

# **El paisaje de la ribera como símbolo de identidad barrial en la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca.**

Catalina V. Fara.

Cita:

Catalina V. Fara (2011). *El paisaje de la ribera como símbolo de identidad barrial en la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/570>

**Número de la mesa:** 94

**Título de la mesa:**

Colecciones, coleccionistas y museos en la conformación de campos disciplinares en la Argentina

**Apellido y nombre de las/os coordinadores/as:**

Dra. María Isabel Baldasarre (UNSAM/CONICET)

Dra. Talía Bermejo (UNTREF/CONICET/UBA)

Dra. María Élide Blasco (CONICET/Archivo Histórico del Museo de La Plata)

Título de la ponencia

**El paisaje de la ribera como símbolo de identidad barrial en la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca**

Apellido y nombre del/a autor/a

**Catalina V. Fara**

Pertenencia institucional: CONICET – IDAES / UNSAM

Documento de identidad: 29076179

Correo electrónico: catalina.fara@gmail.com

Autorización para publicar: autorizo la publicación

## **El barrio como espacio de pertenencia**

El barrio es una estructura de la ciudad cuya función y naturaleza varía a lo largo del tiempo. Puede definirse como una unidad espacial con cierta autonomía que en ocasiones tiene una estética particular otorgada por edificios, monumentos o espacios verdes entre otros elementos. Al mismo tiempo es una forma de organizar espacialmente la estructura social, lo que determina un sentido de “comunidad barrial”, que es la concepción de sí misma compartida por sus habitantes en relación a otras zonas de la ciudad. Así se genera un sentido de pertenencia que articula las diversas escalas de la vida social, los referentes espaciales, los grados de privacidad y las redes de solidaridad y apoyo.<sup>1</sup> Existe entonces cierto principio de identidad y apropiación colectiva (“mi barrio”), que designa su localización, define sus cualidades e identifica como propio un territorio dentro de la ciudad.

Todo barrio posee límites identificables que pueden estar designados por circunscripciones administrativas, corresponder a cambios morfológicos o simplemente pueden ser divisiones subjetivas de la percepción espacial de sus habitantes. El barrio también tiene por lo general al menos un centro de actividad social y comunitaria identificable, y su importancia como parte fundamental de la vida barrial se hace evidente por el uso y las transformaciones que la misma comunidad le asigna a esa parte del espacio urbano. Estos centros son generalmente determinados por edificios o lugares donde han ocurrido eventos históricos de interés local, los cuales quedaron registrados en las efemérides de sus habitantes y fueron cargadas de un significado particular. Estos referentes sirven como espacios de articulación entre presente y el pasado y son, muchas veces, un elemento fundamental en la memoria colectiva de la ciudad en general.

Los habitantes actualizan su pertenencia a un barrio en particular a través de distintas estrategias representativas u operaciones simbólicas que, por su propia naturaleza, ubican los contenidos y marcan sus límites. Los referentes de estas representaciones son los esquemas socio-espaciales que se fueron formando a lo largo del tiempo para representar

---

<sup>1</sup> Cfr. Marta Rizo. "Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el *habitus* y las representaciones sociales", en: *Bifurcaciones* [online], núm. 6, otoño 2006.

ese lugar. Así los múltiples sentidos aparecen en medio de un proceso de conocimiento, uso y representación del entorno que se habita. Estos sentidos exceden el significado convencional de los espacios y las edificaciones, para ubicarse en un punto intermedio entre el imaginario -individual o colectivo- y lo práctico-funcional.

El arte y sus instituciones intervienen activamente en la configuración de la “imagen mental” de un lugar determinado, y contribuyen a delinear la convención de lo que un lugar *es* y lo que *debería ser*. En el caso particular del barrio de La Boca, al observar las obras artísticas y las instituciones que surgieron a orillas del Riachuelo, es posible entender cómo el barrio se reconoce a sí mismo en las obras realizadas por los artistas a lo largo del tiempo. Éstas condensan su *identidad barrial* a través de una temática y un trasfondo social compartido, signado por el asociacionismo de origen inmigrante. La temprana existencia de fuertes redes sociales y de instituciones culturales, dentro de las cuales los artistas tenían un papel protagónico, influyó de manera determinante en la percepción de unidad barrial que, con ciertas modificaciones, perdura hasta el día de hoy.

