



Staff

ISSN 0329871X - AÑO XXIV - N°46 - 2017

Declarada de interés legislativo por la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires.

Premiada por el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires como mejor publicación en Ciencias Sociales, 2004.

Es una publicación del Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón

Estrada 17 - Haedo - C.P. 1706 / Tel. 4650-2580

inst.historico@moron.gob.ar

revistahistoribonaerense@gmail.com

moronhistorico@hotmail.com

AUTORIDADES

Intendente Municipal

Lic. Ramiro Tagliaferro

Jefe de Gabinete

Cdor. Carlos Rebagliati

Directora de Arte y Cultura

Rita Alexandra Stivala

Coordinadora de Patrimonio y Artes Visuales

Rosana Simonassi

STAFF

Dirección

Prof. Graciela Saez

Secretaría de Redacción

Prof. Mariela Canali

Asistente de Edición

Prof. Agustín Algaze

CONSEJO ASESOR

Arq. Jorge Tartarini (CNMMLH)

Prof. Marta Goldberg (UNLu)

Arq. Carlos Moreno (CNMMLH)

Dr. Claudio Panella (UNLP- AHPBA)

Dr. Carlos Birocco (UM)

Dr. Emir Reitano (UNLP- UTDT)

Dra. Noemí Girbal Blacha (UNQ- CEAR-CONICET)

Prof. Abel Alexander (Biblioteca Nacional- SIHF)

Dr. José Garriga Zucal (IDAES-UNSAM-CONICET)

Dra. Mirta Zaida Lobato (UBA)

Equipo de Trabajo del Instituto y Archivo Histórico

Graciela Saez, Mariela Canali, Mariela Rametta, Agustín Algaze, Diego Ferrante, Lucas Georgieff, Andrea Giraffa, Romina Olivari y Franco Barrios.

Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores.

Queda prohibida la reproducción total o parcial del contenido de la revista, salvo autorización de la Dirección Reg. Nac. de la Propiedad Intelectual N° 686.295.

La Revista de Historia Bonaerense es una publicación semestral, interdisciplinaria y temática que difunde la historia y el patrimonio moronense y de toda la provincia de Buenos Aires. Se distribuye gratuitamente a más de 400 instituciones: universidades, bibliotecas, museos, archivos históricos, entidades culturales y patrimoniales del país. La revista ha tenido desde sus inicios dos objetivos complementarios: brindar un espacio de difusión e intercambio a investigadores y profesionales de la historia, las ciencias sociales y el urbanismo; y promover el conocimiento de la historia local y regional.



Editorial

Esta nueva edición de la Revista de Historia Bonaerense está dedicada a las **artes visuales**. Como es característico de nuestra publicación, son diversas las miradas que ofrecemos sobre una temática tan amplia y atractiva, que nos permiten acercarnos tanto a las biografías de los artistas como al contexto social y político en que se desarrollaron. Los artículos abordan la obra de personalidades muy disímiles, como los escultores **Héctor Rocha**, autor del Monumento a la Independencia en Morón (Saez), y **Domingo Vittoria** impulsor de la primera escuela de artes de este municipio (Canali y Rametta). Incursionamos en los comienzos de la trayectoria argentina de **Grete Stern**, fotógrafa de avanzada que vivió en la localidad moronense de Villa Sarmiento (Bertua). Los trabajos sobre la imagen del indígena en el arte rioplatense del siglo XIX (Circosta), y el siempre vigente **Molina Campos** (Boragno), refieren a las iconografías vinculadas a nuestras raíces. Por su parte, Oyuela define los lineamientos de las políticas públicas en artes plásticas que en la década del '40 consolidaron la existencia del **Museo Provincial de Bellas Artes** y otros repositorios. Los escenarios institucionales de esa década son explorados a través de la obra de **Atilio Boveri**, polifacético creador que diseñó los cristales grabados del palacio municipal de Morón (Algaze), en tanto Pérez Leloutre analiza los universos proyectuales de los construidos en Lomas de Zamora, Mar del Plata y Laprida como obras de “**arte total**”.



Sumario

6



Devenires de una artista migrante: el destino argentino de Grete Stern.

Paula Bertúa

15



El Monumento a la Independencia.

La obra de arte, el espacio público y los usos del pasado.

Graciela Saez

25



Imagen e imaginario.

El estereotipo del indígena en el arte rioplatense del siglo XIX.

Carina Circosta

REVISTA DE
historia
BONAERENSE
Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón

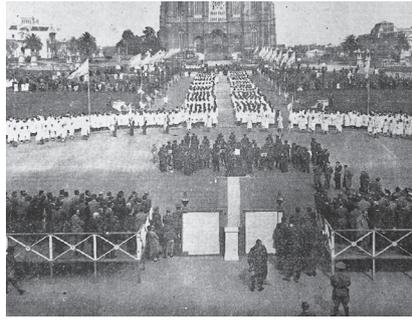
33



Los frutos olvidados de Atilio Boveri en Morón. Cristales grabados en el Palacio Municipal (1939-40).

Agustín Algaze

44



Símbolos del poder municipal.

Centros cívicos bonaerenses como “obras de arte total” entre 1936 y 1940.

Santiago Pérez Leloutre

52



Florencio Molina Campos, un artista admirado e inolvidable.

Susana Haydee Boragno

71



Las políticas públicas de la Provincia de Buenos Aires en la conformación de la Colección del Museo Provincial de Bellas Artes durante la década de 1940.

Una cronología de los Salones de Arte.

María Soledad Oyuela

64



Villa Mecenas.

Un espacio de arte para la comunidad de Morón.

Mariela Canali y Mariela Rametta

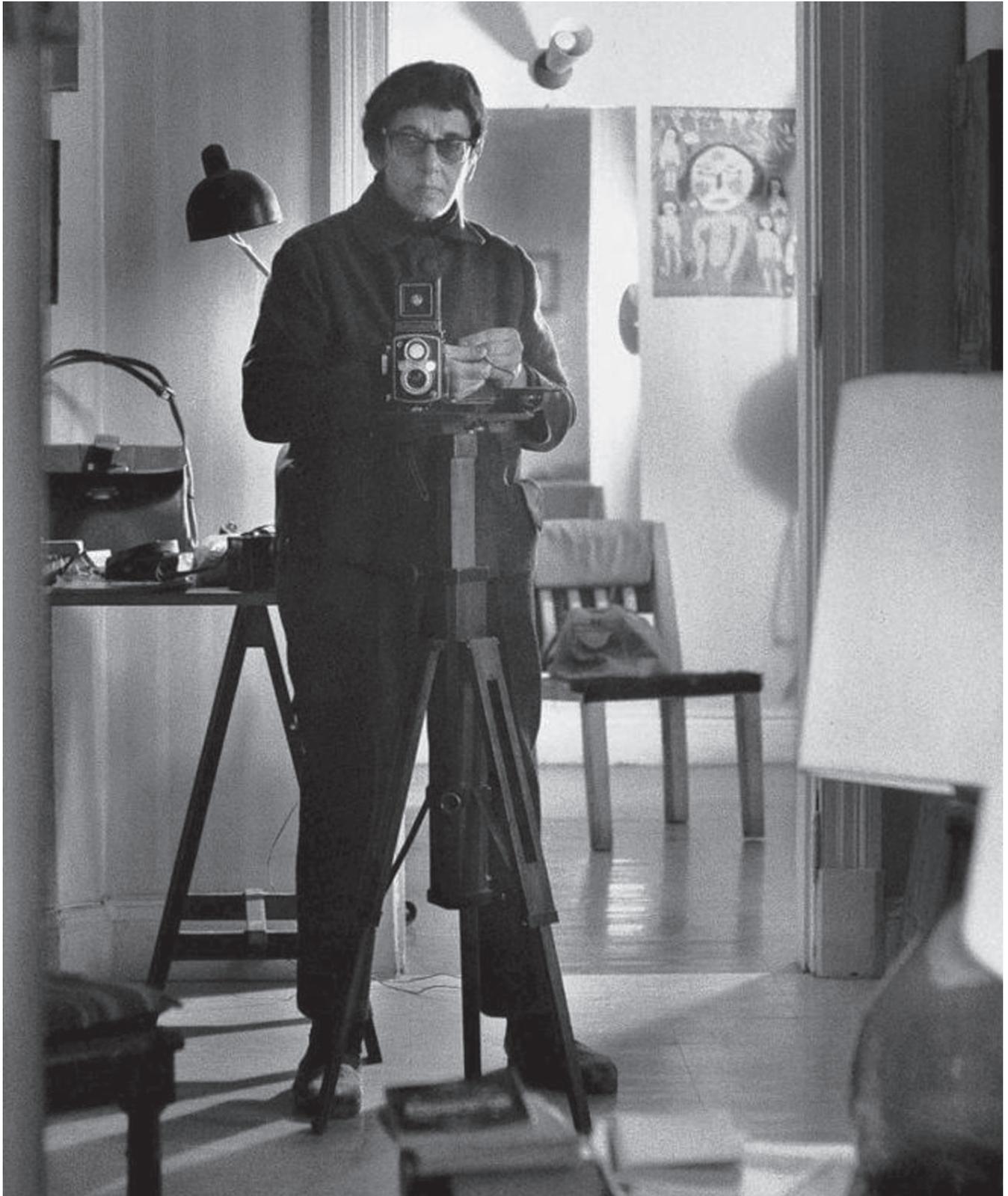
82

Resúmenes /Abstracts





Devenires de una artista migrante: el destino argentino de Grete Stern





Paula
Bertúa

Licenciada y Doctora en Letras (UBA)
Mgter. en Historia del Arte Argentino
y Latinoamericano (IDAES/UNSAM)
Docente e investigadora en la Facultad
de Filosofía y Letras (UBA)
Becaria CONICET

Introducción

Probablemente para los vecinos de la zona oeste de la provincia de Buenos Aires no sea un dato tan difundido que a comienzos de la década del 40 del siglo pasado emigró a la Argentina y se instaló en Villa Sarmiento la fotógrafa alemana Grete Stern.[1] Casada con el fotógrafo argentino Horacio Coppola con quien tuvo dos hijos, Silvia y Andrés, Stern emplazó su vivienda y estudio de fotografía, diseño y publicidad en una casona racionalista construida a pedido por el arquitecto de origen ucraniano Wladimiro Acosta, ubicada en la calle Hilario Ascasubi 1073 (actual Ballesteros).[2] Quienes pasen hoy por el frente verán un rudimento de fachada que remeda la casa original, apodada “la fábrica” a causa de su estética modernista que contrastaba con las edificaciones de techo bajo de la zona. La casa de Stern se convirtió en punto de encuentro de la vanguardia local, un espacio abierto al debate e intercambio de ideas sobre el arte moderno que reunió a varias figuras de la vida cultural del momento. Al decir de María Moreno, fue una suerte de “Bloomsbury porteño” animado por su discreta y exquisita salonnère.[3] Pero si la residencia de la fotógrafa resultaba excéntrica no menos lo era su figura paseándose por las calles del barrio. El testimonio de su hija, Silvia Coppola, resume el impacto que causaban la apariencia, profesión y forma de vida de Grete: “Cuando ella llegó acá, era como un bicho raro. Imaginate, venía de los círculos de Berlín y Londres donde las mujeres eran mucho más libres, se vestían como querían. Mi madre se instaló en Ramos Mejía en los 40 y caminaba por la calle tan tranquila en pantalones. María Elena Walsh todavía se acuerda del escándalo que provocaba. Ella iba a veces con el pelo a la garçon, tuvo épocas en que se pintaba mucho y otras nada, casi siempre con el pucho en la boca. Un estilo completamente fuera de los cánones aceptados en esa época”. [4] Original e independiente, Stern desarrolló la primera parte de su recorrido profesional desde cierta periferia a la que sin embargo supo convertir en un centro convocante cuando conseguía que sus amigos artistas se aventuraran al entrañable “viaje a Ramos”. Me propongo examinar algunos de los episodios y proyectos más significativos de esa etapa de su biografía.



Un cuarto propio

En la década del 30, el medio publicitario y el campo del diseño gráfico argentinos no estaban lo suficientemente desarrollados[5] como para que Grete Stern hallara un espacio de crecimiento profesional auspicioso como el que se perfilaba en su Alemania natal durante la República de Weimar, un momento de notable crecimiento cultural no solo para las profesiones liberales, sino para los oficios atravesados por el proceso de modernización: la prensa, la publicidad, las artes gráficas y aplicadas, y la fotografía.[6] Al poco tiempo de emigrada a la Argentina, Grete abrió una agencia de publicidad y diseño junto con Horacio Coppola y el artista español exiliado Luis Seoane, emprendimiento que fracasó. Esto no impidió, sin embargo, que encontrara en el trabajo publicitario por encargo una vía de sustento, aunque las demandas fuesen esporádicas.

Asentada en Villa Sarmiento, instala su propio estudio de fotografía y diseño gráfico en la casa diseñada por Acosta, una construcción de líneas depuradas distribuida en dos plantas, con grandes ventanales por donde entraba la luz natural, única fuente de iluminación utilizada en las composiciones fotográficas. Allí comienza a recibir encargos de editoriales como Losada o Emecé y de diversas agencias de publicidad. Durante las dos décadas que vive en la provincia, las creaciones de Grete se multiplican y expanden: hace conocer sus retratos en la galería Müller; trabaja en colaboración con Coppola en las fotografías para el volumen *Cómo se imprime un libro*, de la imprenta López, y para Huacos, *Cultura Chimú* y *Huacos, Cultura Chancay*, de Ediciones de la Llanura; se desempeña como fotógrafa y diseñadora del Estudio Plan de Buenos Aires EPBA; inicia la serie *Patios de Buenos Aires*; colabora con los Sueños, fotomontajes para la revista femenina *Idilio*; comienza a recorrer el interior, fotografiando paisajes, a sus habitantes y costumbres: entre San Fernando ya las islas de Ibicuy en Entre Ríos, desde Río Negro hasta las ruinas de San Ignacio en Misiones.



Casa de Grete Stern vista desde el Jardín interior, ca. 1940

La casa de Ascasubi se fue convirtiendo progresivamente en un lugar de referencia para artistas e intelectuales. Los sábados se reunían allí “los del pueblo”[7], oriundos de Ramos Mejía y sus alrededores: la escritora María Elena Walsh, el fotógrafo José María Fernández y el psicoterapeuta y escritor surrealista Elías Piterbag, relacionado con el Movimiento Arte Concreto- Invención, luego derivado en Madi, una de las vertientes del arte concreto y considerada legítima vanguardia rioplatense que contó entre sus figuras más representativas con los artistas Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice y Rhod Rothfuss.[8] Piterbag fue el organizador de la famosa *Matinée Madiste* en 1948; Stern había ofrecido su casa para el segundo encuentro del grupo, en diciembre de 1945. De él participó un grupo interdisciplinario con obras de arte abstracto, música y danza elementarista: en pintura y dibujo, Elizabeth Steiner, Raimundo Rasas Pet y Alexandre Havas; en literatura, Valdo Wellington, Dieudonné Costes, Sylwan Joffe Lemme, Edgard Bayley; en música Karel Haba, Rodolfo Arizaga, Darío Sorín, Alejandro Barletta, entre otros.[9]



Exposición *Arte Concreto- Invención*, casa de Grete Stern, Buenos Aires, 1945, Archivo Grete Stern.

Grete Stern no solo fue la anfitriona del encuentro sino también la encargada de diseñar un folleto programático que resumía las máximas estéticas y de crear un fotomontaje emblemático del grupo. Los textos del folleto estaban redactados en inglés y francés como un gesto de entrar en sintonía con el panorama del arte concreto internacional del cual se nutrían a través del contacto con artistas inmigrantes y los libros, folletos, revistas y manifiestos que compartían. En el anverso aparece un fotomontaje de aires constructivistas -acorde a los lineamientos del grupo- que conjuga varias fotografías originales recortadas y superpuestas con diferentes orientaciones: en el centro, la imagen de un Gyula Kosice juvenil domina la escena; detrás y rodeándolo, todos los asistentes al encuentro miran hacia el dispositivo fotográfico. En una de las caras interiores, la silueta en movimiento de la bailarina alemana exiliada Renate Schottelius se recorta sobre el trasfondo de un salón cuyas paredes exhiben algunas de las obras de los integrantes.

