línea del pensamiento que lo guió en los años 20. En este sentido, sostenía que los argentinos padecían el drama de desconocer lo que era propio. Como eso que llamaba “lo nuestro” no había surgido de *causas internas*, sino que había nacido de una adopción basada en la ruptura de los “ejemplos más nobles del pasado, del pasado inclusive reciente” devino en “una situación cuyo dramatismo detuvo y malogró no pocos esfuerzos” que llevó al artista a estar “en desacuerdo con su propio medio”, y agregó “quiso dejar de ser *él* para ser *otro*” (1940, 180)⁵²².

Los tres tomos de *El arte de los argentinos*, hacían un total de 1500 páginas e incluía 1095 grabados en blanco y negro y 33 citocromías. Estaban divididos en cuatro etapas evolutivas, utilizando la periodización de Schiaffino para los primeros ciclos: los precursores, los organizadores, las aportaciones del *plein air* y el grupo Nexus y el arte de avanzada, contemporáneo a su época. Los capítulos están ordenados cronológicamente y cada uno responde a un período determinado y es explicado a través de la biografía de los y las artistas, al modo “vasariano”. En esas páginas, Pagano condensó las visiones obtenidas a través de sus viajes, sus estudios y los cursos y actividades que desplegó en su labor como crítico. A tal efecto, nos interesa destacar la selección de las imágenes que acompañaron las biografías de algunos de los artistas.

En más de una oportunidad, en las páginas de su gran libro, reprodujo imágenes de las obras que se encontraban en instituciones provinciales. La obra que acompañó la biografía de Ítalo Bott, era de la colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca, adquirido por la Comisión local en 1931, es decir, una de las primeras obras de la institución⁵²³. Del mismo modo, hacía una especie de reivindicación de los programas de descentralización artística que habían encarado los organismos públicos, como los envíos fundacionales y las exposiciones viajeras, analizados en el capítulo 1, reproduciendo

⁵²² Las cursivas son originales.

⁵²³ Reproducida en el anexo del capítulo 2, fig. 9.

algunas de obras que habían estado implicadas en ellos. Por ejemplo, en los apartados dedicados a Luis Radice y a Pedro Delucchi (FIGURA 10), seleccionó aquellas que habían sido enviadas a Bahía Blanca en 1933⁵²⁴, y en el correspondiente al artista Justo Lynch, publicó un óleo, *Veleros de Barrancas*, que se encontraba en el (fallido) Museo de San Nicolás⁵²⁵, también enviado por el MNBA. De Enrique de Larrañaga, incluyó el óleo *Mister Teddy*, la obra que había participado en la primera exposición viajera en 1934, por haber obtenido el primer premio en pintura en el XXIV Salón Nacional de Bellas Artes (FIGURA 11). Sería interesante indagar en las otras instituciones que aparecen como propietarias de obras allí publicadas para adjudicarle a este gesto, con mayores pruebas, algún tipo de reconocimiento hacia los espacios provinciales. De todas maneras, esta alusión implícita no deja de ser significativa si recordamos las discusiones y las críticas que se despertaron sobre las obras que se pusieron en circulación y sobre la aptitud de los museos para recibir obras capitalinas. Es por esto que, según nuestra apreciación, este libro no solo fue de relevancia para los artistas, sino también que sirvió como aval para las instituciones provinciales que venían soportando el desprecio de voces capitalinas y la ausencia de perspectivas para sostenerse en el ámbito local.

Por todo lo mencionado, el libro de Pagano resultó de una gran trascendencia en el ambiente artístico, y no solo de la ciudad porteña. En este sentido, el por entonces director del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe, Horacio Caillet Bois, señalaba:

En esta vasta historia del arte plástico en la Argentina, son incontables los descubrimientos y las rectificaciones que realiza, el señor Pagano, aclarando muchos puntos oscuros de nuestro pasado artístico, reivindicando nombres injustamente olvidados y promoviendo el conocimiento de otros completamente desconocidos o poco menos hasta ahora. El arsenal de datos complementarios y absolutamente inéditos que contiene su obra, la convierte en la rapsodia crítica relativa a la plástica, la más completa que se conozca hasta ahora en nuestro país (De Gandia, 1967, 89).

Pagano venía a saldar una deuda sobre el conocimiento del arte que se producía en el país. Schiaffino ya había llamado la atención sobre la falta de información de arte argentino en el extranjero. Señalaba como culpables de esta situación a “nuestros ‘editores’, que aguardan aún a que los autores nacionales, además de proporcionar el texto y las ilustraciones, costeen ellos mismos las ediciones de sus obras, y naturalmente es

⁵²⁴ *En el estudio* es el óleo de Radice, reproducida en el anexo del capítulo 1, fig. 16.

⁵²⁵ Reproducida en el anexo del capítulo 1, fig. 24.

imposible” (1933, XI). Esta cita también ilumina la forma de trabajar de los historiadores, quienes además de proveer el texto, se ocupaban de la selección de las imágenes y, desde ya, de financiar la publicación.

Con respecto a esto último, previo a la edición del libro, Pagano recibió ofertas para solventar la edición. El constructor rosarino Víctor Avalor fue uno de los que realizó gestiones para ayudar en este asunto al crítico de arte. En una carta le informa que había conversado con el diputado nacional Rafael Biancofiore sobre su proyecto y que este propuso presentar la idea al Gobierno Nacional de adquirir 200 ejemplares para que fuesen distribuidos en los centros culturales del país y, de esta manera, podía mitigar el esfuerzo que significaba publicar un libro en nuestro país⁵²⁶.

En el agasajo ofrecido a Pagano con motivo de la publicación de su gran libro, los oradores destacaron su perseverancia y tesón para concretar tan largo proyecto. Uno de lo que ofreció un discurso fue Ricardo Rojas. Además de hacer mención a la ardua y sincera tarea del historiador, con “alma de maestro por la serenidad equitativa con que trata a sus contemporáneos”, expresó que la importancia de *El arte de los argentinos* radicaba hacía tomar conciencia de:

Nuestro paisaje, de nuestras ciudades, de sus formas arquitectónicas, de sus monumentos escultóricos y pictóricos. Solo así podremos ver en el proceso local las desarmonías e hibridaciones de lo mecánicamente trasplantado junto a la criatura viviente que nace del genio telúrico o de la sensibilidad nacional. Conocer todo eso es ya un principio de autonomía creadora para el artista. Libertar el arte argentino es afirmar la personalidad del pueblo argentino⁵²⁷

Pagano, cerró la velada con unas palabras de agradecimiento y se dedicó a recordar el proceso de formación del arte argentino, sin dejar de lado la desatención o imposibilidad de los distintos gobiernos por prestar una verdadera atención a los temas artísticos:

Recordemos: tras la primera Exposición de Bellas Artes efectuada aquí, debida a la mente precursora de Mitre, y después de la tentativa de Sarmiento, siempre a la altura de su genios los poderes públicos dedicaron su atención a otros problemas, más vitales quizás en el orden práctico de la vida nacional. Ni Mitre pudo fundar el museo como lo ansiaba, ni Sarmiento logró crear la Academia, según proyectó hacerlo con Boneo...⁵²⁸

⁵²⁶ Avalor calculaba a \$100 el costo de venta. Carta de Víctor M. Avalor a José León Pagano, Rosario, 13 de julio de 1937. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA.

⁵²⁷ “Tuvo destacado relieve el banquete ofrecido anoche a D. José León Pagano”, *La Nación*, 3 de julio de 1938.

⁵²⁸ *Ídem.*

Finalizó su discurso resaltando la calidad de las obras que se encontraban en las colecciones privadas:

Cuando se quiera medir el grado de nuestra distinción espiritual en la exclusiva esfera del arte, volvamos los ojos a las colecciones porteñas. Si alguien intentara reunir en una exposición el tesoro artístico existente en la sola capital, Buenos Aires ofrecería al mundo un espectáculo capaz de asombrar a la madre Europa. ¿Pero dónde hallar un ámbito, un edificio, cuya amplitud pueda contener tanta obra de arte? Hoy sería imposible.⁵²⁹

Posiblemente, eso que haría “asombrar” al viejo continente, estuviese relacionado a los tesoros europeos que guardaba el grupo más selecto de la sociedad porteña, ya que no era la primera vez que en resaltaba la calidad de sus colecciones. Chiáppori, en su libro, también destacó este aspecto:

Fuera de París, como con gran acierto lo apuntara González Garaño, difícilmente podría reunirse en cualquier otra capital europea un número considerable de obras, no sólo de calidad, sino ‘significativa, específica’, de las sucesivas evoluciones de la pintura ‘desarrollada’ en Francia durante los últimos cien años (1942, 195)

El autor de *El arte de los argentinos*, en esta publicación, tampoco se olvidó de los coleccionistas y la riqueza de sus acervos. Entre las varias de las obras con las que ilustró sus páginas, incluyó obras que pertenecían a individuos particulares. Con este gesto, dejó asentado la vinculación de las obras argentinas con el gusto de los sujetos que practicaban esta costosa actividad. Algunas de las obras allí publicadas, por ejemplo, eran propiedad de Antonio Santamarina, como *Recorriendo la estancia* de Prilidiano Pueyrredón, *Gaicho pialando* de Juan León Pallière, *Ensillando* de Adolfo Methfessel, *Quinta González Gowland* de Onofrio A. Pacenza, *Payada en una pulpería* de Carlos Morel. En ese acto, su libro se transformaba en una vidriera de las producciones argentinas pero también de las colecciones privadas y públicas existentes en el país y, así como también de las obras argentinas existentes en repositorios extranjeros. De esta forma, Pagano, no solo nos dejaba un relato actualizado acerca de la circulación de las producciones nacionales, sino que también sentaba las bases para considerar un arte argentino donde lo local incluía a las personas y a las creaciones de todo el territorio nacional.

⁵²⁹ *Ídem.*

Conclusiones

Tal vez la historia de los museos públicos de arte de país podrían resumirse en una frase: “la historia de la falta de presupuesto en Argentina”, pero ese reduccionismo nos privaría de conocer las dinámicas que se generan en torno a la creación de instituciones este tipo. En este sentido, la investigación realizada en esta tesis nos permitió conocer y reconstruir con mayor profundidad las distintas dimensiones que implicaron los procesos de formación de los primeros museos municipales de arte creados en la provincia de Buenos Aires.

La comparación de los casos nos permitió comprobar que no existieron procesos iguales, así como tampoco las políticas impulsadas desde las distintas esferas generaron el mismo impacto. En la mayoría de los casos, nos encontramos con museos locales que atravesaron un proceso discontinuo de formación y donde ninguna de las decisiones estatales fueron suficientes para hacer efectiva la creación de instituciones artísticas.

De todas maneras, la puesta en marcha de esas políticas dio impulso a la formación de museos de arte locales, en una época en que lo regional había cobrado nueva relevancia o, en palabras del diario *La Nación*, había “una creciente corriente de interés” sobre el desarrollo de las manifestaciones artísticas del interior⁵³⁰. Pero, aunque la intervención de la DNBA y el MNBA fue importante, no fue suficiente en la creación de los museos municipales y/u otras instituciones artísticas públicas. Como indicó María José Herrera (2012, 542), en lugar de crear las instituciones necesarias para solventar la creciente demanda de arte de toda la nación, las acciones de gobierno estuvieron orientadas a desprenderse de lo poco que se tenía y crear una red de contención, asesoramiento y estímulo para las nuevas instituciones, con las mejores intenciones pero con poco sustento material por la envergadura que tenía el Estado por esos años.

Por este motivo, la organización de las instituciones artísticas a nivel nacional se caracterizó por estar ligada a resoluciones prácticas y por la ausencia de planes definidos. Atilio Chiáppori en su libro sinceró este *modus operandi* aplicado a la organización de las exposiciones viajeras, manifestando que “se hizo lo que se pudo” (1942, 176), observación que podría hacerse extensiva al resto de los políticas estatales de esta década. Como expusimos, las decisiones de envío de determinadas obras a ciertas ciudades, así como también las obras que se ponían en circulación, parecían estar más atadas a

⁵³⁰ “En toda la República se cumplirá una labor de fomento artístico”, *La Nación*, 29 de septiembre de 1935.

cuestiones o decisiones de índole informal que a procedimientos rigurosos y sistematizados.

La organización de la Federación Nacional de Comisiones Oficiales de Bellas Artes también estuvo tomada por esta dinámica. Sus reuniones, ansiadas por las comisiones locales, no alcanzaron para solucionar las problemáticas atravesadas en el camino de sostener e impulsar las nuevas actividades artísticas. De ahí que muchas veces, frente al total desconocimiento de cómo resolver determinadas cuestiones, apelasen a la consulta de otras novatas comisiones entre las que reinaba el espíritu de colaboración. Para ilustrar esto, podemos mencionar que previo a constituirse y a redactar el estatuto de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Tandil, el secretario del Museo, Guillermo Teruelo, le solicitó a Enrique Cabré Moré, director del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca, un ejemplar del reglamento de la Comisión a fin de “reunir los antecedentes que hagan al caso”⁵³¹. Asimismo, la Comisión Municipal de Rosario, en 1936, había resuelto cubrir los gastos de embalaje y acarreo “para simplificar la tarea y en el deseo de contribuir al mejor éxito” del certamen organizado por la Comisión de Bahía Blanca⁵³². También, al inaugurarse el Museo de Tandil, el director del Museo Regional Pampeano de Santa Rosa, Jorge Selva, además de felicitar al director por esta iniciativa, le expresó sus deseos de que “mantenga y se afiancen los más estrechos vínculos con este incipiente Museo que también trata de cooperar al fomento de los prestigios científicos y artísticos en el país...”⁵³³.

En otro orden de cosas, las exposiciones viajeras brindaron a los espacios locales la posibilidad de exhibir obras de artistas de renombre en un momento en que aún no tenían sus propios referentes. Es decir, además de ser una estrategia para difundir las obras de artistas argentinos, también funcionaron como una herramienta pedagógica dirigida a los artistas provinciales. Acercarles los modelos y estilos artísticos vigentes era una forma de educarlos en el rumbo que iba tomando la producción plástica oficial.

La DNBA, al mismo tiempo, aprovechó estas estrategias para afirmar su posición y marcar territorio frente a la proliferación de espacios artísticos en la capital del país y en otras ciudades provinciales. Como señaló Diana Wechsler “se trataba de ocupar

⁵³¹ Carta de Guillermo Teruelo, secretario del Museo de Tandil, a Enrique Cabré Moré, Tandil, 27 de junio de 1938. Archivo 2Museos, Bahía Blanca.

⁵³² Carta del presidente de la CMBA de Rosario a Enrique Cabré Moré, Rosario, 1 de abril de 1936. Archivo 2Museos, Bahía Blanca.

⁵³³ “Inauguración del Museo Municipal de Bellas Artes. Expresiva nota recibida desde Santa Rosa”, *Tribuna*, Tandil, 11 de enero de 1937.

efectivamente la mayor cantidad de lugares posibles, tanto los instituidos como aquellos de reciente creación” (1999, 73). Si consideramos que, en la provincia de Buenos Aires para mediados de los años treinta existían tres salones oficiales de arte – el Salón Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca desde 1931, el Salón Provincial de Bellas Artes en La Plata desde 1933 y el Salón Municipal de Bellas Artes de Pergamino, desde 1934 – y dos museos públicos de arte (en La Plata y en Bahía Blanca), la región aún tenía mucho más para ofrecer.

En el discurso que brindó Chiáppori en la inauguración del Primer Salón Municipal de Arte de Bahía Blanca aprovechó para aleccionar a los jóvenes artistas a quienes recomendó “una mayor dedicación a los principios fundamentales del arte apartándose de extravagancias y snobismos de escasa o ninguna tradición en el país”⁵³⁴ y desde el diario local se lamentaban por no haber vertido mayores precisiones sobre este punto ya que “tratándose de un acto al que asisten buen número de artistas de incipiente actuación, no podría ser de mayor oportunidad aunque tal vez no hubiéramos coincidido en absoluto, con sus puntos de vista”⁵³⁵. Para los artistas locales era importante atender a las demandas de las instituciones oficiales a las que buscaban acceder. Pero, como deja entrever la cita de *La Nueva Provincia*, la implementación de determinadas directrices no se aceptaba acríticamente, ni en las localidades ni en la ciudad capital.

Proponemos como hipótesis que los programas impulsados por los organismos nacionales guardaban el interés de hacer de estas nuevas e incipientes instituciones artísticas espacios de legitimación para la creciente circulación de arte argentino, pero no con un interés genuino en crear condiciones efectivas para activar o fortalecer el desarrollo del campo local.

En relación con los salones que organizó la CPBA, nos interesa resaltar que el éxito en ventas y en convocatoria que los caracterizó no tuvo el mismo impacto (o fue insuficiente) para la fundación de nuevos museos o para crear los cimientos de espacios artísticos locales. En cambio, el beneficio para el Museo Provincial era claro. Aun así fueron importantes espacios para poner en circulación una gran cantidad de obras de arte por toda la provincia. En varias de las ciudades estudiadas, los salones de arte fueron los únicos espacios -por fuera de la ciudad capital- donde los artistas podían vender sus obras sin necesidad de montar una exposición individual. En una carta que Flores Kaperotxipi

⁵³⁴ “El primer salón municipal de arte”, *La Nueva Provincia*, 12 de abril de 1931.

⁵³⁵ *Ídem*.

le envió a Juan Carlos Miraglia, le contaba que Tandil le había gustado muchísimo pero, agregaba, “ya puede usted suponer cómo andaría allí la venta de cuadros. Pero para otra vez me sirvió el viaje.”⁵³⁶.

Las instituciones locales que deseaban hacerse de un grupo de obras dependían de las donaciones de los particulares y del presupuesto municipal, que en general era insuficiente. La Comisión de Tandil fue la única que, inicialmente, pudo aprovechar la oferta que ofrecía el Salón local gracias a los recursos materiales con los que contaba. La estabilidad edilicia del Museo de esa ciudad, además, cooperó para recibir una importante cantidad de donaciones en su primer año de vida.

En este sentido, es interesante señalar que los salones que limitaron la convocatoria a sus localidades y regiones presentaron más complejidades que aquellos que fueron abiertos a recibir artistas de todo el país. En el Museo de Bahía Blanca, hacia la década del 60, la posibilidad de contar con un acervo atractivo era una cuestión que aún no estaba saldada. El diario bahienses *La Nueva Provincia*, en 1962 con respecto al XXXII Salón Regional decía:

Creemos que el Salón Regional marca un punto de crisis que debe llamar la atención de las autoridades a fin de ampliar su jurisdicción pues tal como viene desarrollándose en los últimos años es evidente su declinación y como consecuencia su inutilidad como vehículo de cultura pública.⁵³⁷

Es decir, treinta años después, las autoridades seguían sin encontrar la manera de lograr que el Salón local fuese atractivo para los artistas locales y de la región y para el crecimiento cultural de la ciudad.

Por otro lado, si bien los museos provinciales fundados en las décadas de 1910 y 1920 “se tornaron más permeables al arte argentino del momento... por la apertura de los salones provinciales y regionales de bellas artes” (Baldassarre, 2006b, 318) y esto se mantuvo y se profundizó en los fundados en las décadas siguientes, como vimos a lo largo del capítulo dos, esta apertura no incluyó a los artistas locales. Las producciones de los artistas locales no fueron contempladas por ninguno de estos proyectos. La visibilización de los artistas locales en los salones municipales, no fue una decisión exenta de conflictos.

⁵³⁶ Carta de Flores Kaperotxipi a Juan Carlos Miraglia, 20 de mayo de 1933, Zarauz, publicada en Gené (2010, 18)

⁵³⁷ Xil Buffone (2006), “Filoteo di Renzo: Bahía Blanca nunca aprenderá”, *Ramona*, octubre 2006, pp. 54-64.

El arte argentino venía ganando lugar en las elecciones de los coleccionistas de arte, lo cual marcó el rumbo de las colecciones patrimoniales de las nuevas instituciones y de las propuestas expositivas. Fueron los coleccionistas los encargados de posicionar en los espacios de legitimación el nuevo consumo cultural, a través del comercio y de las instituciones artísticas estatales, donde comenzaron a desarrollar el rol de gestión y de administración.

En lo concerniente al rol y a las acciones encauzadas por los artistas locales, sostenemos que existió una ambivalencia entre echar raíces y fortalecer el circuito artístico regional o triunfar en la gran ciudad y, a partir de ahí, construir una imagen respetable en el ámbito local. Desde ya que las condiciones de afincamiento en las ciudades bonaerenses no eran atractivas para la actividad de los artistas. Como mencionamos antes, las posibilidades de exhibición eran reducidas y la oferta de espacios de formación tampoco abundaba. Además, en algunas de las localidades el proceso de formación del museo y de los salones de arte, no fue de la mano de la creación de instituciones de enseñanza artística. Aquellas personas que decidían desarrollarse como artistas, a falta del apoyo estatal en sus ciudades de origen, quedaban librados a su suerte, aunque, como expresó Chiáppori, eran celosamente vigilados. En relación a esto último, la visita de los artistas consagrados, además de jerarquizar al ámbito local, era herramienta pedagógica: podían observar de manera directa los modelos a seguir y alentaba a los locales a mejorar sus producciones. Un aspecto que merece una mayor dedicación es la vinculación entre la oleada inmigratoria de principios de siglo y las subsecuentes y la conformación de espacios artísticos. La mayoría de los trabajos dedicados a este tema, se relacionan a los procesos sucedidos en la ciudad de Buenos Aires u otras grandes ciudades. Sin embargo, su incidencia en el armado de instituciones de la provincia no ha sido estudiada en profundidad. Nuestra acercamiento a este eje a través de las figuras de Vicente Seritti y Juan Belcuore, nos aportaron una nueva dimensión para analizar el germen de las actividades artísticas en la región.

Dentro de las posibilidades de desarrollo de los artistas provinciales, el reconocimiento que encontraron en la figura de José León Pagano no era un hecho anecdótico. Para aquellos artistas que querían trascender la localidad e instalar sus nombres en el ámbito capitalino, ser considerado por uno de los críticos de arte más importantes de la época era una forma de llegar. De este modo alcanzaban una especie de legitimación que desde los espacios locales no podían obtener a fuerza de trabajo.

De alguna forma, Pagano acortaba la distancia existente entre la región bonaerense y la ciudad de Buenos Aires. Porque, a pesar de la cercanía entre ambas, la provincia padeció el despliegue que ofrecía la capital nacional. Darío Gamboni, en su artículo “Whistler Wells and the ‘Swiss’Cuckoo Clock”, escrito para el libro publicado en 1992 por Heinz Horat con motivo de los 1000 años de arte en Suiza, observó que regiones cercanas a París, como Suiza, parecían espacios lejanos frente a la moderna y dinámica metrópoli francesa de siglo XIX. Entendemos que una situación parecida enfrentó la provincia en relación a la ciudad de Buenos Aires. La cercanía de ambas regiones, lejos de ser una ventaja, opacó las posibilidades de desarrollo que recién se estaban formalizando en las ciudades de la provincia. En cambio, ciudades como Rosario, Córdoba o Tucumán consiguieron armar sus propios circuitos y dinámicas culturales. Estos espacios, quizás por su lejanía, resultaron más atractivos para los agentes interesados en fomentar la actividad artística en otros espacios del país.

La ciudad de los rascacielos, teatros, cines, exposiciones, vanguardias, espacios de formación y de exhibición, dejó al territorio bonaerense en una misma condición de periferia. Las sierras, las playas y las grandes extensiones de campo ofrecían posibilidades visuales que para los artistas capitalinos estaban desactualizadas. La ciudad de Buenos Aires, con el arribo de los artistas provenientes de Europa luego de sus viajes de formación, matizó la preponderancia de los géneros académicos tradicionales y modernizó el escenario y los lenguajes artísticos venían teniendo lugar en el campo porteño. Por el contrario, los artistas bonaerenses que no tenían posibilidades económicas de trasladarse, debían conformarse con las propuestas que llegaban a sus ciudades, las cuales, en general, eran más allegadas a la enseñanza académica que a las estéticas modernas. A muchos de ellos, esta formación no les alcanzaba para competir en las grandes ciudades y si el ambiente local lo permitía, continuaban produciendo para espacios con dinámicas similares. De ahí que el artista que llegó y triunfó en la gran ciudad era casi más valorado que aquellos que habían tenido el privilegio de nacer y/o formarse en la ciudad de Buenos Aires.

Aspiramos a que todo lo expuesto en esta tesis contribuya a pensar políticas públicas que desarmen las históricas diferencias entre las ciudades bonaerenses y la ciudad de Buenos Aires y que finalmente el acceso al consumo y a la formación artística deje de ser un privilegio de las grandes y ricas ciudades.