Al finalizar el siglo XIX, La Boca perfilaba un próspero futuro al ritmo de la intensa actividad del puerto, de los numerosos comercios y de las industrias que se multiplicaban modificando el paisaje de la orilla del río. Sus calles podían ser tanto escenario de atávicas discusiones políticas, como el espacio para grandes fiestas y celebraciones como el carnaval. La calle era la prolongación natural del espacio privado a la vida barrial, donde se tejían estrechas redes de vínculos solidarios. La población, mayormente proletarios e inmigrantes, construyó su propia cultura barrial a partir de la convicción de que era posible progresar a través del talento y el esfuerzo. Las diversas comunidades inmigrantes fueron las promotoras de experiencias asociacionistas y de mutualismo étnico; las cuales tuvieron como resultado la conformación de numerosas agrupaciones civiles, clubes, periódicos, asociaciones culturales y políticas. Instituciones como la Universidad Popular de La Boca (1917), el Ateneo Popular de La Boca (1926) y la Sociedad Unión de La Boca, entre otras; se convirtieron en los motores de la cultura barrial y la proyectaron al centro a través de diversas actividades. En este contexto, las artes plásticas tuvieron un lugar preponderante en la configuración del tejido social, ya que fueron los artistas-obreros los principales promotores de la mayoría de estas agrupaciones. El Ateneo Popular de La Boca o Impulso

organizaban muestras individuales y colectivas de artistas argentinos y extranjeros, además de salones y concursos, cuyos participantes dan cuenta de la variedad de propuestas que dialogaban en ese momento. Un ejemplo de esto son los Salones de “Artistas de La Boca” realizados entre 1929 y 1936, y los Salones de “Artistas Noveles de La Boca” llevados a cabo entre 1936 y 1943; organizados por el Ateneo Popular de La Boca. Entre los premiados de estos salones sobresalen Miguel Diomede, -1º premio en el 1º Salón de Artistas Noveles de La Boca en 1936- y Orlando Stagnaro -1º premio de escultura en 1937-; quienes serán figuras señeras de la bohemia artística barrial y porteña. Estas instituciones brindaban apoyo consagratorio a artistas jóvenes -no sólo boquenses-, al mismo tiempo que contribuían a consolidar el prestigio incipiente de otros. También artistas y críticos ya consagrados en el ámbito porteño<sup>2</sup> no dudaban en participar de estas actividades, generando un rico intercambio de ideas, en una especie de “retroalimentación” entre el centro y un barrio considerado “periférico”.

Al explorar las actividades y las ideas que se discuten en La Boca desde fines del XIX, afloran los lazos estéticos, de maestro-alumno, ideológicos, de nacionalidad y socioeconómicos que vinculan a los diversos actores barriales. Resultado de esto es que la formación de la mayoría de los artistas boquenses fue *diferente* a la académica. Su contacto con la pintura se estableció a partir de espacios alternativos, como talleres particulares o en las sedes de las asociaciones como Unione e Benevolenza. En esos espacios, uno de los maestros que podría considerarse como el iniciador de una “tradición” de arte boquense es Alfredo Lazzari.<sup>3</sup> Este artista, habiendo estudiado en Italia, mantuvo una importante carga de academicismo en sus métodos de enseñanza, a través de la copia de modelos, yesos y estampas; pero dada la influencia de los *macchiaioli*<sup>4</sup> en su pintura, practicó y promovió el

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, Raquel Forner, Horacio Butler, Emilio Centurión, Constancio Fiorito, Enrique Larrañaga, Alfredo Bigatti, Julio E. Payró, Luis Falcini, Alfredo Guttero y Jorge Romero Brest, entre otros, participaron como jurados de certámenes, realizaron muestras o colaboraron en las actividades organizadas por el Ateneo Popular de La Boca.

<sup>3</sup> Entre sus alumnos más destacados pueden citarse Fortunato Lacámara, Arturo Maresca y Benito Quinquela Martín.

<sup>4</sup> Predecesores de los impresionistas, el grupo tuvo su origen en Florencia, Italia. Pretendían rescatar a la pintura italiana de la larga tradición que era un yugo para los jóvenes, así se rebelaron frente al realismo académico y le opusieron una visión espontánea y atenta de la naturaleza. Entre sus exponentes principales se encuentran T. Signorini, G. Segantini y G. Fattori.

ejercicio de la pintura *a plein air*. En la calle Olavarría estaba la peluquería de Nuncio Nuciforo -peluquero y artista aficionado-, cuyo negocio era otro de los espacios de encuentro entre pintores, músicos y poetas como Juan de Dios Filiberto, Santiago Stagnaro, Fortunato Lacámara, Arturo Maresca, Adolfo Montero, Vicente Vento y Benito Chinchella. Así la bohemia barrial se congregaba en grupos según sus ideas o aspiraciones, de los cuales uno de los primeros y más conocido será el grupo *El Bermellón*,<sup>5</sup> constituido por artistas y hombres de letras, que inició sus actividades hacia 1919 y se reunía en la que fuera la residencia de la familia Cichero, ubicada en la esquina de Pedro de Mendoza y Australia, frente al Riachuelo. *El Bermellón* continuó activo hasta su disolución entre 1921 y 1923, sin embargo la mayoría de los artistas que lo integraron siguieron en contacto con sus compañeros, o trabajando en el barrio de La Boca.