En el fotomontaje *Madi*, elaborado con posterioridad (1947),



Grete Stern, Folleto para la segunda muestra de la Asociación Arte Concreto-Inventión, 1945, Archivo Grete Stern.

Stern conjugó elementos en una composición sugerente: en el fondo se destaca, por sobre el movimiento hormigueante de la ciudad, el obelisco de Buenos Aires como signo de una vanguardia que se imaginó en consonancia con tendencias internacionales pero que a la vez reivindicó su especificidad local. En un primer plano, la letra “M” de una marquesina de la firma de relojes “Movado” sirve de comienzo para trazar, suspendido, el nombre (marca) del movimiento. Con las otras letras agregadas, Stern imita el patrón tipográfico de la mayúscula, pero no persigue una regularidad ajustada. Aquí la mercantilización y el reclame (ejercicio visual al que la fotógrafa estaba acostumbrada por su entrenamiento en publicidad) son signos de la modernización. Al revelar las correspondencias entre las formas agregadas y el cartel, Stern logra una integración geometrizzante que somete, al menos simbólicamente, a la mercancía y, así, la convierte en una suerte de “logotipo” del grupo.



Grete Stern, *Madi*, 1947 (fotomontaje).

Retratos de una comunidad intelectual

Cuando se le preguntaba a Grete Stern por el origen de su interés en la fotografía, ella rememoraba una exposición de Edward Weston y Paul Outerbridge que había circulado por Alemania en la década del 20. Las tomas expuestas allí la habían impactado fuertemente por su capacidad de representar el cuerpo humano en sus mínimos detalles. Esa fascinación no era nueva: confluía con las percepciones que conservaba de los retratos de Durero y su discípulo Baldung Grien, motivo que animó a la joven Stern a interesarse en la fotografía. Es así que en 1927, aconsejada por Umbo (Otto Umbehr) se acercó a Walter Peterhans, un fotógrafo que por ese entonces enseñaba en la Bauhaus de Berlín.[10] Tras el ascenso del nacional-socialismo Peterhans integró la legión de artistas de esa institución que, perseguidos por el régimen político, se exilió en Estados Unidos.

Con Peterhans, Stern se inició en un nuevo camino de entrenamiento en la visión fotográfica: aprendió el tratamiento específico de la imagen, examinó la perspectiva, atendió a las propiedades plásticas y morfológicas de los objetos, prestó particular atención al punto de vista y a los procedimientos propiamente técnicos de captura y fijación. En sus clases, Stern conoció a quien sería su compañera y socia en Ringl & Pit, el estudio integral de diseño, fotografía y publicidad que abrió en 1929, Ellen Auerbach. [11] El contacto de Grete Stern con Walter Peterhans la había aproximado a los lineamientos de trabajo y postulados de la Nueva Objetividad. Para esta corriente, era fundamental la definición de los principios que permitían construir la imagen fotográfica. La comprensión de los valores formales de los objetos, el aprendizaje de un método y el conocimiento perfecto de los procesos ópticos y químicos que involucraba la práctica fotográfica eran considerados valores esenciales. Ya en su etapa de desarrollo profesional independiente, una vez emigrada a la Argentina, la fotógrafa se inclinó hacia la abstracción y el análisis de valores estructurales de objetos, personas o paisajes. El interés por reproducir rostros, aquel que había motivado tempranamente su contacto con la fotografía, la acompañó durante todo su trayecto artístico. En una entrevista afirmaba:

“Como siempre me interesó la figura humana, especialmente los rostros, comprendí que el dibujo (algo que yo practicaba desde adolescente), no podía encerrar toda la gama de posibilidades que brindaba una película de celuloide bien trabajada. Luego de estudiar profundamente las caras serias y afiladas que delineaban los dibujantes alemanes en la Edad Media, me decidí a emprender un estudio más metódico del arte fotográfico”.[12]

Los retratos conformaron una de las zonas más densas y singulares de la producción fotográfica de Stern, que desarrolló en forma sostenida desde la década del 20 hasta que se retiró de la actividad profesional hacia mediados de los años 90. Fueron el motivo de su primera exposición individual en 1943 (Buenos Aires, Galería Müller) y, a lo largo de los años, engrosaron un friso visual que

constituye un archivo con los rostros protagónicos de la intelectualidad argentina, al tiempo que permiten reconstruir la trama de relaciones y afinidades que ella fue urdiendo en el medio local. A través del registro sobre la placa sensible, Stern documentó la existencia de aquellos con los que compartió espacios artísticos, políticos, intelectuales comprometidos en la lucha contra los regímenes totalitarios, en el marco amplio de la cultura de izquierdas. Desde la llegada a Buenos Aires en 1935 había establecido lazos con un colectivo de artistas modernos argentinos, emigrados o hijos de emigrados que se pronunciaban contra los fascismos, integrado por: Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Clément Moreau, Demetrio Urruchúa, Luis Falcini y Raquel Forner, entre otros.

Para llegar al afianzamiento de Stern como retratista, es necesario remontarse a sus inicios profesionales en Alemania. Analizar en perspectiva sus elecciones estéticas permitirá comprobar un desplazamiento que se produce del estudio del rostro en tanto objeto de experimentación plástica, al interés por indagar en el vínculo entre imagen e identidad. Si, como afirma Paola Cortés-Rocca, la historia del retrato fotográfico es la historia de un desarrollo técnico que permite gradualmente que el rostro monopolice la escena del retrato, vemos que la apuesta expresiva de Stern parece seguir un camino inverso o al menos alternativo. [13] Del close up de sus primeros retratos berlineses a los planos más generales de las obras argentinas, su recorrido señala otra dirección en la lógica que vincula representación, sujeto y rostro. Stern comenzó su línea retratística en sus tempranos inicios en Berlín, con algunos estudios de cabezas y los primeros ensayos de retratos tomados en el estudio Ringl & Pit, por medio de los cuales exploraba la morfología del cuerpo humano. El análisis minucioso del modelo, la exactitud y precisión en la toma, la omisión de detalles accidentales o superfluos, la ausencia casi total de fondo o decorado, la búsqueda de cierto carácter neutro en las composiciones, así como la utilización de una iluminación natural que evitaba los efectos de claroscuro pronunciados, son algunas de las marcas de identidad que aluden claramente a los aprendizajes de fotografía en la Bauhaus, bajo a las enseñanzas de Peterhans. En el estudio berlinés, Stern y su compañera Auerbach profundizaron esos aprendizajes mediante la práctica con retratos a personas de su círculo íntimo o a modelos anónimos. Se trata, en la mayoría de los casos, de “retratos-objeto” en los cuales lo que predomina es el interés por las formas externas y por la plasticidad.

En 1933, luego del arribo de Hitler al poder y del cierre de la sede de la Bauhaus en Berlín, Grete Stern decide emigrar hacia Londres, más precisamente a St. John's Wood, donde se radica por unos años, con un permiso de trabajo, junto a Horacio Coppola. En Abbey Road monta un pequeño estudio de fotografía y publicidad con el legado que Peterhans le había dejado y aguarda la llegada de Auerbach, con quien retoma el trabajo en

colaboración. De aquel tránsito diaspórico son testimonio las fotografías a Bertolt Brecht, a la reconocida actriz y esposa del dramaturgo, Helene Weigel, a la psicoanalista Paula Heinmann y a Paul Mattik y Karl Korsch, activos militantes de la izquierda alemana a los que Stern y Coppola habían frecuentado en Alemania cuando asistieron a las charlas de este último sobre marxismo teórico, en especial sobre materialismo dialéctico. Las tomas fotográficas a esa comunidad de emigrados se realizaban en sesiones al abrigo de la clandestinidad. Las migraciones forzosas, el exilio y la censura conformaban el bagaje tácito de experiencias vitales en las que tanto las fotografías como los fotografiados coincidían y se reconocían mutuamente. La serie de retratos londinense puede considerarse como un antecedente del retrato de signo político en la trayectoria de Stern, no sólo por la temática -intelectuales y artistas que se reconocían como antifascistas-, sino también por las particularidades formales de las composiciones y el tipo de apuesta estética que sus elecciones implicaban. A partir de esa fecha, y a lo largo de las dos décadas siguientes, las distintas series de retratos que tanto Stern como Auerbach tomaron dan cuenta del uso del género fundamentalmente como una práctica que les permitió delinear redes de pertenencia y afinidades electivas, en el campo intelectual y artístico tanto en Europa como en América.

Desde su llegada a la Argentina Stern fue conformando, con sus retratos, un nutrido friso visual de personajes del arte, la literatura y la cultura, que se extendió hasta su retirada de la actividad profesional.[14] Artistas alineados en las filas del arte moderno durante las décadas del 30 y 40, como Spilimbergo, Berni o Castagnino, escritores de la talla de Borges y Sábato, o mujeres políticas e intelectuales de visible protagonismo hacia mediados de siglo, como lo fueron la militante feminista Susana Larguía y la psicoanalista Marie Langer, son algunas de las figuras que dominan ciertos tramos de las galerías de personalidades retratadas por Stern. Sus fotografías de rostros se caracterizaron por la nitidez y la ausencia de claroscuros y de retoques estetizantes, rasgos que les valieron el nombre de “desnudos faciales” adjudicado por María Elena Walsh, quien arriesgaba que en esas composiciones “retratos de un realismo despiadado, Grete Stern parec[ía] proponerse no ya objetividad, sino descarnamiento, incisión sobre lo que es más rotundamente alma en un rostro”. [15]

El extrañamiento y curiosidad que despertaban los retratos de Stern se explican por las características del propio campo fotográfico en la Argentina de los años 40. Por esa época la fotografía había penetrado -tanto gracias a los profesionales como a los aficionados- en distintas esferas sociales de actividad (medios de comunicación, ámbito científico, fotografía artística y de estudio, publicidad). No obstante, la práctica fotográfica como arte moderno y autónomo todavía se encontraba en vías de consolidación. “Efigies”, según Mujica Láinez o “caras grises” para

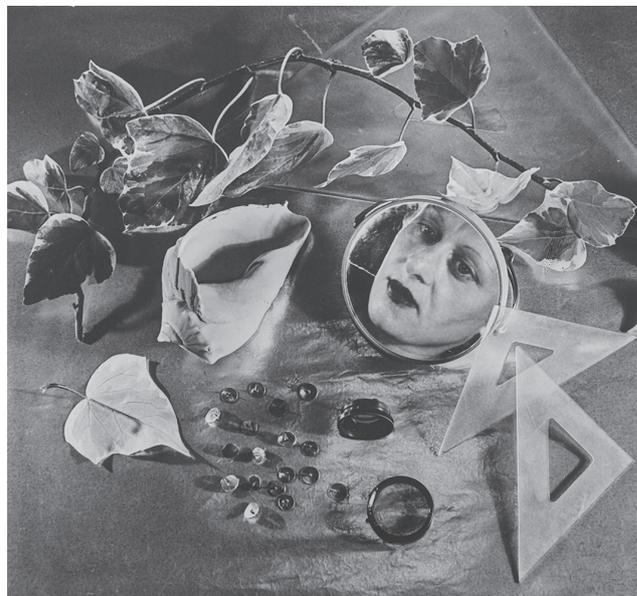
el fotógrafo Makarius, el ascetismo de los retratos de Stern se contraponía al artificio, el flou y el retoque, recursos habituales en los retratos de la época.

La lista de retratados de Stern en la escena artística local es extensa: Antonio Berni, Lino Spilimbergo, Horacio Butler, Luis Falcini, Pedro Enriquez Ureña, Clément Moreau, Gyula Kosice, Manuel Ángeles Ortiz. A diferencia de los retratos de estudio, en los que el rostro en primer plano ocupaba gran parte del cuadro, en esta serie Stern registró a los “modelos” en sus ambientes de trabajo. El contexto y los materiales de los artistas adquieren protagonismo y connotan propiedades a sus portadores, en un clima de creciente politización del arte moderno y en el cual los artistas no pudieron eludir la conflictividad del mundo contemporáneo. El debate entre la praxis artística y el compromiso político fue una de las problemáticas más álgidas que signó el escenario cultural en las primeras décadas del siglo XX. Para muchos de los pintores, el espacio artístico fue un campo de batalla y el taller, una plataforma posible desde donde pronunciarse críticamente.[16] Algunos de los artistas retratados por Stern aparecen con gesto severo; otros con actitud desafiante mirando al objetivo de la cámara; otro grupo, en estado de melancolía.



Grete Stern, *Lino Spilimbergo*, 1937.

Por esa misma época, Grete Stern también reinventaba su propia imagen a través de retratos experimentales. Un pequeño espejo que refleja el rostro de la fotógrafa es el detalle punzante de la imagen; alrededor, objetos de naturaleza y texturas diversas -elementos orgánicos y metálicos, geométricos e informales, curvos y rectos- completan y equilibran la composición.



Grete Stern, *Composición - autorretrato*, 1943.

Lo primero que percibimos es un pequeño espejo de mano que captura la imagen de la fotógrafa sobre la superficie. Por encima del espejo, cruzando el campo visual de izquierda a derecha, se extiende una rama de hiedra, varias tachuelas diseminadas en todo el tapiz y dos lentes fotográficas que reflejan la luz. A la derecha, dos escuadras traslúcidas, una encima de la otra, enmarcan la composición en el ángulo inferior. Todos los elementos están dispuestos sobre una tela o cuero, una superficie habitual para el bodegón. El autorretrato que Grete Stern ensaya en la década del 40 entra en serie con una serie de retratos que, en la misma época y por iniciativa propia, realiza a otros artistas argentinos y que conforman el material de su primera exposición. Resulta significativo que Stern haya elegido representarse a sí misma en el centro de una naturaleza muerta y bajo la forma de un troemp íoeil. La inclusión del espejo como dispositivo establece filiaciones con la línea de trabajo de la Nueva Objetividad; el reflejo del rostro vuelve la imagen más intensa que su representación desde un ángulo “normal”. A su vez, las escuadras, elementos empleados en diseño gráfico, la otra profesión de Stern, apuntan a la imagen proyectada en el espejo, en especial a sus ojos, órgano de la visión. El gesto de Grete, que reivindica una genealogía con origen en su formación en la Bauhaus es, al mismo tiempo, una toma de postura frente a las ideas que sostenía respecto de la fotografía como medio de expresión. Su composición,



que a simple vista parece ser una mera naturaleza muerta, plantea toda una reflexión sobre los principios de la visión fotográfica. Al mismo tiempo, juega con formas de figuración femeninas que años más tarde exploraría lúdicamente cuando una revista femenina la convoke a plasmar en imágenes los sueños y deseos de sus lectoras.

El teatro de los sueños [17]

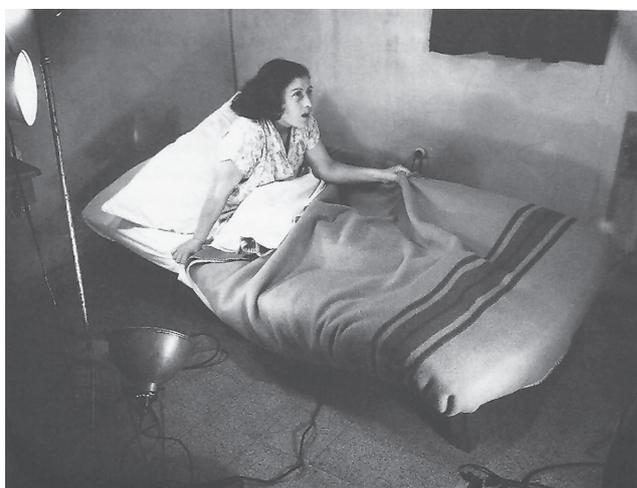
En 1948 la editorial Abril, creada por el empresario de origen italiano, Cesare Civita, lanzó al mercado la revista *Idilio*, uno de esos magazines que habían empezado a cautivar a un público mayoritariamente femenino desde los años 20. El sociólogo Gino Germani, el psicólogo y editor Enrique Butelman y Grete Stern colaboraron, un poco por azar y un poco por afinidades, en esta publicación, iniciando una insólita empresa que llevó el curioso nombre de “El psicoanálisis le ayudará” (1948-1951). Se trataba de una columna de consultoría psicológico-sentimental que conjugó saberes provenientes del psicoanálisis, la sociología y el arte de vanguardia y los transmitió en un registro adaptado a un público masivo, en tono de vulgarización. Mientras Germani y Butelman se encargaban de contestar las consultas de las lectoras y analizaban en clave psicoanalítica los relatos de sueños que éstas enviaban semanalmente a la redacción, Grete Stern los ilustraba con una serie de fotomontajes cuya audacia estética los haría trascender su función original. Fue un trabajo conjunto, frívolo a la vez que experimental, y único en su género.