Anexos

Anexo capítulo 1

Figura 1. Exposición obras premiadas en el XXIV Salón Nacional de Bellas Artes – 1934

Artista	Obra	Técnica	Premio
José Planas Casas	Relieve	yeso	Segundo
Amado Puyau	Desnudo	yeso	Tercero
Máximo Maldonado	Oso	yeso	Estímulo
Horacio Juarez	Cabeza de mujer	yeso	Estímulo
Ernestina Azlor	Cabeza de Oliva Navarro	bronce	Estímulo
María R. C. de Marteau	Cabeza de niña	yeso	Estímulo
Carol Navarro Ocampo	Evadne	yeso	Laura Bárbara de Díaz
Enrique de Larrañaga	Mr. Teddy	óleo	Primer
Raquel Forner	Interludio	óleo	Segundo
Enrique Borla	Eva	óleo	Tercero
Ramón Gómez Cornet	Retrato de niña	óleo	Estímulo
Arturo Gerardo Guastavino	Composición	óleo	Estímulo
Pablo Molinari	Tormentoso	temple	Estímulo
César López Claro	Friso	temple	Estímulo
José Aguilera	Caserío de San Martín	óleo	Estímulo
Octavio Fioravanti	Tarde en el patio	óleo	Estímulo
Francisco Vecchiolo	Paisaje	óleo	Eduardo Sívori
Alberto Trabuco	El desayuno	óleo	Cecilia Grierson
Angel Isoleri	El huerto del convento	óleo	Laura Bárbara de Díaz
Edelmiro Lescano Ceballos	Serenidad	óleo	Gdor. De Córdoba
Guillermo Martínez Soliman	Obrera	óleo	Gdor. De Entre Ríos
Bernardo Goldstein	Pescador	óleo	Gdor. De Mendoza
Humberto Pitaluga	Retrato	óleo	Gdor. De Los Andes
Victor Rebuffo	El tango	xilografía	Al mejor grabado
Pompeyo Audivert	Descanso	en madera	Al mejor grabado
Benedicto Massino	El pastorcito	aguafuerte	Al mejor grabado
Miguel Elgarte	Vendedoras (Tilcara)	aguatinta	Al mejor grabado
Emilio Centurión (F. de C.)	Retrato	óleo	Primer premio municipal
José A. Merediz	Carnaval	óleo	Segundo premio municipal
Italo Botti	Tranquilidad de medio día	óleo	Tercer premio municipal
Vicente Roselli (F. de C.)	Resignación	bronce	Primer premio municipal
Elena Altamira Guarnaccia	Protesta muda	yeso	Segundo premio municipal
Enzo Giusti	Figura	yeso	Tercer premio municipal

Cuadro elaborado a partir del catálogo de la exposición “Salón Nacional de Bellas Artes, XXIV Salón Anual, primera exposición de premiados en las provincias”, octubre – diciembre 1934, reproducido en este anexo.

Figura 2. Premios XXV Salón Nacional de Bellas Artes - 1935

Autor	Obra	Premio
Ana Weiss de Rossi	El sibarita	Primer premio pintura
Adolfo Montero	Bañistas	Segundo premio pintura
Francisco Vecchioli	Paisaje de La Plata	Tercer premio pintura
Emilio Centurión	Venus criolla	Premio adquisición
Luis Caputo Demarco	Carnaval de Humahuaca	Mejor grabado
Pedro Tenti	En la playa	Primer premio escultura
María del C. de Araoz Alfaro	Figura de un estanque	Segundo premio escultura
Cecilia Marcovich	Desnudo	Tercer premio escultura
Alfredo Bigatti	Alba	Premio adquisición

Datos obtenidos de *Reseña retrospectiva del Salón Nacional. Primeros premios 1911-1959*, p. 237 - 238

Figura 3. Exposición obras premiadas en el XXVI Salón Nacional de Bellas Artes - 1936

Autor	Obra	Técnica	Premio
Jorge Soto Acebal	Susana	Acuarela	Primer premio pintura
Enrique de Larrañaga	Entre telones	Óleo	Premio adquisición
Aquiles Badi	Bueno Aires 1936	Óleo	Segundo premio pintura
Francisco Vecchioli	El domingo	Óleo	Premio Eduardo Sívori
Víctor Pissarro	Retrato de niña	Óleo	Premio Cecilia Grierson
Raúl Mazza	Colonos	Óleo	Primer premio Mun. Cap. Fed.
Antonio Berni	Chacareros	Óleo	Segundo premio Mun. Cap. Fed.
Consuelo González	Reposo	Óleo	Tercer premio Mun. Cap. Fed.
Lino Spilimbergo	Retrato	Óleo	Primer premio Comisión Nac. De Cult.
Horacio Butler	Retrato de muchacho	Óleo	Segundo premio Comisión Nac. De Cult.
Enrique Borla	Descansando	Óleo	Tercer premio Comisión Nac. De Cult.
Amado Puyau	Taragui	Yeso	Primer premio escultura
Alberto Lagos	Pampa	Bronce	Premio adquisición
Magin Salord Pons	Madre	Yeso	Segundo premio escultura
Juan Grillo	Crisálida	Yeso	Primer premio Mun. Cap. Fed.
Stephan Erzia	Pensamiento	Talla	Segundo premio Mun. Cap. Fed.
Elena Guarnaccia Altamira	Alba	Piedra	Tercer premio Mun. Cap. Fed.
Carlos de la Cárcova	La zagala del ave	Yeso	Primer premio Comisión Nac. De Cult.
José De Luca	Plenitud	-	Segundo premio Comisión Nac. De Cult.

Información obtenida de: “Se realizará en esta una exposición de premiados del XXVI Salón N. de Bellas Artes”, *La Capital*, Mar del Plata, 23 de enero de 1937. Elaboración de la autora.

Figura 4. Exposición de obras premiadas en el XXVII Salón Nacional – 1937

Artista	Obra	Técnica	Premio
Lino Spilimbergo	Figuras	óleo	Gran Premio Adquisición
Ramón Gómez Cornet	Muchachos santiagueños	óleo	Primer premio
Antonio Berni	Jujuy	óleo	Premio composición
Ernesto Scotti	Descanso de modelos	óleo	Premio Eduardo Sívori
Marcos Tiglio	Nilda	óleo	Premio Cecilia Grierson
José Fioravanti	Mujer con libro	yeso	Gran Premio Adquisición
José De Luca	Flor de cardón	yeso	Primer premio
Antonio Sassone	Armonía	yeso	Premio composición
Alberto Basaldúa	Mujer sentada	óleo	Primer premio Mun. Ciudad de Bs. As.
Antenor Pereyra	Músico	óleo	Segundo premio Mun. Ciudad de Bs. As.
Juan C. Miraglia	Paisaje italiano.	óleo	Tercer premio Mun. Ciudad de Bs. As.
Alberto Lagos	Pomona	pedra	Primer premio Mun. Ciudad de Bs. As.
María C. de Araoz Alfaro	Las pobres mujeres	cemento	Segundo premio Mun. Ciudad de Bs. As.
Augusta Tarnassi de Palma	Julia Elsa	pedra	Tercer premio Mun. Ciudad de Bs. As.
Francisco Vidal	Composición	óleo	Primer premio Comisión Nacional de Cultura
Adolfo de Ferrari	Figura	óleo	Segundo premio Comisión Nacional de Cultura
Eugenio Daneri	Casa jardín	óleo	Tercer premio Comisión Nacional de Cultura
Juan Grillo	Falenas	yeso	Primer premio Comisión Nacional de Cultura
Horacio Juárez	Flor serrana	yeso	Segundo premio Comisión Nacional de Cultura
O. C. Lauersdorf	Quirón y Aquiles	bronce	Tercer premio Comisión Nacional de Cultura

Información obtenida de cat. Exposición de obras premiadas en el XXVII Salón Nacional de Bellas Artes, Río Cuarto, Córdoba (figura 8). Elaboración de la autora

Figura 5. Recorrido de las exposiciones con los premios del Salón Nacional entre 1934 y 1937



La confección de este mapa es de la autora a partir de las fuentes recopiladas: “Salón Nacional de Bellas Artes, XXIV Salón Anual, primera exposición de premiados en las provincias”, octubre – diciembre 1934, Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires; “Exposición de premiados del Salón Nacional en el interior” en Dirección Nacional de Bellas Artes, Cuarta época, 1° de septiembre 1931 – 8 de marzo de 1938, Archivo Palais de Glace, Buenos Aires.

Figura 6. Exposiciones viajeras por año y ciudad

Ciudad	1934	1935	1936	1937
Rosario	X			
Santa Fe	X		X	
Paraná	X		X	
Córdoba	X		X	X
Bahía Blanca	X			
La Plata	X			
Corrientes		X		
Salta		X		X
Tucumán		X	X	X
Catamarca		X	X	X
San Juan		X	X	X
Mendoza		X	X	X
Río Cuarto		X		X
Gualectuaychú		X		
Concepción del Uruguay			X	
La Rioja			X	X
Jujuy			X	X
Mar del Plata			X	
Santiago del Estero				X
San Luis				X

Elaboración de la autora

Figura 7. Catálogo la primera exposición de premiados en el Salón Nacional de Bellas Artes, gira del año 1934. Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires.

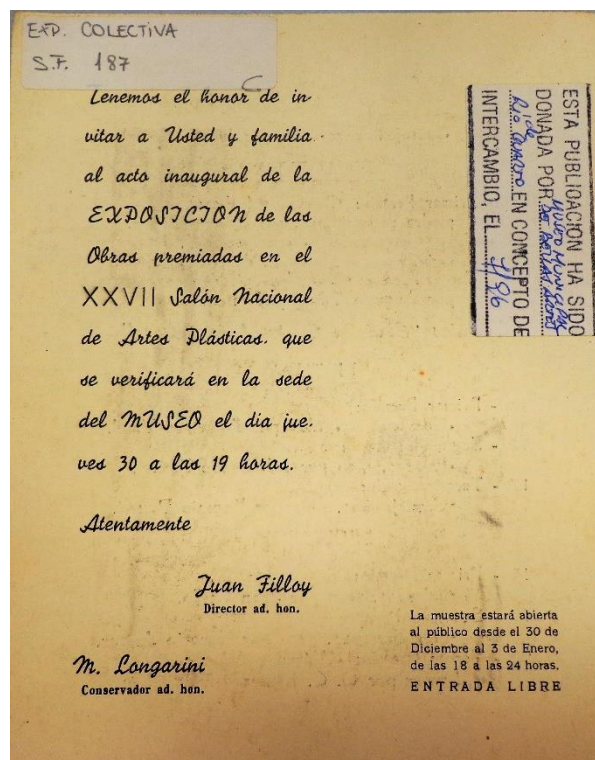
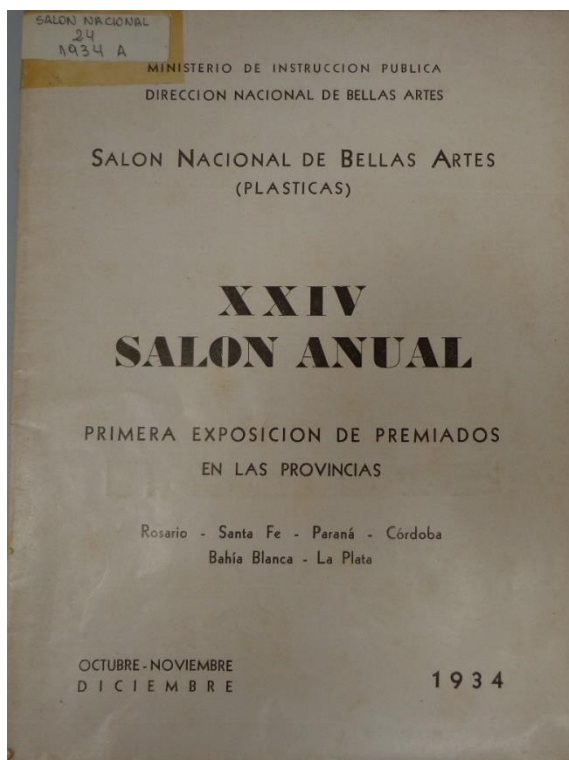


Figura 8. Catálogo de la exposición con los premios del XXVII Salón Nacional en el Museo Municipal de Bellas Artes de Río Cuarto, Córdoba, diciembre - enero de 1937. Tiene un formato de dptico que en la parte central se reproduce el listado de las obras exhibidas. Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

Figura 9. Envío del MNBA al Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca – 1933

Autor	Título	Año	Técnica	Medidas	Fecha y forma de ingreso		Fuente de ingreso
Rovatti, Luis Carlos	Cabeza de hombre	1921	Madera tallada	32 x 44 x 25	1921	Adquisición	XI° SNBA - Tercer Premio
Santiano, César	El hombre y sus pasiones	[1913]	Yeso	s/d	1913	Adquisición	Premio adquisición escultura III° SNBA
Riganelli, Agustín	El poeta Alfredo Bufano (cabeza)	1920 - 1921	Bronce	23 x 38 x 28	1921	Adquisición	XI° SNBA - Segundo Premio
San Luis, Nicolás Antonio de	Retrato del pintor Vidal	[1930]	Bronce	22 x 40 x 26	1931	Adquisición	por la CNBA, XX° SNBA (1930)
Carnacini, Ceferino	La Boca	1926	Dibujo (lápiz y acuarela)	69,5 x 97,5	1926	Adquisición	XII Salón de Acuarelistas
Figari, Pedro	Una diligencia	s/f	Óleo sobre cartón	40 x 50,5	1924	Adquisición	En Exposición individual Pedro Figari de 1923.
Gramajo Gutiérrez, Alfredo	El responso	[1928]	Óleo sobre tabla	61 x 49,2	1928	Adquisición	por la CNBA, I Exp. de Artes Decorativas
Lastra, Claudio	Ismael en el desierto	1860	Dibujo	63 x 99	1896	Remitida	por el Museo Nacional de Historia Natural
Grün, Jules Alexandre	Limpiadora de cobres	1894	Óleo sobre tela	126 x 155	1921	Adquisición	En Exp. individual Grün, Jules, Salón Witcomb, nov. 1921.
Collin, Louis Joseph Raphael	Nonchalance	s/f	Óleo sobre tela	74 x 60	1904	Adquisición	Misión Schiaffino en París, a Collin, Louis Joseph Raphael.
Ruiz Luna, Justo	Restos de un naufragio	[1887]	Óleo sobre tela	151,5 x 351	1897	Adquisición	Sucesión DEL VALLE, Aristóbulo
Sartori, Federico	La lucha entre el morbo y la ciencia	1913	Acuarela	60 x 100	1913	Adquisición	III° SNBA
Figueiredo e Melo, Francisco Aurelio de	Paisaje (Bello Horizonte)	c. 1898	Óleo sobre tela	70 x 89,5	1901	Donación	Intendencia Municipal (adquirido al artista)
Bernaldo de Quirós, Cesáreo	Soledad (Nocturno)	1908	Óleo sobre tela	93 x 93	1911	Canje	por Pax a Bernaldo de Quirós en enero de 1911
Fragiacomo, Pietro	El mar	s/f	Óleo sobre tela	186 x 300	1910	Adquisición	Exp. Inter. de Arte del Centenario (a Italia)
Tornambe, Julián R.	Paisaje	1926 /4	Óleo sobre tela	70 x 100	1931	Remitida	por la CNBA - En Exposición individual Tornambe, Julián
Yramain, Demetrio	Bajando a la fiesta	1928	Óleo sobre cartón	68 x 100	1931	Remitida	por la CNBA
Boveri, Atilio	Paisaje de Mallorca	s/f	Óleo sobre tela	104 x 120	1921	Adquisición	Bóveri, Atilio
Mazza, Raúl	De visita	[1916]	Óleo sobre tela	160 x 130	1916	Adquisición	VI° SNBA - Premio adquisición
Troilo, Felipe	A orillas de Rivadavia	[1919]	Óleo sobre cartón	51,5 x 73	1919	Adquisición	IX° SNBA
Perez de Llanso, Hildara	Martita	1927	Óleo	90 x 70	1927	Adquisición	XVII° SNBA
Rossi, Alberto María	Naturaleza muerta	s/f	Óleo sobre tela	96,5 x 100	ant.1928	Remitida	por el Museo de La Plata
Albino, Lucas	Riachuelo	s/f	Óleo sobre tela	76,5 x 101	ant.1928	Remitida	por el Museo de la Plata
Zehemen, Ursula Von	Fuente histórica de Vicente López	s/f	Óleo sobre tela	52 x 59	1919	Remitida	por el Museo de la Plata - IX° SNBA
Radice, Luis Emilio	En el estudio	1918	Óleo sobre tela	70 x 100	1919	Adquisición	IX° SNBA
Bertolé, Emilia	Retrato de mi madre	1918	Óleo sobre tela	115 x 100	ant.1928	Remitida	por el Museo de La Plata
Delucchi, Pedro	Tramonto	1913	Óleo sobre tela	121 x 160	1913	Adquisición	III° SNBA - Premio adquisición
Petrone, Miguel	Retrato de Sta. D. W.	s/f	Pastel	76 x 50	s/d	Remitida	por la CNBA. Adquisición Salón de Acuarelistas 1922
Gómez Claro, Emiliano	Nocturno	1915	Óleo sobre tela	116 x 196	1919	Adquisición	por la CNBA - SNBA, 1919

Información proporcionada por el departamento de Documentación del MNBA y por el Boletín del MNBA. Elaboración de la autora.



Figura 10. Justo Ruiz Luna (Cádiz, España, 1865-1926), *Restos de naufragio*, 1887, óleo sobre tela, 151,5 x 351 cm. Colección MNBA.



Figura 11. Pietro Fragiaco (Trieste, Italia, 1856 - Venecia, Italia, 1922), *El mar*, [1910] óleo sobre tela, 186 x 300 cm. Colección MNBA.

Figura 12. Demetrio Yramain (Tucumán, Argentina, 1907-1990), *Bajando a la fiesta*, 1928, óleo sobre cartón, 68 x 100 cm. Colección MNBA. Fotografía de la autora.





Figura 13. Alfredo Gramajo Gutiérrez (Tucumán, 1893 - Buenos Aires, 1961), *El responso*, 1928, óleo sobre tabla, 61 x 49,5 cm. Colección MNBA.



Figura 14. Raúl Mazza (Buenos Aires, 1888 – 1948), *De visita*, 1916, óleo sobre tela, 160 x 130 cm. Colección MNBA. Fotografía de la autora.



Figura 16. Luis Emilio Radice (Buenos Aires, 1888 – Derqui, Buenos Aires, 1959), *En el estudio*, 1918, óleo sobre tela, 70 x 100 cm. Colección MNBA. Fotografía de la autora.

Figura 17. Hildara Perez de Llanso (1895–1949), *Martita*, 1927, óleo sobre tela, 90 x 70 cm. Colección MNBA. Fotografía de la autora.



Figura 18. Nicolás Antonio de San Luis (Barcelona de Messina, Italia, 1897–Calamuchita, Córdoba, 1960), *Retrato del pintor Vidal*, [1930], bronce, 22 x 40 x 26 cm. Colección MNBA.



Figura 15. Miguel Petrone (?), *Retrato de Sta. D.W.*, s/f, pastel, 76 x 50 cm. Colección MNBA. Fotografía de la autora.

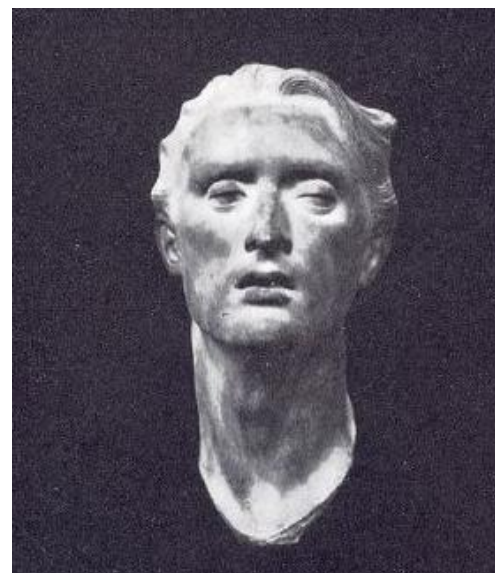


Figura 19. Agustín Riganelli (Buenos Aires, 1890-1949), *El poeta Alfredo Bufano*, 1921, bronce, 23 x 38 x 28 cm. Colección MNBA.

Figura 20. Segundo envío de obras del MNBA al Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca, 1936

Autor	Título	Técnica	Medidas	Fecha	Forma y fecha de ingreso
Franco, Rodolfo	Eulalia (Impresión)	Óleo	61 x 49,5	1910	Legado Zuberbühler, Carlos E., 1917
Vollon, Antoine	Rama de peras (Tít. ant.: Naturaleza muerta; estudio de peras)	Óleo sobre tela	46 x 38,5	s/f	Donación Ángel Roverano, 1907
Marteau, Augusto	Plaza del Congreso	Óleo	96,5 x 119	s/f	Adquisición - Primer Premio XVI° SNBA, 1926
Victorica, Miguel Carlos	Paquita	Óleo sobre tela	103 x 100	1928	Adquisición, XIX° Salón Nacional de Artes Plásticas, 1929
Forner, Raquel	Bañista	Óleo sobre cartón	96 x 71,2	1928	Donación Rafael Bullrich, 1935
Pinelo Llull, José	Paisaje	Óleo	38 x 46	s/f	Legado Juana Blanco Casariego y Giraldez, 1936
Rodríguez Etchart, Severo	Femme a l'eventail	Óleo	40 x 28	1900	Legado Carlos Rodríguez Etchart, 1935

Información proporcionada por el departamento de Documentación del MNBA y por el Boletín del MNBA. Elaboración de la autora.



Figura 21. Antoine Vollon (Lyon, Francia, 1833-París, Francia, 1900), *Rama de peras* (Tít. ant.: Naturaleza muerta (estudio de peras)), óleo sobre tela, 46 x 38,5 cm. Colección MNBA.

Figura 22. Envío del MNBA a San Nicolás, 1933

Autor	Título	Técnica	Fecha	Medida	Procedencia
Pedro Zonza Briano	La niña de los ojos negros	cera	1914	40 x 31 x 29	Adquisición al autor por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1914
Hernán Cullen	Remordimiento	bronce	s/f	s/d	Adquisición del superior gobierno al autor, 1918
Arturo Dresco	Cabeza de viejo	yeso	1902	41,5 x 20 x 22,5	Donación Federico Leloir, c. 1906-1910.
Mateo Alonso	El borracho	terracota	c. 1902	34 x 29 x 40	Adquisición al autor, 1902
	Amén	terracota	c. 1904	46 x 27 x 39	Adquisición al autor, 1906
Victorien A. Bastet	La abandonada	mármol	1886	50 x 26 x 24	Adquisición casa de remates Guerrico y Williams, 1898.
Mariano Agrelo	Adoración de pastores	óleo	1861	97 x 132	Remitida Museo Hist. Nat. 1910
Gerardo de Alvear	Paisaje	óleo s/ cartón	[1917]	60 x 53	Adquisición CNBA 1928
Demetrio Antoniadis	Contraluz	óleo	s/f	50,5 x 59,5	Adquisición CNBA 1930 al autor
M. Luisa de la Rosa	Flores	óleo	s/f	s/d	Colección A. del Valle
Carlos Castellanos	La chica del cántaro	óleo s/ tela	s/f	s/d	Adquisición Amigos del Arte 1928
José Fonrouge	El tabernero	óleo s/ tela	[1912]	147 x 101	Adquisición SNBA 1912
José Sabogal	Cruz Velacuy - Cuzco	óleo s/ tela	1925	74,5 x 69	Adquisición Amigos del Arte 1928
Enrique Prins	La Carolina	óleo	1930	171 x 120	Donación del autor, 1933
Casas Ramón	Cabeza de muchacha	grabado	s/f	s/d	s.d
Koekkoek Barend Cornelis	Calle de aldea	dibujo tinta	XIX	11 x 15	Donación Darma Julio ant.1906
Richard Rauft	Young Lady	aguafuerte	XIX	s/d	CNBA 1904/ 7
Ulises Butin	Mujeres en el cabrestante	aguafuerte	XIX	29 x 21	Donación Schiaffino antes de 1900
Allan Osterlind	A solas	dibujo	1900	50 x 42	Adquisición en París, antes de 1910
Pío Collivadino	Cabeza de viejo	aguafuerte	1900	135 x 90	Adquisición al autor en París
Carl Emir Zoir	Aproximándose a la tormenta	aguafuerte	1900	s/d	Donación Zoir 1910
Alphonse Legros	Paisano arando	aguafuerte	1900	24 x 35	Donación Carlos Sívori, antes de 1904
Manuel Robbe	El ramo de violetas	aguafuerte	1900	s/d	Adquisición en París
Georges Rochegrosse	Princesa y bufón		1900	s/d	Colección A. del Valle
Antonio Fabres y Costa	Prisionero moro	acuarela	1882	104 x 69	Donación Roverano 1910
Francisco Pradilla	Gentilhombre	acuarela	c. 1900	31 x 21	Donación Parmenio 1907
Santos Illán	Figuras	óleo s/ tela	c.1920	77 x 100	Adquisición SNBA 1928
Joaquín Sorolla	La última copla	óleo s/ tela	1905	100 x 156	Adquisición José Artal, 1911
Anónimo (esc. Italiana siglo XVII) [Adriaen Van Utrecht]	Jóvenes limpiando un pez - Tobías y el ángel	óleo	XVIII	90 x 73,5	Adquisición en Exposición MNBA 1896 a Adriano Rossi
Justo Lynch	Veleros de Barracas	óleo	c. 1920	s/d	Adquisición Witcomb 1926
Severo Rodríguez Etchart	Naturaleza muerta	óleo	1896	65 x 12	Adquisición en remate del autor
Miguel Angel Tornambé	Abrevando	óleo	1928	s/d	Remitida CNBA. Adquirida al autor en 1930

Ignacio Manzoni	El bebedor	óleo s/ tela	s/f	58 x 48	Legado Adriano Rossi, 1896
	Retrato de hombre	óleo	s/f	s/d	s/d
Federico Andreotti	Busto de mujer	óleo s/ tela	s/f	31,5 x 26	Donación Lamarca Guerrico, 1932
Ángel D. Vena	Los Cocos	óleo	s/f	s/d	s/d
Italo Botti	Espinillo en flor	óleo	s/f	s/d	s/d
Paul Albert Besnard	Aparición	dibujo	s/f	s/d	s/d
Jules Lagae	Cabeza de hombre	yeso	s/f	s/d	s/d

Información proporcionada por el departamento de Documentación del MNBA y por el Boletín del MNBA.
Elaboración de la autora.



Figura 23. Pedro Zonza Briano (Buenos Aires, 1886–1941), *La niña de los ojos negros*, 1914, cera, 40 x 31 x 29. Colección MNBA.

Figura 24. Justo Lynch (Buenos Aires, 1870–1953), *Veleros de Barracas*, c. 1920, óleo, s/d. Colección MNBA.