En el Buenos Aires de los años '20, se observa el inicio de las discusiones sobre los lenguajes de la vanguardia en el campo de las artes plásticas. Se formó un circuito de salones y concursos en la capital y en las provincias, que estimuló la creación de museos de bellas artes o la ampliación de colecciones existentes. Asimismo un nuevo lenguaje signado por las premisas del "Retorno al orden" se hizo visible en la plástica a fines de la década, y se consolidó en los años '30 caracterizado por un realismo que no olvidaba la experiencia de las vanguardias. El impacto de la modernidad artística generó diferentes planteos y formas de apropiación de los lenguajes plásticos que coexistieron en el circuito cultural porteño. En este contexto, a pesar de su formación y prácticas diversas, los artistas boquenses no renunciaron a participar de instancias legitimadoras, como el Salón Nacional o certámenes en el interior del país, obteniendo distinciones en numerosas ocasiones. La cosecha de un premio a menudo derivaba en grandes festejos populares en el barrio, como el realizado en ocasión del Gran Premio de Honor del Salón Nacional obtenido por Miguel Carlos Victorica en 1941, por su obra "La Cocina Bohemia". Los artistas boquenses a partir

---

<sup>5</sup> Si bien existen discrepancias sobre los artistas que conformaron el grupo, la historiografía coincide en considerar entre sus integrantes a Juan A. Chiozza, Adolfo Montero, Juan Giordano, Roberto Pallas Pensado y Orlando Stagnaro; y entre otros participantes a Luis Menghi, Salvador Calí, Adolfo Gustavino, José Parodi, Víctor Cúnsolo, Juan Boratello, Mario Cecconi, Víctor Pizarro y Juan del Prete.

de estas estrategias lograron su inserción en el “centro”, dentro de un campo artístico que no les resulta del todo hostil.

### **Paisaje boquense como *topos***

Uno de los elementos que caracteriza la producción de los artistas boquenses es su vínculo con el barrio no sólo a través de su activa participación en la vida comunal, sino por su constante referencia al entorno –exterior o interior-, siendo el paisaje ribereño uno de los géneros privilegiados. El paisaje puede ser considerado como el fragmento de un territorio y a la vez su representación visual. En la primera definición, el hombre acciona directamente y transforma el ambiente; en la segunda realiza un trabajo simbólico –como productor o espectador- que es determinado socialmente. Las relaciones entre el contexto histórico de un lugar y la imagen que permanece a través del tiempo, llevan a entender el paisaje como una relación particular entre objetos –tanto naturales como artificiales– representados en forma parcial pero comprendidos como parte de un todo significativo. En este sentido, la imagen no existe aislada de su referente real y así “... para convertir un ensamble de objetos naturales y artificiales en *paisaje*, es necesario un trabajo social de cierta duración temporal.”<sup>6</sup> En el caso de La Boca, este proceso es llevado a cabo de manera deliberada por los artistas locales, cuyas obras se convertirán en la imagen barrial por antonomasia, como se verá más adelante.

La ciudad comenzó a aparecer como un tema pictórico específico -ya no como documento o testimonio de una costumbre- a fines del siglo XIX, y se fortaleció durante la primera parte del XX, junto con la ampliación, renovación y cambios en la fisonomía de la traza urbana. En el caso particular de La Boca, los primeros paisajes de la zona tenían objetivos prácticos -de relevamiento orográfico, militar, etc- y es Charles Henri Pellegrini quien fundó una primera iconografía del Riachuelo, con el río como tema principal de sus estampas. La actividad del puerto, la naturaleza y posteriormente las casitas de chapa y madera, serán el tópico idílico de la ribera al cual se volverá repetidamente, con diversos

---

<sup>6</sup> Graciela Silvestri. *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003, p. 41.

matices. Estos elementos están presentes tanto en las fotografías del Álbum Witcomb de fines del XIX, como en las pinturas de Lázari, Quinquela y Cúnsolo. Entrado el siglo XX, a estos tópicos se le sumará el del Riachuelo como hipotético escenario de la fundación de Buenos Aires, junto con la herencia cultural de la población inmigrante y trabajadora, que cristalizarán la carga simbólica tanto del barrio como de sus representaciones.

Es posible también pensar los paisajes como mapas de los recorridos de los artistas por el barrio. Cada una de las obras se configuró a partir de su modo particular de ver el mundo, y nos muestran un aspecto diferente de La Boca, que conforma otro hilo en el tejido de la identidad del barrio. La trama de la realidad local -el hombre inserto en el paisaje ribereño-, en diálogo con los lenguajes deudores del impresionismo y las fórmulas del modernismo de principios del siglo XX, distingue la obra de los artistas boquenses, no ajenos a las discusiones que se llevan a cabo dentro del campo artístico local e internacional.