“Queremos ayudarlo a conocerse a sí misma, a fortalecer su alma, a resolver sus problemas, a responder a sus dudas, a vencer sus complejos y a superarse”[18]: con esta frase, *Idilio* estimulaba a sus lectoras, a partir del segundo número, a enviar cartas en las cuales relataran sus sueños y expresaran sus preocupaciones y conflictos más íntimos. La sección tuvo rápida acogida por parte del público, a juzgar por la leyenda que los responsables de la columna incluyeron en la tercera semana: “El número de cartas que llegan a esta sección es enorme: trataremos de contestar al mayor número posible, de acuerdo con el orden de llegada y la urgencia del caso”. [19] Así, se ofrecía como consultorio por correspondencia, un medio que vehiculizaba la enunciación de una demanda de atención de las problemáticas relacionadas con la psiquis y también con el dominio de las relaciones sociales amorosas, familiares y laborales.

Gran parte del trabajo de Grete Stern para los Sueños se desarrolló en su casa-estudio, el vestuario y la escenografía se realizaban de modo casero, y los modelos que posaron en los fotomontajes fueron miembros del círculo familiar y amistoso de la fotógrafa, su hija, Silvia, y la colaboradora en la vida doméstica y familiar Etelvina Alaniz, “Cacho”. Aún se conservan algunas escenas del making off que testimonian la dinámica de ese trabajo en equipo. Luego de registrar esas puestas en escena,



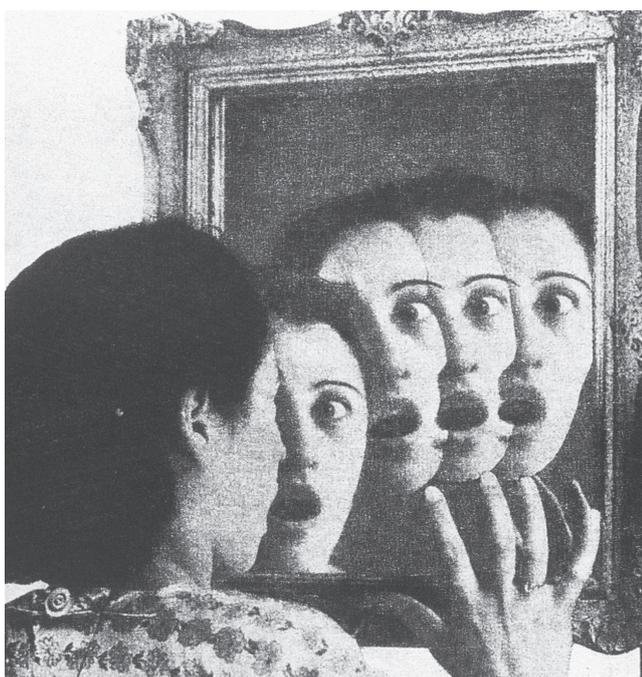
Grete Stern, Silvia Coppola, base de “Los sueños de enmudecimiento”, *Idilio* nro.67, 28 de febrero de 1950, archivo Grete Stern.



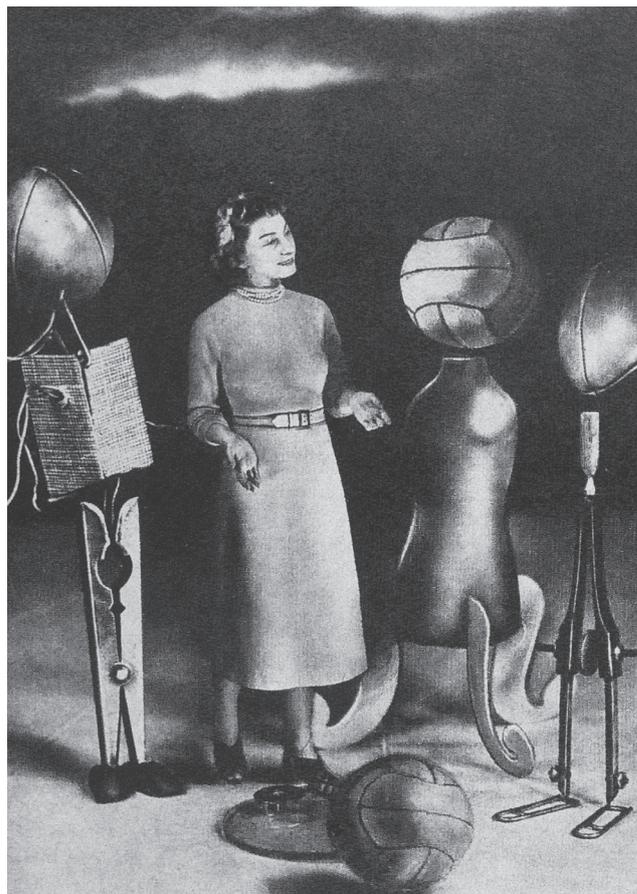
Grete Stern, Cacho posando para la creación del fotomontaje “Los sueños de derrumbe”, *Idilio* n. 107, 5 de diciembre de 1950, Archivo Grete Stern.

Stern colocaba distintas fotografías entre vidrios, sostenidas por cartones, jugaba con efectos de sombras y contrastes, primeros y segundos planos, como en un “escenario”, en sus propias palabras y así creaba las escenas inquietantes de los Sueños. La revista *Idilio*, donde se publicaron esos Sueños, era un producto de su tiempo: si bien en sus páginas convivieron discursos novedosos y retardatarios, fue en esencia el soporte de imaginarios que reforzaron el modelo femenino de la

domesticidad (las mujeres aparecían como objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, y castigados si se atrevían a plantearse una postura activa o a cuestionar el estatus de “ángel del hogar”). En “El psicoanálisis le ayudará” los consejos del consultor psicológico tendieron a armonizar los mandatos y roles femeninos tradicionales con la apertura a una zona de expresión que permitiera la canalización de las problemáticas subjetivas de las mujeres con respecto al trabajo, la vida de familia o las relaciones de pareja. Si bien el analista no refutó los roles femeninos ligados al ideal doméstico, no dejaba de alentar a las consultantes para que alcanzaran cierta auto-percepción y comprensión de los problemas emocionales o sentimentales que las aquejaban. En cuanto a la relación entre los sexos, estimulaba a las jóvenes casaderas a abandonar los temores, pudores y prejuicios y a cultivar la sociabilidad del vínculo amoroso. Se sugería, entonces, aunque de modo aún recatado, la atención a los deseos sexuales a la vez que se animaba a las lectoras a aventurarse en el terreno profesional y laboral, así como a diseñar proyectos vitales personales. A contrapelo de los consejos del analista, los fotomontajes con que Grete Stern ilustró la sección no sostuvieron una postura conciliadora: fueron abiertamente cuestionadores de los roles de género instituidos por el modelo doméstico. Así, dentro del conjunto completo de los fotomontajes de *Idilio*, un número significativo alude irónicamente a la posición conflictiva y ambivalente de la mujer como objeto (especialmente de la manipulación o de la mirada masculina) en desmedro de su consideración como un sujeto con plena conciencia y poder de decisión sobre sus propias acciones.



Grete Stern, “Los sueños de espejo”, *Idilio* nro. 17, 15 de marzo de 1949.



Grete Stern, “Los sueños de espejo”, *Idilio* nro. 17, 15 de marzo de 1949.

A modo de epílogo

Las intervenciones estéticas de la fotógrafa Grete Stern en la prensa popular durante los años 50 vulneraron las fronteras entre lo considerado dentro o fuera de la institución artística, experimentando en los cruces con productos de una industria cultural en expansión, las posibilidades expresivas de intervenir de modo disruptivo sobre los consumos culturales femeninos. Para filtrar los imaginarios de la cultura de masas, Stern recurrió a préstamos o transferencias culturales. Se apropió de los legados de las vanguardias europeas, haciéndolos jugar en el ámbito del consumo masivo. El resultado fue un producto original, una marca reconocible en los modos de percepción de la cultura argentina de mediados de siglo.

Stern trabajó con zonas de la realidad, sueños y fantasías de los lectores, fragmentos inventariados a los que les asignó sentido en nuevas configuraciones artísticas. Para ella, la novedad de sus intervenciones estaba relacionada con la búsqueda pionera y no del todo consciente de un sistema nuevo de articulación expresiva. Un proceso obviamente preparado por la destrucción vanguardista que se había operado en el período de entreguerras. Es en medio de esta versátil movilización creativa en busca de la expresión que atravesó con irreverencia fronteras antes tan sólidas como las que separaban lo viril y lo femenino, la

cultura y el mercado o las artes nobles y plebeyas. Además, en tanto mujer, rediseñó los espacios discursivos tradicionalmente asignados a su género y creó posiciones discursivas “otras”, desde las cuales pensar algunas claves de la modernidad. Con una mirada estrábica, al decir de Sigrid Weigel, pudo “mirar por el rabillo de un solo ojo, de esa manera estrecha y concentrada, para con el otro quedar libre[s] de vagar por todo lo ancho y lo largo de la dimensión social”. [20] Desarrollar ese tipo de mirada la condujo a leer en múltiples direcciones y sentidos. Podríamos decir que esa “mirada bizca” se transformó en un recurso feminista. Porque sus composiciones fotográficas definieron un lugar de enunciación femenino más versátil respecto de las asignaciones habituales para la época. Sus intervenciones en el régimen de sensibilidad establecido diseñaron identidades femeninas originales en una encrucijada entre los mandatos heredados y el auspicio de futuras libertades que los nuevos tiempos, preludio de la modernización cultural, reclamaban. Al comienzo de este trabajo señalé que parte de los trayectos de Stern desde su llegada a la Argentina se interceptan con zonas de la vida cultural de aquellos que habitamos al oeste de la provincia. En mi historia personal, el estudio de *Idilio*, esa

literatura de barrio que leían las jóvenes de sectores medios y populares, fue un buen pretexto para acercarme a Santina y Angélica desde un sesgo no habitual en la relación que una nieta puede tener con sus abuelas. Porque los relatos de sueños que las lectoras enviaban a *Idilio* y las imágenes que Grete componía para darles forma a esos deseos o inquietudes fueron una vía indirecta para conocer un poco más aquello que la espesura de lo cotidiano tiende a silenciar en los relatos familiares, esas experiencias mínimas que muy ocasionalmente se vuelven materia narrable. Como tantas muchachas de la década del 50 que migraban del interior a la capital, mis abuelas habían sido lectoras asiduas de esas fotonovelas de kiosco; su imaginación romántica y aventurera fue moldeada por esa matriz melodramática. Esto pude comprobarlo en el transcurso de la investigación, gracias a ella. Hoy se me ocurre pensar este pequeño y feliz descubrimiento desde una lectura personal, íntima y quizás demasiado modesta de una consigna que las vanguardias han repetido de forma machacona en sus manifiestos y programas. Me refiero a esa que no por conocida nos es del todo inteligible: la que propone reconciliar el arte con la vida.



Notas

- [1] Grete Stern (1904-1999). Nació en Wuppertal, Renania. En 1925 comenzó sus estudios de dibujo y tipografía en la Escuela de Artes Aplicadas de Stuttgart, dos años más tarde se instaló en Berlín donde tomó clases en los talleres de la Bauhaus. Allí conoció al fotógrafo argentino Horacio Coppola, con quien se casó. La pareja vivió en Alemania hasta 1933, año en que el régimen nazi clausuró la Bauhaus. Previo paso por Londres, se instalaron definitivamente en la Argentina, donde rápidamente entablaron relaciones con artistas locales y participaron en la vida cultural de Buenos Aires.
- [2] SAEZ Graciela et al. *Villa Sarmiento. Su historia*, Morón, Municipalidad de Morón, 2011, p. 181.
- [3] MORENO María “A cámara despierta” en *Os sonhos de Grete Stern: fotomontagens (cat. de exp.)*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Museu Lasar Segall, 2009, p. 10.
- [4] SOTO Moira “Al rescate de Grete Stern”, entrevista a Silvia Coppola en *Suplemento Radar de Página 12*, 04/08/2000, p. 12.
- [5] Es recién a mediados de los años 40, con la influencia de los artistas concretos que el Diseño Gráfico nace como una disciplina autónoma. Véase: DEVALLE Verónica *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*, Bs. As., Paidós, 2009.
- [6] En especial las mujeres demostraron una activa participación en ese proceso de producción social, insertándose en profesiones técnicas, mercantiles e industriales antes reservadas a los varones. Véanse, entre otros: GILI Marta y PERACAULA Lourdes (coord.) *Les dones fotògrafes a la República de Weimar 1919-1933*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1995; LAVIN Maud “Ringl & pit: The

- representation of women in German advertising, 1929-1933*” en *Clean New World. Culture, Politics and Graphic Design*, Cambridge, MIT, 2001.
- [7] FÁCIO Sara *Grete Stern. Fotografía en la Argentina 1937 - 1981*, Bs. As., La Azotea, 1988, p. 11.
- [8] Para un estudio pormenorizado del movimiento concreto, véase: GARCÍA María Amalia *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Bs. As., Siglo XXI, 2011.
- [9] RIVERA Jorge *Madi y la Vanguardia argentina*, Bs. As., Paidós, 1976, p. 59.
- [10] Walter Peterhans (1897-1960) realizó estudios de matemáticas, filosofía e historia del arte en Munich y Göttingen. En 1927 inauguró el taller de fotografía en Berlín luego, desde 1929 hasta 1933, se desempeñó como director de la sección de fotografía en la Bauhaus hasta el cierre de la escuela. Su activa participación en exposiciones fotográficas de la época, sumada a su labor institucional y a la publicación de libros en la especialidad lo convirtieron en uno de los referentes insoslayables de la fotografía alemana de los años 20 y 30.
- [11] Ellen Rosenberg (1906-2004). Desde principios de la década del 20, llevó a cabo estudios de escultura en la Escuela de Bellas Artes de Karlsruhe y en la Academia de Bellas Artes de Stuttgart. En 1929 se trasladó a Berlín, donde estudió fotografía en los talleres de la Bauhaus. Allí conoció a Grete Stern, con quien abrió el estudio de fotografía, diseño y publicidad Ringl & pit. Ante el avance del nacionalsocialismo, Rosenberg emigró con su esposo, Walter Auerbach (de quien adopta el apellido), primero a Tel Aviv, pasó por Londres y luego a Estados Unidos, destino definitivo. A lo largo de su vida, la fotógrafa realizó varios viajes a México (junto al también fotógrafo

- Eliot Porter), Argentina, Colombia, Grecia y Mallorca, que documentó en fotos de paisajes, escenas callejeras, estudios de personas y retratos. Hacia 1965 abandonó definitivamente la fotografía y comenzó a trabajar como terapeuta infantil.
- [12] Reportaje de NOVELLI Lilian en *Siete Días*, N.º 274, 20 de agosto de 1972 en PRIAMO Luis *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina*, Bs. As., Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. 17.
- [13] CORTÉS-ROCCA Paola *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Bs. As., Colihue, 2011, pp. 41 y 42.
- [14] Sobre el análisis de esta zona de su línea retratística, véase: WECHSLER Diana “El exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern” en *Índice. Revista de Ciencias Sociales*, Bs. As., Centro de Estudios Sociales Daia, nro. 25, 2007, pp. 187-201.
- [15] WALSH María Elena “Los desnudos faciales de Grete Stern” en *Sur* nros. 215-216, septiembre- octubre de 1952, p. 146.
- [16] WECHSLER Diana *Territorios de diálogo. España, México y Argentina, 1930-1945*, Bs. As., Fund. Mundo Nuevo, 2006.
- [17] Este apartado resume algunos de los términos de mi ensayo: BERTÚA Paula *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*, Bs. As., Biblos, 2012.
- [18] “El psicoanálisis te ayudará” en *Idilio* N.º 2, 2 de noviembre, 1948.
- [19] “El psicoanálisis te ayudará” en *Idilio* N.º 3, 9 de noviembre, 1948.
- [20] WEIGEL Sigrid “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres” en ECKER Gisela (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 86.



