

La expansión del campo  
artístico argentino en  
la década de 1930.  
Operaciones y prácticas al  
“interior” del país

The expansion of the  
Argentine artistic field in  
the 1930s: Operations and  
practices within the country's  
"interior"

Patricia Basualdo<sup>1</sup>



**Resumen:** En los años treinta del siglo XX se dieron dos condiciones que dinamizaron el campo artístico de la provincia de Buenos Aires. Por un lado, comenzaron a aparecer los primeros museos y salones de arte oficiales en ciudades bonaerenses. Por el otro, la Dirección Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional de Bellas Artes pusieron en marcha programas de difusión artística que llegaron a estas y otras localidades. Sin embargo, tanto el desarrollo artístico de las ciudades, como el apoyo de los organismos nacionales no hicieron más que exponer las valoraciones que existían hacia los incipientes campos artísticos bonaerenses. Algunos artistas y agentes capitalinos, en lugar de tener en cuenta su novel formación y las limitaciones de los organismos municipales, resaltaron las cualidades negativas propias de este proceso. En este artículo me propongo, en primer lugar, exponer los programas impulsados desde los organismos nacionales y analizar las discusiones que se desataron en torno a ellos. En segundo lugar, presento algunas de las limitaciones que encontraron los artistas provinciales para insertarse en los círculos de legitimación artísticas y en sus propias ciudades para complejizar el lugar que ocuparon los artistas bonaerenses en el contexto de formación de las instituciones locales.

**Abstract:** In the 1930s of the 20th century, two conditions emerged that energized the artistic scene in the province of Buenos Aires. On one hand, the first official museums and art salons began to appear in cities in Buenos Aires. On the other hand, the National Directorate of Fine Arts and the National Museum of Fine Arts initiated artistic outreach programs that reached these and other localities. However, both the artistic development of the cities and the support from national organizations only served to expose the existing evaluations towards the emerging artistic fields in Buenos Aires. Instead of considering their novel formation and the limitations of municipal organizations, some artists and individuals from the capital highlighted the negative qualities inherent in this process. In this article, I aim, firstly, to present the programs



promoted by national organizations and analyze the discussions that unfolded around them. Secondly, I outline some of the limitations encountered by provincial artists in integrating themselves into circles of artistic legitimacy and within their own cities, in order to complicate the position occupied by Buenos Aires artists in the context of the formation of local institutions.

Patricia Basualdo  
La expansión del campo artístico argentino en la década de 1930.  
Operaciones y prácticas al “interior” del país

Artigos



## Introducción

Desde los años veinte del siglo XX, Argentina venía atravesando profundas transformaciones sociales, culturales y económicas que afianzaron el perfil moderno y cosmopolita de la ciudad de Buenos Aires. El inicio del proceso de industrialización en la economía nacional y el arribo de una nueva oleada inmigratoria pos Primera Guerra Mundial fueron algunos de los factores que transformaron de manera acelerada las características que presentaba la ciudad capital a principios de siglo. Para inicios de los años treinta, Buenos Aires comenzaba a cambiar su fisonomía completamente: el trazado de avenidas, plazas, altos edificios, alumbrado eléctrico, carteles luminosos, automóviles, tranvías y el subte, otorgaban nuevos paisajes acompañado de un ritmo de vida vinculado a la fugacidad lo urbano, valorados como símbolos de progreso y de modernidad.

En contraposición, las instituciones artísticas oficiales, como la Comisión Nacional de Bellas Artes, el Salón Nacional, la Academia y el Museo Nacional de Bellas Artes, seguían apostando de modo casi excluyente a la tradición y a los cánones académicos (HERRERA, 2014, p. 69). Desde comienzos de la década del veinte, distintos grupos de artistas, escritores e intelectuales, iniciaron el camino de la renovación plástica, filtrando las propuestas de las vanguardias europeas en las normas establecidas desde esas instituciones.

En los círculos intelectuales se instalaron desde entonces diferentes discursos que tensionaban la identidad nacional en la apuesta por la renovación artística, en palabras de Beatriz Sarlo: “aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla” (1988, 15). Por estos años, existió un auge de la ideología nacionalista a la que adscribieron los grupos conservadores que detentaron el poder político y económico hasta la llegada del peronismo. Entre los intelectuales, comenzó a propagarse un pensamiento ligado a recuperación de 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, la inmigración, el crecimiento de las ciudades y la nueva vida social urbana, habían contribuido a deteriorar la esencia nacional.

Como forma de mitigar esas cuestiones, por un lado, se apuntó a reforzar el sistema educativo y así diluir la presencia de lo extranjero en el 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. Instituciones educativas y culturales 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 abocados a enfatizar todo aquello que relacionaban con la nacionalidad argentina (TATO, 2009; WARLEY, 1985).

Por fuera de la ciudad capital, las instituciones estatales como la Dirección Nacional de Bellas Artes (DNBA) y el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) impulsaron acciones que tenían por objetivo desarrollar e incentivar las actividades artísticas en regiones alejadas del centro neurálgico del país. La DNBA se propuso llevar de gira las obras premiadas en el Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA) y coordinar las actividades artísticas de todo el país bajo la creación de la Federación de Comisiones Oficiales de Bellas Artes entre 1934 y 1937, mientras que el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) se abocó a fundar o a fortalecer las instituciones artísticas de ciudades provinciales a través de los préstamos con obras de su patrimonio.

En este artículo nos ocupamos de exponer la puesta en marcha de las exposiciones viajeras con los premios del Salón Nacional y de los préstamos del MNBA ya que su implementación despertó discusiones vinculadas a la dispersión del patrimonio nacional y develó las valoraciones existentes hacia los espacios artísticos del "interior". En este sentido, recuperamos algunas de las voces más resonantes del ámbito capitalino, como Eduardo Schiaffino y Mario A. Canale, quienes se opusieron a los programas de difusión artística.<sup>2</sup> Asimismo, desde las provincias se asumía la condición de superioridad de la ciudad de Buenos Aires, sobre todo vinculada a la habilidad de los artistas, a la vez que se batallaba por conseguir un lugar para los artistas provinciales en las instituciones nacionales. Este aspecto es analizado a la luz de los problemas atravesados por los museos y salones de las ciudades de Bahía Blanca y Pergamino para armarse de un patrimonio institucional y conseguir la participación de los artistas en los concursos locales. La principal hipótesis de este trabajo sostiene que las operaciones y discursos impartidos desde las instituciones hegemónicas sirvieron para expandir las ideas y las representaciones que el campo cultural porteño le adjudicaba al arte nacional, pero terminaron por desfavorecer el desarrollo artístico en otras regiones de Argentina.