Uno de los elementos recurrentes que aparecen en los paisajes del Riachuelo, son los puentes y en particular el Transbordador Avellaneda, retomado por pintores, cineastas, poetas y fotógrafos, tanto por su monumental tamaño que impone su presencia sobre el río, como por ser una metáfora de la utopía técnica de la modernidad. El puente representa la dialéctica entre utilidad práctica y estética, que permite no sólo el reconocimiento del lugar geográfico, sino que se transformó en un símbolo ineludible de la identidad barrial, de la modernidad en la naturaleza, y de la unión de la vida cotidiana con el mundo del trabajo fabril y portuario; es decir, los polos entre los que basculan las manifestaciones artísticas boquenses. La fisonomía urbana del barrio es otro elemento recurrente, a partir del particular contraste entre el predominio de construcciones precarias de chapa y madera, y las “mansiones” que se asumían como la cara pujante del barrio.

En la construcción de una imagen mental -la convención que resume lo que el barrio es y lo que debería ser- intervienen vida cotidiana, política, planes de desarrollo social, arquitectura, naturaleza, economía, instituciones y aspiraciones artísticas. Teniendo en cuenta que los artistas se identificaron como grupo a partir de una temática y un trasfondo social compartido, el lugar físico albergó así las características instauradas por ellos. La Boca entonces se reconoce a sí misma por sus representaciones, por sus imágenes

pictóricas, las cuales fueron construidas a lo largo del tiempo por los artistas, a través de sus acciones a nivel institucional y artístico.

### **El Museo de Bellas Artes de La Boca como propulsor del imaginario barrial**

La imagen del barrio de La Boca se constituyó entonces a partir de la estrecha interacción entre artistas e instituciones, que cristalizó en representaciones cuyos elementos aún permanecen en el imaginario colectivo barrial y porteño. La difusión de estas imágenes –visuales, literarias, etc- se dio a partir del accionar de sus protagonistas en el campo artístico argentino, y sobre todo por la actividad de un artista en particular quien terminó por erigirse en la figura señera de la identidad barrial: Benito Quinquela Martín.

En los años ´30, terminaron de consolidarse las instituciones del campo artístico argentino, aparecieron nuevos espacios y se amplió la difusión de las artes en periódicos y revistas especializadas. Por otra parte, se realizaron las primeras exposiciones de colecciones privadas en galerías y museos;<sup>7</sup> al mismo tiempo surgió un coleccionismo público, cuyo objetivo principal era el de construir un relato del arte nacional. Es en ese momento cuando se abrieron nuevos museos como el Municipal de Bellas Artes (luego “Eduardo Sívori”), inaugurado en 1938 en dependencias del Concejo Deliberante en Buenos Aires y años antes, el Museo Provincial de Bellas Artes en La Plata en 1922. La dirección y la conformación de las colecciones de estos museos estaba cargo de artistas: Luis Falcini en el Museo Municipal de Bellas Artes en Buenos Aires y Emilio Pettoruti en La Plata. Sin embargo, como se verá más adelante, el rol de estos artistas fue diferente al que tendrá Quinquela en su museo en La Boca, ya que él decidió iniciar la institución por voluntad propia y no por decisión gubernamental.

El 1 de abril de 1933 Benito Quinquela Martín donó al Consejo de Educación de la ciudad de Buenos Aires un terreno de su propiedad frente al Riachuelo, en el Barrio de La

---

<sup>7</sup> Por ejemplo la muestra de la colección de Rafael Crespo (1936- MNBA), presentada con un lujoso catálogo y mucha repercusión. Posteriormente las de Arena (1950 - Salón Kraft) e Ignacio Acquarone (1965). Cfr. Talía Bermejo. “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)”, en: AA.VV. *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte*. Buenos Aires, CAIA, 2003.

Boca.<sup>8</sup> Como parte de su proyecto de fundaciones en el barrio, el objetivo era construir un edificio que albergara una escuela primaria, un museo y la vivienda y taller del artista. El contacto con las grandes colecciones de los museos europeos y americanos, durante sus viajes internacionales en la década de 1920, posiblemente haya influido en el proyecto de fundar la primer Escuela-Museo del país.<sup>9</sup> En una entrevista a Quinquela, el artista comentaba sobre los propósitos de esta fundación y sobre la relación con el barrio que buscaba la institución:

A través de mis andanzas por el viejo mundo (...) pude ver muchas escuelas, magnificas algunas de ellas, pero les faltaba algo, y ese algo creo que es lo que yo he puesto en esta: el ambiente propio del barrio, de la zona donde los alumnos viven. Esa ha sido mi preocupación y creo haber logrado mis propósitos. El tiempo dirá si tuve un acierto.<sup>10</sup>

La Boca no contaba con un museo propio, si bien era el lugar donde muchos artistas – no sólo boquenses- habían instalado sus talleres, y como se ha visto, el barrio tenía una intensa actividad cultural promovida por las instituciones locales. Quinquela había decidido cubrir las necesidades espirituales y materiales de los boquenses a través de la donación de

---

<sup>8</sup> [Quinquela Martín] "...tiene el propósito de donar al Consejo Nacional de Educación un terreno situado en la localidad de La Boca de esta Capital Federal (...) La superficie que comprende permite levantar un amplio edificio de tres pisos que deberá ser destinado para escuela primaria y nocturna (...) y el tercer piso para Museo de Bellas Artes formado por obras de mi producción y demás artistas argentinos, locales, obras que quedarán de propiedad del Consejo Nacional de Educación.