Figura 25. Carlos Castellanos (Montevideo, Uruguay, 1881–1942), *La chica del cántaro*, óleo sobre tela, s/f, s/d. Colección MNBA.



Figura 26. Ignacio Manzoni (Milán, Italia, 1797–Clusone, Italia, 1888), *El bebedor*, s/f, óleo sobre tela, 58 x 48 cm. Colección MNBA.

Figura 27. Envío de obras del MNBA al Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil, 1936

Autor	Título	Año	Técnica	Medida	Fecha y forma de ingreso		
Torrolba, R.	Cabeza de mujer	s/f	Pastel s/ papel	62 x 43	1936	Legado	Blanco Casariego y Giraldez, Juana
Gramajo Gutiérrez, Alfredo	Fin de fiesta	1926	Óleo s/ cartón	46 x 106.	1927	Adquisición	Asociación Amigos del Arte
Taibo González, Germán	Tableaux	1911	Óleo s/ tela	44 x 38	1935	Legado	Jáuregui de Pradere, María
Rodríguez Etchart, Severo	Petit Bleu	1900	Óleo s/ tela	80,1 x 60,1	1935	Legado	Rodríguez Etchart, Carlos
Rodríguez Etchart, Severo	Media figura de mujer	1886	Óleo s/ tela	73 x 47	1934	Legado	Gallardo, Ángel
Ciocchini, Cleto	Retrato del Doctor Guillermo Correa	s/f	Óleo s/ tela	92 x 73,2	1931	Adquisición	Primer premio XX SNBA
Coppini, Eliseo Fausto	Naturaleza muerta	s/f	Óleo s/ tela	40,2 x 59	1936	Legado	Blanco Casariego y Giraldez, Juana
Neuville, Alphonse Marie de	La Court-Echelle	s/f	Óleo	23 x 14	1910	Donación	Roverano, Ángel
Ghiglia, Oscar	Guitarrista	c. 1924	Óleo s/ cartón	44,6 x 55	1926	Donación	Rolleri, Juan
Dalmau, Emilio P.	Toledo	s/f	Óleo s/ tela	40 x 30	1936	Legado	Blanco Casariego y Giraldez, Juana
Bilbao Martínez, Gonzalo	Escena moruna	[1889]	Óleo s/ tabla	17,7 x 28	1936	Legado	Blanco Casariego y Giraldez, Juana
Gessa y Arias, Sebastián	Pensamientos	s/f	Óleo s/ tabla	11,3 x 18	1936	Legado	Coelho, Augusto Juan y Etchegoyen de Coelho, Celedonia
Navarro, José	Tipos de Goya	1903	Óleo s/ tabla	21,5 x 24	1936	Legado	Blanco Casariego y Giraldez, Juana
Dramard, Georges de	Flores	s/f	Óleo s/ tela	38 x 46	1907	Adquisición	Julia Tejedor (sucesión del Valle, Aristóbulo)
González Agreda, M.	Caridad	1907	Óleo s/ tela	58 x 45	1936	Legado	Blanco Casariego y Giraldez, Juana
Barucci, Pietro	Chocharas en un carro	s/f	Óleo	60,5 x 118	1936	Legado	Blanco Casariego y Giraldez, Juana
Rodríguez Etchart, Severo	Naturaleza muerta	s/f	Óleo s/ tela	46,5 x 61,5	1935	Legado	Rodríguez Etchart, Carlos
Jiménez y Aranda, José	Los gatitos	1901	Óleo s/ tela	77,8 x 46,5	1936	Legado	Blanco Casariego y Giraldez, Juana
Hernández Morillo, Daniel	Sevillana	s/f	Óleo s/ tela	70 x 52	1936	Legado	Blanco Casariego y Giraldez, Juana
Gómez Cornet, Ramón	Cabeza de niño	s/f	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d

Información proporcionada por el departamento de Documentación del MNBA y por el Boletín del MNBA.

Figura 28. Cleto Ciocchini (San Vicente, Bs. As., 1899- La Plata, Bs. As., 1974), *Retrato del Doctor Guillermo Correa*, s/f, óleo sobre tela, 92 x 73,2 cm. Colección MNBA.

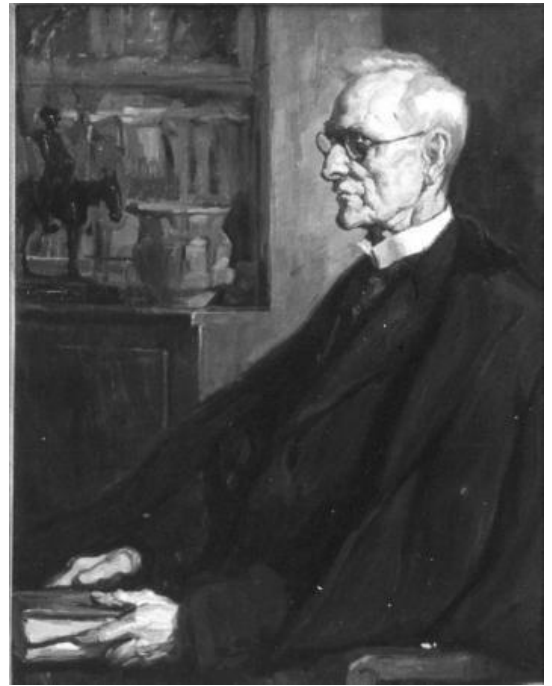


Figura 29. Gonzalo Bilbao Martínez (Sevilla, España, 1860 – Madrid, España, 1938), *Escena moruna*, [1889], óleo sobre tabla, 17,7 x 28 cm. Colección MNBA.

Figura 30. Emilio P. Dalmau (Madrid, España, 1876- 1933), *Toledo*, s/f, óleo sobre tela, 40 x 30 cm. Colección MNBA.

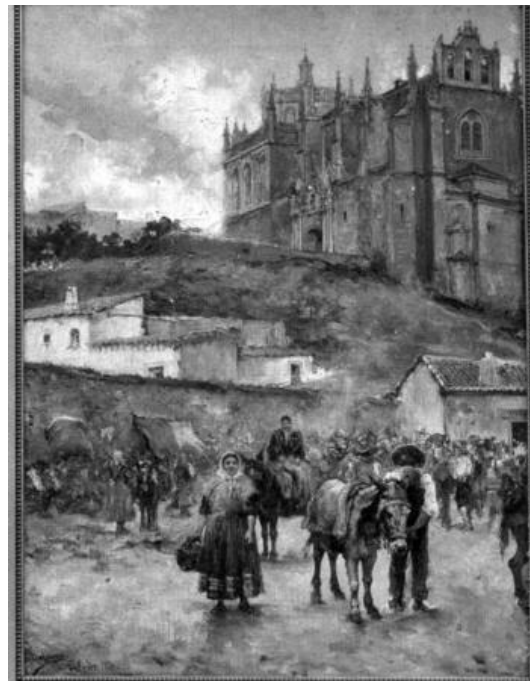




Figura 31. Pietro Barucci (Roma, Italia, 1845-1917), *Chocharas en un carro*, s/f, óleo, 60,5 x118 cm. Colección MNBA.

Figura 32. Cantidad de obras del MNBA enviadas en los préstamos fundacionales

Envíos MNBA	Bahía Blanca 1933	San Nicolás 1933	Tandil 1936	Bahía Blanca 1936	Total
Obras argentinas	21	17	7	6	51
Obras españolas	1	5	7	1	14
Obras francesas	2	7	2	1	12
Otros	4	10	4	-	18
Total	28	39	20	8	95

Elaboración de la autora



Figura 33. Las dos imágenes de arriba a la derecha y las dos imágenes de abajo a la izquierda muestran las salas de arte argentina, en “El nuevo edificio del Museo Nacional de Bellas Artes”, *La Nación*, 14 de mayo de 1933.

Anexo capítulo 2

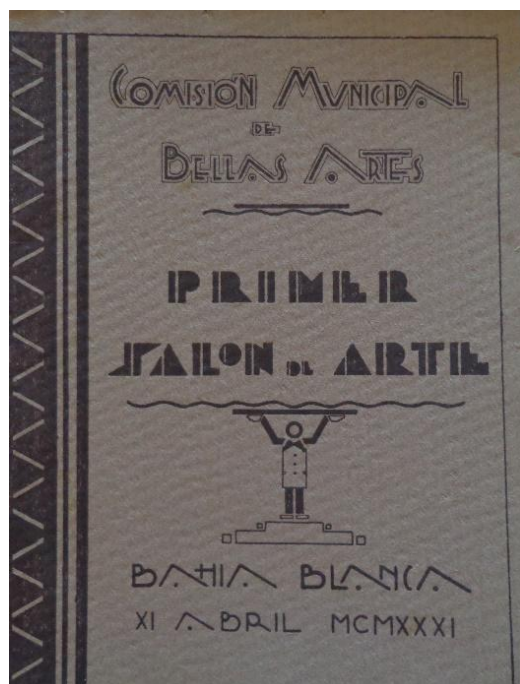


Figura 1. Catálogo Primer Salón de Arte de Bahía Blanca – abril de 1931. Diseño de Juan Carlos Miraglia. Archivo MMBA de Bahía Blanca.

Figura 2. Obras patrimoniales Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca – 1931

	Autor	Obra	Fecha	Técnica	Medidas	Forma y año de ingreso
1	Italo Botti	Una calle de Buenos Aires	1930	Oleo s/ tela	51 x 75	Adquisición CMBA - 1931
2	César Sforza	Viejo pastor	1931	Piedra	56 x 31 x 34	Donación del autor - 1931
3	Manuel Mayer Méndez	Cabeza de niña	1929	Bronce	33 x 17 x 20	Adquisición. Primer premio esc. Salón Mun. - 1931
4	Domingo Pronsato	Arroyo San Bernardo	1930	Oleo s/ madera terciada	44 x 39,5	Donación del autor
5	Domingo Pronsato	Puente de Viedma	1931	Oleo s/ madera terciada	69,7 x 96,3	Adquisición. Segundo Premio pintura Salón Mun. - 1931
6	Juan Carlos Miraglia	Casas	1931	Oleo s/ chapadur	41 x 32	Adquisición. Primer premio pintura Salón Mun. - 1931
7	Lorenzo Gigli	Una comida en el campo	1928	Oleo s/ tela	110 x 152	Adquisición CMBA -1931
8	Ezio Rovere Maldini	Día de sol en Patagones	s.d.	Oleo s/ terciado	40 x 49,5	Adquisición. Tercer Premio pintura Salón Mun. -1931
9	Francisco De los Santos	Elevadores en Río Santiago (de granos)	[1932]	Xilografía	63,8 x 54,2	Donada por Cabré Moré

Elaboración de la autora

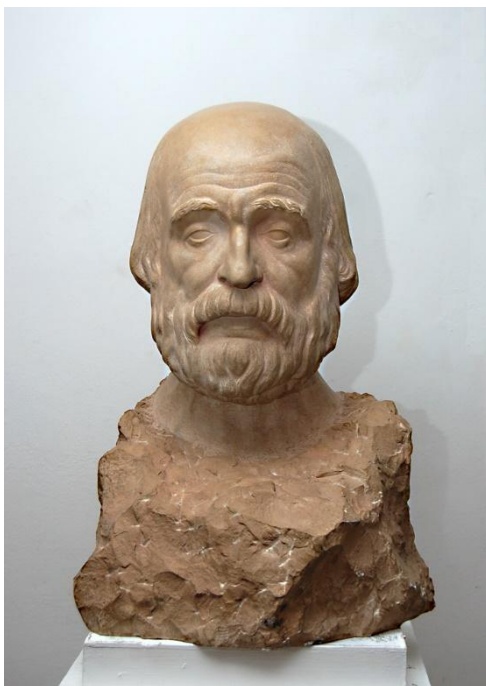


Figura 3. César Sforza (1894-1983), *Viejo pastor*, 1931, piedra, 31 x 56 x 34 cm. Colección 2Museos, Bahía Blanca.



Figura 4. Domingo Pronato, *Arroyo San Bernardo*, 1930, óleo sobre madera, 44 x 39,5 cm. Colección 2Museos, Bahía Blanca.

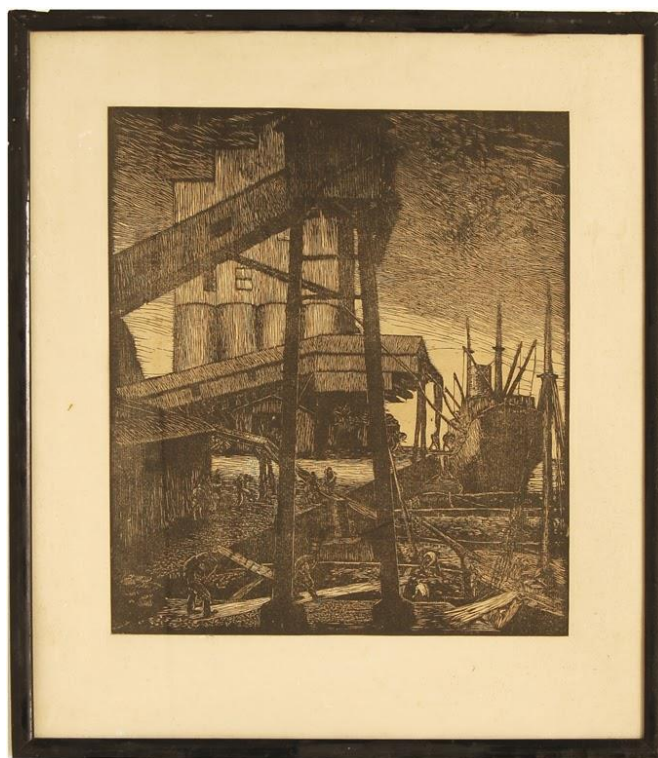


Figura 5. Francisco Américo De Santo (1901–1971), *Elevadores en rio Santiago (Elevadores de granos)*, [c.1931], xilografía sobre papel, Colección 2 Museos, Bahía Blanca.



Figura 6. Manuel Mayer Méndez (1904-1986), *Cabeza de niña*, 1929, bronce, 17 x 33 x 20 cm. Colección 2Museos, Bahía Blanca.



Figura 7. Juan Carlos Miraglia (1900-1983), *Casas*, 1931, óleo sobre chapadour, 32 x 41 cm. Colección 2Museos, Bahía Blanca.



Figura 8. Domingo Pronato (1881-1971), *Puente de Viedma*, 1931, óleo sobre madera, 96,3 x 69,7 cm. Colección 2Museos, Bahía Blanca.



Figura 9. Ezio Rovere Maldini (s/d), *Día de sol en Patagones*, óleo sobre madera, 49,5 x 40 cm. Colección 2Museos, Bahía Blanca.



Figura 10. Ítalo Botti (1889-1970), *Una calle de Buenos Aires*, 1930, 75 x 51 cm., óleo sobre tela. Colección 2Museos, Bahía Blanca.



Figura 11. Lorenzo Gigli (1896-1983), *Una comida en el campo*, 1928, 152 x 110 cm., óleo sobre tela. Colección 2Museos, Bahía Blanca.

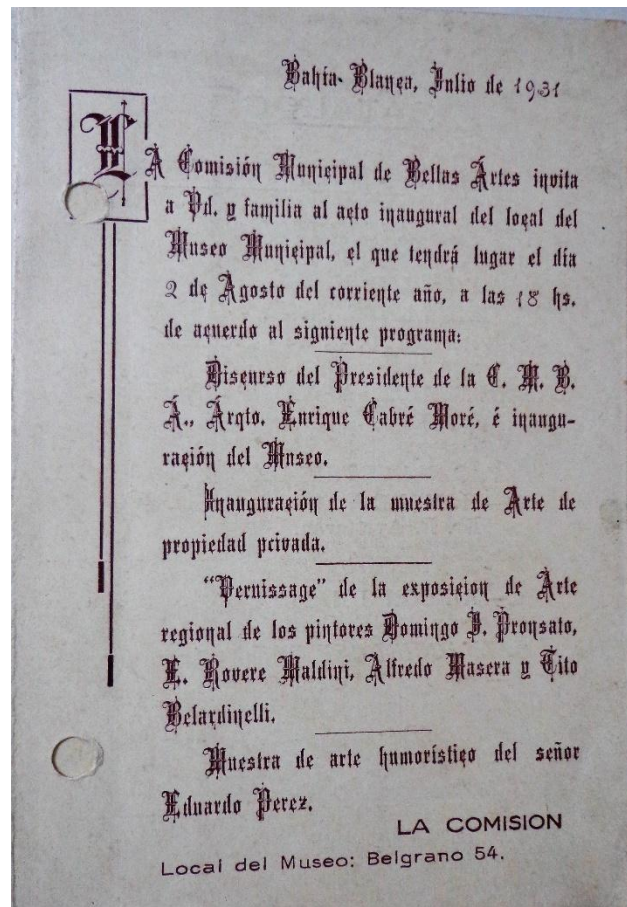


Figura 12. Catálogo de la exposición inaugural del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca, julio de 1931. Archivo Enrique Cabré Moré.



Figura 13. Acto inauguración del MMBA de Bahía Blanca. Fotografía en el archivo Enrique Cabré Moré con el epígrafe: “El presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes pronunciando el discurso inaugural del Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca, el 2 de agosto de 1931 (1er local en la calle Belgrano n° 54)”.



Figura 14. *La Nueva Provincia*, 3 de agosto de 1931, p. 8. En la imagen se aprecian la obra de Lorenzo Gigli (detrás de Enrique Cabré Moré), de de Italo Botti (a su izquierda), de Juan Carlos Miraglia (a su izquierda, arriba), de Domingo Pronsato (a la derecha), el grabado de Francisco De los Santos (en la pared lateral de la izquierda) y el bronce de Manuel Mayer Méndez (en medio de la sala).



Figura 15. Exposición de las obras para el futuro Museo Municipal de Bellas Artes; de izquierda a derecha: *Quela* de Armando W. Silva; *La duda* de Catalina Otero Lamas; *Gacelas* de Lorenzo Gigli; *Paisaje de Córdoba* de Fray Guillermo Butler; *s.t.* de Nicolás Antonio de San Luis (sobre la mesa); *Figura* de Francisco Vidal; *La Capillita de Malabrigo* de Angel Isoleri; *Maternidad* de Lorenzo Gigli y *Autorretrato* de Antonio Berni, en “Se inauguraron ayer el museo de bellas artes y los nuevos cursos del Ateneo”, *La Opinión*, 13 de abril de 1939.

Figura 16. Obras patrimoniales del Museo Municipal de Bellas Artes de Pergamino entre 1935 y 1947

	Artista	Obra	Año	Técnica	Medida	Forma de ingreso	Año de ingreso
1	M. Catalina Otero Lamas	La duda	1935	dibujo	48 x 38	II Salón Municipal de Arte - Adquisición	1935
2	M. Catalina Otero Lamas	Niños en el bosque	s.d.	grabado	35 x 34	Premio único - II Salón Municipal de Arte - Adquisición	1935
3	Lorenzo Gigli	Gacelas	s.d.	pastel s/ papel	47 x 61	III Salón de Arte	1936
4	Lorenzo Gigli	Maternidad	s.d.	pastel s/ papel	55 x 42	III Salón de Arte	1936
5	Juan Belcuore	Resero	1937	óleo s/ tela	49 x 39	IV Salón de Arte - Adquisición	1937
6	Francisco Vidal	Figura	1934	óleo s/ tela	179 x 78	Primer premio IV Salón de Arte - Adquisición	1937
7	Ángel Isoleri	La capillita de Malabrigo	s.d.	óleo s/ tela	68 x 57	Primer premio V Salón Anual de Artes Plásticas -Adquisición	1938
8	Antonio Berni	Autorretrato	s.d.	óleo s/ tela	90 x 60	V Salón de Arte - Adquisición	1938
9	Armando W. Silva	Quela	1938	óleo s/ terciado	122 x 80	V Salón de Arte - Adquisición	1938
10	Fray Guillermo Butler	Paisaje de Córdoba	s.d.	óleo s/ cartón	48 x 69	V Salón de Arte - Adquisición	1938
11	Nicolás Antonio de San Luis	La campeona	s.d.	bronce	s.d.	V Salón Anual de Artes Plásticas. 1er premio - Adquisición	1938
12	Manuel Suero	Coya y guagua	s.d.	tinta s/ papel	30 x 28	Premio adq. Coronel Alfredo de Urquiza V Salón anual de Artes Plásticas	1938
13	Nicolás Antonio de San Luis	-	s.d.	calco en yeso	s.d.	Donación del autor	1938
14	Juan Belcuore	Rincón del patio	s.d.	Óleo s/ terciaria	23,5 x 19,5	s.d.	[1938]
15	Francisco Di Lelle	Quietud	s.d.	óleo s/ terciada	74 x 60	s.d.	[1938]
16	Alfonso Lafita	Cabeza de estudio	1939	óleo s/ tela	39 x 48	Donación del autor	1939
17	Caros A. Aschero	Naturaleza muerta	s.d.	óleo s/ cartón	154 x 118	Tercer premio VI Salón Anual de Arte - Donación del autor	1939/ 1940

18	Ernesto Scotti	Retrato de niña	1938	óleo s/ terciado	107 x 87	Premio Com. Mun. de Cul. VI Salón de Arte - Adquisición	1939
19	Manuel Asso	Día gris	1939	óleo s/ tela	72 x 90	Premio Com. Mun. de Cul. VI Salón de Arte - Adquisición	1939
20	Alfonso Lafita	Cabeza	s.f.	madera	s.d.	Donación del autor	1939
21	M. Mercedes de Soto Acebal	En familia	s.d.	témpera s/ papel	72 x 97	Adquisición	1940
22	Arturo Gerardo Guastavino	Rincón	s.d.	óleo s/ tela	82 x 63	VII Salón de Arte -Adquisición	1940
23	Alejandro Sirio	Los mazoqueros	s.d.	tinta s/ papel	25 x 37	Adquisición	1940
24	Sergio Sergi	Mi esposa	1940	[Grabado]	30 x 23	Salón Municipal	1940
25	Francisco Di Lelle	Tarde gris	s.d.	óleo s/ terciado	47 x 37	VIII Salón de Arte - Adquisición	1941
26	Isabel Roca de Larrañaga	Patos	1938	óleo s/ tela	63 x 89	Adquisición	1941
27	Manuel Coutaret	Hornos de Pucará	1939	óleo s/ tela	118 x 128	VIII Salón de Arte - Adquisición	1941
28	Segunda Barcia	Mantilla de mi madre	s.d.	óleo s/ terciado	68 x 59	VIII Salón de Arte - Adquisición	1941
29	Juan Labourdette	Figura de hombre	1939	bronce	s.d.	VIII Salón de Arte - Adquisición	1941
30	Hemilce Saforcade	Angel del mar	s.d.	punta seca s/ papel	49 x 32	VIII Salón de Arte - Adquisición	1941
31	Manuel Musto	Rosas y pimpollos	1938	óleo s/ tela	86 x 77	Donación Dir. Mun. De Cultura de Rosario	1941
32	Armando Jorge Díaz Arduino	Regreso	1945	Xilografía s/ papel	19 x 22	Adquisición	1945
33	Santiago Mintur Zerva	El arroyo	s.d.	Xilografía s/ papel	15 x 14	IX Salón de Arte – Adquisición	1945
34	Domingo Pronsato	10 de mayo nevado	1945	Óleo s/ tela	45 x 66	IX Salón de Arte – Adquisición	1945
35	Julián C. González	Jardín bajo la lluvia	1943	Aguafuerte s/ papel	24 x 31	IX Salón de Arte – Adquisición	1945
36	José Antonio Triano	Naturaleza muerta	1944	Óleo s/ terciada	95 x 50	IX Salón de Arte – Adquisición	1945
37	Jorge Larco	Club Náutico	s.d.	Acuarela s/tela	46 x 64	Adquisición	1945
38	Germán A. Leonetti	Día gris	s.d.	Óleo s/ tela	82 x 83	Donación Dirección de Cultura de la Provincia	1947
39	Norberto Della Croce	Playa de Chapadmalal	s.d.	Óleo s/ cartón	52 x 60	Donación Dirección de Cultura de la Provincia	1947
40	Carlos Heim	Paisaje	s.d.	Óleo s/ tela	63 x 57	Donación Dirección de Cultura de la Provincia	1947
41	Haydee Ricci	Paisaje	s.d.	Óleo s/ tela	70 x 93	Donación Dirección de Cultura de la Provincia	1947
42	Juan José Atencio	Don Domingo	1947	Óleo s/ cartón	44 x 34	Donación Dirección de Cultura de la Provincia	1947
43	Cornelio Dahl	Soledad	1947	Soledad	48 x 37	s.d.	s.d.
44	Mario Guaragna	Quilla Miniada	1948	Óleo s/ cartón	107 x 87	s.d.	s.d.
45	Rubén Albarracín	Naturaleza muerta	s.d.	Óleo s/ cartón	45 x 62	Premio Salón Municipal	s.d.
46	Juan Manuel Arballo	Flores rojas	s.d.	témpera s/ papel	44 x 32	Primer Premio Salón Municipal	s.d.

Datos obtenidos de diarios locales y actas de la CMBA de Pergamino. Elaboración de la autora.



Figura 17. María Catalina Otero Lamas, *Niños en el bosque*, s.f., litografía, 35 x 34. Premio único adquisición II Salón Municipal de Arte de Pergamino, 1935. Colección MuMBA de Pergamino.



Figura 18. Juan Belcuore, *Resero*, 1937, óleo sobre tela, 19 x 39 cm. Adquisición IV Salón Municipal de Arte de Pergamino, 1937. Colección MuMBA de Pergamino.