Las principales fuentes de las que se nutrió este artículo son los documentos oficiales hallados en los archivos de los museos municipales de bellas artes



de Bahía Blanca y de Pergamino y junto a las notas de prensa aparecidas en diarios de esas ciudades, los cuales permitieron pensar este problema por fuera de las voces hegemónicas capitalinas. El hallazgo de estos documentos fue fundamental para pensar los problemas y los condicionamientos que atravesaron los museos bonaerenses al iniciar sus actividades y sostenerse a lo largo del tiempo. A su vez, es necesario señalar que este tipo de documentos no abundan en los archivos institucionales consultados.<sup>3</sup> De ahí que, las fuentes vinculadas a esas ciudades sean doblemente valiosas junto a la información que nos proporcionaron los diarios locales y de tirada nacional. El cruce de los documentos ofrecidos por los organismos nacionales con los suministrados por las entidades municipales permitió complejizar y enriquecer la mirada acerca del vínculo entre la ciudad capital y las ciudades provinciales, en este caso bonaerenses.

Respecto al marco teórico elegido, el enfoque propuesto por la historia social del arte (CLARK, 1981) permitió observar los movimientos de los actores implicados y considerar la experiencia social con sus condicionamientos específicos, problematizar, por ejemplo, la relación entre los artistas y las instituciones. Particularmente los espacios institucionales como el SNBA, el MNBA y la DNBA, son observados como elementos fundamentales donde se manifiesta lo hegemónico, resultando lugares en donde se condensan de forma más clara las contradicciones y los conflictos no resueltos inherentes a la hegemonía (WILLIAMS, 1977).

Por otro lado, como se adelanta en el título de este artículo, la teoría de los campos de Pierre Bourdieu (1990) proporciona una estructura de análisis para estudiar la dinámica entre la ciudad de Buenos Aires y el resto de las ciudades provinciales. Este autor define el campo como un espacio con leyes de funcionamiento propias, constituido 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. En la Argentina de los años 20 y 30, la amenaza al *status quo* del campo artístico que se arrogaba la definición de lo nacional, provenía de las agrupaciones de artistas existentes en la misma ciudad porteña que buscaban romper con los rasgos de tradicionalidad y academicismo imperante. En cambio, en ciudades bonaerenses como Bahía Blanca y Pergamino, se evidencia un interés por pertenecer al campo artístico capitalino antes que la expresión de intereses opuestos a las propuestas de las entidades nacionales, aunque no de manera acrítica y sin conflictos.



## El Salón Nacional de Bellas Artes en el “interior” del país: las exposiciones viajeras

Entre 1934 y 1937 la DNBA llevó adelante una serie de exposiciones que tuvieron como finalidad difundir las obras premiadas en el Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA) a lo largo y ancho del país. En ese lapso de tiempo, las *exposiciones viajeras* se realizaron de manera anual en cuatro ocasiones.<sup>4</sup> La primera visitó seis ciudades, la segunda ocho y las dos últimas, once.

Para ese entonces, el SNBA 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, p. 251). Además, para los artistas era un estímulo y una instancia de reconocimiento que les permitía acceder a otros circuitos artísticos, públicos y privados. Como explicó Diana Wechsler (1999, 53) una obra allí premiada podía alcanzar la adquisición oficial, ser exhibida en las salas del Museo o incorporarse a las colecciones privadas de Buenos Aires. Desde su inicio en 1911, el Salón se caracterizó por mostrar obras que se ajustaban a “una norma establecida: una pintura serena, convencional, no conflictiva” (WECHSLER, 1999, p. 52). Primaban los retratos y 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 los ejercicios plásticos vinculados a la naturaleza muerta y el desnudo 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, p. 122; WECHSLER, 2010, p. 287). Hacia los años treinta, convivían las estéticas tradicionales y los lenguajes más renovadores, tendencia que se replicó en las exposiciones viajeras. Sin embargo, al mostrar solo las obras premiadas, lejos estaban de exhibir el panorama de las obras aceptadas, sino que eran la versión ya filtrada y exitosa de las producciones plásticas.<sup>5</sup>

De todas maneras, el rol de la DNBA se limitaba a ofrecer la muestra y a armar el cronograma de las exposiciones viajeras con las obras premiadas. Eran las comisiones locales de bellas artes las que solicitaban la muestra y se hacían cargo de los gastos y de acondicionar un espacio para su exhibición<sup>6</sup> (BOLETÍN DEL MNBA, septiembre y octubre de 1934, p. 20).

Para los organismos municipales, que manejaban un presupuesto de bajo a nulo, esta dinámica era una limitación importante. En la reunión de la Federación de Comisiones Oficiales de Bellas Artes del año 1935, como forma de mitigar



este obstáculo se resolvió que las comisiones que habían recibido la exposición el año anterior, también costearan la gira artística de ese año y que, de esta forma, el programa tuviese continuidad (LA NACIÓN, 10 de octubre de 1935). Desconocemos si esta idea finalmente prosperó pero dudamos que este espíritu solidario 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 nacional (ACTAS CMBA, Pergamino, 26 de agosto de 1936). Tiempo después, en diciembre de 1938, lograron conseguir los fondos requeridos. En esa oportunidad, Martínez Granados resaltó que Pergamino obtenía una herramienta mediante la cual conseguía en el ambiente artístico “su consagración definitiva en el exterior” (ACTAS CMBA, Pergamino, 29 de abril de 1938). A pesar de lo dicho, y 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 que organizaba la muestra, no para los artistas locales. La visita del arte de la capital no contemplaba la exhibición de sus obras y, como veremos a continuación, eran pocos los artistas residentes en las provincias los que tenían llegada al Salón Nacional. Por lo tanto, tampoco se encontraban en las exposiciones viajeras. Para los artistas del “interior”, el Salón aún era un espacio al que llegar.

### **Los artistas del “interior” en el Salón Nacional de Bellas Artes**

Los artistas alejados de la metrópoli tenían escasas posibilidades de ser considerados en los veredictos del jurado del Salón Nacional, problema que fue expuesto por Martínez Granados, presidente de la Comisión de Pergamino. En la reunión de la Federación de Comisiones Oficiales de 1936, en representación de la provincia de Buenos Aires, manifestó que sus miembros, además de no interpretar “el actual pensamiento estético argentino” excluían de la premiación a los artistas que no habían desarrollado una carrera fuera de sus ciudades de origen. En esa oportunidad, con la oposición de los representantes de la Capital Federal,<sup>7</sup> se aprobó el proyecto para que la DNBA “arbitrara todas las medidas tendientes a facilitar la mayor representación de los artistas del interior en el Salón Nacional, como también la integración del jurado por personas del



interior" (ACTAS CMBA, Pergamino, 25 de septiembre de 1936).