La dirección y organización del Museo quedará a cargo del suscripto y será de carácter honorario [...] Pienso, señor Presidente, que si el H.C. acepta esta donación, habrá contribuido a una obra de colaboración artística, que quizá tenga su trascendencia." Carta extendida al Presidente del Consejo Nacional de Educación, Ing. Octavio Pico, el 1º de Abril de 1933.

<sup>9</sup> La iniciativa de Quinquela Martín resulta particularmente innovadora, si bien existen precedentes en la conformación de museos escolares, como el de la Escuela N° 24 y la pinacoteca de la Escuela Normal de Profesores "Mariano Acosta" ambos inaugurados en 1935. Ver al respecto: "Para despedir a los alumnos e inaugurar la pinacoteca, se realizó un acto en la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta". *La Prensa*, Buenos Aires, 23 de noviembre 1935. s/p.; "En la Escuela Normal de Profesores será inaugurada la pinacoteca". *La Nación*, Buenos Aires, 16 de noviembre 1935. s/p.

<sup>10</sup> "Deambulando por los caminos del Viejo Mundo, B. Quinquela Martín concibió la idea de decorar una escuela". *La Razón*, Buenos Aires, 16 de julio 1936, s/d.

diversos edificios donde niños y jóvenes pudieran aspirar a un futuro digno.<sup>11</sup> Finalmente el 19 de julio de 1938, abrió el “Museo de Bellas Artes de Artistas Argentinos de La Boca” - que hoy lleva su nombre- en el mismo edificio donde dos años antes se había inaugurado la escuela primaria “Pedro de Mendoza”. Concebido como una institución que uniría las actividades educativas de la escuela con el patrimonio artístico del museo, su propósito fundacional era brindar a los estudiantes y visitantes del barrio, la ciudad y el país, un ámbito a partir del cual la aproximación al universo artístico enriqueciera su formación y se proyectara a la cotidianidad. Sus salas podrían ser utilizadas también para la realización de actos públicos, conciertos y conferencias de índole exclusivamente patriótica, literaria o científica; según el expreso deseo de su fundador. Por otra parte, la denominación del museo como de “Bellas Artes de La Boca de Artistas Argentinos”, hace evidente el programa que el artista tenía para ubicar al “periférico” barrio como un centro de gravitación del arte no sólo de la ciudad, sino de la Argentina. Su colección -elegida y adquirida por el artista- deja entrever la idea del museo entendido como lugar de recuperación de la propia cultura; con el objetivo de exhibir a través de las obras, un panorama tanto del arte argentino, como de imágenes representativas de todos los rincones del país. El proyecto Escuela-Museo planteaba dos funciones diferentes aunque complementarias: el acceso inmediato a las obras por parte de los alumnos y la preservación y difusión del arte nacional; entendiendo que la escuela puede crear o desarrollar aspiración a la cultura, ya que da y define los medios para satisfacer las “necesidades culturales”.<sup>12</sup>

La prensa se hizo eco de la iniciativa de Quinquela, siguiendo de cerca sus actividades y destacando el impulso que esta institución significaría para la cultura barrial y nacional por el valor de su colección durante los primeros años de su existencia:

---

<sup>11</sup> Entre sus donaciones aparte del Museo de Artistas Argentinos se cuentan: Escuela Primaria N°9 “Pedro de Mendoza” (1936); Lactarium N° 4 (1947); Jardín de infantes N° 1 (1948); Escuela de Artes Gráficas N° 31 (1950); Hospital odontológico infantil (1959); Teatro de La Ribera (1971).

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu. “Les musées et leurs publics”, en: *L'expansion de la recherche scientifique*, N° 21, diciembre de 1964, pp. 26-28. Traducción en: Pierre Bourdieu. *Elementos para una sociología de la cultura*. s/d. pp. 43- 49.

Una pinacoteca con las puertas abiertas a los que lleguen en busca de belleza. Con el amor que pone en toda su obra, Quinquela trabaja en la ordenación de una sala que destinará a las cosas del mar. Exhibirá allí una heterogénea colección de mascarones de proa, de su propiedad.<sup>13</sup>

Quinquela nos hace conocer, entonces, los salones del Museo de Bellas Artes de La Boca, que es ya un museo de artistas argentinos, y que se enriquece diariamente con nuevas adquisiciones y donaciones. Allí están representados casi todos nuestros artistas, lo que lo eleva a la más alta jerarquía como exponente de belleza y tesoro artístico nacional.<sup>14</sup>

Sin embargo, posteriormente la prensa comenzará a destacar más la figura del propio Quinquela, que las obras o las actividades del museo propiamente dichas. Hecho que resulta especialmente significativo debido al particular accionar del artista, como se observará más adelante.

