



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazзо"

■ BUENOS AIRES EXPUESTA. PINTURAS SOBRE EL PAISAJE URBANO EN EL SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES 1911-1939

Catalina V. Fara

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Fara, C. (2014). Buenos Aires expuesta. Pinturas sobre el paisaje urbano en el Salón Nacional de Bellas Artes 1911-1939. *Anales del IAA*, 44 (1), 59-76. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/132/120>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

BUENOS AIRES EXPUESTA. PINTURAS SOBRE EL PAISAJE URBANO EN EL SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES 1911-1939

BUENOS AIRES ON DISPLAY. URBAN LANDSCAPE PAINTINGS AT THE NATIONAL FINE ARTS SALON 1911-1939

Catalina V. Fara *

Anales del IAA #44 - año 2014 - (59-75) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 3 de noviembre de 2014 - Aceptado: 6 de febrero de 2015.

■ ■ ■ En el estudio de las exposiciones pueden explorarse algunas formas de producción y consumo de las representaciones de la ciudad. Cada obra exhibida expresa una parte de la vida urbana, a partir de las cuales se puede analizar la cultura visual del momento. Con estas premisas, este artículo propone un panorama acerca de la exhibición de obras sobre el paisaje urbano de Buenos Aires en el Salón Nacional de Bellas Artes entre 1911 y 1939. En un contexto que favorecía la temática tradicionalista, representar la ciudad resultaba un gesto moderno. Por lo tanto, el estudio de estas obras permitirá entender cómo se conformaron los imaginarios urbanos desde la pintura. Asimismo, la contextualización de este certamen en las redes institucionales permitirá entender cómo operaba en el campo artístico local la legitimación obtenida por los artistas participantes.

PALABRAS CLAVE: Paisaje urbano. Buenos Aires. Salón Nacional de Bellas Artes. Redes.

■ ■ ■ The study of exhibitions allows exploring the ways in which the city's representations are produced and consumed. Each work expresses a part of the urban life, from which it is possible to understand a certain visual culture. With this premises, this article will examine the exhibition of Buenos Aires urban landscape paintings at the National Fine Arts Salon between 1911 and 1939. The choice of representing the city becomes a modern gesture in a context where representing local traditions was favored by the official art institutions. In this regard, the study of the Salon in the context of other institutions operating in this period, will allow to understand how its legitimating operated and how the city's imaginaries were shaped through art.

KEYWORDS: Urban landscape. Buenos Aires. National Fine Arts Salon. Networks.

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. Instituto de Altos Estudios Sociales. Universidad Nacional de General San Martín.

Las representaciones de una ciudad no se producen de una sola vez, sino que son el resultado de los múltiples itinerarios “en” y “sobre” ella que la reconstrucción de la memoria colectiva aglutina en una sucesión de imágenes percibidas a lo largo del tiempo. Sobre estos cruces de tiempo y espacio es donde se construyen los imaginarios, a partir de elementos como: discursos, valores, prácticas sociales e imágenes. Son dispositivos móviles y variables que producen materialidad, es decir que tienen un efecto concreto sobre los objetos y su entorno (Iglesia, 2001).

Las imágenes urbanas generan áreas de intercambio y conflicto que se reformulan constantemente, y que indagan en la cultura de la ciudad mostrando diversas posibilidades para pensarla. En este sentido, se genera un diálogo entre políticas urbanísticas estatales y producciones artísticas y arquitectónicas, manifiesto en imágenes que muestran lo que se añora, lo que se ve y lo que se espera de la ciudad. Así podemos entender las obras con tema de paisaje urbano más allá de su referencia inmediata, y estudiarlas como testimonio de los “recorridos” de los artistas y su relación con la vida cotidiana de la ciudad. Las elecciones estéticas y temáticas funcionan entonces como una toma de posición respecto de la situación socio-política y los cambios materiales efectivos de los lugares, constituyendo factores fundamentales en la construcción de los imaginarios de la ciudad moderna.

De esta manera, las representaciones del paisaje urbano son un punto de partida para identificar la interacción ciudad-artistas, comprender cómo funciona la redefinición constante de los imaginarios y delinear cuáles son sus elementos característicos. Una sociedad como la de Buenos Aires se identifica y se reconoce en la temática urbana, por lo tanto la construcción de una identidad local/nacional, junto con los proyectos de ciudad y de país que operaron en el desarrollo urbanístico y arquitectónico, se condensaron de modos disímiles en las obras artísticas. El período elegido (1911-1939) corresponde a una época en la que el debate modernidad-modernización llevó a grandes cambios materiales en la traza y en el aspecto de la ciudad y, en este sentido, las representaciones del paisaje pueden entenderse como ejes de la tensión entre progreso material e identidad cultural.

Las ciudades latinoamericanas se caracterizaron por tener una estrecha relación con sus representaciones debido a su rápido proceso de modernización iniciado a mediados del siglo XIX, que tuvo su cenit en las últimas décadas de ese siglo y las primeras del XX. De esta manera, las imágenes crearon realidad urbana y viceversa, insertándose en aquellos proyectos de nación que apuntaron a ideales civilizatorios encarnados en la urbe ilustrada, pero reforzando a su vez otras construcciones en pugna con las oficiales. Hacia el Centenario, se buscó construir una imagen de Buenos Aires como centro cosmopolita del país y de Sudamérica. Así se pusieron en circulación una serie de imágenes visuales y discursivas a través de las cuales los habitantes se conocieron y reconocieron, definiendo una identidad urbana proyectada primero sobre el escenario nacional y luego sobre el internacional (Reese, 1999). Se conformaron redes de relaciones entre paisaje, espacio, artistas, imágenes e instituciones, que se inscribieron dentro de un campo artístico signado por diversas discusiones respecto de la modernidad urbana.

En este contexto, las exposiciones de arte pueden considerarse representaciones simbólicas de la generación y circulación de las imágenes en la metrópolis. En estos espacios, cada obra exhibida estaría expresando una pequeña parte de la vida urbana y su cultura visual. Así los salones de arte serían una especie de nexo entre la exterioridad de la calle y la privacidad de la sala de estar, revelando los diversos aspectos de la vida metropolitana desde sus modos de sociabilidad hasta las formas de aprehensión de imágenes. En los salones como en las calles, la experiencia se caracteriza por:

(...) la celeridad con que se pasa de una impresión a otra, la impaciencia por disfrutar, los esfuerzos inverosímiles por comprimir en un tiempo mínimo la mayor cantidad de adquisiciones, intereses y placeres (...) El colorido de la vida metropolitana, tanto en la calle como en la sala de estar, es a la vez causa y consecuencia de tal esfuerzo continuo, y las exposiciones de arte encapsulan simbólicamente esta circunstancia en un espacio reducido (Simmel, 1890, p.475).