Teniendo en cuenta las reiteradas críticas que existían hacia este concurso, es llamativo el afán de los agentes provinciales por sostener el circuito de legitimación propuesto por las instituciones nacionales. Una de ellas estaba relacionada con los escasos recambios en los miembros del jurado y de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Sus detractores sostenían que esta situación impedía el acceso o la premiación a nuevas corrientes estéticas y obligaba a los artistas a continuar con las formas ya establecidas. De esta manera, las producciones plásticas más renovadoras no tenían lugar en este concurso y tampoco eran promovidas por las autoridades, con lo cual, era difícil encontrarlas en otras instituciones públicas y, con suerte, se veían confinadas a los espacios de exhibición privados (WECHSLER, 1999, 54-59).

Por fuera de la ciudad de Buenos Aires, también se hacían sentir las críticas hacia el Salón y sus veredictos. Uno de los que denunció el envenenamiento que existía entre los miembros de la DNBA y los artistas que participaban en el Salón fue el artista Mario A. Canale. Por ese entonces era secretario de la Comisión Provincial de Bellas Artes de la provincia de Buenos Aires y dirigía la revista *Momento Plástico* (abril 1933, 1). Al respecto, en sus páginas expresó:

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.

Por su parte, el diario *El Argentino* de La Plata (18 de diciembre de 1934, 9) al momento de reseñar la exposición viajera que se recibió en esa ciudad sentenció que los premios del XXIV Salón Nacional fueron producto de la indecisión del jurado 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 jurados.



Atilio Chiáppori,<sup>8</sup> protector histórico del Salón Nacional, se ocupó de defender el programa de las exposiciones viajeras y de responder a estas críticas. 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. Agregaba que el Salón era un importante instrumento para su difusión y la base del programa de fundación de museos provinciales (1942, 171-180), puesto que en el país existían "ciudades lejanas, ricas de espíritu pero escasas de medios para organizar y costear galerías artísticas" (1942, 176). De todos modos, aceptó que "dada la heterogeneidad de los jurados y el proselitismo que los afecta" no podía afirmar que las obras premiadas fuesen "los arquetipos del arte argentino" pero 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 mencioné anteriormente, la imposibilidad de algunas comisiones de afrontar el costo que implicaban las actividades artísticas quedó demostrada con la puesta en marcha de las exposiciones viajeras. Además, existen otros datos que acreditan los escasos medios que manejaban los organismos del "interior". La Comisión de Bellas Artes de Pergamino, por ejemplo, había evaluado realizar una rifa con una obra adquirida en el Salón local frente al problema de no poder ampliar los fondos destinados al futuro museo (ACTA CMBA, Pergamino, 30 de septiembre de 1937). La Comisión de Bahía Blanca, por su parte, había conseguido acondicionar el edificio destinado al Museo (una ex comisaría) gracias al aporte económico de su director, Enrique Cabré Moré, mientras que la compra de algunas de las primeras obras patrimoniales vino de la mano de entidades privadas<sup>9</sup> (MEMORIA DE LA..., 27 de febrero de 1932; EL ATLÁNTICO, 2 de agosto de 1931).

Otra de las cuestiones que salió a la luz con este programa de difusión artística fue el descontento de los artistas consagrados hacia estos eventos.<sup>10</sup> Chiáppori en su libro *Luz en templo*, expuso la disconformidad de algunos de estos actores frente a la acción de "enriquecer las colecciones nacientes del interior con las primicias de nuestros más representativos pintores y escultores en plena producción y en progresivo auge" (1942, 179). El director del MNBA, señaló que este propósito fue protestado, al principio y veinte años después:

por algunos artistas argentinos, sin mayor notoriedad que la lugareña, se creen todavía disminuidos, y así lo establecen oficialmente, por poner una tela, un busto, o una estatua



en Córdoba, en Rosario, en Santa Fe, en Paraná o en La Plata, derivados del Museo Nacional (...) ¿qué tendrán que decir, por ejemplo, los artistas franceses e italianos, de firmas respetadas y cotizadas en el mundo entero, cuando las adquisiciones oficiales les destinan obras a los museos de Marsella, Lyon, Montpellier, Génova, Milán o Turín...? No protestan; al contrario, se sienten muy honrados porque además de artistas son ciudadanos que tienen plena conciencia de la nacionalidad cuya esencia no trasunta tan solo en la urbe capital (1942, 179-180).

Es probable que los artistas que habían conquistado un lugar en las instituciones capitalinas, no estuviesen preocupados por crear la “conciencia artística” de la que hablaba Chiápori en las ciudades que estaban formando sus propias instituciones artísticas para que, en un futuro, los grandes museos centrales y las exposiciones, dejen de ser “meras ostentaciones de ‘nuevos ricos’” (1942, 176).

Las expresiones de Mario A. Canale ofrecen más evidencias acerca de la posición de los artistas consagrados. El secretario de la Comisión Provincial sostenía que “cuando un artista tiene una o dos obras y 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” (CANALE, 23 de enero de 1935). Estas palabras dejan ver el principal motivo de disconformidad de los artistas con los programas de difusión: el progresivo alejamiento de los lugares de consagración artística.

Es necesario recordar que las exposiciones viajeras se sumaban a otro programa que también implicaba la circulación de obras patrimoniales: los préstamos fundacionales del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Los artistas que habían conseguido ingresar al panteón del Bellas Artes percibieron que, una vez más, se obturaba la posibilidad de permanecer en sus salas. Muchos de estos artistas habían ingresado al acervo del MNBA luego de ser premiados en el SNBA y los planes de los organismos nacionales diluían el reconocimiento que habían obtenido a través de las instituciones neurálgicas. Esta insatisfacción develó algunas de las apreciaciones que escondían los artistas consagrados acerca de las instituciones del “interior”.



## Las críticas a los programas de difusión artística

El programa de los envíos fundacionales con obras del MNBA fue el primer evento que despertó tensiones por la dispersión del patrimonio nacional. Su finalidad era crear nuevos museos o aumentar la colección de los de reciente formación. Comenzó a practicarse a principios del siglo XX y continuó, con varias interrupciones, hasta los años cincuenta.