El Monumento a la Independencia

La obra de arte, el espacio público
y los usos del pasado



Directora e Investigadora del Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón, Máster en Cultura Argentina y Posgrado en Política y Gestión en Cultura y Comunicación (FLACSO)



La conmemoración de las efemérides patrias entraña una variedad de significados y dimensiones de lo histórico, lo material, lo social y lo simbólico. Analizarlo permite inferir en cada etapa de la historia de una sociedad, la continuidad de ciertas tradiciones, la construcción de sentido, las formas de interpretación y divulgación del pasado, los niveles de integración social, el grado de apropiación de lo público o el disciplinamiento impuesto por los poderes de turno a una comunidad. En este caso centramos nuestra mirada en la Declaración de la Independencia, el 9 de julio de 1816 y de cómo este hecho histórico fue recordado y celebrado en Morón a lo largo del siglo XX. Para ello hemos dirigido nuestro análisis al monumento a la Independencia, primera obra escultórica emplazada en el Municipio, cuyo proyecto de realización surgió en 1912, fue inaugurado en 1937 y trasladado en 1950. Tres momentos de nuestra historia, que nos permiten reconocer la dimensión política y simbólica que dio origen a las acciones que se promovieron para otorgar sentido y legitimación a un hecho tan trascendente.

Celebraciones y espacio público

Los grandes acontecimientos de carácter social, institucional, político o cultural han tenido como ámbito natural de celebración u homenaje, el espacio público. Calles, parques y plazas han constituido el lugar de encuentro, de festejo, de animación urbana, de protesta, de interacción entre los miembros de una comunidad. Por ese motivo analizar de qué manera han sido tomados tanto por las gestiones de turno como por los vecinos, nos ofrece una visión de la sociedad que lo produjo.

El Monumento a la Independencia al que nos vamos a referir, está directamente asociado al espacio público que lo contuvo en un principio: la plaza de Morón.

La plaza ha sido desde siempre epicentro de las celebraciones patrias. Es el lugar de relación y de identificación de la comunidad, el escenario donde ésta se muestra, donde se expresa, tanto en las fiestas populares, o acotada por el ritual pautado de las celebraciones religiosas o las conmemoraciones escolares y militares. La historia de un pueblo pasa, de algún modo, por este emblemático espacio colectivo en el que cada etapa ha dejado su impronta.

A principios del siglo XX los festejos realizados en la plaza, ya fueran patrios o religiosos eran variados e incluían distintas actividades y rituales que se repetían año a año: discurso del Intendente y de miembros de las comisiones organizadoras, Tedeum a cargo del cura párroco, salva de bombas, desfile o presencia de las asociaciones nacionales o internacionales, concierto de la orquesta en la plaza, discursos de las maestras y



de niños de las escuelas, colocación de placas conmemorativas. A lo institucional se sumaba la caridad a través de distribución de ropa para las familias pobres y de dulces y juguetes para los niños, actividad que llevaban a cabo las damas de las familias prominentes del pueblo. Entre las diversiones ofrecidas a los vecinos no faltaban las carreras de sortijas y el palo enjabonado, así como los bailes populares. En tanto el baile de gala era privilegio de un grupo más selecto. A la noche se realizaban marchas de antorchas y fuegos artificiales. Con el paso de los años y las nuevas tecnologías se fueron agregando: funciones de cine en la plaza, emisión de radio desde el Palacio Municipal y presencia de aviones sobrevolando la plaza.

Estas fiestas desarrolladas en calles y plazas eran esperadas y vividas con júbilo por todos los vecinos, lo que aseguraba una nutrida concurrencia donde además del sentimiento patriótico que los impulsaba a participar, hay que destacar que eran escasos los acontecimientos importantes a los que la comunidad era convocada.

Los Centenarios

Ya hacia fines del siglo XIX y especialmente a comienzos del XX cuando se comenzaron a celebrar los centenarios de la Independencia en toda Iberoamérica, los monumentos conmemorativos conformaron la expresión más importante de la escultura en estos países y se convirtieron en destacados puntos de referencia urbana, al ser colocados en plazas y vías públicas.

Los escultores, muchos de ellos europeos, crearon importantes obras relacionadas con la Independencia y otras gestas heroicas. Esta temática fue un tema recurrente no solamente con convocatoria desde el ámbito oficial sino también por iniciativa de la ciudadanía que a través de colectas públicas costeaba la totalidad o parte de estas obras. Así comenzó a gestarse el Monumento a la Independencia en Morón a partir de la iniciativa de una mujer: Clemencia Ceballos.

En esa época el pueblo se animaba con la presencia de un gran número de inmigrantes que se sumaban a los antiguos vecinos. En solo veinte años, para ser más precisos entre 1895 y 1914 - fecha de los censos nacionales - la población de Morón había pasado de 7880 habitantes a 24.624 constituyendo éste, el primer aumento demográfico importante que haya tenido a lo largo de su historia.

La incorporación de miles de extranjeros cambiaría en pocos años la fisonomía del partido. El ámbito urbano crecía, se multiplicaban los comercios y nacía una incipiente industria doméstica dirigida fundamentalmente a la alimentación, la vivienda y el vestido de los moronenses. El pueblo estaba rodeado de una extensa zona rural, ocupada por chacras y quintas de producción, tambos y algunos hornos de ladrillo.

La vida cultural de Morón se reducía desde tiempo atrás a un círculo de familias, asentadas en la zona céntrica. De ellas surgían los funcionarios, los profesionales y demás vecinos influyentes. Sus mujeres dedicadas básicamente a la vida familiar, participaban en el ámbito público, hasta fines del siglo XIX, a través de las tradicionales asociaciones de caridad.

La actividad política estaba dominada por la disputa del poder entre conservadores y radicales, en un escenario violento, marcado por la corrupción y el fraude. A este panorama se sumaría a comienzos del nuevo siglo, el socialismo, con una nueva propuesta. Morón se convirtió en esa época en un importante referente del socialismo. Muchos de los dirigentes históricos del partido vivían o pasaban largas temporadas en sus quintas. Así Juan B. Justo, Nicolás Repetto, las hermanas Fenía, Mariana y Adela Chertkoff, Adolfo Dikman, José Ingenieros, Ángel Giménez y Mario Bravo tenían sus residencias en la localidad y participaban activamente de su vida política y cultural. Muchos hombres y mujeres moronenses trabajaron junto a ellos, algunos fueron miembros activos del Partido, pero otros simplemente los acompañaron porque compartían su manera de ver el mundo, en una época en que la injusticia y la desigualdad social se manifestaban con fuerza. Así las distintas acciones que el Partido Socialista llevaba a cabo en

Morón especialmente desde la Sede de la Sociedad Cosmopolita de Trabajadores^[1] y el Centro Socialista, contaban con la presencia de gran cantidad de vecinos, entre ellos algunas mujeres que se destacaron en esa primera década del siglo por la defensa de la escuela laica y gratuita y la incorporación de las clases humildes a la cultura.

Una de esas mujeres, Clemencia Ceballos, tuvo un gran protagonismo a partir de 1910, ya que fue la inspiradora del primer monumento que años más tarde fue erigido en Morón, en conmemoración de la declaración de la Independencia.

Los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo contaron, en Morón al igual que en el resto de la Nación, con una gran expectativa y participación de las familias del pueblo. En ellas, las comisiones de “vecinos notables” que organizaban todo tipo de eventos, amén de intervenir y financiar otras gestiones vinculadas al desarrollo urbano. Según la crónica de El Imparcial,^[2] la plaza albergó en este histórico acontecimiento a 2000 personas, cifra que ya había consignado cuatro años antes cuando la misma cantidad de vecinos se había reunido en ese ámbito, para festejar la llegada de la luz eléctrica a las calles céntricas de Morón.

Clemencia Ceballos y el Monumento a la Independencia

Clemencia Rafaela de Ceballos (1847-1917) fue una notable mujer que actuó en Morón en las primeras décadas del siglo XX. Su trayectoria fue extensa e importante. Oriunda de Córdoba había fundado en Bell Ville, en 1874, el Colegio Español, institución auspiciada por la Dirección General de Escuelas entonces dirigida por Domingo F. Sarmiento, de quien era amiga. Fue pionera de la educación mixta, y participó en el Primer Congreso Pedagógico de 1882, convocado para debatir los principios que debían regir la educación pública, y que fue el antecedente de la Ley 1420 de Educación, promulgada en 1884. Esta prestigiosa educacionista residió los últimos veinte años de su vida en Morón, donde tuvo un activo protagonismo y era conocida como “la vieja de la Patria”, como ella misma se autoproclamaba.^[3] En el año 1903 la encontramos dirigiendo la Escuela Nocturna gratuita de la localidad, que funcionaba tres veces por semana en la Sociedad Cosmopolita de Trabajadores,^[4] donde también enseñaba Pascuala Cueto, y de la que Clemencia fue ferviente defensora, ya que fue una de las oradoras en la plaza, cuando un nutrido grupo de vecinos y personalidades se solidarizaron con ella.^[5]

También fue quien se dirigió a los vecinos en 1912, cuando la inauguración del nuevo local de la Biblioteca Popular de Morón. Allí “elogió la importante obra realizada en pro de la educación del pueblo, haciendo votos por el progreso de la misma.”

En 1914 en un encendido discurso cuando se inauguró la Escuela Profesional que dirigía la Sra. Victoria Ambrosetti Villa, resaltó el apoyo que “la sana opinión pública” brindó a la evolución educacional, demostrando lo que pueden “los pueblos que saben lo que quieren”.^[6] Fue además integrante de la Comisión Honoraria del establecimiento.





Clemencia Ceballos joven, en Córdoba.

En ese mismo año se constituyó la comisión local de la Asociación del Magisterio de la Provincia, de la que fue presidente. Esta asociación tenía el propósito de estrechar los vínculos de solidaridad gremial, de hacer sentir la acción del Magisterio en todos los ramos de la actividad pública, de asumir la defensa del asociado y de hacer efectiva la protección mutua.[7]

En 1912, ya pasados los festejos del Centenario y pensando en la conmemoración del 9 de julio de 1916 donde se cumpliría el aniversario de la Jura de la Independencia, Clemencia reunió a los vecinos y amigos en una comida que se ofrecía a los niños pobres, y anunció su idea de formar una comisión para ocuparse de la creación de un monumento que conmemorara esta fecha tan significativa para la patria. Es importante resaltar que la erección de un monumento de esta naturaleza se basaba en una fuerte convicción ideológica. Se quería dejar en bronce nada menos que el concepto de independencia, no se estaba homenajeando a un personaje, sino a la patria. Así comenzó un proceso que Clemencia Ceballos, impulsó contra viento y marea, pero que se hizo largo y engorroso por culpa de las trabas burocráticas y el poco empeño de quienes debían tomar decisiones concretas. Se creó una Comisión Honoraria conformada por personalidades locales como José María Casullo, Domingo Matheu, Eusebio Giménez, Estanislao Zeballos, José María Moreno, Alberto Leloir y Carlos Tomkinson.[8] La configuración de esta comisión nos muestra el apoyo que esta mujer había logrado a pesar de su

actuación en la Sociedad Cosmopolita de Trabajadores y su defensa indeclinable de la Escuela Popular Laica. Era una figura emblemática de la Educación que merecía el respeto de todos, en este caso de los representantes de la elite porteña que también actuaba en Morón, al igual que lo hacían los grandes dirigentes del socialismo. La propia Clemencia donó unas libras esterlinas, producto de su ahorro, para la colecta pública y dejó un legado en su testamento para ese fin. La piedra fundamental del monumento fue colocada el 9 de julio de 1913 en un acto público, con el patrocinio del gobernador de la Provincia, Juan Manuel Ortiz de Rozas. Pero todo era muy trabajoso y en 1916, fecha prevista para la inauguración del monumento, recién se llamó a concurso para presentar maquetas para la estatua.



Caras y Caretas, 4 de marzo 1916.

El 2 de julio de 1917 murió inesperadamente Clemencia Ceballos siendo acompañada por una multitud. Recién en 1937, veinte años después de fallecida la maestra, se inauguraría el Monumento a la Jura de la Independencia, obra del escultor Héctor Rocha, que fue ubicado en el centro de la Plaza Alsina[9], denominación que en ese entonces tenía la plaza principal de la localidad.

El monumento y la polémica

Por diferentes motivos, entre ellos la decisión de hacer un monumento más importante, llegada la fecha del bicentenario, el proyecto no se había concretado.

El 9 de julio de 1916 se festejó con las habituales actividades que año a año se hacían en la efeméride, pero sin dejar de pensar en el monumento. Por ese motivo ese mismo año se realizó un concurso de bocetos, al que se presentaron numerosos artistas y que fue expuesto en la Biblioteca, con un jurado prestigioso presidido por el Dr. Cupertino del Campo, director del Museo de Bellas Artes, secundado por dos consejeros escultores: Arturo Dresco y Víctor Garino.

A los pocos días de realizados los actos del Centenario en Morón, se dieron a conocer los resultados del concurso. El proyecto elegido pertenecía al joven escultor argentino Héctor Rocha y se trataba de un grupo escultórico de estilo neoclásico con cuatro figuras alegóricas semi desnudas que representaban a la Patria y sus símbolos.

Pocos días después de la muestra apareció una carta en el periódico El Imparcial, dirigida al presidente de la comisión Pro monumento Dr. Gerardo Palacios Hardy, firmada por Nicolás Juliano, conocido constructor local, que desató una polémica acerca de las figuras representadas en el boceto.

Juliano escribía en El Imparcial una carta de los lectores dirigida al presidente de la comisión Pro monumento Dr. Gerardo Palacios Hardy: “la comisión técnica presidida por el Dr. Cupertino del Campo, ha dictaminado inspirada en el conjunto escultórico y en el modelado un tanto vigoroso de las figuras desnudas, ha juzgado el valor artístico de las disposición, como figuras del modelado, pero me permito creer que dejó de lado juzgar al ambiente donde ha de ser colocado el monumento”. [10] Si bien hace constar que siente alegría porque hay un compatriota escultor -“ya tenemos escultores Argentinos”-, continúa diciendo: “debemos mirar en los ejemplos a los niños y a la juventud, en lo que se deduce que para inspirar ordenes, privación de ideas y dignidad de carácter, es menester que las obras en monumentos públicos reúnan ciertas condiciones [...] Como vecino e hijo de este pueblo como supongo también opinan el magisterio y los padres de familia y quizás también los artistas, que ese monumento exhibe muchas desnudeces y no puede concordar con lo que ha de glorificar y para el sitio donde ha de ser colocado [...] Me siento impulsado a expresar que en ninguna parte donde se cuida la cultura, elegirán el centro de su principal plaza pública, monumento de ese significado altamente patriótico, simbolizando a la república completamente desnuda, además de los otros símbolos en la misma condición” [11]

Alega también que en vez de mostrar los atributos propios, el amplio manto de la dignidad en su cuerpo, la despoja “pervirtiendo el símbolo”. Su intención era, según expresa su autor, remitir la carta privadamente, al principio, para hacerla llegar a Clemencia Ceballos promotora del monumento.