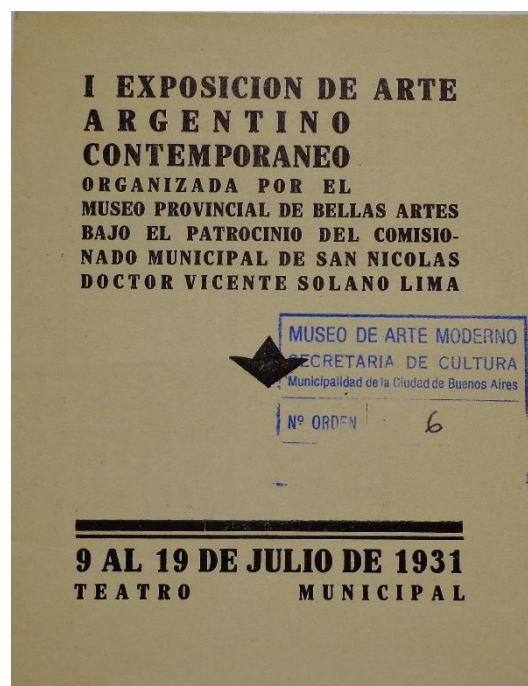


Figura 19. Antonio Berni, *Autorretrato*, s.f., óleo sobre tela, 90 x 60 cm. Adquisición V Salón Municipal de Arte de Pergamino. Colección MuMBA de Pergamino.

Figura 20. Nota del diario *La Opinión* referida a la inauguración del Museo Municipal de Bellas Artes de Pergamino, 26 de mayo de 1949. En la imagen se pueden identificar algunas de las obras de la colección: (de izquierda a derecha) *Mantilla de mi madre* de Segunda Barcia, la primera arriba, *Figura (desnudo)* de Francisco Vidal, en el centro, *Rosas y pimpollos* de Manuel Musso, al lado, y la escultura de bronce *La campeona* de Nicolás Antonio de San Luis.



Figura 21. Cat. exp. *I exposición de arte argentino contemporáneo*, organizada por el MPBA bajo el patrocinio del comisionado municipal de San Nicolás, Doctor Vicente Solano Lima, del 9 al 19 de julio de 1931, Teatro Municipal. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA.

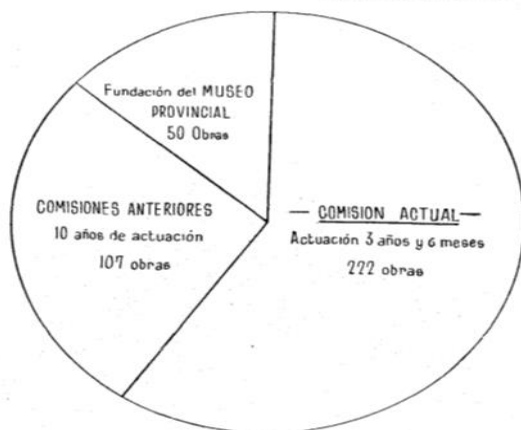


— V —

**COMISIÓN PROVINCIAL DE BELLAS ARTES
LA PLATA**

**GRAFICO DEMOSTRATIVO DEL ENRIQUECIMIENTO
DEL
MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES**

MUSEO PROV. DE BELLAS ARTES	COMISION PROV. DE BELLAS ARTES ACTUAL
Fundado el 18 febrero de 1922 con 50 obras donadas.	5 marzo 1932— 31 agosto 1935
	Obras adquiridas..... 177
	Obras donadas..... 45
	Ingreso de obras..... 222



COMISIONES DE BELLAS ARTES Y DIRECCIONES ANTERIORES DEL MUSEO	RESUMEN DEL PATRIMONIO DEL MUSEO
18 febrero 1922 4 marzo 1932	Fundación, obras..... 50
Obras adquiridas..... 63	Comis. anteriores, obras... 107
Obras donadas..... 44	Comisión actual, obras..... 222
Ingreso de obras..... 107	Total de obras..... 379

Figura 22. 1º Memorias de la CPBA 1932-1935, p. 32

Figura 23. Algunas de las obras que el MNBA prestó al MPBA y fueron devueltas entre 1932 y 1935

Autor	Título	Año	Técnica	Medidas	Fecha y forma de ingreso		Fuente de ingreso	Exposiciones
Boveri, Atilio	Paisaje de Mallorca	s.d.	Óleo s/ tela	104 x 120	1921	Adquisición	BOVERI, Atilio	Préstamo Museo Prov. de Bellas Artes de la ciudad de La Plata, 1928-1932
Mazza, Raúl	De visita	[1916]	Óleo s/ tela	160 x 130	1916	Adquisición	VI° Salón Nacional de Artes Plásticas. Premio adquisición	Exp. VI Salón Anual, 1916 - Préstamo Museo Prov. de Bellas Artes de la ciudad de La Plata, 1928-1932
Troilo, Felipe	A orillas de Rivadavia	[1919]	Óleo s/ cartón	51,5 x 73	1919	Adquisición	IX° Salón Nacional de Artes Plásticas	Préstamo Museo Prov. de Bellas Artes de la ciudad de La Plata, 1928-1932
Perez de Llanso, Hildara	Martita	1927	Óleo	90 x 70	1927	Adquisición	XVII° Salón Nacional de Artes Plásticas	Préstamo Museo Prov. de Bellas Artes de la ciudad de La Plata, 1928-1932
Rossi, Alberto	Naturaleza muerta	s.d.	Óleo s/ tela	96,5 x 100	ant.1928	Remitida	por el Museo de La Plata	Préstamo Museo Prov. de Bellas Artes de la ciudad de La Plata, 1928-1932
Albino, Lucas	Riachuelo	s.d.	Óleo s/ tela	76,5 x 101/ 97 x 132 (MNBA)	ant.1928	Remitida	por el Museo de la Plata	Préstamo Museo Prov. de Bellas Artes de la ciudad de La Plata, 1928-1932
Radice, Luis Emilio	En el estudio	1918	Óleo s/ tela	70 x 100	1919	Adquisición	IX° Salón Nacional de Artes Plásticas	Préstamo Museo Prov. de Bellas Artes de la ciudad de La Plata, 1928-1933
Bertolé, Emilia	Retrato de mi madre	1918	Óleo s/ tela	115 x 100	ant.1928	Remitida	por el Museo de La Plata	Préstamo Museo Prov. de Bellas Artes de la ciudad de La Plata, 1928-1933
Delucchi, Pedro	Tramonto	1913	Óleo s/ tela	121 x 160	1913	Adquisición	III° Salón Nacional de Artes Plásticas. Premio adquisición	Préstamo Museo Prov. de Bellas Artes de la ciudad de La Plata, 1928-1932
Ghiglia, Oscar	Guitarrista	c. 1924	Óleo s/ cartón	44,6 x 55		Donación	Rolleri, Juan	Prést. Mus. Prov. de Bellas Artes de La Plata, 1928-1935 - Exp. "La tradición del arte, Italia en la colección del MNBA, 1860 - 1945", MNBA, (12-2011)

Datos proporcionados por el sector de Documentación del MNBA. Elaboración de la autora.



Figura 24. Emilia Bertolé, *Retrato de mi madre*, 1918, óleo sobre tela, 115 x 100 cm. Colección MNBA

Figura 25. Felipe Troilo, *A orillas de Rivadavia*, [1919], óleo sobre cartón, 51,5 x 73 cm. Colección MNBA.



Figura 26. Oscar Ghiglia, *Guitarrista*, c. 1924, óleo sobre cartón, 44,6 x 55 cm. Colección MNBA.

Figura 27. Cantidad de obras que ingresaron del Salón del Cincuentenario al MPBA – 1932

Forma de ingreso	Cantidad de obras
Adquisición de la CPBA	14
Donación Comisión del Cincuentenario	19
Donación Jockey Club	5
Donación Municipalidad de Avellaneda	5
Donación de Otto y Federico Bemberg	2
Donación de Guillermo Martínez de Hoz	2
Donación Unión Telefónica	2
Donación Ferrocarril Sud	2
Donación Municipalidad de Tandil	2
Donación de la Cámara de Diputados de la provincia	1
Donación de la Municipalidad de Lomas de Zamora	1
Donación de la Caja de Ahorros	1
Donación de Samuel Ortiz Basualdo	1
Donación José Naveira	2
Donación de la Compañía de Aguas Corrientes de la provincia de Bs. As.	1
Total	60

i

Figura 28. Cantidad de obras que ingresaron al MPBA de los Salones de Arte de La Plata (1933-1942)

Salón	Forma de ingreso	Cantidad de obras
Primer Salón de Arte de La Plata - 1933	Adquiridas por la CPBA	37
II Salón de arte de La Plata - 1934	Adquiridas por la CPBA	49
III Salón de Arte de La Plata - 1935	Adquiridas por la CPBA	1
	Adquiridas por la CPBA Donación Jockey Club de la prov.	17
	Donación Jockey Club de la provincia	3
IV Salón de Arte de La Plata – 1936	Adquiridas por la CPBA	34
V Salón de arte de La Plata - 1937	Adquiridas por la CPBA	35
	Donación Jockey Club de la provincia	9
	Adq. Por la CPBA (donación CNBA)	2
VI Salón de Arte de La Plata - 1938	Adquiridas por la CPBA	32
	Donación Jockey Club de la provincia	3
	Adq. Por la CPBA (donación CNBA)	2
VII Salón de Arte de La Plata – 1939	Adquiridas por la CPBA	22
	Adq. Por la CPBA (donación CNBA)	2
VIII Salón de Arte de La Plata - 1940	Adquiridas por la CPBA	40
	Donación Jockey Club de la provincia	2
IX Salón de La Plata - 1941	Adquiridas por la CPBA	29
	Donación Jockey Club de la provincia	2
	Adquiridas por la CPBA (sub. CNBA)	5

X Salón de La Plata – 1942	Adquiridas por la CPBA	15
	Adquiridas por la CPBA (sub. Nac.)	3
	Total	343

*

Figura 29. Cantidad de obras que ingresaron al MPBA provenientes de los Salones de Buenos Aires (1937-1942)

Salón	Forma de ingreso	Cantidad de obras
I Salón de Arte de Bs. As - 1937	Adquiridas por la CPBA	12
II Salón de Arte de Bs As - 1938	Adquiridas por la CPBA	12
III Salón de Arte de Bs. As - 1939	Adquiridas por la CPBA	11
IV Salón de Arte de Bs. As - 1940	Adquiridas por la CPBA	2
V Salón de Arte de Bs. As - 1941	Adquiridas por la CPBA	12
VI Salón de Arte de Bs. As - 1942	Adquiridas por la CPBA	6
	Total	55

*

Figura 30. Cantidad de obras que ingresaron al MPBA provenientes de Salón de Tandil (1938-1940) que ingresaron al MPBA

Salón	Forma de ingreso	Cantidad de obras
I Salón de Arte de Tandil - 1938	Adquiridas por la CPBA	40
II Salón de Arte de Tandil – 1939	Adquiridas por la CPBA	8
III Salón de Arte de Tandil - 1940	Adquiridas por la CPBA	4
	Total	52

*

Figura 31. Cantidad de obras que ingresaron al MPBA provenientes de del Salón de Mar del Plata (1942-1943)

Salón	Forma de ingreso	Cantidad de obras
I Salón de Mar de Plata – 1942	Donación Gobierno de la Provincia	5
	Adquiridas por la CPBA	22
	Donación U.K.A (Casino)	3
	Donación Jockey Club	2
II Salón de Mar de Plata - 1943	Adquisición CPBA	32
	Donación U. K. A.	28
	Adquisición CPBA (subsidió Nacional)	12
	Total	104

*

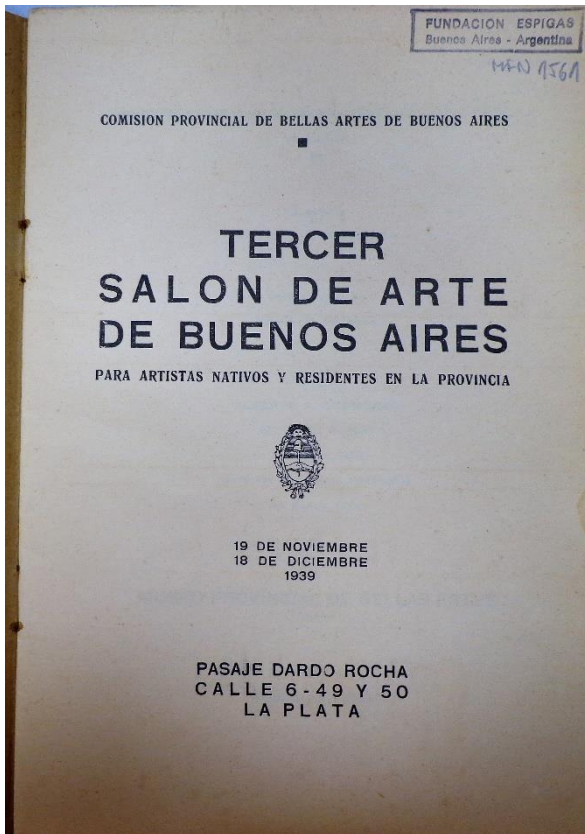
Figura 32. Particulares e instituciones que adquirieron obras en los salones de Mar del Plata

I Salón de Mar del Plata – 1942	
Municipalidad de Gral. Pueyrredón	7
Jockey Club de la Provincia	2
Anita D. de Serrot	2
Municipalidad de Lomas de Zamora	1
Casino	13
Delia A. Merlo	1
Dr. Roberto Castillo - presidente de la Nación	1
Gob. de la provincia	4
Silvio Taranto	1
Antonio Santamarina	1
Delia A. Merlo	1
José Poggio	1
Alberto Franza	1
Alberto Barceló	2
Juan Richini	1
Asociación de Propaganda y Fomento (MDP)	2
Municipalidad de Gral. Madariaga	1
Armando Fitte	1
Evaristo González	1

II Salón de Arte de Mar del Plata – 1943	
Blanca de Machinandiarena	4
José Abel Verzura	1
Pedro Tjebbes	2
Isidoro Córdova	1
Genovesi	2
Pedro Mendiguren	3
Ernesto Massé	5
Clemento Lococo (h.)	1
Gemma C. de Raspadori	1
Municipalidad de Gral. Pueyrredón	5
José Godio	1
Esteban Carbone	3
Amadeo Riva	1
E. O. de Reddel	1
José Porcallas	1
F. G. Schlottmann	1
Helmut Simons	3
Félix Delor	1
U. K. A. (Casino)	2
Martín Aranguren	2
Horacio Ledesma	2
Emilio Córdoba	2
Jockey Club de la Provincia	4
J. M. de Braum	2

Carmen Luna de Fourcade	1
Ernesto Graziani	1
Carlos Goffre	1
Félix Delor	1
Alberto Marti	1
Asociación de propaganda y Fomento (MDP)	1
Inspectores U. K. A. (Casino)	2
Raúl Balbé	1
José Arias	3
Muscari	1
Francisco Roncoroni	2
Sra. De Usandisaga	1
Leopoldo B. Gimeno	1
José Pocallas	1
Sr. Lucchini	1
Atilio E. Caronno	1
José D. Gomall	1
Rodolfo Peracca	1
Raúl D. Pereyra	1
Félix Sola	1
Mauricio Braum	1
Armando Fitte	2
José Antonio Montes	1
Pedro H. Fournery	2
Luis Sigal	1
Ernesto Ferrari	1
Arturo Capón	1
Leopoldo Armanino	1

*



CECCONI, José Mario. — Múndez 5995, Remedios de Escalada.			
41. «Arrabal». Monotipia en color.	65		
42. «Calle de pueblo». Xilografía.	67		
43. «Mañana de invierno». Acuarela.	69		
CHALE, Gertrudis. — Primera Junta 1, Quilmes.			
44. «Calle de Buenos Aires». Temple.	233		250
45. «Composición criolla». Temple.	234		150
CONSOLE, Antonio G. — José Mármol 1829, Florida (F. C. C. A.).			
46. «Escalinata de Vicente López». Oleo.	208		300
47. «Otoño en Vicente López». Oleo.	209		200
CORTES, José Pascual. — Mercedes 3971, Sarandí.			
48. «Calle Palos». Grabado.	211		150
49. «La Casa de Quiño». Grabado.	212		150
COUTARET, Emilio B. — Calle 53 núm. 458, La Plata.			
50. «Quebrada del Río Primero» (Córdoba). Acuarela.	169		300
DEGO, Tala. — Alem 685, Tandil.			
51. «Serranía». Oleo.	232		70
DE LA TORRE, José M. — Calle 41 núm. 1319, La Plata			
52. «Salomé». Oleo.	101		1500
53. «Retrato». Oleo.	102		1500
54. «Paisaje mendocino». Oleo.	103		500
DELGADO, José M. — Rivadavia 2465, 2º I., Buenos Aires.			
55. «Poesía». Pastel.	212		250
DELLA CROCCE, Roberto. — Calle 43 núm. 1018, La Plata.			
56. «Mañana en el parque». (Azul). Oleo.	123		300
57. «Rincón del Parque». (Azul). Oleo.	124		300
58. «Sol de invierno». (Pereyra). Oleo.	125		500
DE LUSARRETA, Lola. — Paraguay 523, Buenos Aires.			
59. «Le Pont-Neuf». (París). Oleo.	320		500
60. «Flores». Acuarela.	321		250

Figura 33. Catálogo del Tercer Salón de Arte de Buenos Aires (1939) con listado de obras y sus precios. En tinta roja figura el precio que pagó la CPBA. Archivo Fundación Espigas, CABA.

FONDOS	Período 1932/36		Período 1937/42	
	Obras	Importe \$ %	Obras	Importe \$ %
Gobierno	160	40.400	168	53.700
Fondos, donaciones y subsidios	60	23.230	164	56.590
Particulares	49	11.550	218	64.600
Tctal	269	75.180	550	174.890

Figura 34. Adquisiciones de obras para el MPBA entre 1932 y 1942 en 3º Memorias de la CPBA (1937-1942)

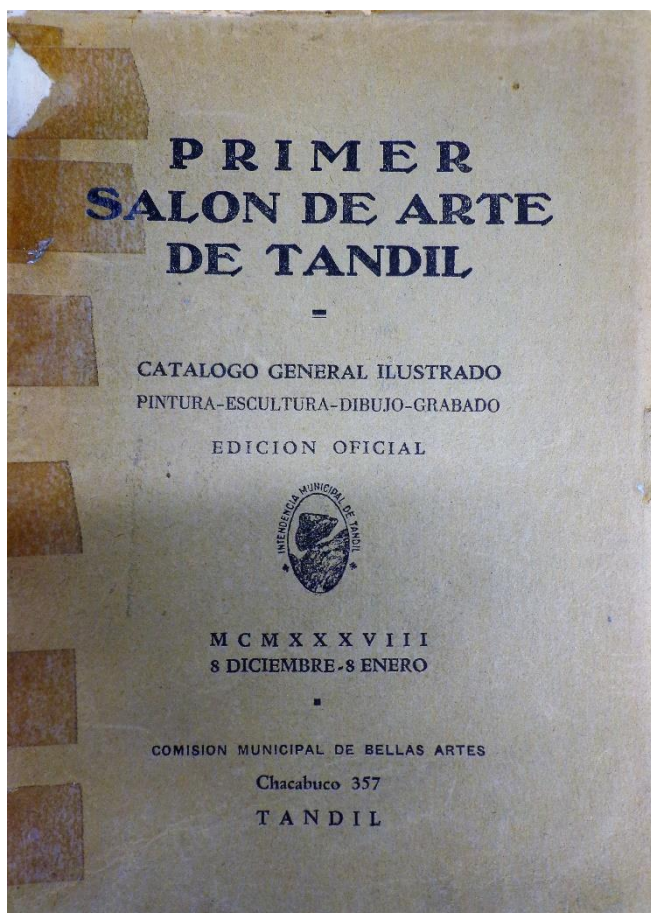


Figura 35. Cat. exp. *Primer Salón de Arte de Tandil*, 8 de diciembre de 1938 a 8 de enero de 1939. Archivo Fundación Espigas

Figura 36. Obras adquiridas por la CMBA en los Salones de Arte de Tandil para el MUMBAT (1938-1943)

Salón	Forma de ingreso	Cantidad
I Salón de Arte - 1938	Donación Roberto Ortiz	5
	Adquisición CMBA	30
	Municipalidad de Tandil	3
II Salón de Arte - 1939 / 1940	Adquisición CMBA	19
III Salón de Arte - 1941	Adquisición CMBA	6
IV Salón de Arte - 1942	Adquisición CMBA	5
V Salón de Arte - 1943	Adquisición CMBA	11



Figura 37. Guillermo Teruelo, *Paisaje La Higuera*, s/f, óleo, 60,5 x 81,5. Adquirida por HCD de la Provincia en V Salón de Arte La Plata (1937) y donada por el diputado Juan Buzón. Colección MUMBAT. Imagen extraída de <https://www.artedelaargentina.com.ar/disciplinas/artista/pintura/guillermo-teruelo#group-3>

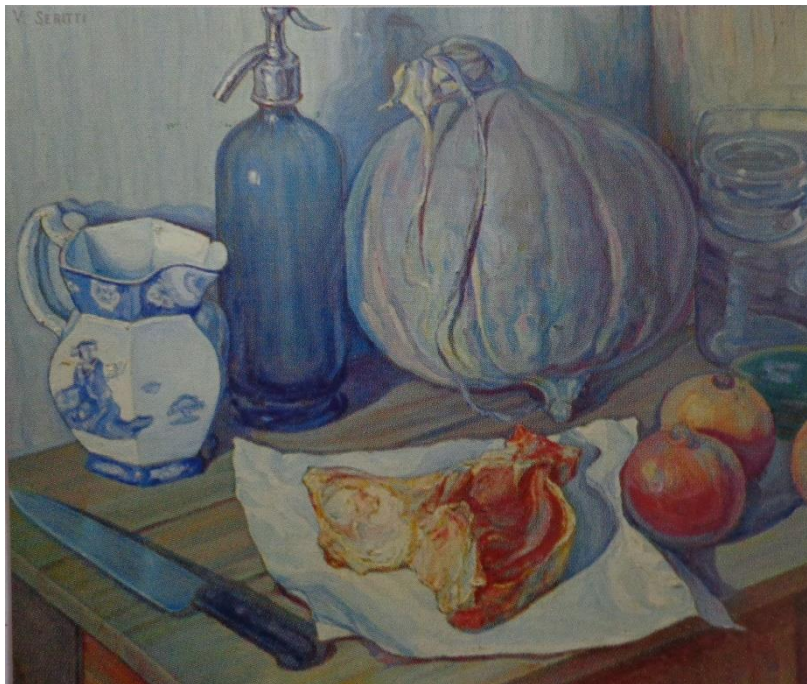


Figura 38. Vicente Seritti, *Bodegón*, s/f, óleo sobre cartón, s.d. Obra expuesta en el I Salón de Arte de Buenos Aires, 1937. Adquirida por la Municipalidad de Tandil. Colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil.



Figura 39. Primer Salón de Arte de Mar del Plata, 1942; en *3er Memoria CPBA*, 1937-1942.

Anexo capítulo 3



Figura 1. Página del diario *La Nación* donde se reproducen los nuevos ingresos al MNBA. De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha: *Avenida de las acacias*, de Kees Van Dongen, donación de Rodolfo Pirovano; *La lectura* de Eugenio Carriere, donación de Federico Leloir; *En la confitería*, de Enrique Caro Delville, donación de R. Pirovano; *Procesión en Toro* de José Gutiérrez Solana, donación de Alejo González Garaño; *Puente de San Miguel*, de J. Flandrin, donación de R. Pirovano; *Cabeza de anciano* y *Cabeza de anciana*, de Karl Koemberger, donación de F. Leloir. En: "Nuevas donaciones al Museo Nacional de Bellas Artes", *La Nación*, 22 de enero de 1933.

Figura 2. Resumen total de compras e inversiones de la CPBA 1932-43

Fuentes de ingresos	Obras	Importe
Gobierno	384	\$ 117.600
Subsidios y fondos donados	271	\$ 105.230
Particulares	388	\$ 149.080
Total	1051	\$ 371.910

Datos obtenidos de Dirección de Bellas Artes, *Estimulo a la producción artística en la provincia de Buenos Aires*, período 1932-1943, La Plata. Biblioteca Nacional Mariano Moreno.



"Efecto de nieve", por Vincent Van Gogh, de la colección del señor Antonio Santamarina



"Muchacha", por Luis David, de la colección del Jockey Club



"Niña pensativa", por Juan Bautista Corot, de la colección del doctor Francisco Llobet



Oton años de pintura francesa en el Museo Nacional de Bellas Artes

"Dibujos", por Paul Gauguin, de la colección del Sr. Antonio Santamarina



"Dafnes y Cloe", por Juan F. Millet, de la colección del doctor Francisco Llobet

Un siglo de pintura francesa va a ser exhibido en sus salones del Museo Nacional de Bellas Artes, e iniciativa de la Asociación Amigos del Museo. Nuestras colecciones privadas poseedoras de obras pertenecientes al siglo XIX, francés, contribuyen así a la formación de este conjunto que ha de tener, en cada una de las administraciones de esta rica etapa del arte la debida resonancia. Diversas sucesivas figurarán en esta exhibición, desde los manuscritos de la época de David a los manuscritos de Delacroix

hasta las posteriores manifestaciones del impresionismo y postimpresionismo. Señalaré el interés que algunas obras merecen para valorar el alto interés de esta exposición. Además de los ya citados de David y Delacroix figurarán, entre otros, los de Millet, Corot, Manet, Van Gogh y Gauguin, con lo que queda señalada la significación de esta serie. Como en el tiempo de lo que aún repez una, repite, dichas en la presente ya, en algunas de las obras a exhibirse

"El enterramiento de Jesús", por Fernando Victor Eugenio Delacroix, de la colección del señor Antonio Santamarina



"Los estudiantes de Salamanca", por Édouard Manet, de la colección del señor Antonio Santamarina



Figura 3. Nota de La Nación (15 de octubre de 1933) sobre las obras exhibidas en la exposición Un siglo de arte francés. Aparecen reproducidas: Efecto de nieve de Vincent Van Gogh, Dibujos de Paul Gauguin, El enterramiento de Jesús de Eugene Delacroix, Los estudiantes de Salamanca de Édouard Manet, propiedad de Antonio Santamarina, Muchacha de Jacques-Louis David, propiedad del Jockey Club, Niña pensativa de Jean-Baptiste-Camille Corot, propiedad de Francisco Llobet.