En la provincia de Buenos Aires este programa alcanzó al Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata en 1928, al Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca, y al Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil. También en 1933, el MNBA entregó un grupo de obras para un futuro museo municipal en la ciudad de San Nicolás, pero esta institución nunca alcanzó a crearse.

La composición de estos envíos fue similar en todos los casos. Se caracterizaron por mostrar tres aspectos del patrimonio del MNBA: la colección fundacional, los ingresos de sus primeros años y, sobre todo, los nuevos ingresos ligados al arte argentino, gran parte provenientes del Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA). Tanto la dispersión de las primeras obras patrimoniales como las de reciente incorporación, fueron decisiones fuertemente criticadas por artistas y agentes de la cultura porteña.

Uno de los que manifestó sus diferencias hacia este programa fue el arquitecto Alberto Prebisch.<sup>11</sup> En una conferencia que brindó en el MNBA reconoció el valor de estas iniciativas pero pretendía “que esta acción se extendiese a todas las exhibiciones representativas que se produzcan en Buenos Aires” y criticaba la calidad de las obras que se repartían. 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 perniciosa (BOLETÍN DEL MNBA, septiembre y octubre de 1934, 6).

Mientras que su postura ponía en cuestión la relevancia artística de las obras, otros actores entablaron una cruzada para recuperarlas. Uno de los que encabezó esta campaña “en defensa del patrimonio” fue Eduardo Schiaffino. El ex director del MNBA por esos años escribía en el diario nacionalista *La Fronda* sus opiniones sobre el rumbo que había tomado la institución nacional.



Allí manifestó su disgusto por la organización de las salas, las adquisiciones que se habían realizado y el desmembramiento de la colección patrimonial. En relación a esto último, su principal preocupación giraba en torno a todas aquellas obras que habían sido donadas y ahora estaban en instituciones a las que no habían sido destinadas. Al respecto se preguntaba:

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? (SCHIAFFINO, 24 de mayo de 1934)

Además, cuestionaba el merecimiento de las nóveles instituciones para recibir esta asistencia. 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" (SCHIAFFINO, 24 de mayo de 1934).

Mario A. Canale fue otro de los que se unió a su reclamo.<sup>12</sup> Como presidente de la Corporación de Artistas Plásticas, se encargó de remarcar el peligro que corría el patrimonio del MNBA dada la cantidad de obras que repartía, que para mediados de los años treinta eran alrededor de 800. También advertía que la DNBA hacía cumplir al "Museo Nacional un plan de difusión cultural que no le corresponde" y tampoco 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 Nacional (CANALE, s.f., 2)

Asimismo sostenía que esta dispersión del patrimonio le faltaba el respeto a aquellas personas que, con una actitud patriótica, habían legado sus colecciones al acervo del MNBA. Desde su perspectiva, este programa torcía el espíritu de los donantes y alteraba el destino que habían elegido para sus obras, 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 directamente (CANALE, 23 de enero de 1935, 4)

Sus palabras demuestran los juicios que sobrevolaban hacia las instituciones provinciales, ligados a la (supuesta) casi nula concurrencia de público en las mismas y eso alcanzaba para desmerecerlos como espacios de exhibición. Sugería que las comisiones de bellas artes siguieran el ejemplo del MNBA, que con “ayuda del gobierno y la generosidad privada” consiguió formar su colección, y que además se vuelquen a gestionar dinero de sus municipios, de las grandes empresas y de los vecinos acaudalados para “adquirir obras a los artistas que tanto necesitan” (CANALE, 23 de enero de 1935, 7).

Si existían artistas que necesitaban que sus obras fuesen adquiridas, esos eran los artistas del “interior”. En las ciudades de la provincia de Buenos Aires, los espacios de exhibición, públicos o privados, no abundaban. Por estos años, solo en algunas localidades bonaerenses el mercado de arte recién se estaba iniciando, particularmente en las ciudades más pobladas, como La Plata y Mar del Plata, y la inserción de los artistas provinciales en otros circuitos de trayectoria era compleja sin el aval de las instituciones nacionales.

Asimismo, los organismos artísticos de competencia municipal tampoco se mostraron dispuestos a adquirir obras de sus propios artistas. La aprobación de los artistas que desarrollaban sus actividades en localidades alejadas de los grandes centros urbanos no se dio de manera automática. Aún para aquellos que todavía no habían alcanzado el camino de la consagración en la capital nacional. Ese lugar que los artistas del “interior” reclamaban en las instituciones nacionales, tampoco lo encontraron fácilmente en las incipientes instituciones municipales. Los debates que surgieron en las ciudades de Bahía Blanca y de Pergamino, en torno a la pertinencia o no de adquirir obras de sus artistas y la constante comparación con los artistas capitalinos resultan oportunos para exponer las dificultades que padecieron para insertarse en uno y otro ámbito.

### **Los artistas bahienses en las instituciones locales**

En las localidades bonaerenses, la participación de artistas con el halo de la



consagración estuvo presente desde el inicio de sus propias instituciones. En Bahía Blanca se los convocaba constantemente para que formaran parte del jurado de selección y de premiación en el Salón Municipal. Además, los artistas locales que había conseguido entrar al Salón Nacional, como Juan Carlos Miraglia, eran citados constantemente para realizar muestras individuales o escribir sobre arte en el diario local.<sup>13</sup> De todos modos, la Comisión Municipal de Bellas Artes encontró la forma de atender a los artistas que aún no tenían esta posibilidad. El reglamento del Salón local, iniciado en abril de 1931, estableció que solo las obras premiadas podían ingresar al patrimonio del Museo Municipal y los premios estaban habilitados únicamente para los artistas locales (CMBA, Bahía Blanca, 1931). Esta decisión podría leerse como una forma de estimular y fortalecer los trabajos y las carreras de los bahienses. Sin embargo, la Comisión Municipal no se dedicó exclusivamente a adquirir obras de artistas de la ciudad sino que, además de hacerse de las obras premiadas, compró obras que estaban fuera de competencia pertenecientes a artistas capitalinos.<sup>14</sup> Quizás, esta decisión estuvo fundada en que no encontraron el valor artístico que esperaban en los locales. El diario bahiense *El Atlántico* destacó que el jurado de selección había realizado una gran labor, rechazado muchas de las obras recibidas por considerarlas “carentes de todo mérito y ajenas (sic) al menor propósito artístico” y de esta forma, el Salón había ganado “en homogeneidad” y “desde luego, en importancia, como manifestación de arte local”. Aun así, consideraba que el Salón no reunía obras de destacada factura. Los pintores y escultores no habían conseguido el esperado progreso, 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 (EL ATLÁNTICO, 17 de abril de 1931).