En estos lugares de legitimación se instaura un determinado canon estilístico y temático cuya adscripción determina el éxito de los concursantes. Sin embargo existe un grado de permeabilidad a los lenguajes de vanguardia que permite la perduración del dominio de cierta estética, a través de la “adopción y adaptación” de nuevos componentes aportados por las nuevas generaciones de artistas, que no resulten en una ruptura total del canon (Penhos, Wechsler 1999). Estos conceptos permiten analizar la pervivencia de ciertos elementos en el imaginario y su circulación a través de diversas expresiones culturales.

Con estas premisas, proponemos explorar el proceso de modernización de la ciudad de Buenos Aires a partir del análisis de las obras de paisaje urbano expuestas en el Salón Nacional de Bellas Artes. Un breve análisis del contexto institucional en el que se inscribe el certamen permitirá entender el grado en que estos paisajes contribuyeron a construir imaginarios de la ciudad moderna entre 1911 y 1939. En este período el nativismo dominaba los envíos, por lo que el hecho de representar la ciudad constituía un gesto particularmente disruptivo, más allá del lenguaje elegido por los artistas.

El Salón en las redes institucionales

Inaugurado en 1911,¹ luego de su primera década de funcionamiento, el Salón Nacional de Bellas Artes había ya determinado su lugar central dentro del campo artístico como un espacio donde se presentaba una selección del repertorio estético e iconográfico legitimado y aceptado por una gran parte de la crítica y el público, marcando los parámetros sobre lo que “debía ser” el arte nacional (Penhos, Wechsler, 1999).

Paralelamente al Salón, desde el Museo Nacional de Bellas Artes y la Academia Nacional de Bellas Artes se buscaba la consolidación de una norma estética que se formalizó hacia mediados de la década del veinte. Esta estética estuvo representada por el tradicionalismo pintoresquista, deudor del naturalismo decimonónico, combinado con elementos de la pintura regional española y algunos componentes del impresionismo francés. Otra de las instituciones que marcaba las premisas del canon oficial era la Comisión Nacional de Bellas Artes fundada en 1897 con el objetivo de asesorar al gobierno en materia artística (Malosetti Costa, 2001). En 1920 fue puesta bajo la dirección del arquitecto Martín Noel, quien también era miembro de la Comisión de Estética Edilicia de la Municipalidad de Buenos Aires, la cual se encargó entre otros temas, de formular el *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. Plano regulador y de reforma de la Capital Federal*, publicado en 1925.

Los miembros de la Comisión Nacional de Bellas Artes habían sido formados en su mayoría en Europa en las últimas décadas del siglo XIX, respondiendo en general a las tendencias artísticas académicas finiseculares. Entre sus miembros, que operaban en otros ámbitos del campo artístico, se encontraban: Alberto de Bary, Ernesto de la Cárcova, Jorge

Bermúdez, Rogelio Yrurtia, Alberto Lagos, Alfredo González Garaño, Mario A. Canale, Carlos López Buchardo y el entonces director de la Academia Nacional de Bellas Artes, Pío Collivadino. Sobre este reducido grupo recaían las decisiones acerca del estímulo a la producción artística a través de premios y adquisiciones oficiales, becas de estudio y otorgamiento de espacios de exposición para artistas consagrados y nóveles (Baldasarre, 2006). Asimismo, la Comisión se encargaba de la formulación de planes de educación artística y de las gestiones para la adquisición de obras para el Museo Nacional de Bellas Artes.

En este punto es importante destacar la presencia reiterada de ciertos protagonistas en muchas de estas instituciones clave dentro del campo artístico de las primeras décadas del siglo XX. Así pueden observarse los cruces de los mismos actores entre las diversas instituciones que generan una verdadera red, casi endogámica, de conexiones y colaboraciones con injerencia en el planeamiento urbano, la gestión de colecciones públicas, la enseñanza y difusión del arte (Cuadro I). La creación y gestión del Salón Nacional también estaba a cargo de la Comisión Nacional de Bellas Artes, y el jurado estaba constituido solamente por sus integrantes. No debe sorprender entonces que tanto Pío Collivadino² como Martín Noel³ hayan sido jurados del Salón en diez oportunidades y que Cupertino del Campo⁴ y Atilio Chiappori,⁵ directores del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1911 y 1939, lo hayan hecho en siete y ocho oportunidades respectivamente. En 1915 se modificó el reglamento del Salón, permitiendo que los participantes eligieran a dos de los cinco jurados que arbitraban cada sección. Sin embargo, las elecciones de los expositores no estaban lejos de aquellas que hacía la Comisión y, la cláusula que establecía que los jurados debían haber sido admitidos al Salón al menos dos años antes, simplemente garantizaba la continuidad de esta estructura (Penhos, Wechsler, 1999). Por lo tanto el certamen se ubicaba como una bisagra entre las distintas instituciones oficiales y funcionaba como la cara visible de sus ideas estéticas.

Dentro del Salón como faro de la normativa estética, el tradicionalismo nacionalista fue una de tendencias predominantes. De ahí la preeminencia de temas sobre tipos regionales y paisajes estereotipados de las provincias, sobre todo de la pampa y las sierras cordobesas, en las obras de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Jorge Bermúdez y Carlos Ripamonte, quienes se contaban entre los artistas más renombrados en ese momento. Éstos eran apoyados por una parte de la crítica que exigía a los artistas que representaran la esencia de lo nacional en sus pinturas y dejaran de lado las influencias del cosmopolitismo, ya que:

(...) el problema del arte nacional está en cada uno de los artistas nacidos en el país. La tierra argentina está virgen para el arte; su naturaleza sorprendente, sus antiguas ciudades llenas de rincones artísticos, sus tipos tradicionales y sus costumbres más típicas, están esperando la mano del pintor que las inmortalice salvándolas de la desaparición a que están expuestas, con la ola de cosmopolitismo que lo transforma todo. (...) El deber de estos artistas —nos referimos a los buenos— no está en ser fecundos, sino en contribuir a la formación de una manera que distinga al arte nacional del europeo, cuya influencia de motivos, no de técnica hace que esta pintura no refleje casi nunca el temperamento americano (Pérez Valiente, 1917).