Figura 4. Obras que adquirió Antonio Santamarina en los salones organizados por la CPBA

	Salón	Autor	Título	Técnica
1	Salón del Cincuentenario - 1932	Enrique Blanca	<i>Nota del suburbio</i>	Temple
2	Salón del Cincuentenario - 1932	Onofrio Pacenza	<i>Paisaje</i>	Óleo
3	I Salón de La Plata - 1933	Ricardo Marre	<i>Paisaje urbano</i>	Óleo
4	II Salón de La Plata - 1934	Horacio March	<i>Paisaje Santa Rosa</i>	Óleo
5	II Salón de La Plata - 1934	Atilio Carpinelli	<i>Paisaje</i>	Aguafuerte
6	IV Salón de La Plata - 1936	Domingo Pronsato	<i>Marina de Varigotti</i>	Óleo
7	V Salón de La Plata - 1937	Dolores Alazet Rocamora	<i>Bosque tropical</i>	Acuarela
8	I Salón de Tandil - 1938	E. Raúl Bongiorno	<i>Paisaje (Olavarría)</i>	Óleo
9	I Salón de Tandil - 1938	Emilio Pettoruti	<i>Contraluz</i>	Óleo
10	VI Salón de la Plata - 1938	Juan B. Tapia	<i>Paisaje de Areco</i>	Óleo
11	VII Salón de La Plata - 1939	Olimpia Payer	<i>Alrededores del Córdoba</i>	Óleo
12	VIII Salón de La Plata - 1940	Guillermo Teruelo	<i>De Tandil</i>	Óleo
13	IX Salón de La Plata - 1941	Ernesto Valor	<i>Sierras de Las Animas</i>	Óleo
14	X Salón de La Plata - 1942	Antonio Parodi	<i>Rancho viejo</i>	Óleo
15	I Salón de MDP - 1942	Oscar Pedro Ferrarotti	<i>Naturaleza muerta</i>	Óleo
16	II Salón de MDP - 1943	Fausto Antonio	<i>Casas</i>	Óleo

Información extraída de: Dirección de Bellas Artes, *Estímulo a la producción en la provincia de Buenos Aires, período 1932-1943*, La Plata. Elaboración de la autora.



Figura 5. Eduardo Sívori, (Buenos Aires, 1847-1918), Carlos Pellegrini, 1908, óleo sobre tela, 61,5 x 41,5 cm. Donación Antonio Santamarina, [c. 1933], colección 2Museos, Bahía Blanca.

Figura 6. Obras prestadas por particulares bahienses para la exposición inaugural, Museo Municipal de Bellas Artes, agosto de 1931

Artista	Origen	Obra	Técnica	Propietario
Autor inglés	inglés	Cabezas de estudio	óleo	Juan Carlos Miraglia
José Barbaglia	italiano	Retrato	óleo	Domingo Pronsato
Domingo Benedicto	español	Boceto	Acuarela	Ing. Jorge N. Duarte
Pompeo Randi	italiano	La linterna de Génova	óleo	Ezio Rovere Maldini
Elías Salaverría	español	Retrato	óleo	Florentino Ayestarán
E. V. Lilienthal	Inglés	Monje	óleo	
A. Cabanas Oteiza	español	Mujer vasca	óleo	
		Hombre vasco	óleo	
		Rincón de pueblo	óleo	
J. Soto Acebal	argentino	La casa abandonada	óleo	Francisco Cervini
Julián Gómez Fraile	español	Calle de pueblo vasco	óleo	Eduardo Palavecino
Julián Gómez Fraile	español	Las hermanas gallegas	óleo	
Ceferino Carnaccini	argentino	La nevada	óleo	
Georges Sagno o Saglio	francés	L' Stang	óleo	Luis Dumortier
Pierre Comba	francés	Chauseur alpin	Acuarela	
		Artillería de chausseus alpina	Acuarela	
E. Martín	español	Granada	Acuarela	Adrián M. Veres
Juan Tommasi	italiano	Figura	óleo	
Joaquín Sorolla	español	Retrato	óleo	
Raimundo Madrazo	español	Retrato		Manuel Bermúdez
Federico Madrazo	español	La Virgen y el niño	óleo	
		español	Retrato del escultor Andrés Rodríguez	óleo
Carlos Ripamonte	argentino	Después del combate	óleo	Eduardo González
G. Puig Rada	español	Gitana	Acuarela	

Figura 7. Exposición de artistas locales en la inauguración del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca – 1931

Artista	Obra	Técnica
Domingo Proncato	Arroyito San Bernardo	óleo
	Cangrejales	
	Ranqueles (Pampa)	
	Espejismo (Salinas Chicas)	
	Salinas Chicas	
	Criollita de Salinas Chicas	
	Toldos Ranqueles	
	Nieve en La Pampa	
	Chacra de Patagones	
	Apunte del Puerto	
Ezio Rovere Maldini	Muelle de Puerto Galván	óleo
	Los cangrejales de White	
	Reflejos en la laguna de Salinas Chicas	
	Laguna de Salinas Chicas	
	Parva de sal a la puesta de sol	
	Niebla en las salinas	
	El arroyo	
	La lejanía	
	La plaza de tarde	
	Paisaje	
Alfredo Maserá	Laguna de Salinas Chicas	óleo
	Trabajos en la salina	
	Parvas de sal en Salinas Chicas	
	Puerto	
Tito Belardinelli	Tarde en el puerto White	óleo



Figura 8. Elías Salaverría (1883-1952), *Florentino Ayestarán*, 1926, óleo sobre tela, 80 x 95 cm. Colección 2Museos, Bahía Blanca.



Figura 9. Juan Sol (1887-1987), *Garuando*, 1932, óleo sobre tela, 100 x 85 cm. Donación agrupación La Peña. Colección 2Museos, Bahía Blanca.



Figura 10. Raúl Soldi (1905–1994), *Mendicanti*, 1932, monocopia sobre papel, 20,5 x 24,5 cm. Donación Asociación Artistas Independientes Colección 2Museos, Bahía Blanca.



Figura 11. Luís Maristany de Trias (1885-1964), *Puerto de Ingeniero White*, 1924, óleo sobre tela, 69 x 49 cm. Donación Asociación Cultural. Colección 2Museos, Bahía Blanca.



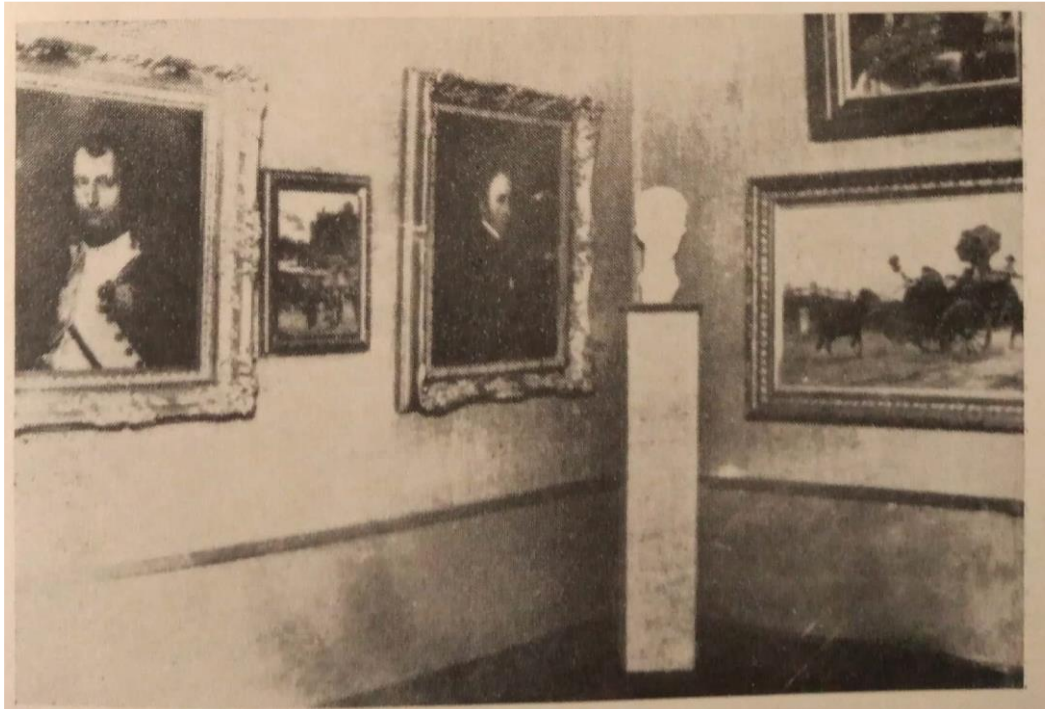
Figura 12. Atilio Malinverno (1890–1936), *Alrededores de Rosario (A orillas del río)*, 1920, óleo sobre tela, 242 x 200 cm. Donación Asociación Cultural. Colección 2Museos, Bahía Blanca.



Figura 13. “Museo Municipal de Bellas Artes” en *Nueva Era*, Tandil, 7 de enero de 1937.

Figura 14. Exposición inaugural en el Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil, 6 de enero de 1937





Imágenes reproducidas en Manochi, J. (1970)

Figura 15. Obras prestadas para la exposición inaugural Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil – 1937

	Autor	Título	Propietario
Sala 1	Ernesto Riccio	Cachaqua	Préstamo precario del autor
		Correntoso - Lago Nahuel Huapi	
		Jardín de Benoit	
		Cerro Bonete	
		Casas	
	Faustino Brughetti	Fin de verano	Préstamo precario del autor
	Atilio Malinverno	Luz salvaje	Propiedad Municipal
	Juan Eduardo Picabea	Flores	Miguel Cordeu
		El patio	Préstamo del autor
	Vicente Seritti	Pensativa	s.d.
		Dolor	Préstamo precario del autor
		Bodegón	Préstamo del autor
		Retrato de Cura	Préstamo precario del autor
		Patio romano	Préstamo precario del autor
	Ernesto Valor	Arrabal	Préstamo del autor
		Tarde apacible	
		Otoño	
		Mañana luminosa	
	Guillermo Teruelo	Paisaje	Préstamo del autor
		Paisaje	

		Paisaje	
		Paisaje	
Sala 2 + obras MNBA	Ghirlandaio	Cabeza de viento	José Manochi
	Llaneces	Mesón	
	Kuart	Retrato de Mujer	
	Claude Guilleminet	Aves	
	Anónimo	Hombre de mar	F. Leeson
	Anónimo	Retrato	
	Anónimo	Retrato	
	Jorge Berti	Retrato	
	Anónimo	Napoleón	W. A. Leeson
	Luis Perloti	Adolescente (yeso)	Préstamo del autor
Ona y su perro (bronce)		Préstamo del autor	
Vieja india (piedra)		Donación del autor	
Sala 3	Rosa Pugliese	Naturaleza muerta	Préstamo de la autora
		Naturaleza muerta	Préstamo de la autora
	Sofía Zarate	Naturaleza muerta	Préstamo de la autora
	Isabel Robol	Naturaleza muerta	Préstamo de la autora
	Lidia Sara Bianchi	Naturaleza muerta	Préstamo de la autora
		Composición	Préstamo de la autora
	Ida L. de García	Naturaleza muerta	Préstamo de la autora
		Retrato	Préstamo de la autora
		Naturaleza muerta	Préstamo de la autora
	Tancha Echavarne	La chica de la mantilla	Préstamo de la autora
		Composición	Préstamo de la autora
		Retrato	Préstamo de la autora
		Naturaleza muerta	Préstamo de la autora
	Josefina Seritti	La niña del cachorro	Préstamo de la autora
		Naturaleza muerta	Préstamo de la autora
		Composición	Préstamo de la autora
		Naturaleza muerta	Préstamo de la autora
		Criollita	Préstamo de la autora
Calas		Préstamo de la autora	

Elaboración de la autora. Datos obtenidos de *Tribuna*, 8 de enero de 1937.

Figura 16. Donaciones al MUMBAT realizadas en Buenos Aires por las gestiones de César Carugo

	Autor	Obra	Año	Técnica	Medida
1	César F. Carugo	Riachuelo, tarde sin sol	1927	óleo s/ cartón	30 x 40
2	Pedro Rocca y Marsal	Estación Constitución	s.d.	óleo	s.d.
3		Torso de mujer	s.d.	estudio al pastel	s.d.
4	Antonio Gargiulo	En el nombre del hijo	s.d.	yeso	s.d.
5		La tierra	s.d.	dibujo	s.d.
6		Hacia el ocaso	s.d.	dibujo	s.d.
7	Ermete R. Rerrando	Descansando	s.d.	monocopia	s.d.
8	Adan L. Pedemonte	Bodegón	s.d.	acuarela	s.d.
9	Enrique Muiño	Camino de las chacras	1937	óleo	49 x 57,5
10	Fortunato Lacámara	Rincón de mi estudio	s.d.	óleo s/ madera	47,5 x 60,5
11	Rodolfo Guastavino	Estudio	s.d.	óleo s/ cartón	60 x 50
12	Juan Manuel E. Navarro	Reliquia	s.d.	aguafuerte	46 x 48
13	Rodolfo Perona	Tarde de tormenta	s.d.	óleo	s.d.
14	Alberto M. Rossi	Buenos Aires que surge	s.d.	oleo	90 x 110
15	Ana Weiss	Marisa	s.d.	óleo s/ tela	66 x 62
16	Camilo A. Lorenzo	Presentación	s.d.	óleo	s.d.
17	Justo Lynch	Mañana de invierno	[1929]	óleo s/ tela	71 x 81,5
18	Leda Ponce	Casita de labradores	s.d.	óleo	50 x 60
19	Alfredo Lazzari	Lanchas del riachuelo	s.d.	óleo	s.d.
20	Juan A. Bassani	Motivo del puesto	s.d.	óleo	s.d.
21	Orlando Stagnaro	Mi hijo Santiago (Yago)	s.d.	pedra	s.d.
22	Julián González	Paisaje	s.d.	aguafuerte	s.d.
23	Edelmiro Volta	Retrato (de joven)	s.d.	óleo s/ tela	96 x 81

Datos extraídos de Manochi, José (1970), *Tandil en el arte. Contribución a la historia del arte argentino*, edición del autor, p.51-52. Elaboración de la autora.

Figura 17. Obras entregadas en **préstamo precario** por sus autores al Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil

Autor	Obra	Técnica
Ernesto Riccio	Cachaqua. Chile	óleo
	Correntoso. Lago Nahuel Huapi	óleo
	Jardín de Benoit - Zapallar. Chile	óleo
	Cerro Bonete. Lago Marcardi	óleo
	Casas. Valparaíso. Chile	óleo
Luis Perlotti	Adolescente	yeso
	Ona y su perro	bronce
Faustino Brughetti	Fin de verano	óleo
Vicente Seritti	Patio Romano	acuarela
	Retrato de un cura	óleo
	Dolor	óleo
Guillermo Teruelo	Paisaje del Parque	óleo
Sofía Zarate	Naturaleza muerta	óleo
María Elena Seritti	S. d.	óleo
María Castiello	S. d.	óleo
Isabel Robol	S. d.	óleo
Josefina Seritti	S. d.	5 óleos
Rosa Pugliese	S. d.	óleo
Ida L. de García	S. d.	óleo
Angelita Pasty Speroni	S. d.	óleo

Datos extraídos de Manochi, José (1970), *Tandil en el arte. Contribución a la historia del arte argentino*, edición del autor, p.55-56.

Figura 18. Donaciones de particulares e instituciones al Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil, 1938

	Autor	Obra	Año	Técnica	Medida	Forma de ingreso
1	Emilia De Felipe de Ortega	Adivina	s.d.	repujado	s.d.	Donación de la Municipalidad
2	Stephan Erzia	Tristeza	s.d.	bronce	37 x 31 x 30	Gestión de José Manochi en Bs As. Fundición costeada por la SEBA
3		Mi hermana	s.d.	bronce	37 x 31 x 30	
4		Hombre	s.d.	bronce	35 x 25 x 22	
5	Juan E. Picabea	El tapado roja	s.d.	pastel	83 x 61,5	Donación del autor. Gestión de José Manochi
6	Federico Fulho	Desastre en el mar	s.d.	óleo	s.d.	Donación del autor
7	Joaquín Alguero Llobera	Ha llovido	s.d.	óleo	69 x 91	Donación del autor
8	Martín A. Malharro	Crepúsculo	s.d.	acuarela	s.d.	Donación de Eduardo Navarro Loveira
9	Francisco Mazzuoli	Dibujo antiguo	s.d.	s.d.	s.d.	Donación de Eduardo Navarro Loveira
10	Francesco Solimena	Dibujo antiguo	s.d.	lápiz y tinta s/ papel	118 x 20	Donación de Eduardo Navarro Loveira
11	Ciro Ferri	Dibujo antiguo	s.d.	s.d.	s.d.	Donación de Eduardo Navarro Loveira
12	Cesaire Maccari	Dibujo antiguo	s.d.	s.d.	s.d.	Donación de Eduardo Navarro Loveira
13	Autor desconocido	Dibujo antiguo	s.d.	s.d.	s.d.	Donación de Eduardo Navarro Loveira
14	Lidia Sara Bianchi	Composición	s.d.	óleo	s.d.	Donación de la autora
15	Lidia Sara Bianchi	Composición	s.d.	óleo	s.d.	Donación de la autora
16	Tancha Echavarne	La chica de la mantilla	s.d.	óleo	67 x 53	Donación de la autora
17	Luis Perloti	Vieja india	s.d.	Piedra reconstituida	s.d.	Donación del autor
18	Vicente Seritti	Bodegón	s.d.	Óleo	s.d.	Donación Sociedad Estímulo de Bellas Artes
19	Ernesto Valor	Mañana luminosa	s.d.	Óleo	s.d.	Donación Sociedad Estímulo de Bellas Artes
20	Guillermo Teruelo	Paisaje	s.d.	Óleo	s.d.	Donación Sociedad Estímulo de Bellas Artes
21	Ernesto Valor	Sierras en luz	s.d.	Óleo	s.d.	Donación Juan D. Buzón
22	Guillermo Teruelo	Paisaje	s.d.	Óleo	s.d.	Donación Juan D. Buzón
23	Carlos A. Frank	El Gualeguay	s.d.	Óleo	s.d.	Donación Juan D. Buzón
24	Tita Riviere	Del Parque	s.d.	Óleo	s.d.	Donación Juan D. Buzón
25	Tita Riviere	Sierra en sol	s.d.	Óleo	s.d.	Donación Juan D. Buzón
26	Julio Suarez Marzal	El accidentado	s.d.	Xilografía	s.d.	Donación Juan D. Buzón

Datos extraídos de Manochi, José (1970), *Tandil en el arte. Contribución a la historia del arte argentino*, edición del autor, p.53-54. Elaboración de la autora.

Figura 19. Obras iniciales del Museo Municipal de Bellas Artes de Junín, 1944

	Autor	Obra	Año	Técnica	Medidas	Forma de ingreso
1	Gerardo de Alvear	Bebiendo	s.f.	óleo	56 x 46	Donación del autor
2	Rodrigo Bonome	Paisaje de Maimara	1943	óleo s/ cartón	50 x 70	Donación de Alberto J. Smuclir
3	Luis Borraro	Paisaje del Tigre	s.f.	óleo	s.d.	Donación de A.M. de R.
4	Miguel Burgoa Videla	Jardín de ensueño	s.f.	óleo	s.d.	Donación de Juan Varela
5	Dante Canasi	Retrato de Ceferino Carnacini	s.f.	dibujo	19 x 14	Donación de A.M. de R.
6	Luis Caputo Demarco	Serenata Federal	s.f.	aguafuerte policromada	25 x 25	Donación de A.M. de R.
7	Ceferino Carnacini	Crepúsculo	s.f.	óleo s/ madera	66,5 x 95	Donación de A.M. de R.
8		Un día de tormenta en las tolдерías de Junín	1913	óleo s/ tela	41 x 66,5	Donación de Luisa María de Rosa
9		El viejo ombú	s.f.	grabado	27,5 x 34,5	Donación de F. Aymá de Balestrini
10		Naturaleza muerta	s.f.	óleo s/ tela	53,5 x 78	Donación de A.M. de R.
11		Autorretrato	s.f.	dibujo	48,5 x 39	Donación de A.M. de R.
12	Héctor José Cartier	Retrato	s.f.	óleo s/tela	90,5 x 73,5	Donación del autor
13		Blanquita	s.f.	óleo s/ tela	88 x 72	Donación del autor
14		Rincón de estudio	s.f.	óleo s/ tela	75,5 x 74	Donación del autor
15		Flores de mi ventana	s.f.	óleo	76 x 74	Donación del autor
16	Rodolfo Castagna	El problema del campo	s.f.	óleo	100 x 104,5	Donación del autor
17	Juan D. Comuni	Mi señora	s.f.	yeso	47 x 22 x 24	Donación del autor
18		Carácter	s.f.	yeso	48,5 x 24 x 26	Donación del autor
19		Ensueño	s.f.	yeso	36 x 41,5 x 24,5	Donación del autor
20		Pureza	s.f.	yeso	51 x 26 x 25	Donación del autor
21		Profesor	s.f.	[yeso]	s.d.	Donación del autor
22		José Álvarez Rodríguez	s.f.	yeso	47 x 15 x 21	Donación del autor
23		Visionario	s.f.	yeso	48 x 21,5 x 25	Donación del autor
24	Mauricio Coraldo	Octogenario	s.f.	óleo	39 x 31	Donación de Enrique Castiglioni
25	Lyda Corradino	Caballito de cartón	s.f.	óleo s/ madera	60 x 81,5	Donación de la autora
26	Alejandro Christophersen	La modelo	s.f.	acuarela	56 x 43	Donación del autor
27	Santiago José Chierico	Torso	s.f.	yeso	71 x 29 x 22	Donación del autor
28	Armando Chiesa	Desnudo	1939	óleo	82 x 125	Donación del autor
29	Fortunato Lacámara	Rincón de La Boca	s.f.	óleo	70 x 60	Donación de Antonio Federico Nieves
30	Ángel María de Rosa	Pudor	s.f.	escultura	45 x 13 x 14,5	Donación del autor
31		Bailarina	s.f.	bronce	s.d.	Donación del autor
32		Cuca	s.f.	yeso	35 x 32 x 17	Donación del autor
33		La visionaria	s.f.	mármol	34 x 43 x 24	Propiedad municipal
34	Eloísa J. Dufour	Escenas de Tilcara	s.f.	óleo	50 x 70	Donación de la autora
35	Raquel Ferreres	Desde el mirador	s.f.	óleo s/ tabla	48 x 60,5	Donación de la autora
36	Octavio Fioravanti	Caballos	s.f.	óleo	48 x 67,5	Donación del autor
37	José Antonio Ginzo	Estampa española	s.f.	linóleo	27 x 16,5	Donación del autor
38		Estrasburgo	1930	aguafuerte	25,5 x 16	Donación del autor
39		Puco	1930	tinta	33 x 25	Donación del autor
40	Julián C. González	Casa Colonial	s.f.	grabado	s.d.	Donación del autor

41		Estampa porteña	s.f.	grabado	s.d.	Donación del autor
42	Juan Grillo	Éxtasis	s.f.	escultura	94 x 48,5 x 62,5	Donación del autor
43	Matilde B. de Guidoni	Pescados	s.f.	óleo	s.d.	Donación de la autora
44	Lola del Olmo	Armonía	s.f.	óleo	s.d.	Donación de la autora
45	Georgina de Krause Von Arnim	Krysis	s.f.	óleo	83 x 65	Donación de la autora
46	Enrique de Larrañaga	Lagartijo	s.f.	grabado	s.d.	Donación del autor
47	Guillermina Lucca Piñero	Primavera	s.f.	óleo s/ tabla	s.d.	Donación de la autora
48	Leónidas Maggiolo	Fin de jornada	s.f.	aguafuerte policromada	55 x 49	Donación de la autora
49	Carlota Malafant	Autorretrato	1935	dibujo a pluma	20,5 x 16	Donación de A.M. de R.
50	Atilio Malinverno	Paisaje	s.f.	óleo	s.d.	Donación de A.M. de R.
51	Cora Mariani	Mi tía Rosa	1943	óleo	89 x 78	Donación de la autora
52	Carlos Martinelli	Golf Marplatense	1937	óleo	25 x 31	Donación de A.M. de R.
53	Domingo Maza	Benito Quinquela Martín	s.f.	talla en madera	34 x 30 x 15	Donación del autor
54	Francisco Mercatali	Escollera marplatense	1922	óleo	26 x 34	Donación del autor
55	Enrique Muiño	El rancho de los mieleros	1932	óleo	61 x 80	Donación de Rafael José de Rosa
56	Leda Ponce	Rancho en la loma	1937	óleo	48 x 59	Donación de la autora
57	Lola Nucifora	Violeta de los Alpes	1931	temple	48 x 53	Donación de Lorenzo Caino
58	Juan Carlos Oliva Navarro	El Perito Moreno	1942	yeso	92 x 46 x 54	Donación del autor
59	Sofía Olivesky	Paisaje urbano	1943	temple	50 x 69	Donación de la autora
60	Antonio Parodi	Rancho soleado	1943	óleo	50 x 61	Donación del autor
61	Indalecio Pereyra	Estreno	[1942]	óleo	41 x 33	Donación del autor
62	Luis Perlotti	La onda de América	1934	yeso	217 x 65 x 120	Donación del autor
63	Rodolfo Perona	Entre los cerros de Tanti	s.f.	óleo s/ tabla	81 x 65	Donación del autor
64	María Porta	Ensueño	s.f.	óleo	80,5 x 70	Donación de la autora
65	Amado Puyau	Iberá	1935	yeso	105 x 80 x 180	Donación de Julia Pieri
66	Julia Pieri	Techos Porteños	s.f.	óleo	97 x 96	Donación de la autora
67	Carlos M. Quimezó	Un estudiante	1903	pastel	41 x 35	Donación de A.M. de R.
68	Benito Quinquela Martín	Día gris en La Boca	s.f.	óleo	s.d.	Donación del autor
69	Egicipo Quinteros	Un artista	s.f.	acuarela	s.d.	Donación de sus hijos
70		Croquis	s.f.	s.d.	s.d.	Donación de sus hijos
71	Francisco Ramoneda	Un bohemio	1932	óleo	56 x 48,5	Donación del autor
72	Ernesto Riccio	Emilita	1914	óleo	56 x 39	Donación de Félix Esteban Cichero
73	Agustín Riganeli	Plenitud	s.f.	sanguínea	30 x 20	Donación del autor
74		Croquis	s.f.	s.d.	s.d.	Donación de A.M. de R.
75	Vicente Roselli	Cabeza de niña	s.f.	bronce	34 x 24 x 20	Donación del autor
76	Hemilce M. Saforcada	La cosecha	1934	óleo	100 x 70	Donación de la autora
77	Palmira Scrosoppi	La toma	1941	óleo	64 x 76	Donación de la autora
78		Barrancas de San Isidro	c. 1944	acuarela	35 x 50	Donación de A.M. de R.
79	Francisco Segovia	Recreo en el Tigre	s.f.	óleo	21 x 33	Donación del autor
80	Armando A.C. Sica	El niño ambidextro	1942	punta seca	65 x 47	Donación del autor
81	Pedro Tenti	Desnudo femenino	1923	yeso	215 x 70 x 67	Donación del autor

82		Las trenzas	s.f.	bronce	64 x 24 x 24	Donación del autor
83		Anciano	s.f.	cera	s.d.	Donación del autor
84	Elisa Vázquez Cey	Mendigo ciego	1942	óleo	80 x 60	Donación de la autora
85	Angela Vezzetti	La lectora	1941	óleo	72 x 61,5	Donación de la autora
86	Juan Carlos Iramain	Minero de Jujuy	1941	yeso	100 x 65 x 65	Donación Quinquela Martín
87	Rogelio Yrurtia	Sinfonía humana	s.f.	sanguínea	38 x 23	Donación de A.M. de R.
88	Helvecia de Watterhofer Sommariva	Ensueño del Tigre	s.f.	óleo	s.d.	Donación de la autora
89	Julio Suarez Marzal	Paisaje	s.f.	óleo	s.d.	Donación del autor
90	Mario A. Canale	Interior	s.f.	grabado	s.d.	Donación del autor
91	Juan Narbondo	Desnudo femenino	s.f.	s.d.	s.d.	Donación del autor
92	Juan de Pari	Bañista	1916	yeso	185 x 104 x 142	Donación de Juan A. Sardo

Datos obtenidos de Comisión Municipal de Cultura, *Museo de Bellas Artes de Junín (Buenos Aires)*, 3 de abril de 1944 y de <https://muma.junin.gob.ar/index.php>. Elaboración de la autora.