Como este concurso era de carácter local, el nivel de los artistas quedaba al descubierto. Para este medio, el progreso estaba en la celebración del Salón, no en los creadores. Pese a ello reconocía que, a falta de una Academia, era mucho lo que los artistas realizaban. 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”. Otro de los medios locales, *La Nueva Provincia*, advertía que necesitaban afianzar



sus formas de expresión y les recomendaba que aprendan bien el oficio, que trabajen para dominar la técnica y no confíen solo en la inspiración, porque “el arte, en sus manifestaciones exteriores, impone una disciplina tan rigurosa como cualquier otra actividad humana y quizás mayor aun. No solo es emoción e inspiración sino oficio, ‘metier’ (...) y el oficio hay que aprenderlo” (LA NUEVA PROVINCIA, 1931).

En cambio, el diario capitalino *La Nación*, fue más benévolo con el evento bahiense. En su reseña destacó que el conjunto de las obras exhibidas era variado y 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 abnegada (LA NUEVA PROVINCIA, 14 de abril de 1931).

En relación al “núcleo porteño” señalaba que ofrecía escaso interés para reseñar ya que gran parte eran obras ya habían sido exhibidas en otra oportunidad. Las excepciones las ofrecía Lino Spilimbergo, con un paisaje y una naturaleza muerta, y las pintoras como Carlota Stein, Hildara Pérez de Llanso y Lola D. Luzarreta, que habían acudido en buen número y con obras de reciente producción (LA NUEVA PROVINCIA, 14 de abril de 1931).

Finalmente, cuando el 2 de agosto de 1931 el Museo abrió sus puertas contaba con nueve obras patrimoniales, de las cuales, cinco eran de artistas bahienses. A lo largo de esta década, la colección alcanzó seis obras más. Todas fueron donaciones: cuatro de instituciones culturales de la ciudad y dos de artistas de la zona.<sup>15</sup> Esta situación puso de manifiesto que las disposiciones reglamentarias no hacían más que atentar con la continuidad del Salón y con el crecimiento de la colección institucional. Frente al estancamiento que mostraba la colección del Museo, la limitación de acceso a los premios fue modificada. La nueva ordenanza expresaba que el dictamen original conspiraba contra su progreso y además era inadecuada para el fomento de las bellas artes (PROYECTO DE...). El artista Filoteo Di Renzo (BUFFONE, 2006) resaltó que detrás de esta decisión también existía la esperanza de atraer obras de calidad. Según su opinión, en los primeros Salones la convocatoria fue mermando y el nivel de obras fue en descenso. Por este motivo, las autoridades municipales se



vieron en la necesidad de solicitar la participación de artistas de regiones cada vez más alejadas para poder reunir un discreto número de obras de calidad en el certamen local.

El nuevo proyecto indicaba la conveniencia de atraer al Salón a los mejores exponentes del arte nacional, "sin empecinarse en limitar las ventajas tan solo al arte local" (PROYECTO DE...) el cual solo podía superarse si tomaba contacto con las expresiones artísticas del país entero. En este sentido, para garantizar la participación de artistas de todo el país, proponía ofrecer las mismas ventajas que en otros salones, como ser "el aliciente de la recompensa o sea la adquisición de las obras" (PROYECTO DE...). La modificación del reglamento se hizo efectiva en abril de 1937, a partir de la celebración del VII Salón de Arte (PROYECTO DE...). A partir de ese momento, con la participación de artistas argentinos y extranjeros, la CMBA podía realizar las adquisiciones que considerara conveniente.

De todas formas, el Salón siguió sin dar los resultados esperados. El ex intendente de la ciudad, Florentino Ayestarán (1941), a diez años de la creación del Museo, declaró que no se 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". Para ese entonces, el patrimonio institucional era de 71 obras, es decir, un promedio de obras de siete por año. Probablemente, el presupuesto que se había asignado para compras estuvo abocado a los premios del Salón y no fue suficiente para adquirir obras por fuera del concurso. Asimismo, la falta de un edificio estable y apropiado para alojar el Museo también dificultó la actualización constante de la colección.

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, había cobrado un mayor protagonismo dentro del calendario artístico. Durante esos años el Salón pasó a ser de carácter nacional, lo cual "determinó una estrecha vinculación con artistas de la capital federal y otros valores destacados del interior" (EL ATLÁNTICO, 1 de agosto de 1956).

A los cinco años de su desaparición, el diario *El Atlántico* (16 de febrero de 1955) ambicionaba su retorno argumentando que su "suspensión ha señalado un retroceso dentro de la actividad plástica local". No obstante, observaba que de haber continuado, el espacio que ocupaba el Museo hubiese merecido reformas para albergar las 50 obras que podrían haber ingresado durante ese



período. En ese momento el patrimonio era de 130 obras y las dimensiones de las salas no permitían exhibirlo en su totalidad pero tampoco contaba con un espacio que funcionara como depósito. El crecimiento del patrimonio parecía ser un tema saldado. Pero el apoyo a los artistas locales era un tema que había quedado en el olvido.

### **Los artistas y las instituciones de Pergamino**

El Salón de Arte de Pergamino también fue de carácter regional. El primero tuvo lugar en 1934 y fue organizado por una Comisión formada especialmente para la ocasión (EL TIEMPO, Pergamino, 1 de septiembre de 1934) la cual luego se transformó en Comisión Municipal de Bellas Artes.<sup>16</sup> En este concurso, solo podían acceder a los premios los artistas locales y de las ciudades vecinas.<sup>17</sup> Esta restricción que buscaba incentivar la participación de los artistas de la región, sin embargo no hizo más que exponer el incipiente desarrollo que tenían los artistas pergaminenses, al igual que el caso de Bahía Blanca.

Para la prensa local, la primera edición contó con escasas luces en cuanto a la calidad de las obras. Advertía que algunas 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” 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.” (EL TIEMPO, 26 de septiembre de 1934; LA OPINIÓN, 26 de septiembre de 1934, 3).

En cambio, la convocatoria de artistas fue bastante numerosa y se sostuvo a lo largo del tiempo. En algunos episodios hasta aumentó considerablemente. El I Salón contó con 72 obras de 28 artistas, mientras que en el IV Salón (1937) se recibieron más de 600 obras, y en el siguiente se seleccionaron 90 obras de las 450 recibidas (MARTÍNEZ GRANADOS, 8 de noviembre de 1938). Pero, a pesar de la constante participación de los artistas, sobrevolaba la preocupación por 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 (EL TIEMPO, 26 de septiembre de 1934).<sup>18</sup> 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 regional (LA OPINIÓN, 28 de



septiembre de 1935).