Las obras de Fernando Fader eran un paradigma de las características que reclamaban textos como éste. Su búsqueda estuvo posteriormente centrada en el paisaje serrano cordobés, en pinturas que presentaban poca conflictividad ya que sus temas eran fácilmente reconocibles

y aprehensibles por parte del espectador, a partir del uso ecléctico de los recursos del impresionismo ya instituidos dentro de las academias europeas y nacionales. La obra de Fader aparecía así como la versión del ideal del discurso oficial de las instituciones públicas, y fue tomada como el modelo de un lenguaje construido en un momento en el que se creía que la identidad nacional estaba amenazada por la afluencia de inmigrantes (Baldasarre, 2011).

En el Salón se presentaba una selección del repertorio estético e iconográfico que componía el discurso oficial sobre el arte nacional; cuyos modelos eran propuestos a partir de una norma que los convertía en imágenes agradables a la mirada burguesa que buscaba “reconocer a su patria y reconocerse, en estas estampas deshistorizadas” (Wechsler, 1995, p.77). Por lo tanto, el Salón Nacional era el blanco predilecto de diversos sectores del campo artístico que denunciaban las fallas en la organización y discutían las decisiones del jurado. Gran parte de la vanguardia estuvo identificada con la novedad, representada en la exaltación de lo urbano y el “cosmopolitismo”. Para estos jóvenes artistas era necesaria la estimulación de un arte que estuviese a tono con las últimas tendencias internacionales. Por ejemplo desde la revista *Martín Fierro* reaccionaron contra la “oficialización” del arte como algo que llevaría necesariamente a un entorpecimiento de las capacidades creativas y a la generalización de una estética edulcorada:

La oficialización del arte trae como consecuencia ineludible un estancamiento en los procedimientos consagrados y un almibarado refinamiento a fuerza de pulido, por temor a notas agrias o discordantes. El arte oficial es una especie de policía estética que condena y persigue toda idea heterodoxa de ética emocional.

La visión creadora, cambiante, fugaz, imprecisa, inadmisibile, no puede soportar la tutela asfixiante de un organismo conservador por la fatalidad de su naturaleza (...) ese proteccionismo oficial tiende a crear un profesionalismo artístico enemigo fundamentalmente, y esto por razones obvias, del noble desinterés que debe regir al arte (Gonzalez Lanuza, 1924).

Desde otros medios, críticos como Atalaya se alinearon dentro de esta corriente en contra del “nacionalismo de almanaque, con el gaucho buen mozo, la tapera, el ranchito, la pampa y su ombú” (Atalaya, 1934, p.272). Así las discusiones sobre estética y políticas artísticas oficiales tensionaron el campo en el período que nos ocupa, teniendo en cuenta que la cuestión de los cambios materiales y simbólicos de la ciudad eran componentes intrínsecos en estos debates. En este sentido, “el espíritu vanguardista debió proceder a una tesonera urbanización de la cultura, lo que implicó consumir múltiples culturas rurales (...) ciudades contra campo, alfabetización modernizadora contra tradicionalismo analfabeto, europeísmo anglo-francés contra pervivencia hispanizante” (Rama, 1980, p.6).

Los artistas buscaron alternativas paralelas al certamen oficial a partir de la organización de eventos como el Salón de Recusados en 1914, el Salón Libre en 1924, el Salón de Artistas Independientes en 1923 y 1925, y los Salones de Arte Moderno realizados entre 1926 y 1932. Éstos favorecieron el resquebrajamiento en el discurso oficial del Salón Nacional hacia la década del treinta, a partir de la progresiva incorporación de los lenguajes de las vanguardias con los envíos de algunos artistas que lograron adaptar sus obras a los cánones impuestos (Penhos, Wechsler, 1999). De esta manera, el Salón exhibió las tensiones existentes en el campo artístico, en función de las definiciones sobre el arte argentino que formulaba cada

uno de los actores. Los primeros elementos “modernistas” aparecieron primero en las figuras y las naturalezas muertas, a través de las cuales los artistas experimentaron con los elementos plásticos a partir de las experiencias de Cézanne primero y del cubismo después, filtrados por la tradición académica. Esto se hizo evidente en la década del veinte con el regreso al país, provenientes de Europa, de artistas como Emilio Pettoruti y posteriormente Aquiles Badi, Alfredo Guttero, Héctor Basaldúa, Juan del Prete, Antonio Berni y Lino E. Spilimbergo, quienes marcarían el pulso de la figuración en la década del treinta. De esta manera coexistieron obras cuyo planteo plástico mantenía elementos de los lenguajes de fines del XIX, junto a otras en las que se traslucían las propuestas de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, en la prensa periódica y las revistas especializadas se publicaron encarnizadas disputas respecto a qué artistas representaban de mejor manera las normas propuestas como válidas (Wechsler, 2003).

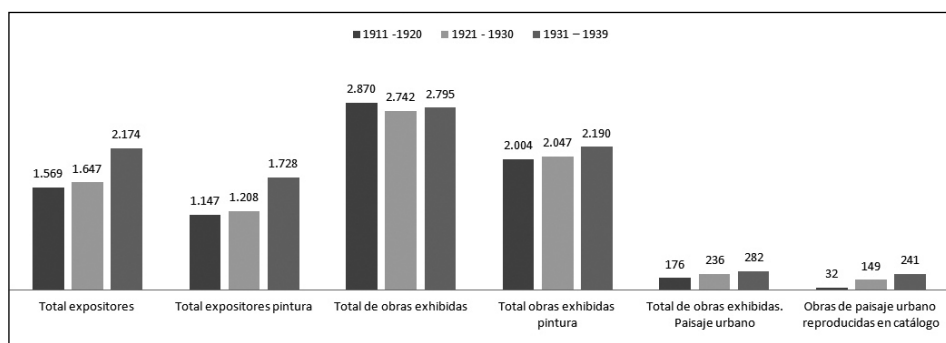
Al mismo tiempo, la apertura del Salón Nacional estimuló la aparición de nuevas galerías de arte y salas de exposición privadas, que se nutrían con la obra de los artistas legitimados por el certamen oficial. Las obras de estos artistas resultaban adecuadas para el gusto de la clase alta y media en ascenso que tenía la capacidad de comprar obras. Así una parte más amplia del coleccionismo local comenzó a interesarse por comprar arte argentino contemporáneo gracias a apertura de estas galerías y a la instauración de nuevos salones provinciales y municipales. Desde fines del XIX la calle Florida era el epicentro del circuito comercial de galerías de arte y espacios culturales y, en las primeras décadas del siglo siguiente, se ampliaba la cantidad de salas con la apertura de Van Riel, Witcomb, Müller, Nordiska Kompaniet y Amigos del Arte, entre otras (Bermejo, 2011). Por otra parte, la Comisión Nacional de Bellas Artes y los museos nacionales y municipales compraban obras expuestas en el contexto del Salón, por lo que esta institución no solo funcionaba como vidriera legitimadora a nivel carrera para los artistas, sino que permitía de alguna manera el establecimiento de precios y la posibilidad de entrar en colecciones públicas; siendo así un catalizador del comercio de obras.