También se pregunta qué opinarían las familias de Morón sabiendo que en la base del monumento hay una figura de hombre vigoroso “bien modelado” que expone con toda crudeza “ciertas partes”. Se pregunta luego por qué la comisión ha elegido este boceto donde está pervertida la finalidad y el significado que debe tener.

Palacios Hardy le responde a Nicolás Juliano que la comisión se hará cargo de las observaciones con el propósito de mejorar esta realización. [12] Y unos días después se dirige nuevamente a Juliano tratándolo de descortés, recordándole que el jurado está integrado por el director de Bellas Artes Don Cupertino del Campo, y que en la Biblioteca Sarmiento se va a inaugurar la exposición de proyectos para el monumento, que por otra parte son muchos. [13]

El monumento del escultor Héctor Rocha

El boceto elegido en el concurso pertenecía a Héctor Rocha (1893 - 1964), por entonces un joven escultor de tan solo 23 años. Argentino, formado en París, discípulo de Torcuato Tasso, escultor catalán, radicado en la Argentina y maestro de grandes artistas en nuestro país. La carrera de Rocha fue

fecunda, siendo autor de numerosos monumentos tales como el monumento al General Belgrano en la Plaza del barrio homónimo, el monumento a Urquiza ubicado en Palermo (en colaboración con Renzo Baldi), el monumento al Ingeniero Cipolletti en Mendoza, el monumento a Patricio Peralta Ramos en Mar del Plata, la escultura de Guillermo Rawson en Recoleta. Otras de sus obras se encuentran en la Legislatura porteña, en Alta Gracia, e incluso en Lima hay un monumento a Sarmiento, de su autoría.



Héctor Rocha fue además miembro de la primera Comisión directiva de la Asociación Argentina de Artistas Escultores. El monumento es un grupo escultórico de estilo neoclásico con cuatro figuras humanas. Toda la plástica iberoamericana de este período incorporó los paradigmas heroicos que cien años antes los movimientos independentistas habían tomado de la Revolución Francesa, que a su vez estaban inspirados en la antigüedad grecorromana.

Como es característico de las composiciones de ese género, la obra responde a los principios de equilibrio y simetría,

donde los cuerpos están desnudos o semidesnudos y remiten a la mitología greco romana, en este caso con una fuerte simbología relacionada con los valores republicanos. En este monumento las figuras representan a la Nación Argentina rodeada de El patriotismo, La Gloria y el Clarín de la Fama, que simbolizaba la “voz pública” .

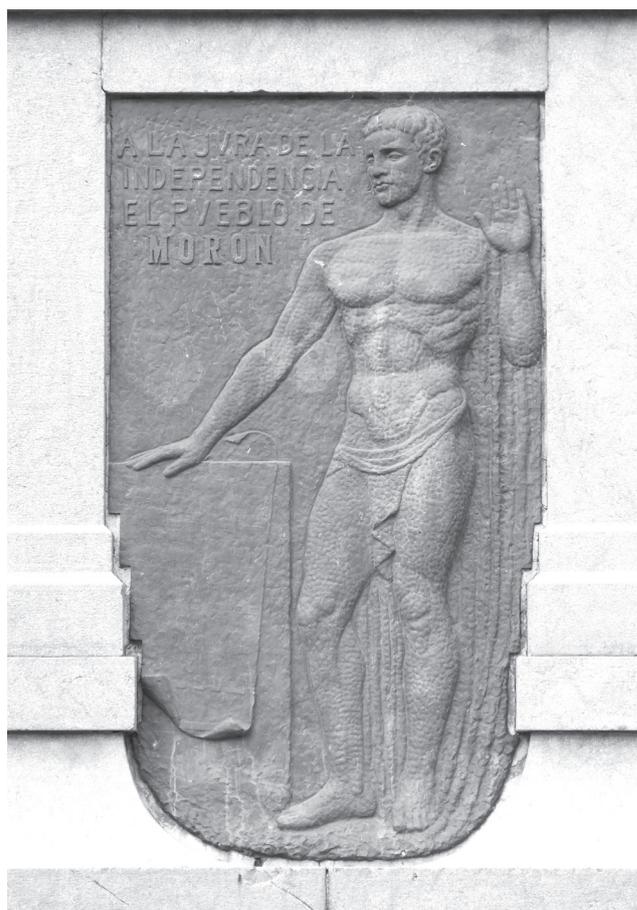
En el fondo se encuentra la figura más imponente, una Victoria alada, inspirada en Niké, la diosa griega de la Victoria, que siempre se caracterizaba con alas porque tenía la facultad de poder correr y volar, por lo que también representaba la libertad. Tal como la famosa escultura La Victoria de Samotracia, es una mujer desnuda cubierta sutilmente con una tela. En este caso tiene un manto que también cubre su cabeza. Tiene dos alas y un brazo levantado envuelto en el manto. Un ala apunta a la tierra y la otra al firmamento, esta última parece a lo lejos una vela desplegada. Adopta una actitud protectora de las otras tres figuras, una mujer y dos hombres a los costados.



La figura del centro es una mujer desnuda erguida que representa la Patria, con un brazo en alto en actitud triunfal lo mismo que su cabeza mirando al cielo, en actitud altiva. A ambos lados figuras masculinas, una de ellas tocando un instrumento, mirando el suelo, inclinado y cubierto por el manto de la diosa. El otro hombre, disimulando su desnudez por el mismo manto, comparte con la mujer una mirada contemplativa hacia el cielo.



El pedestal que sostiene el monumento tiene un alto relieve con la figura de un hombre semi desnudo, jurando sobre un pergamino, que representaría el Acta de la Independencia, con su mano izquierda alzada en señal de compromiso. A su lado el texto reza: “A la jura de la Independencia, el Pueblo de Morón”.



El emplazamiento del monumento en la década del 30´

Pasaron dos décadas, desde la realización del concurso en la que resultó elegida la obra del escultor Héctor Rocha al que

nos hemos referido, y su instalación en la plaza principal de Morón. En ese largo lapso de tiempo entre 1916 y 1937, se dejó de hablar del monumento, salvo algunos escasos artículos en la prensa local que se preguntaban qué habría sido de la iniciativa y del dinero recaudado. En 1928 el periódico La Tribuna[14], bajo el título de: “¿Existe una Comisión pro-monumento a la Independencia?”, despertó gran interés entre los vecinos sobre todo acerca de los fondos reunidos. Esto derivó en que poco tiempo después, una dama perteneciente a la Comisión Auxiliar Pro- Monumento, explicara que la Comisión continuaba en funciones y que en el Banco de la Provincia, sucursal Morón, estaban depositados los diez mil pesos recaudados, y que las reuniones se habían postergado más de la cuenta en razón del lamentable fallecimiento del apreciado vecino y secretario de la Comisión Sr. Sebastián Acosta, pero que el Presidente, el doctor Gerardo Palacios Hardy y la señora Julia S. de Acosta, Presidenta de la Comisión Auxiliar de Damas y secretaria de la Comisión Directiva, procurarían en corto plazo dar término a la idea de la querida señora de Ceballos.

El escenario en que se inauguraría el monumento era muy diferente al que dio nacimiento a la idea de la conmemoración del centenario de la Independencia. El municipio de Morón vivía un período de predominio conservador, convirtiéndose en un verdadero punto referencial de la política provincial a partir del golpe de estado de 1930. El censo de 1938 nos indica un notorio crecimiento, contabilizándose 65.750 habitantes, con un porcentaje de población urbana del 95%. Las cifras indican la existencia de 181 establecimientos industriales en el distrito. Una fuerte migración, predominantemente interna, que creció a lo largo de tres décadas, transformaría el Morón tradicional - que todavía mantenía algo del tiempo de las quintas de veraneo - en una pujante ciudad comercial e industrial, con barriadas que se fueron formando con la llegada de nuevos pobladores, especialmente obreros.

El gobierno de Fresco en la Provincia de Buenos Aires se extendió entre los años 1936 y 1940 convirtiéndose sin duda un período de características muy definidas dentro de la década. Su influencia política había comenzado años antes, siendo uno de los artífices del golpe de estado del 6 de setiembre de 1930. El autoritarismo, la censura, el fraude electoral y la violencia política que fueran característicos de la década, también marcaron su gobierno.

El Partido de Morón sufrió las consecuencias de este primer golpe de estado del siglo XX, viendo transformada su propia denominación ya que en el año 1932, el gobierno provincial, cambió con aprobación de la Legislatura el nombre de este Municipio. Se lo llamó Seis de Setiembre en homenaje al día del golpe militar que derrocara al Presidente Hipólito Irigoyen. La organización y magnificencia que tuvieron los actos patrios,

con la reiterada presencia en Morón de Manuel Fresco, su esposa y altas autoridades nacionales y provinciales, fue una constante. Contribuía el hecho de que el gobernador vivía en Haedo, localidad de este Municipio. Bajo su gobierno conservador, la Plaza Alsina vio desarrollarse numerosos actos, conmemoraciones y festejos, de carácter patriótico, religioso y popular que contaron con una gran participación de los vecinos. Este espacio público que tuviera hasta 1939 un diseño tradicional de estilo francés, con muchos canteros y pequeños caminos interiores, fue remodelado y convertido en una plaza plana que podía albergar grandes concentraciones populares, como efectivamente sucedió.

Dios, Patria y Hogar constituyeron el lema del gobierno y este mensaje sería transmitido en cada acto oficial a través del discurso y también del gesto. Los desfiles militares y escolares, las misas de campaña en la Plaza, la exaltación de los símbolos patrios como el embanderamiento obligatorio de negocios y viviendas particulares, formaron parte de ese “ritual” de los gobiernos nacionalistas y conservadores.[15]

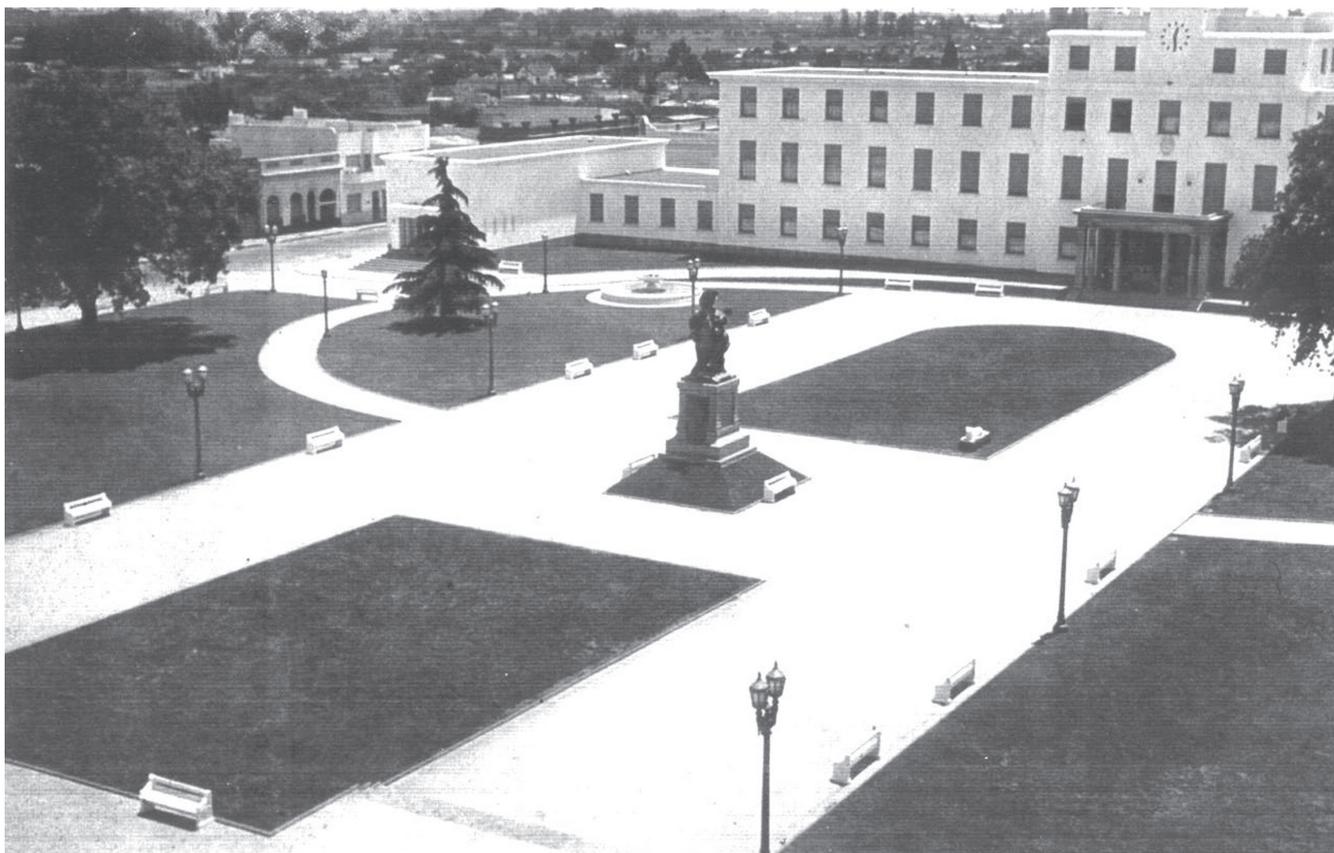
Morón vivió multitudinarios actos donde participaban con la misma jerarquía el Estado, la Iglesia y el Ejército, en los que la comunidad, estaba especialmente representada por las escuelas, “disciplinadamente ordenadas” por maestras “musolinescas”, y por las distintas asociaciones y corporaciones locales.[16] Entre otras celebraciones y efemérides, cada seis de setiembre se conmemoraba el aniversario de la revolución que liderara el Gral. Félix Uriburu, con discursos de tono mesiánico que recordaban “aquella gesta gloriosa”. El discurso nacionalista se reiteraba en oficinas públicas, publicaciones gubernamentales e inauguración de monumentos.

La plaza principal del pueblo continuó transformándose y durante el gobierno conservador fue inaugurado en 1939 el actual Palacio Municipal, de características monumentales en comparación con las construcciones existentes hasta ese momento en la ciudad. Dentro de la gran remodelación de este emblemático espacio público se llevó a cabo dos años antes el emplazamiento del “Monumento a la Independencia”, de larga historia en Morón, ya que la iniciativa de la maestra Clemencia Ceballos, que fue seguida de una colecta para su ejecución, había comenzado más de dos décadas atrás.

Finalmente el monumento fue inaugurado por el Intendente Rafael Amato, el 8 de diciembre 1937.[17]

El periódico La Tribuna decía: “Después de haberse realizado los actos organizados en conmemoración de la fiesta de la Inmaculada Concepción, Patrona de Morón, se llevó a cabo en la plaza Adolfo Alsina, la inauguración del Monumento a ‘La Independencia’, que por suscripción popular fuera costado en colectas organizadas desde hace más de 25 años”.[18] Debido a este acontecimiento la plaza tomó el nombre de “La Independencia”, por breve tiempo.





El monumental bronce fue colocado sobre su pedestal, en el centro de la plaza y ofrecido por el señor Alejandro Schoo, caracterizado convecino, que había acompañado a los promotores del mismo en sus comienzos. La ceremonia fue presenciada por las autoridades locales y numeroso público, que coreó las estrofas del himno patrio que ejecutara la banda que amenizó los festejos. Otras eran entonces las circunstancias y el escenario político y social en que el monumento fue finalmente levantado. Ya había quedado atrás aquel grupo de ciudadanos que seducidos por la fuerza y la convicción de la maestra Ceballos la habían apoyado en su idea de homenajear a la “Patria liberada”. Si bien aquellas eran figuras representativas de la política conservadora y de la “alta sociedad” de la época, tenían respeto por la república y sus instituciones y el discurso ferviente de la admirada educacionista los había convencido.

El monumento se inauguraba ahora en el contexto de un acto religioso como lo era el Día de la Virgen, durante la gestión de un intendente que si bien realizó una importante obra pública, era el representante de una política autoritaria y represiva que lejos estaba de los ideales de aquella mujer tan cercana al socialismo que lo había imaginado años atrás.