Si bien el tema de la concurrencia de artistas parecía ser un tema cancelado, para los locales las modificaciones no se tradujeron en un beneficio significativo. Al contrario, iluminó otras problemáticas relacionadas con la poca visibilidad que tenían en este concurso. En este sentido, el diario local *La Opinión* señaló que, con la extraordinaria participación, “nuestros modestos autores locales quedaron un poco diluidos entre la cantidad y la calidad de las obras expuestas” (LA OPINIÓN, 28 de septiembre de 1935).

Para enmendar esta situación, al año siguiente la Comisión Municipal resolvió una serie de medidas en pos de alentar su asistencia y lucimiento. Una de ellas fue invitarlos a participar “sin distinción” en la organización del III Salón de Arte (1936) y agregar un representante de su parte en el jurado. También creó un salón exclusivamente para artistas de la región, duplicándoles las posibilidades de exhibición, y se agregaron el premio especial al mejor pintor local y a “la mejor obra que interprete un motivo sobre las faenas agrícolas típica de la Región” ambos en la disciplina de pintura (ACTA CMBA, 14 de agosto de 1936).

Por otro lado, a falta de artistas locales con presencia en el Salón Nacional, la Comisión Municipal, creó la figura de invitado de honor. De esta forma, un artista consagrado era convocado a exhibir sus obras en cada una de las celebraciones. Mediante esta estrategia se traían a la ciudad artistas de renombre y se prestigiaba el Salón local. Además, posicionaba el concurso a nivel nacional, se entablaba la vía de su consolidación y se confiaba en que serviría para alentar a los artistas locales a mejorar sus producciones. Sin embargo, para la prensa y para algunos miembros de la Comisión Municipal, esta iniciativa había producido el efecto contrario. Sostenían que la participación de los artistas locales había descendido porque no se sentían a la altura de la exposición. Otros miembros de la Comisión, en cambio, preferían poner el acento en el “innegable aporte didáctico” (ACTA CMBA, 13 de abril de 1938) que significaban estas visitas ya que 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 metropolitanos (EL TIEMPO, 14 de octubre de 1936)



En lo que sí estaban de acuerdo era en que el nivel de los artistas pergaminenses debía mejorar. De ahí se desprendió otra de las discusiones: determinar en qué grado debían estar representados los artistas de la ciudad dentro de la colección que se estaba formando. 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 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 precisan (ACTA CMBA, Pergamino, 8 de noviembre de 1937)

Con esta declaración, Martínez Granados expuso sus apreciaciones más polémicas: por un lado, que ni los miembros de la Comisión ni los artistas pergaminenses estaban a la altura de realizar juicios artísticos y, por el otro, que el museo debía ser, ante todo, una herramienta pedagógica. De ahí, la necesidad de guardar obras de calidad indiscutida, es decir de artistas reconocidos y así el museo contribuiría a mejorar las prácticas de los artistas. Por este motivo, los excluía de la institución. Si allí se guardaban los tesoros artísticos de la ciudad, los artistas locales (aún) no eran parte de ello.

En otro orden de cosas, las actividades artísticas se pensaban como 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 ciudad:

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 círculos (EL TIEMPO, 23 de octubre de 1936)



A través de estas muestras, además de conseguir que Pergamino salpicara “el pentagrama de su rutina agrícola con notas de cultura”, se cooperaba con la ciudad de Buenos Aires en aliviarle la tarea de ser la encargada de fomentar las actividades artísticas. De todas maneras, existía un cierto recelo sobre las obras que venían de la ciudad capital. La Comisión tenía especial cuidado con las obras provenientes de la metrópoli para descartar las obras más vanguardistas y así no “generar desconcierto” en el ambiente local. De ahí que el diario local destacara el criterio severo en la selección de las obras provenientes de allí:

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 muestra (EL TIEMPO, Pergamino, 16 de octubre de 1936, 4)

Dos años después, 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” (1 de noviembre de 1938).

En relación a las obras que fueron guardadas para que formaran la colección originaria del Museo Municipal, podemos afirmar que gran parte de ellas ingresaron luego de ser exhibidas en el Salón local pero muy pocas pertenecían a artistas de esta ciudad. A diferencia del Salón de Bahía Blanca, el de Pergamino, no tuvo inicialmente por objetivo recolectar obras para el futuro museo, sino que fue un propósito que se fue gestando con el correr de cada celebración.<sup>19</sup> Por este motivo, las obras premiadas en sus primeras ediciones no forman parte de la colección fundacional. Fue en el reglamento del Salón de 1936 cuando se estableció que la Comisión “se reservaba el derecho de optar por la adquisición de una o más obras premiadas, para la formación del Museo Municipal de Bellas Artes” (LA OPINIÓN, 30 de agosto de 1936). Al año siguiente se insistió sobre esta necesidad, apuntando a la adquisición del primer premio si los recursos disponibles lo permitían. En caso contrario, deberían 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" (LA OPINIÓN, 9 de noviembre de 1937, 5). En abril de 1939 se realizó una exposición para mostrar, por primera vez, las obras que se habían conseguido hasta el momento: eran alrededor de quince obras. La prensa local destacaba el carácter didáctico de esas obras, las cuales "servirán de guía y ejemplo para los que emprendieron el camino de la plástica," (LA OPINIÓN, 13 de abril de 1939) y también difundían el "nacionalismo sano (...) elevando el nivel espiritual del pueblo y capacitándolo para el mejor desempeño de sus actividades retributivas." (EL TIEMPO, 13 de abril de 1939).

Finalmente, en 25 de mayo de 1949 se inauguró el Museo Municipal de Artes Plásticas de Pergamino. En la ceremonia de apertura, el interventor en la Comisión Municipal de Bellas Artes, Miguel A. Giuliano, 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 GIUNIPPERO, 1993, 12). Suponemos que hacía referencia al poco número de obras que se habían conseguido<sup>20</sup>. Quizás no era un número que dejara conforme al funcionario. Pero luego de quince años de trabajo, la Comisión había conseguido sostener la periodicidad y la convocatoria de los salones e hizo posible el armado de un cuerpo de obras con los más relevantes artistas argentinos de esa época.