Figura 21. Amado Puyau, *Iberá*, yeso patinado, 1935. Colección Museo Municipal de Arte (MuMA) Junín. Donación Julia Pieri. Fotografía de la autora.



Figura 22. “Para el Museo Municipal de Arte” en *La Verdad*, Junín, 1 de abril de 1944.



Figura 23. Ceferino Carnacini, *Un día de tormenta en las tolderías de Junín*, 1913, óleo sobre tela, 41 x 66,5 cm. En: Comisión Municipal de Cultura, Museo de Bellas Artes de Junín, 3 de abril de 1944.



Figura 24. Enrique Muño, *El rancho de los mieleros*, 1932, óleo, 61 x 80 cm. Colección Museo Municipal de Arte (MuMA) Junín. Extraída de https://muma.junin.gob.ar/obras.php?l=m&a=muino_enrique

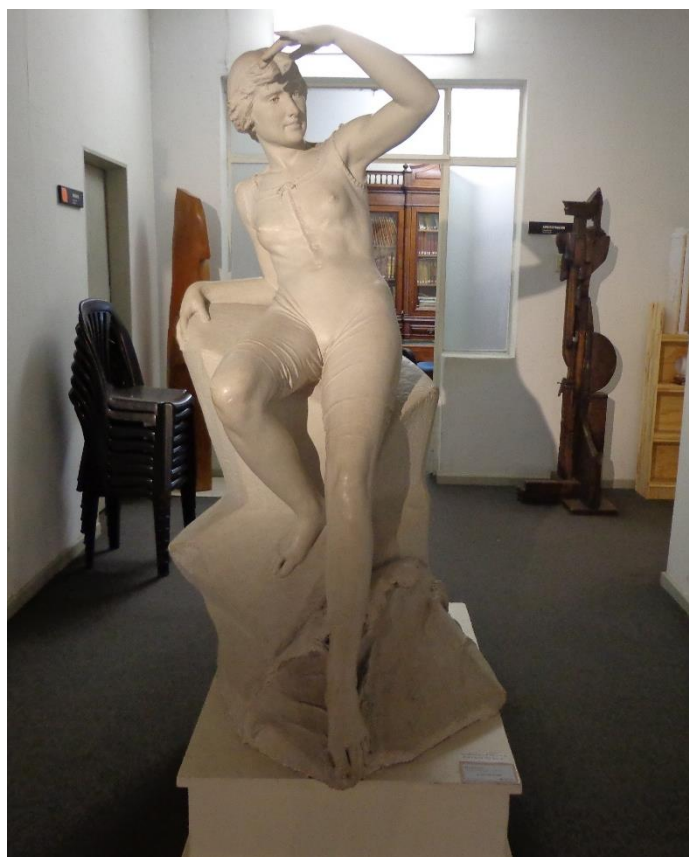


Figura 25. Juan de Pari, *Bañista*, 1916, yeso patinado, 185 x 104 x 142 cm. Colección Museo Municipal de Arte (MuMA) Junín. Donación de Juan A. Sardo. Fotografía de la autora.

Anexo capítulo 4

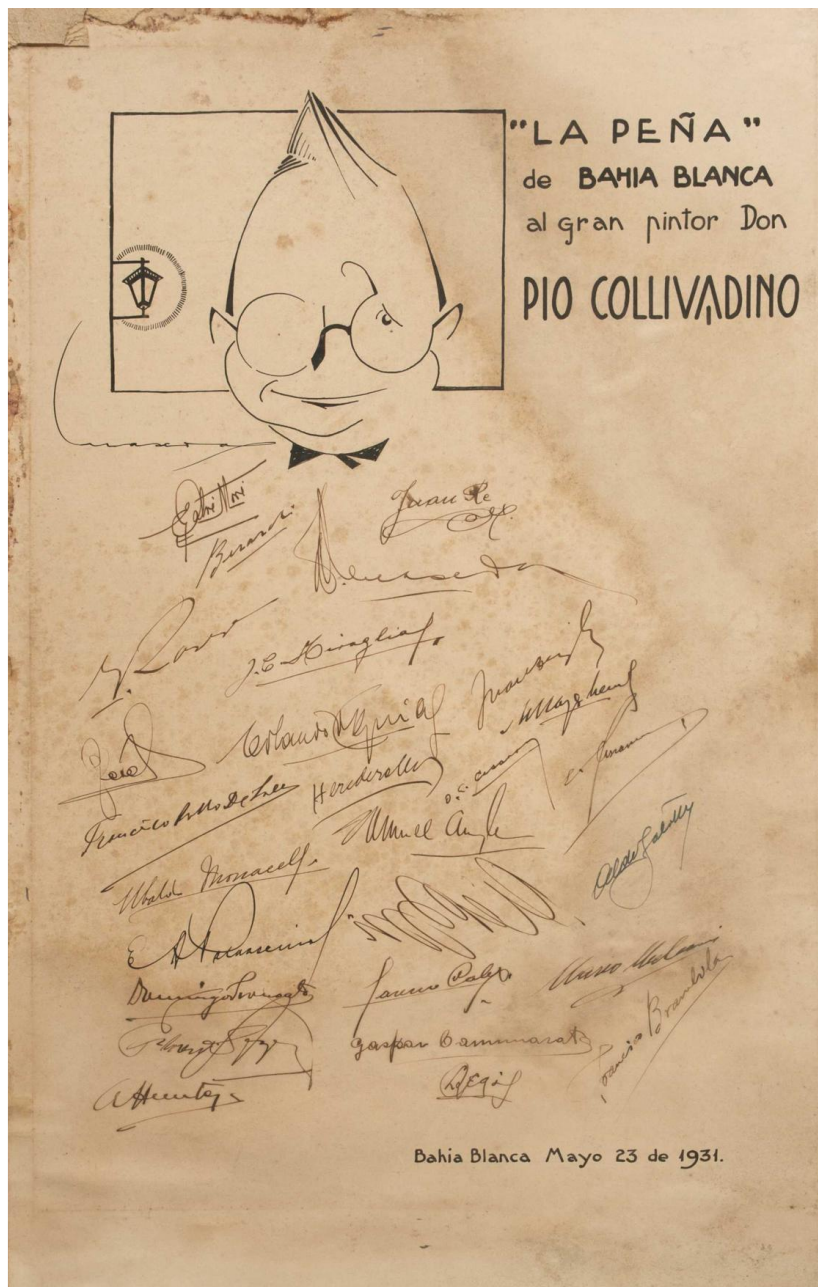


Figura 1. Afiche firmado por: Enrique Cabré Moré, Juan Ré, Berardi, Juan Carlos Miraglia, Ubaldo Monacelli, Eduardo Palavecino, Domingo Pronsato, Saverio Caló, entre otros. Archivo Pío Collivadino



Figura 2. Ana Weiss, *Intimidad*, sin fecha, óleo, 47 x 42 cm, Pinacoteca del Ministerio de Educación de la Nación.

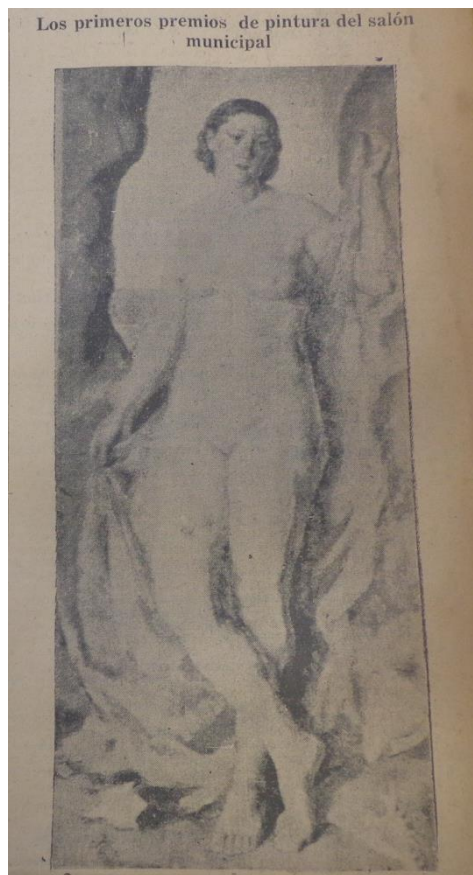


Figura 3. Francisco Vidal, *Desnudo*. Primer premio en pintura, IV Salón Municipal de Arte de Pergamino, 1937. En *La Opinión*, Pergamino, 9 de noviembre de 1937.



Figura 4. Francisco Vidal, *Mi esposa*. Obra presentada en el V Salón Municipal de Arte de Pergamino, 1938. En *La Opinión*, Pergamino, 6 de noviembre de 1938.



Figura 5. Estampilla de la presentación Argentina en la Exposición Internacional de París, 1937, realizada por Gonzalo Leguizamón Pondal. Reproducida en Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, *Las artes y la técnica en la vida moderna. Memoria general*, Buenos Aires, 1938. Fundación Espigas.



Figura 6. Monumento al Coronel Ramón Estomba y fundadores de Bahía Blanca, César Sforza, 1928-1931.

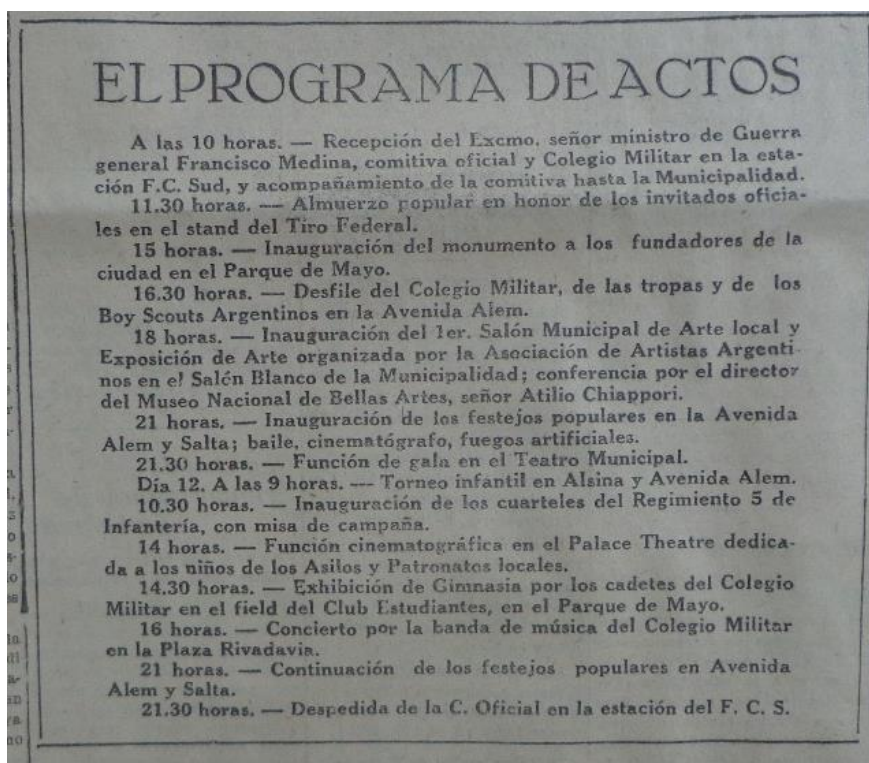


Figura 7. La Nueva Provincia, Bahía Blanca, 11 de abril de 1931.



Figura 8. Medalla conmemorativa de la colocación de la piedra fundacional del *Monumento a Estomba* y demás fundadores de la ciudad de Bahía Blanca, 1928.



Figura 9. Fachada del cine Grand Splendid (1931), en Mario Minervino, “El Grand Splendid”, *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, 21 de julio de 2019. <https://www.lanueva.com/nota/2019-7-21-10-35-0-el-grand-splendid> Visto el 4/3/2020

Figura 10. Ilustración de la nueva fachada para el Palacio del Cine publicada en “El nuevo monumento arquitectónico en Bahía Blanca” en *Arte y trabajo*, Bahía Blanca, mayo de 1931.



Fachada inaugura en 1932, en Mario Minervino, “Ex Palacio del Cine: el penoso presente de una fachada art déco”, *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, 11 de marzo del 2018. <https://www.lanueva.com/nota/2018-3-11-9-0-0-ex-palacio-del-cine-el-penoso-presente-de-una-fachada-art-deco> Visto el 4/3/2020.



Figura 11. “Lucidas proporciones alcanso (sic) la demostración al escultor Cesar Sforza” en *La Razón*, s/f, Archivo Pío Collivadino.

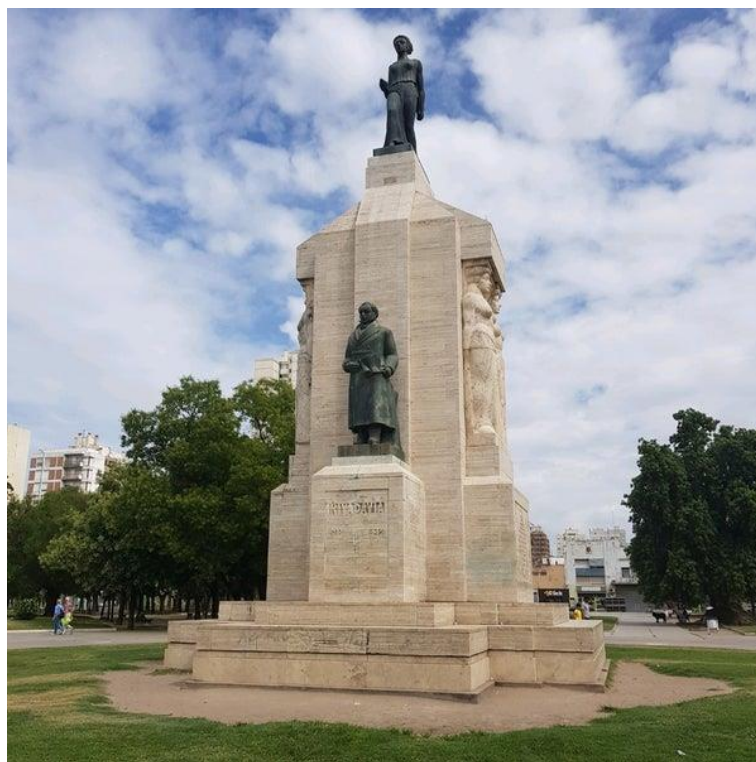


Figura 12. *Monumento a Bernardino Rivadavia*, Bahía Blanca, de Luis Rovatti (1928-1946)

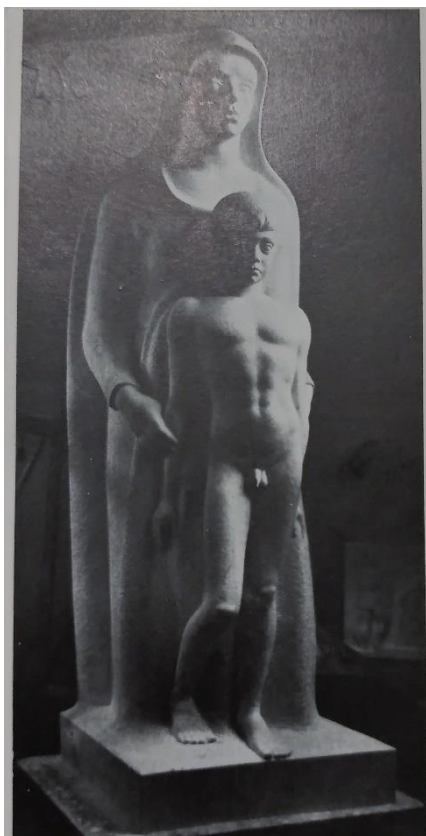


Figura 13. *La beneficencia*, Luis Rovatti.
Archivo José León Pagano, MAMBA.



Figura 14. *La ofrenda*, Luis Rovatti.
Archivo José León Pagano, MAMBA.



Figura 15. Dos de las obras de Juan Carlos Miraglia exhibidas en La Peña de Buenos Aires. *La Nueva Provincia*, 1 de julio de 1929.

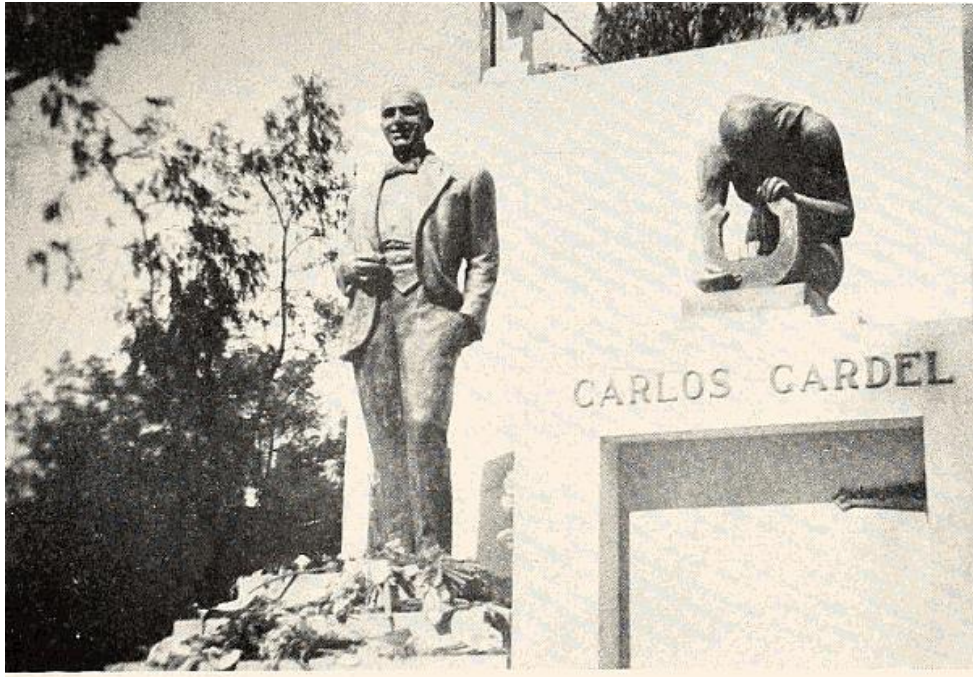


Figura 16. Dibujo de Juan Carlos Miraglia sobre el terremoto en Italia, en *La Nueva Provincia*, 30 de octubre de 1930. Archivo Walter Caporicci Miraglia.



Figura 17. Caricatura de Juan Carlos Miraglia publicada en *El Atlántico*, mayo de 1936. Imagen extraída de Gené, E., (2010, 17)

Figura 18. Mausoleo de Carlos Gardel, de Manuel de Llano, 1937. Cementerio de la Chacarita, Ciudad de Buenos Aires.



Fotografía del día de su inauguración, 7 de noviembre de 1937. Imagen obtenida de: <http://mundogardeliano.blogspot.com/p/el-bronce-que-sonrie-la-historia.html>



Fotografía del mausoleo en la actualidad. Imagen obtenida de: <https://chacanews.com.ar/mausoleo-carlos-gardel-homenaje-chacarita/>

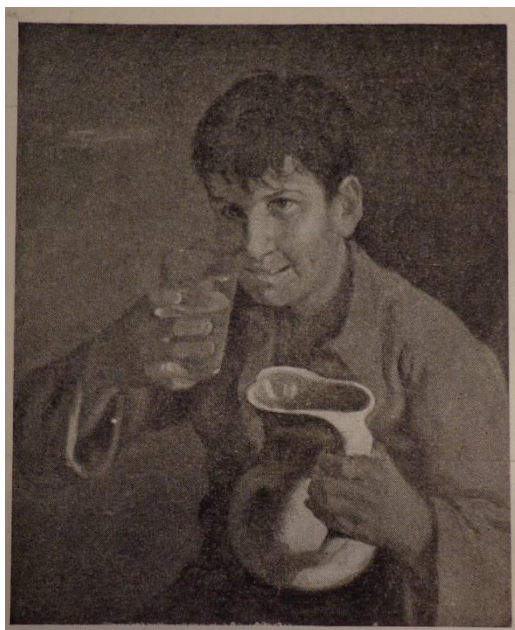


Figura 19. Gerardo de Alvear, *Bebiendo*, s.f., óleo, 56 x 46 cm. Colección Museo Municipal de Arte (MuMA) Junín. Donación del autor. Reproducida en Comisión Municipal de Cultura, Museo de Bellas Artes de Junín (Buenos Aires), 3 de abril de 1944.

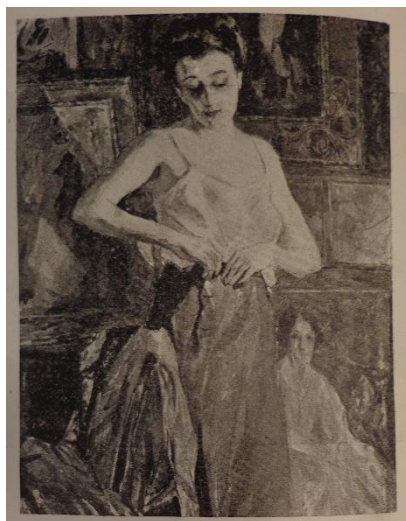


Figura 20. Alejandro Christophersen, *La modelo*, s.f., acuarela, 56 x 43 cm. Colección Museo Municipal de Arte (MuMA) Junín. Donación del autor. Reproducida en Comisión Municipal de Cultura, Museo de Bellas Artes de Junín (Buenos Aires), 3 de abril de 1944.

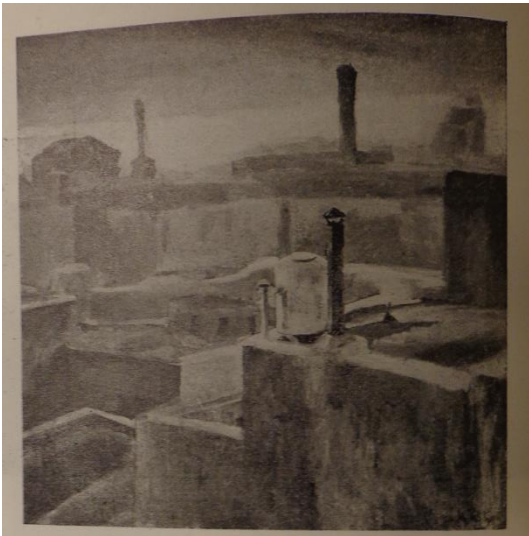


Figura 21. Julia Pieri, *Techos Porteños*, s.f., óleo, 97 x 96 cm. Colección Museo Municipal de Arte (MuMA) Junín. Donación de la autora. Reproducida en Comisión Municipal de Cultura, Museo de Bellas Artes de Junín (Buenos Aires), 3 de abril de 1944.