El Museo, en el momento de su inauguración, contaba con cinco salas y un patrimonio de 500 obras, entre pinturas y esculturas, mascarones de proa y obras del propio Quinquela. Este acervo inicial, junto con las obras adquiridas bajo la dirección del artista, permiten delinear una primera imagen de su particular perfil como coleccionista, y a la vez señalan su estrategia de legitimación como artista y figura barrial. Su objetivo era la inserción de su colección en la vida pública y la definición de una función social, al tener como objetivo educar y transmitir valores. A través de las obras elegidas, Quinquela exteriorizó su preferencia artística y su posición respecto a lo que *debía ser* el arte nacional. De tal modo que en *su* museo sólo se adquiría y exhibía arte figurativo argentino:

---

<sup>13</sup> Pedro Garbi. “Quinquela Martín, ha dotado a La Boca de una importante escuela-museo”. *Aconcagua*, Buenos Aires, a. VII, n° LXXIV, septiembre de 1936. s/p.

<sup>14</sup> Stella Maris Galfrascoli. “Con el pintor argentino Benito Quinquela Martín”. *Democracia*, Rosario, 19 de junio de 1943. p.8

El Director del Museo se obligará a mantenerlo dentro de la línea tradicional figurativa. (...) Por lo tanto, no podrán ingresar al Museo obras abstractas o derivadas de éstas, ni futuristas, ni tachistas, ni de ningún otro ismo, por haber en la Capital muchas salas destinadas a éstas tendencias.<sup>15</sup>

De ésta manera, la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca se diferenció de la de otros museos contemporáneos tanto desde su reglamento, como por las obras elegidas. El acervo presenta una homogeneidad estilística que muestra las diversas corrientes figurativas de la historia del arte argentino desde fines del siglo XIX, y así están representados los grupos más importantes: desde Nexus y los Artistas del Pueblo, hasta el Grupo de París. Otro nivel de lectura nos permite observar que la gran mayoría las obras elegidas resumen las principales características de la producción de cada artista, permitiendo que éstos sean inmediatamente reconocibles para los visitantes; reforzando así el carácter pedagógico del museo.

La colección deja entrever la idea del museo entendido como lugar de recuperación de la propia cultura, con el objetivo de exhibir, a través de las obras, un panorama no sólo del arte argentino, sino de imágenes representativas de todos los rincones del país. Esto se observa primero desde los temas: paisajes, personajes y escenas costumbristas de las diferentes regiones del país. Es así como en 1948, se afirmaba en el prólogo del catálogo del museo que:

El pensamiento de la Comisión ha sido el de que el Museo ostentara dignamente la representación total de la República, sin descuidar el completarla con la incorporación de obras de los precursores e iniciadores de las artes plásticas en el país. (...) se ha tratado de reunir a los paisajistas, los figuristas, los retratistas, los costumbristas, los cultores de interiores, de naturalezas muertas, de flores, de animalistas, etc ...<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> *Reglamento del Museo de Bellas Artes de La Boca*. c. 1940.

<sup>16</sup> Museo de Bellas Artes de La Boca. *Catálogo del Museo*. Buenos Aires, 1948.

Por lo tanto, la lectura del conjunto no ofrece sobresaltos al componerse de obras que presentan un repertorio de *imágenes tipo* -aquellas con capacidad para conjugar las ideas comunes sobre un lugar, personaje o escena-, que conforman y muestran la idea de lo que es *lo nacional* para Quinquela. Esta “vocación patriótica”, de recuperar los valores tradicionales de la plástica argentina para reforzar la nacionalidad, se traduce en la elección de las obras de su colección y es resaltada en diversas ocasiones por el mismo artista:

Todas las provincias, en sus particularidades geográficas, en la índole de su actividad o en lo característico de sus costumbres, ofrecen motivos más que suficientes para la capacidad interpretativa de los pintores. Sin embargo, debido a nuestro tradicional apego por los temas gratos a las escuelas artísticas de aluvión, permanecen casi inéditos.<sup>17</sup>

Asimismo, hace hincapié en el fomento de las artes para la construcción de nuestra identidad:

El mirar hacia Europa no nos ha significado más que atraso, porque ha producido la imitación y la disminución de los valores locales que debían para su propia grandeza llevar al arte todo el carácter de la tierra.<sup>18</sup>

El ambicioso proyecto se vio beneficiado, luego de unos años, con la compra de obras a través de un subsidio otorgado por la Cámara de Diputados de la Nación.<sup>19</sup> Las piezas

---

<sup>17</sup> “La mejor ayuda, para el pintor Quinquela Martín consiste en darles trabajo”. *La Gaceta*, Tucumán, 20 de junio 1941. s/p.