### **A modo de cierre**

Los años treinta marcaron un período en donde las instituciones rectoras a nivel nacional prestaron atención a los espacios artísticos de las ciudades provinciales. El "interior" que comenzaba a ser revalorizado por los círculos de intelectuales tradicionales como un lugar donde pervivía la esencia nacional, sobre todo aquellas regiones menos pobladas y alejadas de las grandes urbes, comenzaba a crear sus propias instituciones artísticas. Sin embargo, los programas impulsados por los organismos nacionales, más que incentivar o apoyar las actividades artísticas en esos espacios, buscaban expandir las tendencias artísticas instaladas en la capital del país, ya que el apoyo era más discursivo que material. Una de las limitaciones que presentaron estos programas fue la ausencia de ayuda económica o la contemplación de los gastos que contraían su puesta en marcha. En este sentido, estimamos que el presupuesto de los organismos nacionales también era acotado y que se restringía a sostener las instituciones capitalinas.



Frente a las nuevas corrientes estéticas, a la pérdida de identidad nacional por el avance de la inmigración y la atracción de vida moderna que traía el crecimiento de la ciudad, las instituciones del "interior" resultaron un territorio fértil que utilizaron las instituciones hegemónicas para expandir y sostener los lineamientos que consideraban adecuados y eran representativos del arte argentino. De este modo, aquellas instituciones que imponían las reglas del juego, como instrumentos hegemónicos, aprovecharon esas estrategias para afirmar su posición y marcar el paso en los nuevos espacios artísticos del país frente al avance de los discursos plásticos modernos y de vanguardia. Como señaló Diana Wechsler "se trataba de ocupar efectivamente la mayor cantidad de lugares posibles, tanto los instituidos como aquellos de reciente creación" (1999, 73).

De todas maneras, el envío del arte considerado "nacional" por su legitimación en instituciones capitalinas, fue una herramienta didáctica necesaria en espacios con ausencia de instituciones de enseñanza oficial. Para los y las artistas provinciales que no tenían llegada a los círculos capitalinos, estos programas fueron eficaces en cuanto les acercaba los modelos y estilos artísticos que se fomentaban en los espacios oficiales. Con este conocimiento, aumentaban sus posibilidades de acceder a la competencia más importante a nivel nacional. Luego, con el aval de las instituciones oficiales, volverían a esos rincones provincianos para continuar con la tarea de instalar los modelos aceptados y sostener los parámetros dictados para el arte "nacional".

### Bibliografía

BALDASARRE, María Isabel. El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina. En BALDASARRE, M. I. y DOLINKO, Silvia. (ed.). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Eduntref, 2011, vol. I, p. 235-263.

BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.

BUFFONE, Xil. Filoteo di Renzo: Bahía Blanca nunca aprenderá. *Ramona*, Buenos Aires, octubre 2006, n° 65, p. 54-64.

CASTELLANO DE GUINIPERO, Elsa. *Breve reseña histórica del Museo Municipal de Bellas Artes*. Pergamino, 1993.



CHIAPPORI, A. *Luz en el templo*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1942.

CLARK, Timothy. *Imagen del pueblo. Gustave Coubert y la Revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, p. 9-21.

FARA, Catalina. Buenos Aires expuesta. Pinturas sobre el paisaje urbano en el Salón Nacional de Bellas Artes 1911-1939. *Anales del IAA*, n° 44, 2014, p. 59-76.

HERRERA, María José. *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2014, p. 39-104.

PENHOS, Marta. Aniversario. El Salón de 1935: homenaje, retrospectiva y consolidación. En PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coord.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 2, 1999.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

TATO, María Inés. Nacionalistas y conservadores, entre Yrigoyen y la "década infame". En BERTONI, L. y DE PRIVITELLO, L. (comp.). *Conflictos en democracia. La vida política argentina entre dos siglos 1852-1943*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, cap. 6.

WARLEY, J. A. *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

WECHSLER, Diana. Impacto y avances de una modernidad en los márgenes. En BURUCÚA, José Emilio (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010, tomo 1.

WECHSLER, Diana. Salones y contra-salones. En PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coord.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 2, 1999.

## Fuentes

ACTAS DE LA COMISIÓN MUNICIPAL DE BELLAS ARTES, 1936-1940. Escuela Municipal de Bellas Artes, Pergamino.

AYESTARÁN, Florentino. La Comisión Municipal de Bellas Artes y su obra. En *La*



*Nueva Provincia*, 20 de agosto de 1941. Archivo Cabré Moré.

BOLETÍN DEL MNBA, Buenos Aires, septiembre y octubre de 1934.

CANALE, Mario A. *Carta al Director Nacional de Bellas Artes, Ing. Nicolás Besio Moreno*. Buenos Aires, 23 de enero de 1935, Archivo Eduardo Schiaffino, AGN.

CANALE, Mario A. *Sobre las salidas de obras del Museo Nacional de Bellas Artes. Contestando un reportaje*, s.f., Archivo Eduardo Schiaffino, AGN.

COMISIÓN MUNICIPAL DE BELLAS ARTES. *Reglamento del Salón Municipal Anual de Arte*, 1931. Archivo Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca.

COMISIÓN MUNICIPAL DE BELLAS ARTES. Memoria de la Comisión Municipal de Bellas. En cat. exp. *II Salón Municipal de Arte*, abril de 1932, p. 54. Archivo Fundación Espigas.

EL ARGENTINO, La Plata, 18 de diciembre de 1934, p. 9.

EL ATLÁNTICO, Bahía Blanca, 17 de abril de 1931. Archivo Walter Caporicci Miraglia.

EL ATLÁNTICO, Bahía Blanca, 2 de agosto de 1931.

EL ATLÁNTICO, Bahía Blanca, 16 de febrero de 1955. Archivo Cabré Moré.

EL ATLÁNTICO, Bahía Blanca, 1 de agosto de 1956. Archivo Cabré Moré.

EL TIEMPO, Pergamino, 26 de septiembre de 1934. Hemeroteca Municipal de Pergamino.

EL TIEMPO, Pergamino, 14 de octubre de 1936. Hemeroteca Municipal de Pergamino.

EL TIEMPO, Pergamino, 16 de octubre de 1936. Hemeroteca Municipal de Pergamino.

EL TIEMPO, Pergamino, 23 de octubre de 1936. Hemeroteca Municipal de Pergamino.

EL TIEMPO, Pergamino, 13 de abril de 1939. Hemeroteca Municipal de Pergamino.

LA NACIÓN, Buenos Aires, 10 de octubre de 1935.

LA NUEVA PROVINCIA, 1931. Archivo Walter Caporicci Miraglia.



LA NUEVA PROVINCIA, Bahía Blanca, 14 de abril de 1931. Archivo Walter Caporicci Miraglia.