La plaza peronista y el traslado del monumento

Durante trece años la obra de Héctor Rocha permaneció en el centro de la plaza principal de Morón, constituyendo el primer monumento que tuvo el Partido, pero en vísperas del centena-

rio de la muerte de José de San Martín, comenzaron a proyectarse distintas obras y homenajes. En cuanto a los espacios públicos, se crearon siete nuevas plazas, en tanto en la Plaza Alsina - que cambió su denominación por la de General San Martín - fue retirado el monumento a la Independencia que fue emplazado en otra localidad y fue inaugurado el monumento ecuestre del Libertador.

El Monumento a la Independencia, fue trasladado a la recién inaugurada plaza de Villa Sarmiento, que recibió a su vez el nombre de Adolfo Alsina. Se trataba de un terreno que había permanecido descuidado durante décadas, que hacía las veces de potrero donde los vecinos del barrio jugaban al fútbol. Tal como lo señala la Memoria correspondiente al año 1950 de la Municipalidad: “La construcción de la Plaza Adolfo Alsina, de doce mil metros cuadrados y la más grande del Partido [...] es una obra pendiente desde hace más de siete lustros y esperada aún más por el pueblo, que vio cumplidos sus anhelos”.[19]

Otro era el escenario político y social al promediar el siglo XX, cuando el Monumento a la Independencia fue nuevamente emplazado en un nuevo espacio público. Morón vivía una época de desarrollo y bienestar, coincidente con la industrialización creciente que caracterizó al primer peronismo. Cientos de establecimientos fabriles atrajeron a una nutrida población obrera, determinando un notable crecimiento demográfico en toda la región. Desde fines de la década del 30 su población venía en aumento y se acrecentaba por las migra-

ciones internas y de países limítrofes.[20] Como consecuencia del crecimiento demográfico, la urbanización se extendió hacia la periferia y los pueblos cambiaron su estructura urbana, al aumentar considerablemente la superficie edificada. Este proceso se vio favorecido por el desarrollo del transporte automotor, que en combinación con el tren llevaba a los pasajeros a los nuevos barrios alejados del centro.

La transformación tanto cuantitativa como cualitativa de la población determinó la necesidad de ampliar no solamente las medidas relacionadas con la obra pública, la salud o la educación. Existía una nueva sociedad constituida por miles de nuevos vecinos que debían ser integrados y tenidos en cuenta por el gobierno municipal. Hasta el momento la actividad cultural se había visto reducida a las iniciativas de una elite local, constituida por una “aristocracia” de familias tradicionales, profesionales y comerciantes afincados largo tiempo atrás. Pero la sociedad había cambiado, el gobierno peronista dirigiría tanto los actos cívicos como los espectáculos, a las masas populares, nuevas protagonistas de la sociedad local.

Así los espacios públicos cobraron una importancia nunca antes vista, albergando decenas de miles de personas en los distintos eventos que en ellos se organizaban.

Si bien durante el período de los conservadores la plaza albergó gran cantidad de público en sus actos y celebraciones, la plaza del peronismo sería por excelencia la de las grandes masas. El acto multitudinario por excelencia fue la inauguración del monumento al General San Martín, en 1950, “Año del Libertador”, ocasión en que se reunieron unas 50 mil personas, a las que se dirigió el Intendente desde los balcones de la sede municipal. El monumento al Libertador, costado por suscripción de los vecinos, fue ubicado en el centro de la plaza que desde entonces llevó el nombre del prócer en tanto el Monumento a la Independencia fue reinaugurado en la localidad de Villa Sarmiento.

El Monumento a la Independencia en Plaza Alsina de Villa Sarmiento

La Plaza Alsina fue inaugurada el 7 de mayo de 1950, ocasión en que las autoridades municipales dieron nueva significación a la obra escultórica, que se reinauguraba, en clara adhesión a la política desarrollada por el gobierno de Juan Domingo Perón. Así, el monumento pasó a llamarse “A la independencia Política y Económica Nacional” y según consta en una publicación del gobierno municipal de la época, “Morón rinde homenaje en ese monumento erigido en la plaza de Villa Sarmiento, a la Patria, a la Paz, a la Justicia y a la Libertad. Es el homenaje al espíritu de la Nueva Argentina, que se ha forjado merced al trabajo del pueblo criollo, al valor inmaculado de nuestros próceres y a la acción genial de un conductor: el Gral. Juan Perón”.[21]



En la placa colocada en el monumento podía leerse lo siguiente: “El 9 de julio del año 1947 el General Perón, Conductor de la Nueva Argentina, proclamó en Tucumán, la INDEPENDENCIA ECONOMICA DE LA REPUBLICA haciéndonos libres de todos los yugos que hasta entonces nos sujetaban al capitalismo del exterior. Las generaciones argentinas sabrán que, hasta que Perón llegó, los ferrocarriles, los teléfonos, la flota mercante, los puertos y la casi totalidad de los servicios públicos, eran propiedad extranjera. Hoy por su esfuerzo titánico y su patriotismo, todos esos factores esenciales de nuestra economía SON ARGENTINOS. En este monumento a la Independencia Argentina, une el pueblo de Morón, su gratitud a los próceres de 1816 y al insigne Presidente Perón, que lo supo hacer AUTENTICAMENTE LIBRE Y FELIZ. 9 de julio del año del Libertador Gral. San Martín”.[22]

El contexto histórico en que se inauguraba el nuevo emplazamiento del Monumento a la Independencia, era muy diferente a los dos escenarios anteriores, tanto el de la idea original, de la “Patria liberada”, como el de la inauguración de la obra en la plaza conservadora de la década del 30, en el contexto de un acto religioso. El peronismo desarrollaba una compleja estrategia de propaganda oficial que se sostenía a través de los medios de comunicación, la educación y las distintas manifestaciones culturales. El espacio público en este caso, con un fuerte símbolo conmemorativo en su centro, como lo fue el monumento, planteaba un mensaje tendiente a legitimar su acción política, buscando claramente la construcción de un imaginario colectivo.

En síntesis, la lectura que hemos realizado a partir del Monu-



mento a la Independencia en tres períodos concretos del siglo XX, nos ha permitido analizar cómo una sociedad se relaciona con su pasado. Es lo que Alejandro Cataruzza[23] denomina los usos del pasado, trabajando sobre la idea de que los procesos de construcción imaginaria del pasado no solamente son patrimonio de los historiadores, sino que pueden ser desplegados desde innumerables registros que se relacionan con el pasado para interpretarlo desde otro lugar, entre los que se cuentan los intelectuales, los periodistas, los escritores de ficción, las dirigencias de los partidos políticos y sus militantes, los docentes o los funcionarios del Estado, a través de decretos y disposiciones sobre efemérides o monumentos.

También es interesante consignar cómo la sociedad acompañó cada conmemoración. En Morón, la iglesia, el poder político y las instituciones educativas han sido los grandes convocantes de estos actos masivos a los que acudieron los vecinos para manifestar su apoyo, su regocijo o su compromiso en ese gran escenario urbano que es el espacio público.

El Monumento a la Independencia al que nos hemos referido cobra sentido porque está instalado en un sitio significativo que es la plaza ya que constituye esencialmente un espacio de legitimación. Cada vez que en este ámbito emblemático se

emplaza un monumento o una simple placa recordatoria, el acto dirige un mensaje hacia la población a la vez que cobra un especial sentido para la comunidad que participa en ellos. A lo largo del tiempo, estos homenajes han sido acompañados por los distintos sectores sociales de modo que cada sitio de la plaza, cada conmemoración, posee una honda significación para los distintos y muchas veces contradictorios grupos de la comunidad. A lo largo del tiempo van quedando los símbolos materiales de cada relato, en el caso de que no hayan sido destruidos (cosa que también sucede), y de esa manera se hace presente la pluralidad de la gran ciudad que han construido los moronenses.

Es entonces lógico y saludable que los distintos grupos que conforman la sociedad, se apropien de este espacio que es patrimonio de todos. La plaza y sus diferentes conmemoraciones y festejos ha respondido al imaginario moronense de cada época, porque es el reflejo de las expresiones políticas, de los hechos concretos y de las relaciones sociales de los vecinos, constituyéndose tal vez por eso en la más importante construcción simbólica colectiva de Morón.



Notas

- [1] SUÁREZ Carlos Alberto **“La Sociedad Cosmopolita de Trabajadores Socialistas y Sindicalistas en el Morón de principios de siglo”** en *Revista de Historia Bonaerense*, N° 18, 1998, p. 38. La Sociedad Cosmopolita fue creada en Morón en 1902 para propender “al mejoramiento material y moral de la clase trabajadora. Dará conferencias, publicará folletos y se valdrá de todos los medios conducentes a formar una conciencia de clase del proletariado... Tendrá una biblioteca y una escuela para la mejor instrucción de sus miembros...”.
- [2] *El Imparcial*, 22/05/1910.
- [3] SAEZ Graciela **“Mujeres socialistas en el Morón de comienzos del siglo XX”** en *Revista de Historia Bonaerense*,

- 2009, N° 35.
- [4] *El Pueblo*, 10/08/1911.
- [5] CONSEJO ESCOLAR DE MORÓN **Memoria de 1913**.
- [6] *El Imparcial*, 15/07/1915.
- [7] *La Vanguardia*, 26/07/1915.
- [8] *Ídem*.
- [9] *Ídem*.
- [10] *El Imparcial*, 23/07/1916.
- [11] *Ídem*.
- [12] *El Imparcial*, 30/07/1916.
- [13] *El Imparcial*, 03/08/1916.
- [14] *La Tribuna*, 05/09/1928.
- [15] INSTITUTO Y ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE MORÓN, Libro 31, f. 315, Ordenanza 663 de 1937.
- [16] SAEZ Graciela **“Celebraciones y espacio público”** en *Revista de Historia*

- Bonaerense*, 2010, N° 36, pp. 33.
- [17] *El Imparcial*, 13 de diciembre de 1937.
- [18] *La Tribuna*, 15 de diciembre 1937.
- [19] SAEZ Graciela Et. Al. *Villa Sarmiento, su historia*, Municipio de Morón, 2011.
- [20] SAEZ Graciela; BIROCCO Carlos y otros *Morón, de los orígenes al Bicentenario*, Municipio de Morón, 2010.
- [21] MUNICIPALIDAD DE MORÓN *Al finalizar un mandato, Intendencia de César Albistur Villegas*, 1952.
- [22] SAEZ Graciela Et. Al. *Villa Sarmiento...*
- [23] CATTARUZZA Alejandro *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*, Bs. As., Sudamericana, 2007.



Imagen e imaginario.

El estereotipo del indígena en el arte rioplatense del siglo XIX.



Lic. en Artes (UBA),
Mgter. en Estudios
Latinoamericanos
(UNSAM).

En Cultura e imperialismo Edward Said analiza las construcciones simbólicas de los imperios destinadas a sus colonizados, indispensables para el funcionamiento de la dominación, y donde la noción de “inferioridad” establece como distinción ontológica entre el colonizador y el colonizado, conformando una “...impresionante circularidad: somos quienes dominamos porque tenemos el poder (industrial, tecnológico, militar, moral) y ellos no lo tienen, debido a lo cual ellos no son quienes dominan; ellos son inferiores, nosotros superiores, etc.” [1]. Esta condición de inferioridad se apoya en los esquemas evolucionistas creados por la etnografía en el siglo XIX, codificando a las razas desde las más primitivas y sometidas hasta los pueblos superiores y civilizados,

una clasificación científica que connota de manera peyorativa a los pueblos y a las personas.

En el Argentina, como en tantas otras naciones latinoamericanas, en época republicana continuaron vigentes ciertos mecanismos de dominación colonial con respecto a los pueblos originarios, llegando al caso extremo de la conquista interna que consagró la llamada “*Campaña del desierto*”.

Este proceso de modernidad, bajo los preceptos del iluminismo, no concibió la existencia de híbridos[2], cuestión que se vió también materializada en la producción artística, donde se produjo una “*construcción*” de una tradición artística nacional que dejaba por fuera cualquier elemento originario (ahora símbolo del atraso) para poder identificarse así con la modernidad de las grandes capitales civilizadas de Europa. Por otra parte, en Buenos Aires tampoco se conformó una fuerte tradición de arte colonial, ya que el Virreinato del Río de la Plata se creó recién en 1776 y no se crearon talleres regionales así como tampoco academias, situación que no permitió solidificar una escuela característica de la flamante república.

Hubo entonces que restituir entonces esa “*falta de tradición artística americana*”[3] y se logró estableciendo una continuidad del arte americano con la herencia europea, es decir que la imposición de una tradición pictórica europea fue parte de su integración al progreso. Esta se fue forjando con la presencia de artistas viajeros de diferentes partes

del viejo continente en los primeros años de la república, artistas que sentaron las bases de una iconografía con la cual se formaron los artistas locales, llegando a fin de siglo con una política cultural instituida en la cual, por un lado, se implementaba un sistema de becas para que los artistas locales fueran a estudiar a Europa, a la par que se importaban y llegaban por voluntad propia artistas europeos para enseñar en las recientes instituciones, consagrando así el lenguaje académico.[4]

Son contundentes en este sentido los relatos de gran parte de la bibliografía sobre el arte argentino, incluso la producida hasta la primera mitad del siglo XX, cuando se refieren a la ausencia de tradición pictórica y escultórica, olvidando o no incorporando a esta “*Historia*” la pintura mural, los pictogramas, las pictografías, y la gran variedad escultórica y de objetos producidos antes, durante y después de la conquista por los pueblos originarios. Es decir que no quedaba espacio para la generación de discursos propios del sector indígena, y en este sentido la clara distinción entre arte y artesanía fue fundamental. Los indígenas pasan a ser los motivos de las obras de arte, generando y poniendo en circulación construcciones icnográficas y estereotipos que se van fijando a partir de su circulación y divulgación, tratándose de un imaginario que se configuró en época colonial pero que no pierde vigencia en época republicana.

Ocultamiento. El concepto de “indio” en el imaginario colonial y su correlato en el siglo XIX.

Tras la conquista, después de llamar a los habitantes de estas tierras “naturales”, el error de cálculo que indujo a Colón a pensar que había llegado a las Indias lo llevó a calificarlos como “indios”. Siguiendo el planteo de Bonfil Batalla, este término se acuñó junto y desde el discurso colonizador, homogeneizando la gran cantidad de etnias existentes en la América Antigua, ya que no atiende a las diferencias étnicas y culturales preexistentes, ni a las distinciones jerárquicas y económicas de las personas; sino que se aplica indiscriminadamente a toda la población aborigen, fijando el orden de subordinación que articula la situación colonial, organizando al mundo en colonizadores y colonizados. No en vano Favre aclara al público francés en la introducción a “*El indigenismo*”, que la traducción de “indio” no debe tomarse literalmente con el término genérico francés indien, sino con el de *sauvage* (salvaje)[5], evidenciando la connotación peyorativa que reviste a esa palabra. Y de acuerdo a un imaginario colmado

de leyendas y mitos medievales[6], se identificó a los pobladores de América con seres caníbales, cinocéfalos (hombres con cabeza de perro), sátiros, cíclopes, panoicos (hipertrofia de algún órgano), blemmias (hombres con la cabeza en el pecho) y gigantes patacones. Imágenes que circulaban en grabados para el consumo del público europeo y reforzaban el estereotipo del indígena, enfatizando la idea de inferioridad.