<sup>18</sup> “Las enseñanzas de Quinquela Martín”. *El Orden*, Tucumán, 19 de junio 1941. s/p.

<sup>19</sup> “Mientras tanto, corresponde concurrir a favor del museo, enriqueciéndolo. Quinquela Martín forma las salas con su prestigio y autoridad: por la amistad, o la admiración, en ciertas circunstancias con poca moneda, obtiene óleos, dibujos, esculturas de autores argentinos. Rehúye toda firma que no contribuya a afamar lo nuestro. Es menester que la Nación se adelante a sí misma su tesoro. (...) No se incurra en el vicio de mezquinar fondos a propósitos loables cuando se abren las cajas tesoreras a propósitos de menos trascendencia. (...) [Quinquela Martín] Donó el terreno, decoró los muros, organizó la amplia sala de exhibición, adquirió obras y, al amparo de su nombre, concurren millares de personas a elogiar el arte argentino, sin que acepte un solo centavo. (...) Esta ley no es de subsidio a una sociedad de beneficencia, sino

eran elegidas por Quinquela junto a una comisión asesora integrada por: Juan de Dios Filiberto, Roberto Capurro y Vicente Vento, entre otros. Esta comisión fue designada por el artista quien, al mismo tiempo, como director honorífico del Museo, tenía la última palabra sobre las decisiones que se tomaban. Quinquela desplegaba así una hábil estrategia: no se rebelaba abiertamente contra el régimen establecido, pero tampoco se sometía a las instancias legitimadoras impuestas por el “centro”, al generar sus propios proyectos. Por lo tanto, es de suponer que la conveniente “neutralidad” que mantiene con el poder político y económico, le servía para llevar a cabo sus objetivos. La legitimación tanto de sus obras y fundaciones, como de su propia persona pública, venía dada por la reafirmación de su origen humilde y su progreso a través del trabajo; lo cual le valió la aceptación popular (y la reticencia de la crítica especializada).

En numerosas ocasiones eran los mismos artistas quienes ofrecían sus obras para que fueran compradas por el Museo, siendo esto un interesante indicador de la trascendencia y la importancia que significaba formar parte de esa colección al poco tiempo de su conformación; pero sobre todo del peso que tenía Quinquela como figura influyente –a nivel barrial y nacional-. Tal es el caso de artistas como Miguel Carlos Victorica, Fortunato Lacámara o Alfredo Lázzari quien, por ejemplo, escribía a Quinquela en 1938 ofreciendo una obra suya para que fuera adquirida:

Me dirijo al señor director para hacerle saber que siendo mi deseo como artista de La Boca, estar representado en ese museo con una de mis obras, solicito la admisión del cuadro “Alrededores del Riachuelo”, (...) siendo su costo de \$500.<sup>20</sup>

La estrecha relación del Museo con el barrio es asimismo denotada y subrayada por la presencia de mascarones de proa, barquitos en botella y otros objetos, que refuerzan el espíritu naval que intentaba imprimirse a la colección. Así lo justificaba el mismo Quinquela:

---

de impulso a la educación de las masas por el arte.” José G. Bertotto. “Fundamentación del proyecto de ley para asignar un presupuesto a la dirección del museo para que adquiriera obras”. Boletín de la Comisión de Presupuesto y Hacienda, Cámara de Diputados de La Nación, 14 de julio de 1937.

<sup>20</sup> Carta de Alfredo Lázzari a Benito Quinquela Martín. 27 de julio de 1938.

Teniendo en cuenta, entre otras causas, la ubicación del museo, frente al histórico Riachuelo de los Navíos, que, con el andar del tiempo, ha dado carácter y vida a la zona, he organizado una sección o Sala de Arte Naval, que a la fecha ostenta una importante colección de “mascarones de proa”, algunos antiquísimos y hasta históricos, que diariamente son motivo de renovado interés y curiosidad de parte de los visitantes. Esta Sala de Arte Naval es única en su género en América del Sur.<sup>21</sup>

Sin embargo, es llamativo que las obras de artistas del barrio como Fortunato Lacámara, Eugenio Daneri, Miguel Carlos Victorica o Miguel Diomedes presentes en la colección, no tienen como temática al paisaje de la ribera cuya imagen, consolidada desde la pintura, era la bandera de la identidad de La Boca. La imagen barrial se reconstruye, se proyecta y se cristaliza a través de obras con temáticas como la fiesta (*Pierrot tango* de Santiago Stagnaro), el trabajo fabril (*Fin de jornada* de Vicente Vento), los personajes típicos (*Nostalgia del pierrot* de Marcos Tiglio o *Mi madre* de Miguel C. Victorica) y los interiores humildes (*Biblioteca casera* de Fortunato Lacámara o *Cocina casera* de Eugenio Daneri). El paisaje boquense aparece representado a través de sus calles -con las características casas de madera y chapa- como se observa en las obras de Alfredo Lázzari o Leónidas Maggiolo. Pero la significativa la ausencia del paisaje ribereño, convertido en el *topos* de *lo boquense*, solidificado como un lugar común del imaginario -tanto barrial como porteño-; se explica por la presencia de las grandes obras de Quinquela. Los únicos motivos portuarios son los del propio Quinquela, lo cual podría leerse como un indicio de su intención de perpetuarse como el pintor de la ribera por autonomasia.