El paisaje urbano en el Salón

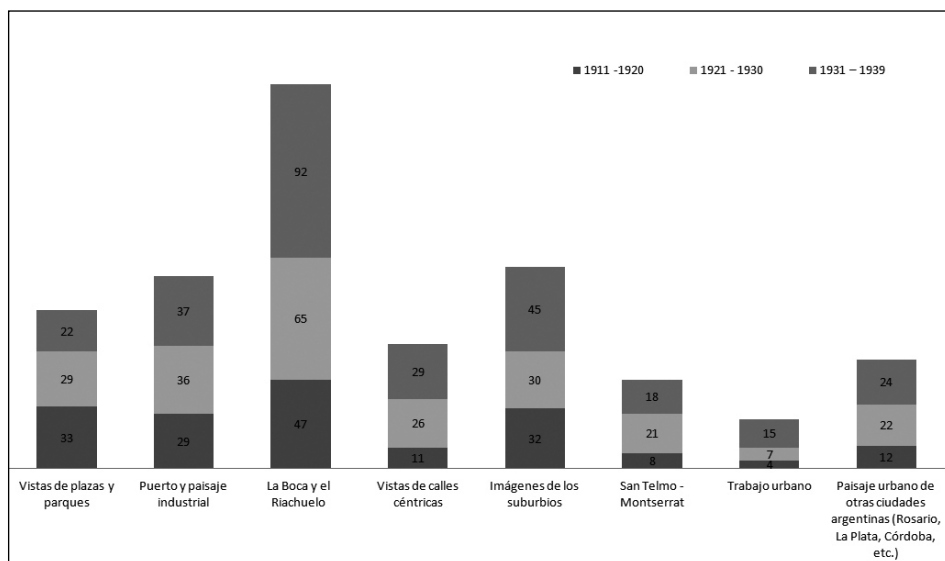
A partir de la década del veinte es llamativa la predominancia del paisaje en los envíos al Salón respecto a otros géneros como el retrato y la naturaleza muerta. Como mencionábamos anteriormente, el problema del paisaje como tema de la pintura nacional fue uno de los tópicos centrales en las discusiones de la crítica en el periodo y para muchos será el género más apropiado para definir las características del arte argentino. El predominio del paisaje de la ciudad por sobre el paisaje rural en la década del treinta, refuerza nuestra hipótesis acerca de que la construcción del imaginario moderno de Buenos Aires tiene su cenit en este momento, paralelamente a los cambios materiales más drásticos en su traza urbana. Asimismo es llamativo el aumento de las reproducciones de estas obras en los catálogos ilustrados. Si bien es cierto que esto puede deberse a las mejoras en la calidad y rapidez de las técnicas de impresión, y tal vez a la disponibilidad de un mayor presupuesto para la publicación; es significativo que de 149 paisajes urbanos reproducidos entre 1921 y 1930, en la década siguiente prácticamente se duplique el número a 241, permitiendo por lo tanto una circulación mayor de estas imágenes más allá de la relación directa del espectador con ellas en las salas (Cuadro II).

Comisión Nacional de Bellas Artes (creación: 1897)	Salón Nacional de Bellas Artes (jurados 1911-1939)	Museo Nacional de Bellas Artes (directores 1911 – 1939)	Comisión de Estética Edilicia (1923-1925)	Academia Nacional de Bellas Artes (creación: 1936)
J. Bermúdez M. A. Canale P. Collivadino E. de la Cárcova C. del Campo A. G. Garaño R. Gutiérrez M. Noel J. Semprún R. Yrurtia	M. Canale P. Collivadino A. Chiappori C. del Campo F.F. de Amador E. de la Cárcova A. González Garaño M. Noel J. L. Pagano C. Ripamonte	Cupertino del Campo (1911-1931) Atilio Chiappori (1931-1939)	A. Barrera S. Ghigliazza R. Karman C. Mora M. Noel E. Ravigniani	P. Collivadino C. del Campo A. G. Garaño R. Gutiérrez F. Lobet M. Noel J. L. Pagano A. Prins C. Ripamonte R. Yrurtia

Cuadro 1. Fuente: elaboración propia.



Cuadro 2: Comparativo por períodos. Salón Nacional. Fuente: elaboración propia.



Cuadro 3: Cantidad de obras exhibidas en el Salón Nacional según sus temas. Fuente: elaboración propia.

Los artistas que se presentaban en el Salón no tenían, por supuesto, la misma trayectoria o el mismo bagaje en cuanto a su formación artística, recursos o competencias estéticas. Tomamos como parámetro de análisis las obras en general a nivel de motivos y temas predominantes, sin por ello ignorar las diferencias existentes a nivel plástico. Justamente, lo que resulta llamativo es que artistas provenientes de entornos o formaciones diversas beban de las mismas fuentes iconográficas. Más allá de las diferencias en cuanto a ideologías y filiaciones estéticas es posible encontrar una serie de elementos comunes y pervivencias que tienen que ver con su relación con los imaginarios urbanos construidos desde diversos ámbitos como la prensa periódica, la literatura y el urbanismo. La ciudad se constituyó entonces en una de las principales preocupaciones de intelectuales y artistas, siendo uno de los parámetros que definía la modernidad tanto en términos estéticos como ideológicos. Así se conformaron universos de imágenes cuya constante general será la dicotomía entre “lo viejo y lo nuevo”.