Sobre este panorama Beatriz Pastor analiza el proceso de deformación profunda de la realidad en el relato de Colón. La autora plantea la “*ficcionalización*” del indígena dentro de un mundo que empieza a regirse con nuevas pautas económicas, con fines estrictamente comerciales, en donde “...los tres primeros rasgos de caracterización de los indígenas [...] -desnudez, pobreza y falta de armas- los definían como salvajes y ciervos [...] el cuarto rasgo -la generosidad- los califica como bestias, por incapacidad de comerciar de acuerdo con las leyes de intercambio del mundo comercial”.[7] Esta ficción es importante en relación a la creación y fijación de imaginarios, ya que esta aparente desigualdad en

los intercambios se presenta para los ojos de los conquistadores como un trueque rentable debido a la “inocencia” de los nativos. El cambio de botones rojos, cuentas de vidrio y otras cosas de poco valor comercial por papagayos, hilo de algodón en ovillos y lanzas, etc., da cuenta de las distintas pautas culturales (esto incluye lo comercial) y la distinta valoración de los objetos de ambos grupos. Pero en el imaginario social se cristaliza como la ingenuidad de los pobres indígenas que fueron engañados ante su imposibilidad de entender la “buena forma” de comerciar y apreciar los objetos.

En este proceso, la voz, es decir la posibilidad de establecer discurso, ya sea oral o visual, de los habitantes de estas tierras fue acallada mediante la sustitución y la destrucción de sus símbolos. Sin embargo, algunos elementos se fueron filtrando en la compleja iconografía colonial, por ejemplo con la presencia en las imágenes votivas de materiales en donde reside algo de lo sagrado (textil, pluma, enconchados, pigmentos, etc.), generando una producción híbrida en la que se da cuenta de la situación de superposición de cosmovisiones, discursos y representaciones en las que se posibilitan deslizamientos de sentido, que al decir de Gisbert se configuran como la evidencia de “...la existencia de una nación india dentro de la estructura virreinal, que luchaba por mantener su identidad y seguir siendo visible”. [8]

En las primeras décadas del 1800 latinoamericano encontramos esas fechas parteaguas que delimitaron el período colonial y el republicano, revoluciones que, inspiradas en las corrientes liberales y capitalistas que pretendían construir nuevas sociedades sin jerarquías, paradójicamente vinieron a perjudicar la situación indígena. En primer lugar se determinó la dilución del concepto de “indio” en el de ciudadano, prohibiendo la exhibición y toda referencia étnica en los actos públicos y oficiales; tal como ordenó José de San Martín: “En adelante no se denominarán los aborígenes indios o naturales; ellos son hijos ciudadanos del Perú y con el nombre de ‘peruanos’ deben ser conocidos”. [9] Al respecto reflexiona Bonfil Batalla, en el marco de la conmemoración del Quinto Centenario de la conquista, que “...la estructura social de las naciones recién inauguradas conservó, en términos generales, el mismo orden interno instaurado durante los tres siglos anteriores, y en consecuencia, los indios continuaron como una categoría social que denota al sector dominado”. [10] Al mismo tiempo que los prejuicios y estereotipos sobre los pueblos originarios y sus descendientes siguieron vigentes, el proyecto que Manuel Belgrano presentó en el Congreso de Tucumán en 1816 proponiendo que se restaurara en los Andes una monarquía moderada con los incas como soberanos, fracasó de la misma manera que la aspiración de poner a un descendiente de Moctezuma al frente de México.

Estos contrastes se fueron enfatizando a medida que lo nacional iba recubriendo lo étnico y los indígenas demostraban su situación de “atraso” con respecto a las normas de sociabilidad y

economía capitalistas y occidentales. La implementación de las categorías artísticas del mundo occidental y moderno determinó que las prácticas y las producciones de los originarios quedaran fuera o en los márgenes de la Historia del “Arte”, ocupando nichos todavía problemáticos como lo son el “arte popular” y las “artesanías”; el indígena pasa a ser tema y asunto de las representaciones artísticas, materia plausible de deformaciones y construcciones iconográficas que acompañan las ideologías de las políticas socio-culturales.

Imaginario y estereotipo indígena: el caso de la pintura y escultura en Argentina

Hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, las corrientes ilustradas independentistas trajeron a la escena latinoamericana representaciones pictóricas y escultóricas de lenguaje neoclásico académico con las que se fueron “limpiando” los resabios barroquistas (sinónimo de lo colonial). El retrato de los héroes independentistas y civiles, el género costumbrista y lentamente el paisaje y la pintura histórica fueron los géneros que se forjaron a lo largo del siglo XIX. Asumimos junto con Bonfil Batalla que “...toda sociedad históricamente formada y delimitada se asume a sí misma como heredera de un patrimonio cultural enriquecido y transformado por sus generaciones precedente [...] a partir de ese repertorio de elementos culturales propios, define sus aspiraciones, formula sus proyectos y procura realizarlos [...] la identidad sería la expresión social e ideológica de la pertenencia al grupo a través de su reconocimiento, se tendría acceso legítimo al patrimonio cultural que el grupo considera propio y exclusivo”. [11] La tradición argentina del arte se formó dando la espalda a las dos tradiciones más cercanas: la indígena y la colonial, configurando un patrimonio cultural con el que todo grupo se identifica por ser sinónimo de patrimonio cultural nacional, que, creado “desde arriba”, intentan homogeneizar una cultura seleccionando y excluyendo la gran diversidad étnica existente. Siguiendo a Colombes, quien plantea que así como no existe una sola cultura tampoco puede existir una sola modernidad sino varias [12], se percibe el proyecto modernizador americano como un intento de homogeneización cultural que vio en lo indígena y en lo hispano colonial las rémoras al progreso que había que eliminar y por ello no promovió un crecimiento desde ellas. De allí que se inventó otra historia en nombre del saber positivo y se llamó “cultura nacional” a un proyecto que negaba y folklorizaba las raíces, en vez de promover el crecimiento desde ellas.

El costumbrismo fue uno de los géneros pictóricos más característicos del siglo XIX. Esas imágenes construidas por los artistas viajeros que llegaron a estas costas fueron fuertemente atractivas para los ojos exotistas y exotizantes de los europeos-espectadores de estas obras y acompañaron el discurso político de la generación del '37, promoviendo el tópico civilización-barbarie a través de las escenas cotidianas de indios y gauchos y episodios de malones y



cautivas, temáticas muy transitadas por la iconografía decimonónica (Fig. 1).

Los artistas viajeros que llegaron a la Argentina son parte de una oleada de dibujantes y pintores que acompañaban las campañas científicas que comenzaron a desplazarse por el territorio latinoamericano una vez finalizada la colonia. A diferencia de aquellas imágenes “inventadas” de los viajeros anteriores, éstos se diferencian por la utilización de la “...observación directa, la experimentación y el análisis racional como fundamentos de la realidad, principios engendrados por la Ilustración europea que iniciaron, antes de la Revolución Francesa, el proceso generalizado de la secularización del arte” [13] Este nuevo género artístico, llamada “tipicismo” o “costumbrismo”, que puso el ojo sobre las características intrínsecas de los grupos, generó entre la intelectualidad europea el interés hacia la ciencia y las culturas, un gran entusiasmo “casi como un segundo descubrimiento del Nuevo Mundo”. [14] No obstante, vale la pena preguntarse por la “objetividad” estas imágenes ya que estas representaciones dan cuenta de los prejuicios, intereses e ideologías de los artistas que tuvieron el poder de poner en circulación estos discursos visuales que remiten a su particular mirada sobre estos grupos étnicos.

Podemos entender las imágenes realizadas por los artistas viajeros en el Río de la Plata durante las primeras décadas del siglo XIX, a la luz del planteo de Burke en torno a las maneras en que se construyen situaciones de “encuentros” culturales. El autor plantea que en estos contextos en donde un grupo se enfrenta a otra cultura se pueden producir dos reacciones adversas: “una es negar o ignorar la distancia cultural, asimilar a los otros a nosotros o a nuestros vecinos, mediante la utilización de la analogía, tanto si el empleo de esta es consciente o inconsciente. El otro es visto como reflejo del yo: [...] la segunda respuesta habitual es justamente la contraria de la anterior. Consiste en la invención consciente o inconsciente de otra cultura opuesta a la propia. De este modo, convertimos en ‘otros’ a nuestros congéneres”. [15] Podemos postular que para el encuentro específico que aquí abordamos, en donde artistas europeos de diversas tradiciones y escuelas (más o menos neoclásicas, más o menos románticas) toman la tarea de re-presentar al “otro” indígena se producen una serie de discursos que si bien pendulan entre la idea del bárbaro al buen salvaje, con mayor grado de exotización o de cientificismo, no dejan de ocultar o tergiversar las cualidades intrínsecas de los indígenas. Es decir que se trata siempre de una mirada estereotipante, ya que, siguiendo a Burke es la forma más común que se produce tras el encuentro de culturas diferentes; “...el término ‘estereotipo’ [...] al igual que la palabra ‘clise’ [...] constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre la imagen visual e imagen mental. El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros. El estereotipo puede ser más o menos cruel, más o menos violento, pero, en cualquier caso, carece necesariamente de matices”. [16]

En este sentido es que podemos encontrar formas de producción con



Los indios de la Pampa. Emeric Essex Vidal, ilustración de Buenos Aires y Montevideo, 1820.



La familia de un cacique pampa. Carlos Enrique Pellegrini, litografía, 1830, aprox.



Indios Aucas y sus toldos (en Bahía Blanca) y vista de la Sierra de la Ventana. Pampas del sur. Alcides D'orbigny, litografía, 1835



Patacones y aucas. Emile Lasalle, según Alcide D'orbigny, litografía, 1837.



El rapto. Mauricio Rugendas, óleo sobre tela, 1848.

una mayor pretensión de objetividad como por ejemplo las litografías de principios de siglo del marino inglés Emeric Essex Vidal (Fig. 2) y las del ingeniero saboyano Carlos Enrique Pellegrini (Fig. 3). Por su parte, encontramos en las mismas décadas imágenes recubiertas con un mayor idealismo, “embelleciendo” los elementos de la realidad, como es el caso de los grabados de Alcides D'orbigny (Fig. 4) y Emile LaSalle (Fig. 5). Ni uno ni otro muestra realmente al indígena ya que se trata de estereotipos, que en este caso remarcan sus aspectos benevolentes: lo manso, lo inocente, lo productivo, pero no a partir de sus propios valores y pautas culturales sino a partir aquellas caracte-

rísticas positivas a los ojos o los cánones artísticos europeos. Indígenas que conforman un grupo familiar, que producen lo que consumen o venden sus excedentes, que tiene cuerpos esbeltos y armónicos con proporciones ideales, etc.

Como contrapartida encontramos las pinturas y grabados que demonizan al indio a partir de dos tópicos recurrentes en la historia visual decimonónica: las escenas de malones y cautivas. En la Argentina las pinturas de Mauricio Rugendas, artista alemán que transita en su larga estadía latinoamericana el pasaje del lenguaje académico al romántico, plasmó en sus obras una serie imágenes que eran totalmente condescendientes con el relato de la literatura romántica de la llamada generación del '37, en donde la relación con texto de La cautiva de Esteban Echeverría son contundentes. Y si bien estas imágenes no funciona como gran referente difusor en el sentido de que lo incipiente del campo artístico no permitía que estas imágenes se difundieran de manera pública sino que eran consumidas en un reducido ambiente de las clases más altas de la sociedad, lo cierto es que se van a conformar en los modelos a seguir por artistas contemporáneos y sucesores, así como darán cuenta del imaginario que estos grupos de poder necesitaban instalar para lograr el consenso para llevar adelante su propósito modernizador, un proyecto en donde los pueblos originarios se presenta como el estorbo para el avance y debía ser exterminado por su supuesta inutilidad para el proyecto nacional.

Esa estereotipación, como construcción de tipos que alude a la adopción de alguna característica de un grupo humano que se como un todo, fue continuada por muchos los artistas viajeros como por ejemplo Julio Daufresne y Albérico Isola, que continuaran a lo largo del siglo ofreciendo esa mirada sesgada de los originarios, reforzando su imagen empobrecedora. Pero esta problemática se refuerza cuando son los propios artistas locales los que retoman esas establecidas sobre el sector indígena; y en este sentido, el “...concepto de ‘mirada’, término nuevo tomado del psicoanalista francés Jacques Lacan (1901-1981) para designar lo que antes se habría llamado ‘punto de vista’ [...] a menudo expresa una actitud mental de la que el espectador puede no ser consciente, tanto si sobre proyecta odios, como temores y deseos [...] tal vez por ese motivo los estereotipos toman a menudo la forma de inversión de la imagen de sí mismo que tiene el espectador”.[17] Estos artistas locales que se formaron en artes plásticas bajo las enseñanzas de los artistas europeos que fueron asentándose en el suelo argentino, van construyendo su mirada a partir de esos modelos artísticos y culturales, siendo llamativo la mirada distante, ajena y exotizante de algunos artistas cuando abordan estos temas. Por ejemplo, puede observarse en las obras de Carlos Morrel, pintor argentino educado en lo que fuera la primera cátedra de dibujo de la Universidad de Buenos Aires por Joseph Guth y Pablo Caccianigia, se focaliza en su obra tipicista en la distinción entre el indio atrasado y las costumbres gauchescas, dos grupos





Ocupación Militar de Río Negro en 1879. Juan Manuel Blanes, óleo sobre tela, 1896.

sociales que se perfilaban como las identitarias de la nación. Estos dos tópicos de embellecimiento y demonización se continuaron incluso cuando sobre el final del siglo los artistas argentinos viajaron becados a Europa a aprender el lenguaje académico, ahora sí como parte de lo que podemos pensar como la primera política cultural nacional. Cuando observamos obras como “Coya” de Martín Boneo es evidente que el marco institucional de la Academia ha modelado de tal manera su mirada que

se torna imposible representar de manera fiel el fenotipo de los indígenas, a pesar de que el artista tenga pleno conocimiento de sus características, una vez más parecería que el mecanismo es el mismo: encubrir en vez de descubrir. El naturalismo que el lenguaje académico preconiza no es aquí un elemento para mostrar una realidad sino más bien para construir un discurso ideológico que sustentara en imágenes las políticas. Las obras de Juan Manuel Blanes y Ángel Della Valle son ejemplos supremos de esta actitud. Como plantean Azocar Avendaño y Chávez, apuntan a la construcción de un imaginario social del indio vencido y atrasado, bárbaro e inútil, sin dar cuenta del proceso socioeconómico que llevó a la pobreza existencial a esos grupos y avalando la embestida feroz de lo que fue el gran etnocidio republicano del siglo[18]: la “Campana del Desierto”. Al respecto es interesante el análisis de Laura Malosetti Costa sobre la obra de Della Valle quien retoma el tema del malón en base al texto anteriormente



Coya. Martín Boneo, óleo sobre tela.