Más allá de la colección en sí, lo significativo es el gesto de Quinquela. Encontró en la fundación de un museo de arte la mejor manera de “poner en el mapa” del campo artístico a un barrio que, a pesar de su intensa actividad artística y redes de relaciones con el centro de la ciudad, todavía era considerado “periférico”. Además de esto, en el mismo gesto legitimaba su propia obra y se erigía a sí mismo como figura inequívoca de la identidad del barrio. Las obras que se exhibían en sus salas -y pueden verse todavía- trazan

---

<sup>21</sup> Justificación de la Sala de Arte Naval. Consejo Nacional de Educación, Expediente 2456 – M – 1938.

un recorrido no sólo del arte figurativo nacional desde fines del XIX hasta mediados del XX, sino de ciertas imágenes que contribuyeron a delinear las figuras del imaginario colectivo. El caso de las obras de los artistas boquenses es paradigmático ya que permite ver los diversos discursos que estaban en juego en un momento en el que la definición de identidades era el asunto crucial para el arte. De esta manera se recorren los elementos que constituyeron la imagen del barrio de La Boca: casas de chapa, puentes, callecitas animadas por las fiestas y la vida cotidiana, los interiores humildes, el trabajo fabril. Sin embargo en este panorama la imagen que persiste con más fuerza es aquella de las obras de Quinquela Martín, quien a partir de su accionar como artista y como benefactor supo convertirlas en el “canon” de la pintura boquense y en la imagen típica del barrio. La vigencia de su obra y la magnitud de su labor filantrópica elevaron su figura a la de mito popular, encarnando la síntesis de las complejas contradicciones y los elementos que configuraron la cultura local.

Las colecciones de arte son un mecanismo rápido y visible para dar prestigio y legitimidad.<sup>22</sup> Es así como se observa que el artista-mito-coleccionista se exhibe junto a sus donaciones y se erige a sí mismo como figura benefactora y sinónimo del arte del barrio. El exhaustivo registro y cuidadosa recopilación documental de todas sus actividades,<sup>23</sup> tanto de su carrera artística como de sus acciones benéficas estaría reforzando esta vocación de trascendencia; y la construcción de su figura pública, se fortaleció posteriormente a través de las acciones del museo. En el mismo gesto, Quinquela contribuyó a cristalizar tanto su proyecto para el barrio como la imagen del mismo –y su posición respecto a la ciudad y el país- a través de las obras exhibidas en las salas del museo.

---

<sup>22</sup> Andrea Giunta. “Poseer y usar la belleza: crónica de una colección”, s/d.

<sup>23</sup> Cada una de sus acciones, donaciones, exposiciones, etc., se encuentra registrada en una serie de biblioratos, realizados en vida del artista, que hoy forman parte del archivo documental del Museo. La mayoría de ellos fueron confeccionados por el Dr. Enrique Loudet.

## Bibliografía

Berger, John. "The Historical Function of the Museums", en: *The Momento of Cubism and other essays*. London, Weidenfeld Nicholson, 1969. pp. 35-40.

Bourdieu, Pierre. "Les musées et leurs publics", en: *L' expansion de la recherche scientifique*, N° 21, diciembre de 1964, pp. 26-28. Traducción en: Bourdieu, Pierre. *Elementos para una sociología de la cultura*. s/d.

Bucich, Antonio J. *Esquema de las generaciones artísticas y literarias boquenses. 1860- 1940*. Buenos Aires, Cuadernos de la Boca del Riachuelo, 1964.

Giunta, Andrea; Pacheco, Marcelo; Ramirez, Mari Carmen. "De lo público a lo privado... y viceversa: Estrategias del coleccionismo artístico en la Argentina", en: Ramirez, Mari Carmen. *Cantos Paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. Austin, The University of Texas at Austin, 1999.

Jakob, Michael. *Il paesaggio*. Bologna, Il Mulino, 2009.

Muñoz, Andrés. *Vida novelesca de Quinquela Martín*. Buenos Aires, ed. del autor, 1949.

Rizo, Marta. "Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el *habitus* y las representaciones sociales". En *bifurcaciones* [online]. núm. 6, otoño 2006. World Wide Web document, URL: <[www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm](http://www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm)>. ISSN 0718-1132

Silvestri, Graciela. *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.