Dentro del género del paisaje urbano podemos encontrar sub-géneros con diversas interpretaciones y variaciones, pero cuyas características nos permiten clasificarlas en categorías más específicas (Cuadro III). El conjunto más numeroso de obras corresponde a los temas del barrio de La Boca y las orillas del Riachuelo. Encontramos así dos vistas recurrentes: hacia la orilla, en la que predominan los barcos, el agua en primer plano y las casas de madera o las fábricas como fondo; y otra desde la orilla, en la que se destacan el movimiento portuario o escenas de la vida cotidiana. Sin embargo, la mayoría de las obras expuestas combinan ambas perspectivas, en las cuales se condensan todos o la mayoría de los elementos anteriormente mencionados (Fig. 1). Este tipo de vistas respondían a una construcción simbólica de larga tradición que se remontaba al siglo XIX, desde el establecimiento del Riachuelo como límite de la ciudad, integrado a la cartografía de Buenos Aires. Los diversos elementos que componían el paisaje boquense conformaron una identidad barrial muy característica por la cual La Boca, más que una imagen de la ciudad, se convirtió en “un complemento de otras imágenes de Buenos Aires que coexistieron con ella” (Silvestri, 2003, p.279). A esta serie de representaciones de las márgenes del Riachuelo se sumaron las vistas de las calles del barrio con las típicas casas de chapa y madera, que consolidaron una imagen construida en diálogo con las imágenes provenientes de la prensa periódica y la literatura.

Durante el período comprendido entre 1911-1939 se exhibieron en el Salón 694⁶ obras de paisaje urbano de las cuales 204 corresponden a motivos del Riachuelo y La Boca, es decir casi un 30% del total. El resto se reparte en partes más o menos constantes entre los otros conjuntos de motivos que hemos delineado. De las 422 obras reproducidas en los respectivos catálogos, un 43% corresponde a obras de temas boquenses, siendo las más numerosas. Esta extensa presencia nos indica la predominancia de esta zona como fuente de motivos que, si bien son de temática urbana, nada tienen que ver con los paisajes que podían observarse en el centro o en otros barrios de la ciudad.

En los temas boquenses, más allá de algunas excepciones de artistas que utilizan un lenguaje cercano al *Novecento* italiano como Fortunato Lacámara o Víctor Cúnsolo, prevalecen los mismos elementos constitutivos del paisaje local. Dentro de las características generales del barrio se buscaba una belleza espontánea, con elementos naturales en sintonía con arquitecturas sencillas y alusiones al trabajo a partir de personajes o elementos como barcos y carros. Las perspectivas desde los recodos del río para mostrar siempre una yuxtaposición de algo de agua, barcos y casas aparecen también en la fotografía, como las incluidas en los álbumes de la casa Witcomb a fines del siglo XIX. Los puntos de vista, como mencionábamos

anteriormente eran casi una convención, y la pregnancia de los motivos a lo largo del tiempo es notable, también en una cantidad igualmente considerable de fotografías de este barrio que aparecían en la prensa periódica, incluyendo reproducciones de algunas de las obras exhibidas en el Salón. Estas fotografías que acompañaban artículos, cuentos o que formaban parte de notas puramente gráficas, comparten encuadres similares con las obras expuestas en el Salón, plasman los mismos temas y cuentan con los mismos elementos recurrentes (Fig. 2). Es de suponer que los artistas conocían estas imágenes ya que tenían una amplia circulación, por lo que podemos aquí comenzar a entender cómo los paisajes urbanos en su apropiación y reelaboración en diversos lenguajes y soportes estarían delimitando las diversas representaciones de la ciudad.

Otro conjunto está conformado por motivos del puerto de Buenos Aires. La temática portuaria se combinaba con el paisaje industrial en obras que pueden entenderse como una alabanza a la modernización y el progreso técnico; a partir de las cuales podríamos pensar la posibilidad de un sublime industrial porteño, como puede verse por ejemplo en las obras de Alfredo Guttero (Fig. 3). Los grandes volúmenes de los elevadores y las fábricas adquieren el protagonismo de las escenas, con un lenguaje plástico más cercano a las vanguardias, muy diferente al lenguaje impresionista y el clima idílico que notamos en las obras de Italo Botti o Justo Lynch con los mismos motivos.

Los paisajes de los suburbios representan otro grupo numeroso de obras en las que se destacan las pequeñas y sencillas casas de barrios como el Bajo Flores, Belgrano o Caballito donde algunas de las calles eran todavía de tierra. Estas imágenes se corresponden en general con un sentimiento nostálgico respecto a la modernización, a partir del cual el suburbio se convirtió en el lugar donde todavía pervivía aquella Buenos Aires “de antaño” y era el refugio de las buenas costumbres respecto al movimiento frenético del centro. Este sentido es el que adquieren también un grupo de imágenes correspondiente a los barrios de San Telmo y Montserrat, cuyas esquinas y calles remiten en todos los casos a una imagen del pasado colonial de la ciudad, ya presente desde los títulos de las obras como *Reliquia* o *Reminiscencia* (Fig. 4).

Nos encontramos nuevamente con la dicotomía entre “lo viejo y lo nuevo”, como las dos caras de la moneda de la modernización de la ciudad, en una serie de obras que presentan este contraste como motivo principal. Las imponentes masas de los grandes rascacielos (muchas veces identificables, como el Mihanovich o el Kavannagh) surgen entre las casas bajas, amenazadas con la desaparición (Fig. 5). Así Buenos Aires es caracterizada por su “desorden”, tal el título de una obra de Lozano Mouján presentada en 1927, que combina construcciones correspondientes a diversos tiempos en la historia material de la ciudad. En numerosas obras aparecen también vistas desde las terrazas de los edificios que muestran los techos bajos sobre fondos de chimeneas y torres.

Otro de los grupos que hemos delineado según el tema son las vistas de plazas y parques. Aquí el motivo es la mayoría de las veces una ocasión para mostrar escenas de la vida cotidiana de la ciudad. Paseantes, fotógrafos, señoritas de compras, niños jugando, etc. aparecen habitando los espacios verdes rodeados de edificios. Así los muestra en casi todos sus envíos al Salón a lo largo de casi veinte años un artista como Augusto Marteau, quien además de ser jurado del certamen en varias oportunidades, se dedicó a representar el paisaje de Buenos Aires con un lenguaje casi puntillista, acorde a la estética favorecida por los jurados (Fig. 6). Los “bosques” de Palermo son también el lugar favorito de muchos artistas que lo



Figura 1: Eugenio Daneri. *Barcas abandonadas*, óleo, s/d.
Fuente: Catálogo Ilustrado del Salón Nacional de Bellas Artes, 1915.