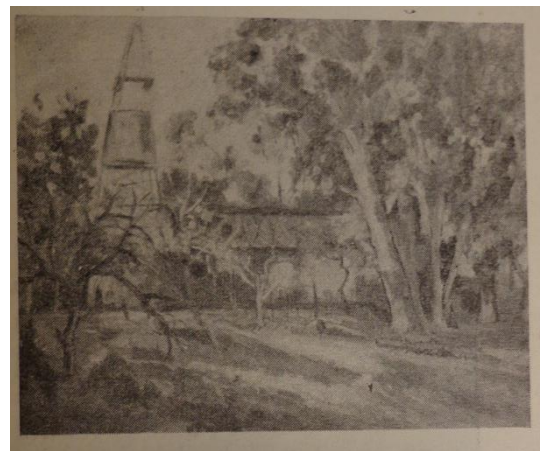


Figura 22. Guillermina Lucca Piñero, *Primavera*, s.f., óleo sobre tabla, s.d. Colección Museo Municipal de Arte (MuMA) Junín. Donación de la autora. Reproducida en Comisión Municipal de Cultura, Museo de Bellas Artes de Junín (Buenos Aires), 3 de abril de 1944.



Figura 23. "Donación de Quinquela Martín" en *La Verdad*, Junín, 19 de abril de 1944.

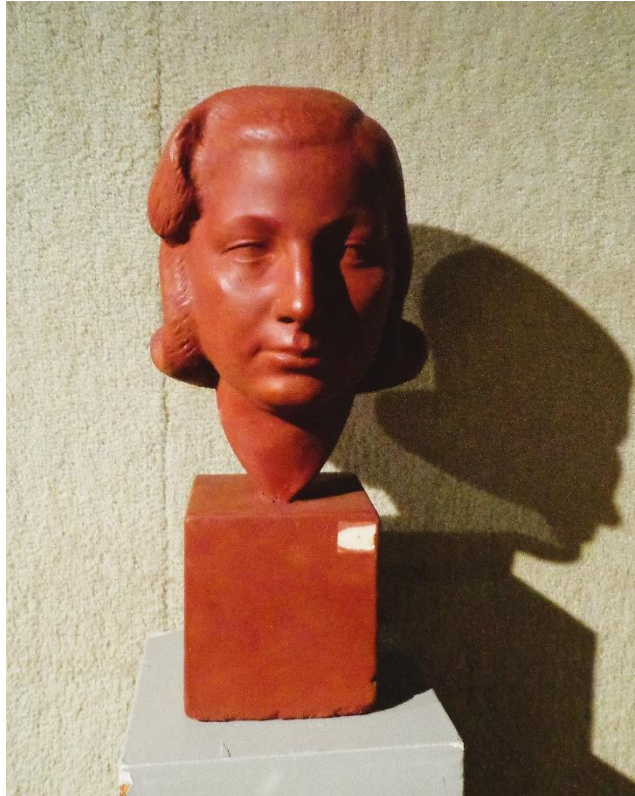


Figura 24. Juan D. Comuni, *Pureza*, s.f., yeso, 51 x 26 x 25 cm. Colección Museo Municipal de Arte (MuMA) Junín. Donación del autor. Fotografía de la autora.

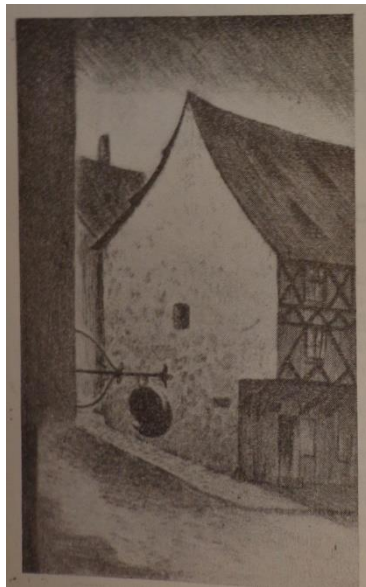


Figura 25. José Antonio Ginzo, *Estrasburgo*, 1930, aguafuerte, 25,5 x 16 cm. Colección Museo Municipal de Arte (MuMA) Junín. Donación del autor. Reproducida en Comisión Municipal de Cultura, Museo de Bellas Artes de Junín (Buenos Aires), 3 de abril de 1944.

Anexo capítulo 5

Figura 1. Obras exhibidas en la exposición de arte argentino en Italia

	Autor	Título
1	Héctor Basaldúa	Ritratto di V. Pisarro
2	Italo Botti	Anochecer de otoño
3		Nocturno
4		Mañana de invierno
5	Horacio Butler	Desnudo
6		Paisaje
7		Paisaje
8	C. Cochet Hernandez	Camino inundado
9	Emilio Centurión	Retrato de ruso
10		Desnudo
11		Retrato (mujer)
12	Víctor Cúnsolo	Mi estudio
13		Día gris
14	Lía Correa Morales	Martha
15		Mujer de arrabal
16		Naturaleza muerta
17	Oscar Ferrarotti	Paisaje
18		Naturaleza muerta
19	Raquel Forner	Cabeza
20		Desnudo
21		Naturaleza muerta
22	L. M. Gavazzo Buchardo	Naturaleza muerta
23		Naturaleza muerta
24	Alfredo Guttero	Anunciación
25	Jorge Larco	Desnudo
26		Gladiolos
27		Cantina
28	Enrique Larrañaga	Carnaval de Madrid
29		Máscara
30	Fray Guillermo Butler	Puerta del monasterio
31		Angulo del convento
32		Calle <i>di Etampes</i>
33	Adolfo De Ferrari	Bañista
34		Naturaleza muerta
35		Naturaleza muerta
36	Giordano La Rosa	Autorretrato
37		Jugador de cartas
38	José Malanca	Ranchos
39		Ranchos
40	Horacio March	Paisaje (suburbio de Buenos Aires)
41	Onorio A. Pacenza	Capilla
42	Antonio Pedone	Día gris
43		Puente Avellaneda (Córdoba)
44	Octavio Pinto	Paisaje (verdes y negros)
45		Jardín sagrado
46	Ignacio Pirovano	<i>Il bacillo delle sale da concerto</i>
47		Psicología
48	Emilio Pettoruti	Cabeza
49	Enrico Policastro	La caramelera

50		Interno
51		La esperanza
52	Ernesto Riccio	Correntoso (Lago Nahuel Huapi)
53		Camino al Lago Traful
54	Ernesto Scotti	Nora
55		Figura
56	Raúl Soldi	Venus peinándose
57		Baño en el lago
58	Lino Spilimbergo	Paseo de Buenos Aires
59		Calle de San Juan
60	Jorge Soto Acebal	Naturaleza muerta
61		Flores y frutas
62	Miguel Victorica	Retrato de mi madre
63		Torso de mujer
64	Francisco Vidal	Desnudo
65	Aquiles Badi	Jugadores
66		Marina

Datos obtenidos de cat. exp., *Mostra di Pittura Argentina*, Roma, Milano, Génova; 1933.
Fundación Espigas, Buenos Aires.



Figura 2. Fotografías publicadas en el diario *La Nación* (12 de octubre de 1933) sobre la exposición de arte argentino en Río de Janeiro. Arriba a la izquierda aparecen los delegados de la DNBA, Rodolfo Pirovano y Carlos Oliva Navarro, con una vista general de la sala. A la derecha, se ven colgadas las obras de Pío Collivadino, *La hora del almuerzo* (1903) y de Reinaldo Giudici, *La sopa de los pobres* (1884). Abajo a la izquierda, aparecen las obras de Rogelio Yrurtia, *Torso* (c.1915), y de César Sforza, de Héctor Rocha (en el epígrafe figura como Rocca), Angel D. Vena y Ricardo Musso que no se pudieron identificar. Abajo a la derecha, una obra de Carlos Pellegrini, *Manuelita Rosas* de Pueyrredón, *Retrato de Guillermo Rawson* de Franklin Rawson, *La vuelta del malón* de Angel Della Valle y la escultura de Lucio Correa Morales, *Abel*, en el centro de la sala.

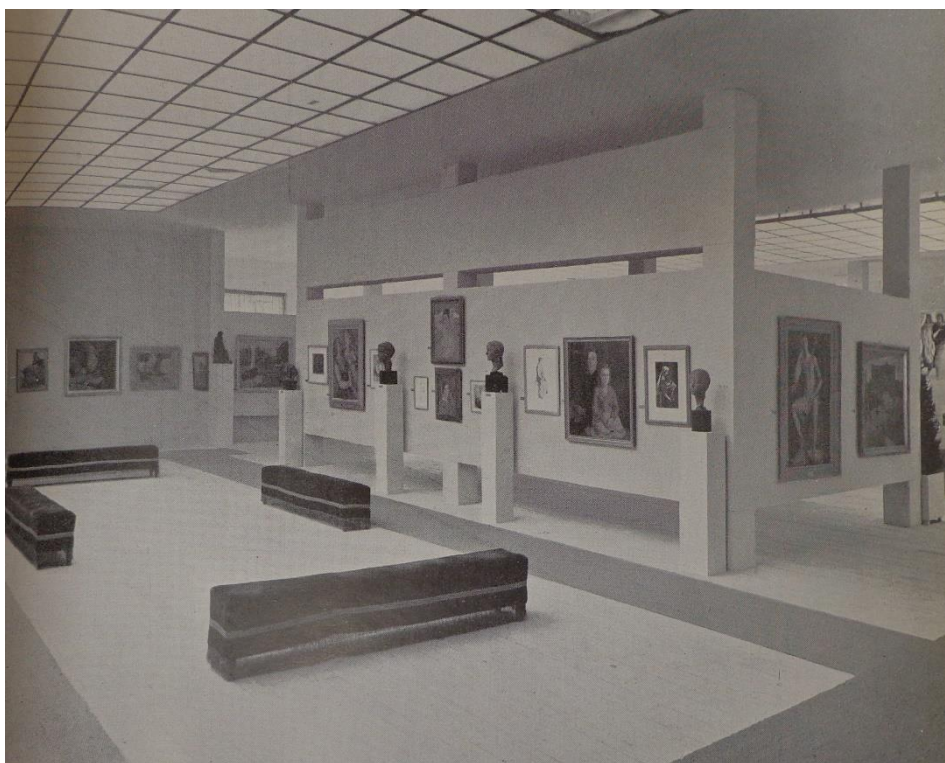


Figura 3. Salas dedicadas a las bellas artes del Pabellón Argentino de la Exposición Internacional de París, 1937. Imágenes reproducidas en Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (1938), *Las artes y la técnica en la vida moderna. Memoria General*, Buenos Aires.

LA NACION

DOMINGO 29 DE OCTUBRE DE 1929

LA FLOR DEL FAGO, óleo, de C. F. Ripamonte, que figurará en la exposición de sus obras a inaugurarse el 9 de noviembre en las galerías Wilcoxon

ATISBANDO, obra de los cuadros del pintor Ripamonte, de la misma exposición

TIERRA DE TRABAJO, por Ripamonte

MONTARAZ, óleo, de Ripamonte, que integrará el mismo conjunto

LA ACTUALIDAD ARTISTICA LOCAL

De la exposición retrospectiva de las obras del pintor GUTIERO, inaugurada en la Dirección Nacional de Bellas Artes. DESCENDIMIENTO, uno de los cuadros que se exhiben en esa exposición

VERDAD, obra de las obras de ALFREDO GUTIERO, que figura en la exposición retrospectiva

MADONA, obra de los trabajos de GUTIERO, que forma parte del mismo conjunto

PUREZA, óleo, de LOLA NUCTORA, de su exposición en Norðica

LA FONDA, por HILDARA PEREZ DE LLANSO, de su exposición a inaugurarse mañana en Wilcoxon

OBBERA, obra de las obras de HILDARA PEREZ DE LLANSO, que será exhibida en Wilcoxon

SAN FRANCISCO, encuadro, por LOLA NUCTORA, que también se exhibe en la galería Norðica

SANTANA, escultura de GONZALO LEGUIZAMON PONDAL, que figurará en la exposición de sus obras a realizarse en Amigos del Arte, y que será inaugurada el 3 de noviembre

MAGNOLIA, obra de las esculturas de Leguizamón Pondal, que figurará en el conjunto de las obras de dicho escultor en Amigos del Arte

MARGARITA ARELLA CAPRIE, mármol, por Leguizamón Pondal, del mismo conjunto

FIAMETTA, por Leguizamón Pondal, de su muestra en Amigos del Arte

EL SANTO DE LA ESPADA, por MARIA ELVIRA BOJAS, de su exposición de esculturas, plateras y ornamentaciones en Amigos del Arte, a inaugurarse el 3 de noviembre

UNA DOMA, talla, por María Elvira Bojas, de la misma exposición

LOS CHANDOS, obra de las tallas que expone en Amigos del Arte, María Elvira Bojas, y que figurará en la misma exposición

NOCA UPIANI UPIAI (Fono y oñigo), también por María Elvira Bojas, y que figurará en la misma exposición

Figura 4. "La actualidad artística local", *La Nación*, 29 de octubre de 1929.



Figura 5. Reproducción del dibujo "La rubia" de Tito Menna en La Nación, 9 de mayo de 1937. El epígrafe señala que es uno de los dibujos que figura en su exposición en Tres Arroyos, provincia de Buenos Aires.



Figura 6a. Nota del diario *La Nación* donde se reproducen dos de las obras premiadas en el III Salón de Arte de Pergamino, 25 de octubre de 1936.



Figura 6b. *Tríptico*, de Lito Di Lelle. Reproducida en “Vida artística local”, *La Nación*, 25 de octubre de 1936.



Figura 6c. *La trilla*, de Adolfo Fornasari. Reproducida en “Vida artística local”, *La Nación*, 25 de octubre de 1936.

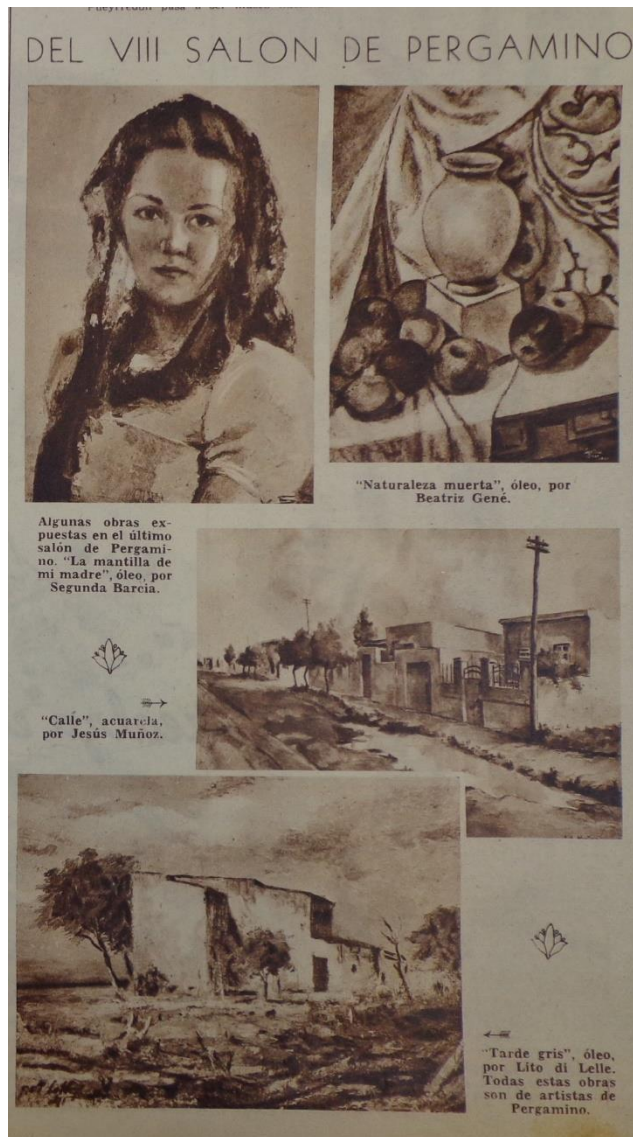


Figura 7. Nota publicada en el diario *La Nación*, diciembre de 1941, sobre el VIII Salón de Arte de Pergamino. Se reproducen las obras de Segunda Barcia, *La mantilla de mi madre* (arriba a la izquierda), de Beatriz Gené, *Naturaleza muerta* (arriba a la derecha), de Jesús Muñoz, *Calle* (en el centro) y de Lito di Lelle, *Tarde gris* (abajo), todas obras de artistas de Pergamino.

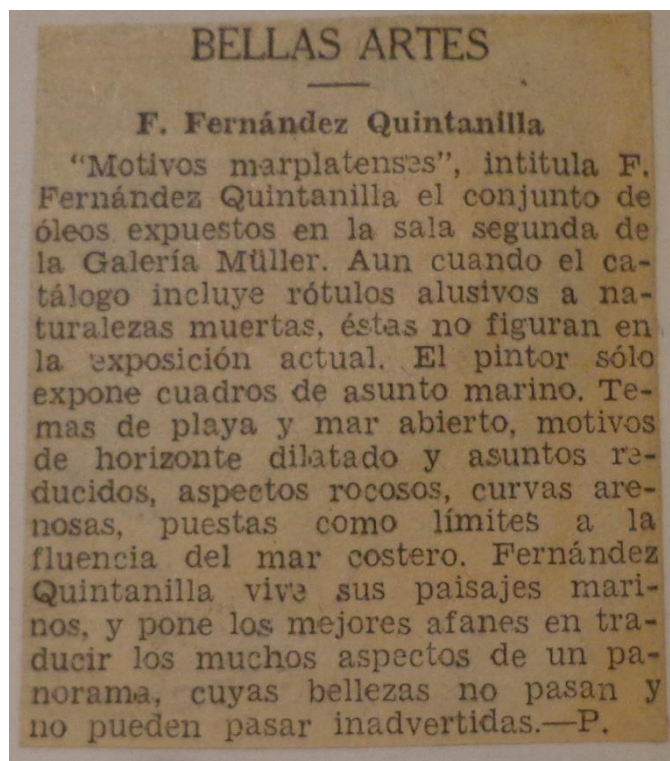


Figura 8. Reseña de José León Pagano sobre la exposición de Francisco Fernández Quintanilla en la Galería Müller aparecida en *La Nación* el 5 de junio de 1942. Fondo José León Pagano, archivo MAMBA.



Figura 9. Fotografía publicada en el diario *La Nación* (25 de octubre de 1936) en la sección “Vida artística local” con motivo de la visita de Pagano a la ciudad de Pergamino. El epígrafe señalaba: “En el local de la Biblioteca Pública Municipal de Pergamino, donde se realiza la exposición. Don José León Pagano con las autoridades locales y algunos de los artistas expositores”.

Figura 10. Pedro Delucchi, *Tramonto*, 1913, óleo sobre tela, 121 x 160 cm. Premio adquisición III Salón Nacional de Bellas Artes. Colección MNBA. Reproducida en José León Pagano (1938) *El arte de los argentinos*, tomo II, p. 346.



FIG. 266.
PEDRO DELUCCHI: *Tramonto*. (Museo Nacional de Bellas Artes).

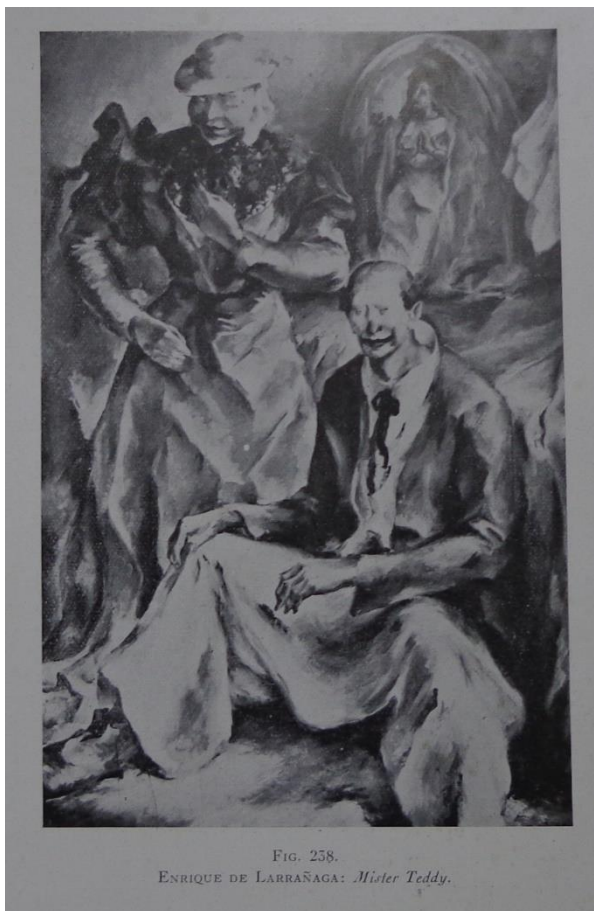


FIG. 258.
ENRIQUE DE LARRAÑAGA: *Mister Teddy*.

Figura 11. Enrique De Larrañaga, *Mister Teddy*, s.f., óleo sobre tela, s.d. Primer premio en pintura, XXIV Salón Nacional de Bellas Artes, 1934. Colección MNBA. Reproducida en José León Pagano (1940) *El arte de los argentinos*, tomo III, p. 287.

Fuentes y bibliografía

Archivos, fondos y bibliotecas consultadas

Archivo y Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
Fondo Eduardo Schiaffino Archivo General de la Nación (AGN), Buenos Aires
Fondo Agustín P. Justo, Archivo General de la Nación (AGN), Buenos Aires
Archivo Palais de Glace, Buenos Aires
Fundación Espigas, Buenos Aires
Fondo José León Pagano, Archivo del Museo de Arte Moderno, Buenos Aires
Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires
Epistolario de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires
Archivo Histórico Provincial “Ricardo Levene”, La Plata
Biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata
Archivo de 2 Museos, Bahía Blanca
Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia, Bahía Blanca
Biblioteca del Museo Histórico Municipal, Bahía Blanca
Archivo del Museo Municipal de Bellas Artes, Tandil
Biblioteca Popular “Bernardino Rivadavia”, Tandil
Archivo del Museo Histórico Fuerte Independencia, Tandil
Archivo del Museo Municipal de Bellas Artes de Pergamino
Biblioteca Pública Municipal “Dr. Joaquín Menéndez”, Pergamino
Archivo del Museo Municipal de Arte “Ángel María de Rosa” de Junín
Archivo Histórico Municipal de Junín
Biblioteca Pública Municipal “Bernardino Rivadavia” de Junín
Archivo del Museo Municipal de Arte “Juan Carlos Castagnino”, Mar del Plata
Archivo Histórico Municipal “Roberto T. Barili”, Mar del Plata
Archivo Fundación Espigas

Archivos privados

Archivo Antonio Rizzo, Tandil
Archivo Walter Caporicci Miraglia, Buenos Aires
Archivo Fundación Emilio Pettoruti, Buenos Aires

Diarios

La Nación, Buenos Aires
La Prensa, Buenos Aires
El Argentino, La Plata
La Nueva Provincia, Bahía Blanca
El Atlántico, Bahía Blanca
La Opinión, Pergamino
El Tiempo, Pergamino
La Capital, Mar del Plata
La Verdad, Junín
Nueva Era, Tandil
Tribuna, Tandil

Revistas

Crónica de Arte, La Plata
Momento Plástico, La Plata
Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
Anuario Plástica, Buenos Aires

Bibliografía

BARRENECHE, O. (dir.) (2014), *Historia de la provincia de Buenos Aires. Del primer peronismo a la crisis del 2001*, Buenos Aires, UNIPE – Edhasa, tomo 5.

CATTARUZZA, A., (2016), *Historia de la Argentina. 1916-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI, tercera parte.

----- (dir.) (2001), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930 – 1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, tomo 7.

REITANO, E. (comp.) (2010), *El gobierno de Manuel Fresco en la Provincia de Buenos Aires (1936 – 1940)*, La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

PALACIO, J. M. (dir.) (2013), *Historia de la provincia de Buenos Aires. De la federalización de Buenos Aires al advenimiento del peronismo (1880 – 1943)*, Buenos Aires, UNIPE – Edhasa, tomo 4.

TERÁN, O. (2012), “La cultura intelectual en la década de 1930” en *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810 – 1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, Lección 8 [1980].

WALTER, R. (1985), *La provincia de Buenos Aires en la política argentina, 1912-1943*, Buenos Aires, Emecé.

Bibliografía específica

AAVV, (2012), *90 años Museo Provincial de Bellas Artes*, La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

AELO, O., (2007), “El Gobierno Mercante. Estado y Partido en la provincia de Buenos Aires, 1946- 1951” en *Entrepasados*, Año XVI, N° 32, p. 123-142. Visto en Historiapolitica.com

AGESTA, M. de las N. (2019), “El arte antes del Arte Estado y acción privada en la institucionalización de la plástica bahiense a principios del siglo XX” en LÓPEZ PASCUAL, J. y AGESTA, M. de las N. (coords.), *Estado del arte*, Bahía Blanca, EDIUNS.

----- (2004) “Una mirada crítica a la relación entre Buenos Aires y el interior. Contactos entre “Impulso” y “Artistas del Sur”, 1947-1955”, en *VI Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes visuales y música*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/payro/VI2004/paper/viewFile/1546/505>

AGÜERO, A. C. (2017), *Local / Nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880 – 1918)*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

----- (2011), “Coleccionismo estatal, mercados del arte y contacto cultural: la plástica de la provincia de Córdoba entre 1911 y 1930”, en BALDASARRE, M. I. y DOLINKO, S. (edit.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Eduntref, vol. I.

----- (2009), *El espacio del arte. Una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916*, Córdoba, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC.