LA OPINIÓN, Pergamino, 26 de septiembre de 1934, p. 3. Hemeroteca Municipal de Pergamino.

LA OPINIÓN, Pergamino, 28 de septiembre de 1935. Hemeroteca Municipal de Pergamino.

LA OPINIÓN, Pergamino, 30 de agosto de 1936. Hemeroteca Municipal de Pergamino.

LA OPINIÓN, Pergamino, 9 de noviembre de 1937, p.5. Hemeroteca Municipal de Pergamino.

LA OPINIÓN, Pergamino, 1 de noviembre de 1938. Hemeroteca Municipal de Pergamino.

LA OPINIÓN, Pergamino, 13 de abril de 1939. Hemeroteca Municipal de Pergamino.

MARTÍNEZ GRANADOS, Enrique. Consideraciones con respecto al V Salón Municipal de Bellas Artes. En *La Opinión*, Pergamino, 8 de noviembre de 1938, p. 5. Hemeroteca Municipal de Pergamino.

MOMENTO PLÁSTICO, La Plata, abril de 1933, n° 1, año 1. Archivo Fundación Espigas.

PROYECTO DE ORDENANZA PARA EL SALÓN MUNICIPAL DE ARTE DE BAHÍA BLANCA [1936]. Archivo Museo Municipal de Bellas Artes.

SCHIAFFINO, Eduardo. El derrumbe de una noble institución. *La Fronda*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1934, Archivo Eduardo Schiaffino, AGN.

## Notas

<sup>1</sup>IDAES - Universidad Nacional de San Martín ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1857-7436>.

<sup>2</sup>Eduardo Schiaffino (1858-1935) fue pintor y crítico de arte argentino, miembro de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Entre 1896 y 1911 fue director del MNBA. En 1933 publicó *La pintura y la escultura en Argentina. 1783-1894*. Mario Augusto Canale (1890-1951), por su parte, fue pintor, grabador, escritor y docente de origen italiano. Se radicó en Buenos Aires en 1893. Dirigió las revistas *Athinae* (1908-1911), *El grabado* (1916) y *Momento Plástico* (1933). Fue secretario de la CPBA 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.

<sup>3</sup>Los archivos consultados durante la investigación para la tesis doctoral fueron los del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca, de Tandil, de Junín, de Mar del Plata y de Pergamino.

<sup>4</sup>Estas exposiciones no tuvieron una única denominación. Se referían a ellas como "Exposición de premiados del Salón Nacional en el Interior", "Exposición de Premiados en las provincias" y otros títulos más extensos. En nuestro caso, adoptamos el nombre de "exposiciones viajeras" utilizada por Atilio Chiáppori (1942, p. 177).

<sup>5</sup>En cada una de las exposiciones 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 gobernadores de las provincias de Córdoba, Entre Ríos, Mendoza y Los Andes.

<sup>6</sup>En general, si la ciudad ya contaba con un museo de arte, se utilizaba ese espacio para montar la exposición.

<sup>7</sup>Estas personas fueron: Germán de Elizalde, Enrique Farías Velloso y Gonzalo Leguizamón Pondal.

<sup>8</sup>Atilio Chiáppori (1880-1947) fue secretario del MNBA entre 1911 y 1931 y su director entre 1931 y 1939. Escribió para la revista *Ideas* (1903-1905), en la revista *Nosotros* (1907-1934 y 1936-1943) y *Pallas* (1912-1913) y en los diarios de tirada nacional *La Nación* y *La Prensa*. Sobre Chiáppori y el Salón Nacional ver: Wechsler, D., *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, 2003.

<sup>9</sup>Recibieron donaciones de la Comisión Hijos de Bahía Blanca, del Club Argentino, del Club Español y del Centro Arquitectos, Constructores y Anexos.

<sup>10</sup>Siguiendo a Pierre Bourdieu (1984, 225-238), un artista consagrado es aquel que consiguió instalarse dentro del campo artístico, gracias a su adecuación a las reglas del campo.

<sup>11</sup>Alberto Prebisch (1899-1970) fue considerado el precursor de la arquitectura moderna en la Argentina. En la década del '30 desarrolló algunas de sus obras más emblemáticas como el Obelisco de Buenos Aires (1936) y el Cine-Teatro Gran Rex en la misma ciudad (1937).

<sup>12</sup>Schiaffino guardaba 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, contestando las declaraciones de Atilio Chiáppori en *La Nación*, [23 de enero de 1935], en relación a su gestión en el MNBA. Archivo Eduardo Schiaffino – AGN, Buenos Aires.

<sup>13</sup>Miraglia, además, fue el primer artista de la ciudad que viajó a Italia becado por el municipio para perfeccionar su formación.

<sup>14</sup>En el Primer Salón Municipal de Bellas Artes, por ejemplo, adquirió un óleo de Italo Botti y otro de Lorenzo Gigli.



<sup>15</sup>Alrededor del año 1933 la agrupación *La Peña*, donó un óleo de Juan Sol, *Garuando*, la Asociación Artistas Independientes, una monocopia de Raúl Soldi, *Mendicanti*, la Asociación Cultural, un óleo de Luis Maristany de Trias, *Puerto de Ingeniero White* y otro de Atilio Malinverno, *Alrededores de Rosario*. Los artistas Tito Menna, oriundo de Tres Arroyos (provincia de Buenos Aires) y el bahiense César Navarro Díaz, donaron una obra cada uno de su autoría, en 1933 y 1936 respectivamente.

<sup>16</sup>La Comisión fue designada por el Intendente Tomás T. Ramella; estuvo formada por: Ada Barbazán, Ing. Raúl Ramella, Martínez Granados, Silverio F. Vázquez, Arturo Silvestrini y Luciano Becerra, en “Exposición regional de arte” en *El Tiempo*, Pergamino, 1 de septiembre de 1934. La Comisión Municipal de Bellas Artes se formó en el año 1936, en ACTA CMBA, Pergamino, junio de 1936.

<sup>17</sup>El sentido de “ciudades vecinas” es más amplio que en Bahía Blanca, ya que tenían en cuenta las ciudades de Rosario, Buenos Aires y Bartolomé Mitre.

<sup>18</sup>El rechazo a admitir copias derivó en la renuncia de Arturo Silvestrini como miembro de la Comisión.

<sup>19</sup>Elsa Castellano de Giunipero (1993) menciona 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” sin embargo no tenemos indicios para ligar esta iniciativa con el Salón Municipal de 1934.

<sup>20</sup>Según nuestros cálculos llegaba a 47 obras.