Figura 2: "Aspectos del barrio metropolitano de La Boca", Fuente: Diario *La Prensa*, 10 de noviembre 1935 (detalle).

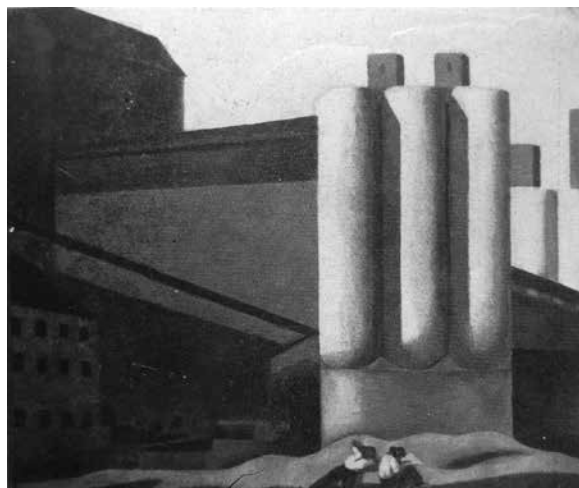


Figura 3: Alfredo Guttero. *Molino El Porteño*, óleo, s/d. Fuente: Catálogo Ilustrado del Salón Nacional de Bellas Artes, 1928.



Figura 4: Juan M. Navarro. *Reliquia*, grabado, s/d. Fuente: Catálogo Ilustrado del Salón Nacional de Bellas Artes, 1927.



Figura 5: Ricardo Marré. *El rascacielo*, grabado, s/d. Fuente: Catálogo Ilustrado del Salón Nacional de Bellas Artes, 1930.



Figura 6: Augusto Marteau. *Plaza Retiro*, óleo s/d. Fuente: Catálogo Ilustrado del Salón Nacional de Bellas Artes, 1927.

muestran como paisaje bucólico, caracterizado a través de sus plantas, caminos y fuentes. Ubicar estas imágenes resulta algo difícil ya que todos los artistas optan por un regodeo en la vegetación, por lo que son prácticamente irreconocibles si el título de la obra no indica que pertenecen a motivos de este parque. En este sentido, estas imágenes estarían correspondiéndose con la idea del Parque 3 de Febrero como una especie de oasis dentro de la ciudad, como el pulmón y la vía de escape de la vorágine metropolitana (Gorelik, 2010).

Las obras sobre motivos de calles céntricas de Buenos Aires representan aproximadamente un 10% dentro del conjunto de las obras de temas urbanos expuestas en el Salón. Sin embargo resultan interesantes porque presentan aspectos muy diferentes en cuanto al tratamiento plástico en relación al tema plasmado. Las arterias más importantes en ese momento como Corrientes, Paseo Colón, Callao, Paseo de Julio, Suipacha y las diagonales son mostradas destacando elementos como automóviles, tranvías, carros y peatones que circulan por ellas, algunos de los cuales sobresalen entre el resto de los elementos de las obras. Las calles se muestran por lo general en una perspectiva que fuga en algún edificio paradigmático; encuadre que era frecuente en las fotografías publicadas en la prensa periódica ya que permitía resaltar la altura de las edificaciones y la vista de conjunto de la calle (Fig. 7). El punto de vista podía estar a la altura del piso, o tomado desde algún punto elevado, como balcones o terrazas. El mismo encuadre y composición se observa también en algunas postales de Buenos Aires, muchas reproduciendo imágenes tomadas por fotógrafos como Gastón Bourquin o Samuel Rimathé (Tell, 1999-2011). Es aquí donde cabe preguntarnos acerca de la circulación de motivos y si realmente existe una brecha entre el arte -las imágenes "cultas"- y aquellas de circulación masiva y popular. Este tipo de composición se mantiene a lo largo de todo el período que analizamos, pero hacia la década del treinta comienzan a aparecer algunas obras que rompen este esquema a partir de la predominancia de los volúmenes geométricos de los edificios por sobre el resto de los elementos del paisaje. Las masas cúbicas de los nuevos rascacielos son el motivo principal de estas imágenes que, no casualmente, aparecen en un momento donde el racionalismo en arquitectura comenzaba a tomar protagonismo en las construcciones de la ciudad.

Las obras que se exhiben en el Salón como hemos esbozado anteriormente, guardan estrecha relación con las imágenes que circulan en otros soportes. Existe por lo tanto una reciprocidad con los motivos y los encuadres de la fotografía, sobre todo con aquella que se publica en revistas ilustradas y periódicos. Tomaremos dos ejemplos para ilustrar esta hipótesis. El primero corresponde a una obra de Enrique Prins titulada *Plaza San Martín*, en la cual muestra en primer plano un pequeño arbusto y un árbol sin follaje y en un segundo plano la vista de la calle circundada por sus palacios (Fig. 8a). Esta pintura exhibida en 1936⁷ tiene un interesante correlato con una fotografía publicada en 1928 en el semanario ilustrado *Caras y Caretas* (Fig. 8b). La imagen presenta casi el mismo encuadre que la pintura de Prins, con una vista levemente más cercana del arbusto en primer plano y con el árbol ahora con todas sus hojas y recortado sobre el borde izquierdo. No podemos afirmar que el artista efectivamente haya visto esta fotografía o que la haya tomado como modelo, sin embargo a partir de esto, sí podemos inferir la correspondencia entre uno y otro lenguaje en cuanto a temas y recortes. La Plaza San Martín no sólo era un sitio de esparcimiento ciudadano, sino que era un lugar simbólico y específicamente relacionado con el arte, ya que allí funcionó hasta 1931 el Museo Nacional de Bellas Artes en un edificio que había sido utilizado como Pabellón Argentino en la Exposición Universal de París de 1889. El epígrafe que acompaña la imagen en la revista



Figura 7: Orestes R. Urbini.
Diagonal Norte, óleo, s/d.
Fuente: Catálogo Ilustrado
del Salón Nacional de Bellas
Artes, 1930.



Figura 8a: Enrique Prins. *Plaza San Martín*, óleo, s/d. Fuente:
Catálogo Ilustrado del Salón Nacional de Bellas Artes, 1936.



Figura 8b: "Plaza San Martín". Fuente: Revista *Caras y*
Caretas, año XXXI, N° 1544, 5 de mayo 1928 (detalle).



Figura 9a: Augusto Marteau. *Plaza de Mayo*, óleo, s/d. Fuente: Catálogo Ilustrado del Salón Nacional de Bellas Artes, 1930.