ALDERETE, A. S., y ROCCA, M. C. (2015), “La figuración de síntesis en la plástica moderna de Córdoba. El caso de Horacio Álvarez lector de Romero Brest”. *En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7 | 2do. semestre, pp. 95-105.

AMIGO, R. Y BALDASARRE, M. (2006), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas.

ANDRADA, J. C., y FARA, C., (2013), “La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como *gestor de lo visual*”, en MALOSETTI COSTA, L., y GENÉ, M., *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, cap. 9.

ANTUENO, M. E., MAC DONNELL, E., SÁNCHEZ PÓRFIDO, P., (2006), “La gestión de Emilio Pettoruti en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes (1930-1947)” en *IV Jornadas Nacionales de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*, La Plata. Recuperado en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38764> Visto el 9/11/20.

----- (2007), “El primer Museo de Bellas Artes en la Provincia de Buenos Aires” en AAVV, *85 años. Muestra aniversario 1922 / 2007. Museo Provincial de Bellas Artes*, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

ARTUNDO, P. (org.) (2004), *El arte francés en la Argentina: 1890-1950*, Buenos Aires, Fundación Espigas.

----- (2008), “Institución, arte y sociedad: la Asociación Amigos del Arte” en *Amigos del Arte, 1924-1942*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini.

ARTUNDO, P. y FRID, C. (ed.) (2008), *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones 1880- 1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas.

ARTUNDO, P. y PACHECO, M. (2008), *Amigos del Arte, 1924-1942*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini.

BALDASARRE, M. I. (2013), “Museo universalista y nacional. El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires” en *A Contracorriente*, vol.10, n° 3, p.255 – 278.

----- (2011a), “El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina” en BALDASARRE, M. I. y DOLINKO, S. (ed.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Eduntref, vol. I.

----- (2011b), “Patrimonio público y voluntad coleccionista. Una mirada al MNBA a partir de sus principales donaciones” en AMIGO, R. (comp.), *Museo Nacional de Bellas Artes: 1910-2010*, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, parte 1.

----- (2006a), *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.

----- (2006b) “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”, en *Anais do Museu Paulista*, Sao Paulo, v. 14, n.1, enero- febrero, p. 293- 321.

----- (2005a), “Terreno de debate y mercado para el arte español contemporáneo: Buenos Aires en los inicios del siglo XX” en: AZNAR, Y. y WECHSLER, D. (Comp.), *La memoria compartida: España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, p. 107-132.

----- (2005b), “Juan Benito Sosa y la colección fundacional del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata”, en *Segundo Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales en la Provincia de Buenos Aires*, La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, p. 11-51.

BALDASARRE, M. I. y BERMEJO, T. (2002), “Coleccionando la nación. Emergencia y consolidación de un coleccionismo de arte argentino” en *Revista Avances*, n°5, p. 20-38.

BALDASARRE, M. I. y DOLINKO, S. (ed.) (2012), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Eduntref, vol. II.

----- (2011), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Eduntref, vol. I.

BALLENT, A. y GORELIK, A. (2001), “País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis” en CATTARUZZA, A. (dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930 – 1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, tomo 7. Cap. IV.

BALLENT, A., (2008), “Ingeniería y Estado: la red nacional de caminos y las obras públicas en la Argentina, 1930-1943” en *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.15, n.3, p.827-847, jul.-set.

BALSA, J., (2014), “Estructura y políticas agrarias” en BARRENECHE, O. (dir.), *op. cit.*, cap. 4.

BAÑILES, S., (2013), “Los artistas de Tandil: de pioneros a formadores de instituciones” en *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte – N°1*.

BASUALDO, P., (2021), “Políticas estatales para las instituciones y el arte argentino en los años ‘30”, en *Folia Histórica del Nordeste*, N° 42, Septiembre/Diciembre, IIGHI - IH- CONICET / UNNE - pp. 59-78. Disponible en: <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/5732>

----- (2019), “De viaje por las provincias. Dimensiones locales y nacionales en la construcción de un arte nacional en la década del ‘30” [mimeo] en *XXIII Jornadas de investigación en Artes*, CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

----- (2018), “Antonio Santamarina en la construcción de las instituciones artísticas bonaerenses”, [mimeo] en *Segundas Jornadas de estudiantes y jóvenes investigadores del CEHAA*, IDAES-UNSAM, Buenos Aires.

----- (2017) “Pettoruti en el Museo Provincial de Bellas Artes y su huella en territorio bonaerense en la década del ‘40”, [mimeo] *III Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales*, IDAES – UNSAM.

----- (2016), “Atilio Chiáppori en la formación de los museos municipales de arte de Bahía Blanca y de Tandil”, [mimeo] *III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Artes*, CAIA. Buenos Aires.

BÉJAR, M.D., (2011), *Historia del siglo XX: Europa, América, Asia, África y Oceanía*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, cap. 3.

----- (2005), *El régimen fraudulento. La política en la provincia de Buenos Aires, 1930 – 1943*, Buenos Aires, Siglo XXI.

BELEJ, C. (2007), "Alfredo Guido y sus murales subterráneos", XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-108/430>

BERMEJO, T., (2011a), "El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d'art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920 – 1960" en BALDASARRE, M. I. y DOLINKO, S. (edit.), *op. cit.*

----- (2011b), "La Asociación Amigos del Arte en Buenos Aires (1924 – 1942): estrategias de exhibición artística y promoción del coleccionismo" en HERRERA, M. J. (dir.), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Buenos Aires, Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones.

----- (2003) "El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930- 1960)", en *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. IX Jornadas del C.A.I.A., Buenos Aires.

BLASCO, M. E. (2011a) *Un museo para la colonia. El Museo Histórico y Colonial de Luján 1918 -1930*, Rosario, Prohistoria.

----- (2011b) "Comerciantes, coleccionistas e historiadores en el proceso de gestación y funcionamiento del Museo Histórico Nacional", *Entrepassados*, N° 36-37, p. 93-111.

BOURDIEU, P. (1990) *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.

BOZAL, V. (2000), "Orígenes de la estética moderna" en BOZAL, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, La balsa de la medusa, Madrid, Vol. I.

CARMAN, C. (2013), *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Prometeo.

CARUSO, S. (2015), "Análisis del proceso de creación de los Parques Nacionales en Argentina", *Geograficando*, 11 (1). Recuperado de: <http://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Geov11n01a05>

CASAJÚS, P. (2002), "El Boletín del Museo Nacional de Bellas Arte (1934-1935 y 1942)", en SAAVEDRA, M. I. Y ARTUNDO, P. (dir.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentina, 1878-1951*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia de las Artes "Julio E. Payró", FFyL, UBA.

CASTELLANO DE GUINIPERO, E. N., (1993), *Breve reseña histórica del Museo Municipal de Bellas Artes*, Hemeroteca Pública Pergamino.

CHARTIER, R., (1994), "El mundo como representación", en *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, pp. 45-62.

----- (1990), "La historia cultural redefinida: práctica, representaciones, apropiaciones", en *Punto de vista*, Buenos Aires, n° 39, pp. 43-48.

CHIAPPORI, A. (1942), *Luz en el templo*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

CLARK, T. J. (1981) “Sobre la historia social del arte” en *Imagen del pueblo. Gustave Coubert y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili.

COLL CÁRDENAS, M. (2010), “La obra vial en Buenos Aires bajo la gobernación de Fresco (1936-1940)” en REITANO, E. (comp.), *op. cit.*

CONSTANTÍN, M. T. (1999) “El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez” en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA.

CROW, T. (1989), *Pintura y Sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, Introducción.

DE GANDIA, E. (1967), *José León Pagano*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

DEL VALLE, L. A. (2012), Francisco Salamone: la modernidad como construcción de un paisaje. *Anales del IAA*, 42 (2), 191-202. Consultado el 15/12/20 en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/88>

DEVOTO, F. (2008), *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, cap. 4 y 5.

DIMARCO, R. (1993), *Manual de historia de Junín*, Junín, Ediciones Salido.

ECHEVERRÍA, O. (2010), “Nación y nacionalismo en los orígenes de la derecha argentina: Leopoldo Lugones y Carlos Ibarguren” en *Cuadernos Americanos*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, México, UNAM. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/5000678>

FASCE, P. (2017), *El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)* (tesis doctoral), Buenos Aires, UNSAM [mimeo].

FARA, C. (2014) “Buenos Aires expuesta. Pinturas sobre el paisaje urbano en el Salón Nacional de Bellas Artes 1911 – 1939” en *Anales del IAA*, n° 44, 59-76.

FERNÁNDEZ, A. (2013), “La gran inmigración”, en Palacio, J. M., *op. cit.*

FIORUCCI, F. (2011) “La administración cultural del peronismo” en *Intelectuales y peronismo. 1945-1955*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

FUENTES, L. (2006), “Conservadores y radicales en el “interior” bonaerense (1910-1943). Una propuesta de análisis” en *Jornadas Historia Política del Gran Buenos Aires en el siglo XX*, Centro de Estudios de Historia Política, Buenos Aires, disponible en <https://www.historiapolitica.com/datos/biblioteca/jornadas/fuentes.pdf>

GALESIO, M. F. y MELGAREJO, P., (2010) “Eduardo Schiaffino: un pionero moderno bajo la mirada de la vanguardia porteña” en BAUR, S., *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras 1924 – 1927*, Buenos Aires, MNBA.

GALESIO, M.F y SERVENTI, M. C., (2013), “Un esbozo de las adquisiciones de pintura española para el Museo Nacional de Bellas Artes en la Exposición del Centenario, y sus vicisitudes curatoriales en las primeras décadas del siglo XX” en HERRERA, M. J. (dir.)

Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte, Buenos Aires, Artexarte.

GANDOLFI, F. y GENTILE, E., (2013), “Ciudades bonaerenses. Un palimpsesto de la Pampa” en PALACIO, J. M. (dir.) *op. cit.*, cap. 13.

GARCÍA BRUGOS, M. (1965), *50 años de vida literaria y artística en Mar del Plata*, Buenos Aires, Librería Editorial Plus Ultra.

GENÉ, E. (2010), *Miraglia. Meditaciones en torno de la vida y los tiempos creativos de un artista integral*, Buenos Aires, Arte al día ediciones.

GIUNTA, A. (2001), *Vanguardia internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós.

GLUZMAN, G. (2018), “Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 51-79, dez.

----- (2016), “La Cárcova después de Cárcova”, en *Ernesto de la Cárcova (catálogo de exposición)*, Buenos Aires, MNBA.

----- (2015), “La Chola desnuda de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, École des Hautes Études en Sciences Sociales. Versión online consultada en octubre de 2021.

GRACIANO, O. (2013), “El mundo de la cultura y las ideas” en PALACIO, J. M. (dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires. De la federalización de Buenos Aires al advenimiento del peronismo (1880 – 1943)*, Buenos Aires, UNIPE – Edhasa, tomo 4, cap. 4.

GUEVARA, M. (2018), “La construcción de un centro cultural desde la periferia: Juan Filloy y el Museo de Bellas Artes de Río Cuarto” en *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, vol. 8, No 1, Enero / Junio.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (2004). “Arte y vida académica en la Argentina. Vicisitudes de una experiencia tardía”. En *Tiempos de América*, Castellón, n° 11, pp. 105-113.

----- (1999), “Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo”. En *Goya*, Madrid, N° 273, noviembre-diciembre, pp. 353-360.

HERRERA, M. J., (2014), *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Biblos, p. 39-104.

----- (dir.) (2013), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires, Artexarte. Introducción.

----- (2012) “El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911- 1943” en BALDASARRE, M.I. Y DOLINKO, S. (ed.). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Eduntref, vol. II.

----- (dir.) (2011), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano: curaduría diseño y políticas culturales*, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta, Buenos Aires.

H. E. P. (1978), “La pintura: principal expresión de las Artes Plásticas” en *Sesquicentenario de la fundación de Bahía Blanca. Homenaje de la Nueva Provincia*, Bahía Blanca, p. 222-224.

HORA, R., (2015), *Los terratenientes de la pampa argentina. Una historia social y política, 1860 – 1945*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

----- (2013), “La política bonaerense: del orden oligárquico al imperio del fraude” en PALACIO, J. M. (dir.) *op. cit.*

HRYCYK, P., (2016), *La nación expuesta. El Salón Nacional de Bellas Artes y la crítica de arte nacionalista en la década de 1930*, tesis de maestría, IDAES – UNSAM [mimeo]

IBARLUCÍA, R. y ZINGONI, P., (2008), “José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte” en AAVV, *El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas.

IRURZUN, J. (2012), “Trascendencia de un legado patrimonial: la colección “Mercedes Santamarina” del Museo Municipal de Bellas Artes Tandil (MUMBAT)” en *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, Córdoba, año 3, número 3, p. 312-316.

LEVI, G. (1993), “Un problema de escala”, en *Relaciones*, Zamora, México, Colegio de Michoacán, vol. 24, pp. 279 – 288. Disponible en: <http://historiaregional.com.ar/wp-content/uploads/2018/02/LEVI-UN-PROBLEMA-DE-ESCALA.pdf>

LIBERA GILL, L. M., y GARCÍA, T., (1995), *Pergamino, cien años*, Pergamino, De Palo a Pique.

LONGONI, R., MOLteni, J. C. y GALCERÁN V., (2010), “La modernidad en la obra pública bonaerense, 1930 – 1940” en REITANO, E. (comp.), *op. cit.*

LÓPEZ ANAYA, J. (2005). “La diversidad moderna” en *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé.

LÓPEZ PASCUAL, J. (2016), *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas de la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940 – 1969)*, Rosario, Prohistoria.

----- (2010), “La Comisión Municipal de Cultura de Bahía Blanca (1946-1951). Nacionalistas y forjistas en el campo cultural del primer peronismo bahiense”, en: Segundo Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-1976), Caseros, Bs. As., noviembre. Recuperado de <http://redesperonismo.com.ar/archivos/CD2/Lopezp.pdf>

LÓPEZ PASCUAL, J. y AGESTA, M. de las N. (coords.) (2019), *Estado del arte*, Bahía Blanca, EDIUNS.

LUCENA, D. (2015), *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*, Buenos Aires, Biblos.

MALOSETTI COSTA, L., (2019) “Pío Collivadino y la Academia de Bellas Artes en Buenos Aires” en *Ciencia y Cultura*, N° 43, Universidad Católica Boliviana, diciembre, p. 283-295. Disponible en http://www.scielo.org.bo/pdf/rcc/v23n43/v23n43_a18.pdf

----- (2010), “Arte e historia”, en CASTILLA, A. (comp.) *El museo en escena. Políticas culturales y museos en América Latina*, Buenos Aires, Paidós- Fundación Typa.

----- (2001), “Schiaffino, Darío y el proyecto modernista” en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

MANOCHI, J. (1970), *Tandil en el arte. Una contribución a la historia del arte argentino. Cómo nació y se desarrolló el Museo y Academia Municipal de Bellas Artes de Tandil*, Instituto Salesiano de Artes Gráficas, Buenos Aires.

MARCILESE, J. (2009), “Estado provincial y municipios bonaerenses, una relación conflictiva en los años del primer peronismo”, [En línea] *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 9. Disponible en: [http:// www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3924/pr.3924.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3924/pr.3924.pdf)

MELGAREJO, P. (2011), “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición *Adquisiciones de 1906*” en HERRERA, M. J. (dir.), *op.cit.*

MEO LAOS, V. (2007), *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS.

MÍGUEZ, E. J. (2013), “La provincia de Buenos Aires entre 1880 y 1943” en PALACIO, J. M. (dir.) *op. cit.*

MOLINA, H. (2007), *1886-2003. Intendentes de Bahía Blanca. Comisionaturas*, Bahía Blanca, Imprenta Fiore.

MONTINI, P. [et al.] (2012), *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917 – 1945*, Buenos Aires, Fundación Espigas.

MONTINI, P. (2008) “Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo profesional en Rosario. La colección artística de Juan B. Castagnino, 1907-1925” en ARTUNDO, P. Y FRID, C. (ed.), *op. cit.*

MONTOVANI, L. (2021), *La institucionalización de las artes decorativas: vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)*, (tesis doctoral), Buenos Aires, UNSAM [mimeo].

MUÑOZ, M. (1999), “Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario” en PENHOS, M. Y WECHSLER, D. (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911 – 1989)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA 2, Ediciones del Jilguero.

OBIOL, A. (1978) “Proyección cultural en evolución”, en *Sesquicentenario de la fundación de Bahía Blanca. Homenaje de la Nueva Provincia*, Bahía Blanca, p. 99-102.

OYUELA, M. S. (2010) “Las políticas públicas de la provincia de buenos aires en la conformación de la colección del museo provincial de bellas artes durante la década de 1940. Una cronología de los salones de arte” disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38784/Documento_completo.pdf?sequence=1

PACHECO, M. (2013), *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires, 1924 – 1942*, Buenos Aires, El Ateneo.

----- (2011), “Un museo imaginante. El MNBA y sus colecciones de mezclas”, en AMIGO, R. (comp.), *Museo Nacional de Bellas Artes: 1910-2010*, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, parte 1.

PAGANO, J. L., (1937; 1938, 1940), *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Ediciones del autor, tomo I, II y III.

PALACIO, J. M., (2013), “La economía rural bonaerense en su período de gran expansión” en PALACIO, J. M. (dir.), *op. cit.*, cap. 5.

PASTORIZA, E. (2011), *La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en la Argentina*, Buenos Aires, Edhasa.

PENHOS, M. (1999) “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”, en PENHOS, M., y WECHSLER, D., (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA 2, Ediciones del Jilguero.

PENHOS, M. (1999), “Aniversario. El Salón de 1935: homenaje, retrospectiva y consolidación” en PENHOS, M., y WECHSLER, D., (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA 2, Ediciones del Jilguero.

PEREZ, D. (2008), *Historias del Tandil*, Tandil, Cidle editora.

-----, (1976), *Ernesto Valor y el desarrollo de las artes plásticas en Tandil*. Tandil, Grafitán, 1976.

PETTORUTI, E. (1968), *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Solar / Hacette.

PIGLIA, M. (2014), *Autos, rutas y turismo. El automóvil club argentino y el estado*, Buenos Aires, Siglo XXI.

PODGORNY, I., (2005) “La mirada que pasa: museos, educación pública y visualización de la evidencia científica” en *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (suplemento) p. 231-264.

----- (2009), *El sendero del tiempo y de las causas accidentales. Los espacios de la prehistoria en la Argentina, 1850 – 1910*, Rosario, Prohistoria.

PODGORNY, I., y LOPES, M. (2013), “Trayectorias y desafíos de la historiografía de los museos de historia natural en América Del Sur”. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 21(1), 15-25. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142013000100003>

PODGORNY, I. y LOPES, M. (2008) *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la argentina, 1810-1890*, México, Limusa.

POLLOCK, G. (1999), “Disparar sobre el canon. Acerca de los cánones y guerras culturales” (traducción Laura Malosetti Costa).

PUPIO, M.A. (2005) “Coleccionistas de objetos históricos, arqueológicos y de ciencias naturales en museos municipales de la provincia de Buenos Aires en la década de 1950” en *Historia, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (suplemento), p. 205-229.

RAMOS, J. (2001) “Salamone en la pampa: una estética del Justismo” en *Seminario de crítica del IAAIE*, N° 118.

----- (1993) “Alejandro Bustillo: de la Hélade a la Pampa” en *Seminario de Crítica*, IAAIE, N° 34.

REITANO, E. (comp.) (2010), *El gobierno de Manuel Fresco en la Provincia de Buenos Aires (1936 – 1940)*, La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

----- (2005), *Manuel Fresco. Entre la renovación y el fraude*, La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

RESTAINO, R. (2015), *Historia del partido de Pergamino*, Gobierno de Pergamino, Fondo Editorial Municipal.

----- (2008), *Diego García. El primer peronista*, Pergamino, El Pan de Aquí.

RIBAS, D., (2019), “Otra revisión de un relato consolidado. Importancia del arte público del centenario de Bahía Blanca (1928) en los inicios de la institucionalización artística municipal” en LÓPEZ PASCUAL, J. y AGESTA, M. de las N. (coords.), *op.cit.*

----- (2013), “¿Desierto? El proyecto de monumento a Rivadavia (Bahía Blanca, Argentina-1908)” en *IIIº Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica, Santiago de Chile*.

----- (2012). “¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación de arte en Bahía Blanca (1928-1940)”, en: BALDASARRE, M.I. y DOLINKO, S. (ed.). *op. cit.* vol. 2.

----- (2011) “El monumento a los fundadores de Bahía Blanca (1928-1931), en *Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas*, Vitória, Belo Horizonte, C/Arte, vol. 1, p. 270-279.

----- (2009) “Saldos y retazos: algunas aproximaciones a la identidad durante el primer centenario local (Bahía Blanca, 1928)” en *III Jornadas Hum. H. A. Representación e identidades*, UNS, Bahía Blanca.

----- (1998), “Emilio Pettoruti en Bahía Blanca: su rol en la difusión del arte moderno europeo” en *III Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música en Europa y Latinoamérica*, Instituto Julio E. Payró, F.F. y L., UBA.

----- (1996), “Aproximación histórica a la plástica bahiense”, en *Bahía Blanca de ayer a hoy. Segundo seminario sobre historia y realidad bahiense*, EdiUNS, Bahía Blanca.

RIBAS, D., GARAVANO, E. e IVARS, M. J. (2003) “La construcción de la memoria y la identidad bahiense desde los monumentos y las esculturas públicas”. En *Podere de la Imagen, I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. IX Jornadas del CAIA. Buenos Aires.

ROCCHI, F., (2013), “La economía bonaerense: del auge exportador a su crisis”, en PALACIO, J. M. (dir.), *op. cit.*, cap. 2.

ROMERO, J. L., (1976), “Las ciudades masificadas”, en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, cap. 7.

ROUGIER, M., (2014), “Economía y desempeño industrial” en BARRENECHE, O. (dir.), *op. cit.*, cap. 3.

SAAVEDRA, M. I. y ARTUNDO, P. (dir.) (2002) *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró.”

SALVATORE, R. (comp.) (2007), *Los lugares del saber*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora. Introducción.

SERVENTI, M. C., y GALESIO, M. F., (2014), *Pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo*, Buenos Aires, Lázara.

SHINER, L. (2001), *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, [2018].

SPEKTOROWSKI, A. (1991), “Argentina 1930-1940 nacionalismo integral, justicia social y clase obrera” en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, 2 (1), 61-79. Recuperado en <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1290>

SUÁREZ GUERRINI, F. (2020), “Con unas letras de molde y unos grabados. Imágenes artísticas y estrategias editoriales en el Anuario Plástica (1939- 1948)”, en *Separata «Editores, escritores y artistas en libros y revistas del siglo XX»*, año XVIII, n° 26, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre, pp. 131-156

----- (2018), “La crítica de arte en las colecciones monográficas. Redes y circuitos panamericano e hispanoamericano” en *Avances. Revista de Artes*, N°27, 2017-2018. Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba, pp.295-308

SUÁSNABAR, M.G. (2019), *De salones e instituciones en el espacio bonaerense. Prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil, 1920-1955*, Tesis doctoral, IDAES – UNSAM.

----- (2017), “Redes interiores: los Salones de arte en el interior bonaerense y la consolidación de un relato historiográfico, 1938-1955” en *IX Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XVII Jornadas del CAIA. Arte, Historia, Tiempo*, Buenos Aires.

----- (2013), *Arte y sociedad en Tandil: el desarrollo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y la creación del Museo Municipal, 1916-1938*, Tesis de maestría, UNSAM – IDAES.

----- (2009), “Sociabilidad política y prácticas culturales: la formación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en la ciudad de Tandil, Prov. de Buenos Aires (1916-1920)” en *II Jornadas Nacionales de Historia Social*, La Falda, Córdoba.

----- (2009), “Educar el gusto”: las primeras exposiciones de arte en Tandil y la creación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, 1916 – 1920” en *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte*, V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIII Jornadas CAIA, Buenos Aires.

SURIANO, J., (2008), “La Argentina entre las dos guerras mundiales” en ARTUNDO, P., *Amigos del Arte, 1924-1942*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini.

TATO, M. I., (2009), “Nacionalistas y conservadores, entre Yrigoyen y la ‘década infame’” en Bertoní, L. y de Privitello, L. (comp.), *Conflictos en democracia. La vida política argentina entre dos siglos 1852-1943*, Buenos Aires, Siglo XXI, cap. 6.

TORRES, J. L., (1945), *La década infame*, Buenos Aires, Editorial de Formación Patria.

URIBARREN, M. S. (2009), “La Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos de la Argentina entre 1938 y 1946: el patrimonio cultural y la construcción de una idea de nación”, *Cuadernos de Historia*, Serie Ec. y Soc., N° 11, CIFYH-UNC, Córdoba, pp. 213-244.

VIDAL MACKINSON, S. (2017), “José León Pagano”, en SZIR, S. y GARCÍA, M. A., (eds.), *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina –siglo XX*, Sáenz Peña, EDUNTREF.

WARLEY, J. A. (1985), *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

WECHSLER, D. (2010), “Impacto y avances de una modernidad en los márgenes” en BURUCÚA, J. E. (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, tomo 1.

----- (2003), *Papeles en conflicto. Arte y conflicto entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920 -1930)*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires.

----- (1999), “Salones y contra – salones” en PENHOS, M., y WECHSLER, D., (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911 – 1989)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA 2, Ediciones del Jilguero.

----- (1998) “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en WECHSLER, D. (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno (1880 – 1960)* CAIA, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires.

WILLIAMS, R. (1977), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península [1980].

ⁱ Datos obtenidos de Dirección de Bellas Artes, *Estímulo a la producción artística en la provincia de Buenos Aires, período 1932-1943*, La Plata. Biblioteca Nacional Mariano Moreno.