Figura 9b: "La plaza de la epopeya". Fuente: Revista *Caras y Caretas*, año XXXVIII, N°1912, 25 de mayo 1935 (detalle).

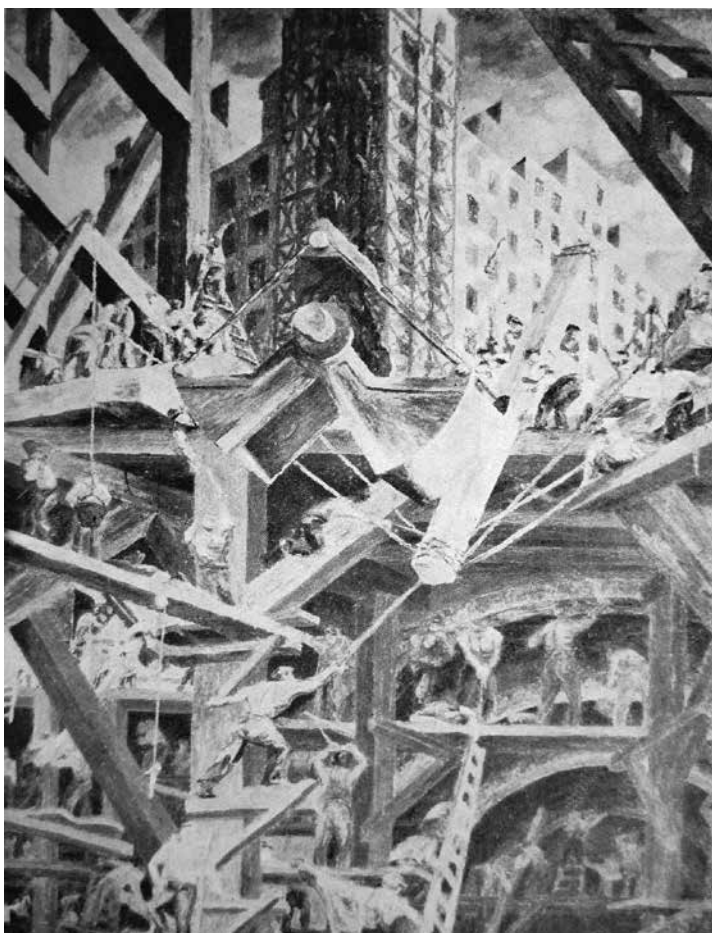


Figura 10: Juan Corbacho. *Hormigas porteñas*, óleo, s/d. Fuente: Catálogo Ilustrado del Salón Nacional de Bellas Artes, 1937.

revela estas dos significaciones: “Es uno de los rincones más gratos y plácidos de la urbe porteña. En torno de ella se han dado cita dos aristocracias: la del arte y la del dinero, y así, junto al palacio señorial, yérquese la mansión representativa de nuestra cultura plástica” (*Caras y Caretas*, 1928, N°1544).

El segundo ejemplo pertenece a una obra de Augusto Marteau exhibida en 1930 que muestra una vista panorámica de la Plaza de Mayo (Fig. 9a). Un balcón se recorta en el ángulo inferior izquierdo desde donde el artista se asoma para mostrar la Casa de Gobierno al frente y los edificios que rodean la plaza colmada de transeúntes y con sus calles circundantes animadas por el movimiento de vehículos. Nuevamente podemos establecer una relación con una imagen aparecida en *Caras y Caretas*, pero esta vez cinco años después en 1935, por lo que por supuesto el artista no la tomó como modelo para su obra (Fig. 9b). La fotografía del semanario tiene el mismo encuadre y panorama que la obra de Marteau, que como indica el epígrafe está tomada desde la torre del edificio del Concejo Deliberante. No podemos aquí hablar de coincidencias ya que este tipo de vistas era corriente también en las postales de la ciudad, por lo tanto, lo que confirmaría esta recurrencia es la existencia de una serie de motivos y vistas que, en su circulación por diversos ámbitos y en diferentes soportes, delinearon la cultura visual generando un “bagaje visual colectivo” de imágenes de la ciudad.

La identificación del arte con las prácticas sociales de diversión masiva es una constante del modernismo, existiendo una relación estrecha entre la iconografía tomada de la experiencia urbana y el arte con autonomía formal. En este contexto se da también el descubrimiento del trabajo industrial como espectáculo en los retratos de la vida del proletariado que aparecen ya desde fines del siglo XIX (Crow, 1996). Así el último grupo de motivos de la ciudad presentados en el Salón corresponde justamente a las imágenes del trabajo urbano. Si bien su número es reducido respecto al resto -solamente un 4%- su peso simbólico es relevante para entender cómo impacta el proceso de modernización en la traza urbana.

Andamios, máquinas, materiales y edificios en construcción son los elementos constantes en esta serie de obras en las que las figuras humanas son minimizadas respecto al entorno. Las “hormigas porteñas”, como puede leerse en muchos títulos de obras, son la fuerza del cambio en una Buenos Aires que está en plena modernización (Fig. 10). El progreso y el trabajo se muestran en movimiento y a partir del contraste con construcciones preexistentes, que aparecen en los fondos más o menos esbozadas según la obra. Es destacable que pocas imágenes plantean el contenido en términos críticos, y cuando lo hacen está por lo general asociado a un lenguaje más expresionista y sobre todo a través del grabado que era la técnica predilecta de aquellos artistas que pretendían mostrar la crudeza de la vida del proletariado urbano como los Artistas del Pueblo.

En las obras expuestas en el Salón Nacional de Bellas Artes se conjugan la dualidad entre el cosmopolitismo y la nostalgia por el pasado, la velocidad de los cambios en la traza urbana y su activación económica; pero sobre todo las nuevas formas de circular y habitar la ciudad representadas por las empujadas formas humanas que van dando forma a las nuevas moles de concreto. En todas estas representaciones del paisaje urbano podemos encontrar entonces los diversos discursos que se construyen sobre la ciudad en el período. La correspondencia de estas imágenes con otras provenientes de otros ámbitos como la prensa periódica refuerza la idea de un bagaje común en circulación en todo el período, que cristalizará finalmente hacia fines de la década del treinta.

Más allá de su relación con otros soportes en cuanto a los repertorios, lo que las pinturas aportan es una visión particular de esos mismos repertorios. Las posibilidades de representación pictórica permiten conjugar elementos provenientes de otros lenguajes, como el encuadre de la fotografía o la opción de poner en imagen las descripciones literarias de un lugar determinado. A pesar de los diversos lenguajes plásticos, el verdadero valor moderno de estas obras está dado por la representación de la ciudad como tema. Es en estas pinturas donde efectivamente se puede observar cómo decantaron los discursos acerca de la modernización de Buenos Aires. Los artistas condensaron en sus obras de paisaje urbano sus diversos grados de interés y compromiso con el entorno.

NOTAS

1 En 1907, la Comisión Nacional de Bellas Artes aprobó una propuesta de su presidente José R. Semprún relativa a la creación de un Salón Anual de Pintura, Escultura, Arquitectura y Arte Decorativo. Esta iniciativa pudo concretarse en 1911 con la redacción del reglamento encargado a Cupertino del Campo. El Salón fue inaugurado por primera vez en Buenos Aires el 20 de septiembre de 1911 en el Pabellón Argentino en el barrio de Retiro. Se consideran como antecedentes las actividades de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876, nacionalizada en 1905 como Academia de Bellas Artes), las exposiciones anuales de la agrupación de artistas y poetas El Ateneo (1893-1896) y la apertura del Museo Nacional de Bellas Artes (creado en 1895, inaugurado en 1896). Asimismo se considera como antecedente la Exposición Internacional de Arte del Centenario en 1910.

2 1913, 1915, 1916, 1917, 1918, 1920, 1922, 1924, 1938, 1939.

3 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1923, 1924, 1925, 1927, 1930.

4 1913, 1914, 1915, 1920, 1924, 1925, 1926.

5 1916, 1917, 1919, 1921, 1922, 1924, 1928, 1937.

6 Existe una cantidad considerable de obras cuyos títulos no denotan el tema que presentan. Muchas de ellas no se encuentran reproducidas ni en el catálogo, ni en la prensa periódica, por lo que no pudo determinarse si se trataban de paisajes urbanos. Para las ediciones de 1911 y 1912 no fue publicado un catálogo ilustrado. Es posible por lo tanto que alguna de estas cifras pueda variar, pero no en un monto significativo.

7 Esta obra fue exhibida nuevamente en el Salón de Otoño de la ciudad de Rosario en 1938. Esta práctica era común entre los artistas, por lo que la circulación de las mismas obras por diferentes certámenes y sus posibles significaciones según el contexto es una problemática que está siendo ampliada en el desarrollo de mi tesis doctoral en curso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Atalaya. (1934). *Críticas 1920-1930*. Buenos Aires, Argentina: Gleizer.
- Baldasarre, M. I. (2006). La vida artística de Mario A. Canale. En Amigo, R. y Baldasarre, M.I. (eds.). (2006). *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Espigas.
- ----- (2011). El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina. En Baldasarre, M.I y Dolinko, S. (editores). (2011). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (EDUNTREF), Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA).
- Bermejo, T. (2011). El arte argentino entre pasiones privadas y marchands d'art. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960. En Baldasarre, M.I. y Dolinko, M.I. (eds). (2011). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (EDUNTREF), Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA).
- Crow, T. (1996). *Modern art in the common culture*. Londres, Inglaterra: Yale University Press.
- González Lanuza, E. (1924). Emoción y \$. *Martín Fierro*, I, (10-11).

- Gorelik, A. (2010). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Quilmes, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Iglesia, R. (2001). Imaginarios. En Alburquerque, L. e Iglesia, R. (eds). (2001). *Sobre imaginarios urbanos*. Buenos Aires, Argentina: Carrera de Especialización en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (CEHCAU, FADU-UBA).
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Penhos, M. y Wechsler, D. (Coords.). (1999). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Argentina: Archivos del CAIA II, Ed. del Jilguero.
- Pérez Valiente, A. (1917). VII Salón Anual de Arte. Algunos expositores y sus obras. *Plus Ultra*, II, (17).
- Rama, A. (1980). Argentina: crisis de una cultura sistemática. *Punto de Vista*, 3, (9).
- Reese, T. (1999). Buenos Aires 1910: representación y construcción de identidad. En Gutman, M. y Reese, T. (eds.). (1999) *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.
- Silvestri, G. (2003). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Quilmes, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Simmel, G. (1890). Über Kunstausstellungen (Sobre las exposiciones de arte). *Unsere Zeit*, 26 de febrero. En Frisby, D. ([2001] 2007). *Paisajes urbanos de la modernidad*. Quilmes, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Tell, V. (1999). Gastón Bourquin: paisajista y editor. 6° Congreso de Historia de la Fotografía. Salta, Argentina: Sociedad Iberoamericana de historia de la fotografía.
- ----- (2011). Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines del siglo XIX. En Baldasarre, M.I. y Dolinko, S. (eds). (2011). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: EDUNTREF-CAIA.
- Wechsler, D. (1995). Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910-1930). En AA.VV. (1995). *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla, España: Junta de Andalucía.
- ----- (2003). *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- S/A. (1928). Rincón porteño. Plaza San Martín. *Caras y Caretas*, XXXI, (1544), s/p.
- S/A. (1935). La plaza de la epopeya y los soldados de la patria, ayer y hoy. *Caras y Caretas*, XXXVIII, (1912), s/p.

Catalina V. Fara

Profesora de Educación Superior y Media en Artes. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Licenciada en Artes (FFyL-UBA), Magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), Becaria doctoral del CONICET. Doctoranda en Teoría e Historia del Arte (FFyL-UBA). Docente de Historia de la Comunicación Visual I (Cátedra Gené), Diseño Gráfico, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA). Entre sus publicaciones figuran: "La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual" (junto a Juan Cruz Andrada), en: Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (compiladoras.) *Atrapados por la imagen*. Buenos Aires, Edhasa, 2013; "Buenos Aires – Roma – Buenos Aires. Una aproximación a la obra de paisaje urbano de Pio Collivadino (1890-1920)". *Connecinnitas. Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro* (UERJ, Rio de Janeiro, año 2012, vol. 2, n° 21, diciembre 2012; "Coqueta, vivaz, risueña, como una piba porteña". Imágenes de la calle Corrientes 1920-1937". *ANALES* del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, "Mario J. Buschiazzi", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (IAA - FADU - UBA), Buenos Aires, N° 41, 2011.

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET).
Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES/UNSAM).
Paraná 145. Piso 5. CP 1017.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.

catu29@hotmail.com