La vuelta del malón. Ángel de la Valle, óleo sobre tela, 1892

citado de Echeverría pero ya no como cuadro costumbrista, de pequeño formato y descriptivo. Ahora se presenta como un cuadro histórico, tanto formalmente por su gran tamaño, como retóricamente por su construcción discursiva (los malones ya no eran recurrentes, básicamente por el debilitamiento de los grupos originarios). En el cuadro se destacan por los “atributos” de su “barbarie”: la mujer cautiva y los elementos robados de una iglesia, en donde otra vez el tópico del cuerpo blanco de la mujer cautiva “...ocupa el lugar simbólico de centro del despojo, invirtiendo los temidos del mismo: no era el hombre blanco quien despojaba al indio de sus tierras, su libertad y hasta su vida, sino el indio quien robaba al blanco su más preciada pertenencia. La violencia ejercida por el indio sobre ella justificaría de por sí toda violencia contra el raptor”. [19]

Si hacemos un breve pantallazo sobre la escultura, el indio tampoco ocupó lugar alguno en la monumentalidad pese a haber sido parte importante de los ejércitos republicanos [20]. En el auge monumental que va desde el momento inaugural en el que se emplaza la estatua de San Martín en la plaza homónima en Retiro en 1862 hasta las primeras décadas del siglo XX, el indígena no aparece en ningún relato histórico, incluso tampoco en la pintura. En el mismo sentido en el que planteábamos la construcción “desde arriba” de la tradición argentina, hay en la producción escultórica, por tratarse de una producción dinamizada y regulada por el Estado, una clara intencionalidad en el recorte de la historia que se busca estructurar, ya que las esculturas, por su destino pedagógico “...tiene la función de evocar y reconstruir imágenes del pasado [...] con el fin de estar presentes y perdurar en la conciencia para siempre [...] la llamada ‘estatuomanía’ de los ‘80, tiene la característica escultórica de aludir implícitamente a la ideología liberal civilizada y moderna [...] olvida y estigmatiza la moral, la costumbre y las formas de sociabilidad de las clases populares”. [21]

Sólo hubo un caso en la estatuaria de principios de siglo XIX donde la imagen del originario se hace presente. Se trata del proyecto, nunca realizado, del escultor francés Joseph Douburdieu para el frontis de la Catedral, donde colocaba un grupo de indígenas en el ángulo izquierdo del frontón. El siguiente comentario realizado por Pellegrini en 1853 condensa claramente los valores nacionales que se quieren rescatar, y el sitio otorgado en la historia argentina a los originarios: “...en medio del cuadro, [...] está la Religión [...] A la izquierda está la Verdad [...] A su derecha la Inmortalidad [...] De ambos lados del trono en que se ponen en pie estas tres figuras, se sientan la Fe y la Esperanza [...] expresan los servicios de la Religión, el triunfo de la Fe cristiana [...] una multitud de indígenas que corren presurosos a recibir el pan de vida eterna; son mujeres piadosas, padres con sus hijos, siguiendo al pastor del rebaño. Este lleva, por insignias, el evangelio y el báculo simbólico del apostolado. A esta masa de seres primitivos e inocentes que marchan sobre la vía del verdadero progreso, sigue el ángel que los custodia, cuya flameante espada los separa de los idólatras, quienes abatidos ocupan con sus fetiches un lugar bien apropiado a su miseria [...] En cuanto a los personajes que llenan la otra parte del tím-

pano, se presenta el genio de la Historia [...] sobre el altar de la patria, altar señalado por una inscripción inmortal -25 de Mayo de 1810- [...] descuella, aunque arrodillada, la más hermosa de todas éstas figuras [...] nuestra joven América esa tierna y generosa madre mirando con ternura y gratitud a su divina Protectora [...] En pos de la América vienen varias clases de nuestra sociedad obsequiando a la Madre de la Patria: el militar, su espada; el artista, su pincel; el filósofo, su saber; la industria, sus prodigios” [22] Aunque, como ya advertí, los avatares de la historia hicieron que este proyecto no fuera realizado [23], es evidente que el espacio marginal que el escultor le otorgaba a los originarios en la composición y la adjetivación negativa que les confiere en el comentario (primitivos, inocentes, idólatras, miserables), se condice con el lugar que la élite gobernante le otorgó a los originarios en la Argentina. Pellegrini lee el boceto del tímpano en clave de batalla, los originarios son los vencidos por la religión católica y las normas republicanas y por ello ocupan el sitio de su miseria, sentados en el piso, desnudos y con sus ídolos paganos destronados, no tienen nada para ofrecer a la joven nación: ni historia, ni arte, ni hermosura, ni sabiduría, ni valor militar, ni técnica; son el estorbo al progreso y así lo demostrarán las sucesivas campañas de exterminio.

A modo de cierre

Si bien junto al plan político y económico la nación Argentina optó sistemáticamente por la negación de los indígenas (ya sea como intento de absorción a las ciudadanías nacionales o como exterminio directo con las campañas destinadas a conquistar “desiertos” y “fronteras” colmadas de indios), la imagen desvirtuada que circuló a lo largo del siglo XIX se convirtió no obstante en la evidencia de la existencia de los indígenas y sus relaciones con las metrópolis. El sector indígena fue negado e invisibilizado y lejos de reconocerse el pasado originario como nuestra tradición cultural y artística, no formó parte del imaginario visual que se construyó en torno a la identidad nacional, porque los elementos representativos de la nación se concentraron en la pampa húmeda como epicentro económico del país agro-exportador que se buscaba consolidar. Sus metonimias: el ombú y el gaucho y sus costumbres primaban en el ranking de temáticas esperables y aceptables, minimizando la gran diversidad de etnias, prácticas culturales y paisajes que convivían en el vasto territorio argentino. Son ejemplos paradigmáticos las imágenes de Prilidiano Pueyrredón, considerado uno de los primeros artistas nacionales por tratarse de un argentino formado académicamente en Río de Janeiro y Francia, y en cuyas obras costumbristas se solidifica esa iconografía nacional, a la vez que muestra la convivencia armoniosa de las distintas clases sociales en las estancias: el patrón ciudadano, el capataz, el gaucho ya domesticado y el peón, son partes constitutivas de una nación en crecimiento. Estas obras, junto con su gran producción retratística de buena parte de la aristocracia rioplatense a la que él mismo pertenecía, dan cuenta de que “...la construcción de la nacionalidad fue en la Argentina un proyecto de la clase dirigente, por un lado, tendiente a homogeneizar y controlar



a sectores populares con distintas tradiciones, históricas y valores, y, por otro, orientado hacia su propia legitimación”.[24]

En este sentido es que se plantea el imponente rol que juega la producción simbólica como un elemento más de este entramado legitimador-segregador. El indígena ha sido en la construcción identitaria argentina ese “otro” que merecía ser invisibilizado, demonizado y luego exterminado. El arte del siglo XIX fue funcional a ese proyecto civilizatorio en tanto contribuyó a la conformación de un imaginario social, entendido como “...un conjunto de producciones mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo,

fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados”.[25] Resquebrajar ese imaginario no es tarea fácil, más aun en el contexto argentino en donde aún sigue alentándose la idea de que “aquí no hay indios”, y que si los hubo fueron parte de un pasado remoto en el cual sólo lograron sistemas socio-culturales incipientes; nada digno para ser incorporado al bagaje histórico-cultural de la nación, aunque la evidencia etnográfica, y la contemporaneidad cultural demuestren lo contrario.



Primer proyecto para el relieve del tímpano de la Catedral de Buenos Aires, Grabado de C. E. Pellegrini.

Notas

[1] SAID Edward **Cultura e Imperialismo**, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 178.

[2] LATOUR Bruno **Nunca fuimos modernos. Ensayo en antropología simétrica**, Bs. As., F.C.E., 2007.

[3] AMIGO Roberto **“Imágenes para una Nación. Juan Manuel Blanes y la Pintura de Tema Histórico en la Argentina”**, en AA.VV. *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Tomo II, México, UNAM, 1994.

[4] Las instancias de enseñanza (Asociación Estimulo Bellas Artes y Academia Nacional), exhibición (Museo Nacional de Bellas Artes) y consagración (1º Salón Nacional), llegaron a consolidarse recién a fines del siglo XIX y principios del XX, por el empeño de Eduardo Schiaffino en el contexto conocido como generación del '80.

[5] FAVRE Henri **El indigenismo**, México, F.C.E., 1996.

[6] SEBASTIÁN Santiago **Iconografía del indio americano. S. XVI-XVIII**, Madrid, Ed. Turo, 1992.

[7] GÓMEZ-MORIANA Antonio **“Cómo surge una instancia discursiva: Cristóbal Colón y la invención del indio”** en *Filología. Temas de la literatura española*, Año XXVI, N° 1-2. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1993, p. 69-70.

[8] Citado en CATLIN Stanton L. **“El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la independencia”**, en ADES Dawn **Arte en Iberoamérica (1820-1980)**, México, Catálogo del Palacio de Velázquez, 14 de diciembre de 1989 al 4 de marzo de 1990, p. 16.

[9] Citado en FAVRE Henri **Op. Cit.**, p. 32.

[10] BONFIL BATALLA Guillermo **“El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial”** en AA.VV. **Identidad y Pluralismo cultural en América Latina**, Fondo Editorial del CEHASS, Editorial de Universidad de Puerto Rico, 1992., p. 32.

[11] **Ibid.**, p. 46.

[12] COLOMBRES Adolfo **“América Latina: El desarrollo del tercer milenio”** en PICOTTI Dina **Pensar desde América**, Bs. As., Catálogos, 1993.

[13] CATLIN Stanton L. **Op. Cit.**, p. 42.

[14] **Ibid.**, p. 45.

[15] BURKE Peter **Visto y no Visto. El Uso de la Imagen como Documento Histórico**, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 155-56.

[16] **Ibid.**, p. 158.

[17] **Ibid.**, p. 158-159.

[18] AZÓCAR AVENDAÑO Alonso y FLORES CHÁVEZ Jaime **“Fotografía e imaginario sobre indígenas: dos miradas de los mapuches de la Araucanía a finales del siglo XIX”**, en Cuadernos del Sur. *Historia*, No 29, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2000, pp. 65-82.

[19] MALOSETTI COSTA Laura **“Buenos Aires-Chicago. La Vuelta del Malón”** en **Los Primeros Modernos. Arte, Sociedad en Buenos Aires a fines del Siglo XIX**, Bs. As., F.C.E., 2001, p. 243.

[20] En este sentido cita algunos episodios HERNÁNDEZ Isabel **“Los indios de Argentina.”** Mapfre-América, Madrid, 1992, tales como la firma, junto a la de los criollos, de los caciques Quinquelén, Negro, Epumer, Errepuento, Tutuñamqün y Vitoriano en el petitorio en que se reclamaba la creación de la Primera Junta la mañana del 25 de Mayo de 1810; y la presencia indígena en las tropas criollistas (si bien en algunos casos también

se aliaron a los realistas o apoyaron al clero) como la participación de dos mil querembá que el cacique Cumbay puso a disposición del Ejército del Norte en Potosí, los chiriguano y guaraníes que pelearon junto a Manuel Belgrano en el frente noroeste, los kollas que se unieron a Martín Güemes, los guaraníes y charrúas presentes en las tropas de José Gervasio Artigas en el litoral, y los mapuches que pelearon junto a José de San Martín en Chacabuco y Maipú, siendo Huente-cura, indígena pampa-mapuche su guía en el Paso de los Patos de Uspallata en el cruce de los Andes.

[21] CURY Elisabet **“Monumentalia y modelos de Nación”** en PADIN Luis (comp.) *El vuelco latinoamericano*, Ed. UNLa, Bs. As., 2015, p. 83.

[22] PAYRÓ Julio Payró, julio. **“Prilidiano Pueyrredon, Joseph Dobourdie. La pirámide de mayo y la catedral de buenos aires”**. Facultad de filosofía y letras, UBA, 1971, pp. 18-19.

[23] Los relieves del frontis que se encuentran actualmente fueron realizados en 1863 y se corresponden con el pasaje bíblico del “Encuentro de José y Jacob”. Este relato, que narra la vuelta del hijo pródigo ante el padre, se vuelve significativo en aquella coyuntura, en la cual, después del Pacto de San José de Flores (1853), se dispuso la incorporación de Buenos Aires a la Confederación Argentina. El acuerdo fue firmado entre los representantes porteños y los del resto de la Confederación, con el objetivo de poner fin a la separación de Buenos Aires del resto del país y como corolario de la derrota que la ciudad portuaria había sufrido en Cepeda el 24 de octubre.

[24] AMIGO Roberto **Op. Cit.**, p. 316.

[25] WUNENBURGER Jean-Jacques **Antropología del Imaginario**, Bs. As., Ediciones del Sol, 2006, p. 15.



Los frutos olvidados de Atilio Boveri en Morón. Cristales grabados en el Palacio Municipal (1939-40)



Industria, Los Frutos y Comercio, cristales grabados para el palacio municipal de Morón, 1939.



Agustín
Algaze

Profesor en Historia
Investigador IAHMM
Universidad de Morón
Universidad Nacional
de La Matanza

En el bienio 1939-1940, el polifacético artista plástico Atilio Boveri protagonizó múltiples iniciativas a un ritmo febril: ilustración de textos y dictado de conferencias históricas y nacionalistas, edición de un libro en su homenaje, decoraciones novedosas en cristal grabado y la reproducción de sus trabajos en un catálogo, publicación de una novela, promoción de la celebración del Día de la Tradición, entre otras. Paralelamente, las obras de construcción del Palacio Municipal en Morón estaban siendo terminadas y Boveri participó de su ornamentación con tres paneles de cristales grabados que constituyen un tríptico: *Industria, Los Frutos y Comercio*. La obra forma parte de las primeras producciones de artistas argentinos en esta técnica de decoración en edificios públicos. Sin embargo, su valor patrimonial, histórico y cultural permanece velado para la comunidad local.

El Palacio Municipal, los artistas y sus obras

El 10 de diciembre de 1939, siendo intendente Rafael Amato y gobernador bonaerense Manuel Fresco, se inauguró el actual Palacio Municipal de Morón (llamado entonces Seis de Setiembre). [1] De estilo racionalista con detalles clasicistas tardíos (como su pórtico), fiel representante de la segunda etapa de la Arquitectura Moderna argentina [2], la construcción resaltaba por su sencillez y monumentalidad en un entorno todavía chato, pueblerino y antiguo. [3] El evento fue cubierto por la prensa local y se conservan algunas fotografías que dan cuenta de la gran concurrencia que asistió así como del flamante aspecto de su arquitectura, decoración y mobiliario. Sin embargo, no han quedado registros gráficos contemporáneos que ilustren las obras de arte realizadas en el edificio por Alfredo Guido, Emilio Centurión y Atilio Boveri, que aún lo decoran. [4]

Según referencias en la prensa local, el fresco La batalla de Caseros de Guido destinado al recinto del Honorable Concejo Deliberante estaba terminado; sin embargo, de acuerdo a testimonios orales, no pudo ser inaugurado junto al Palacio por estar húmedo y no haberse asentado los pigmentos. [5] En cambio, el óleo la Batalla de Puente Márquez -encargado a Centurión para decorar el actual salón Mariano Moreno- no había sido realizado aún. [6] Respecto de los cristales grabados por Boveri, no hay referencia alguna en la prensa ni en la obra de los primeros historiadores moronenses. Lo mismo ocurre con los relieves exteriores realizados por José Fioravanti, aunque sí existen fotografías que dan cuenta que ya estaban instalados. [7]

En cuanto a la realización del Palacio, sabemos que el Municipio se acogió a los beneficios de la ley provincial 4017 de 1928

que facultaba a la administración provincial otorgar créditos mediante la emisión de “bonos de obras públicas municipales”, con mecanismos de ejecución descentralizada y autonomía de los municipios para elegir sus profesionales. [8] En 1937 se formalizó una solicitud por \$2.180.000 para diversas obras públicas, de los cuales \$945.000 se dedicarían al Palacio y \$45.000 para la remodelación de la plaza Lib. Gral. San Martín (en ese momento Plaza Alsina), es decir, un 45% del total. [9] Las tareas de expropiación, demolición y construcción comenzaron a fines de 1937, estando la obra a cargo del arquitecto Jorge Bunge y de la empresa del ingeniero José Scarpinelli. [10] El Palacio estaba terminado a mediados de 1939, pero las tareas de embellecimiento, amoblado y la remodelación de la plaza contigua al Palacio continuaron hasta comienzos de 1940. [11]

Lamentablemente, el expediente municipal correspondiente a la licitación no se encuentra en el Archivo General ni en el Archivo Histórico Municipal, por lo que valiosos datos se han perdido. A ello se suma que no existe referencia alguna a las obras de arte mencionadas en la documentación oficial conservada de esos años. Esto dificulta la respuesta a algunos interrogantes, aunque tampoco es seguro que dichas fuentes contuvieran la información necesaria. Dos preguntas básicas y complementarias están detrás de este trabajo, que intenta contextualizar e interpretar la obra de Boveri en Morón: ¿Cómo se realizó la convocatoria de los artistas, particularmente la de él? y ¿bajo qué modalidad aportaron sus obras?

Respecto de la primera, una pista importante es que en otros proyectos -públicos y privados- estos artistas trabajaron junto a importantes arquitectos e ingenieros, conformando una red



Pórtico del Palacio Municipal de Morón en construcción, 1939. De derecha a izquierda, los tres civiles llevando sombrero, el intendente Amato, el gobernador Fresco y el arquitecto Bunge. Archivo IAHMM.

de personalidades vinculadas a las grandes obras públicas de las décadas de 1930-40: la convocatoria puede haber surgido naturalmente de este ambiente. Por tomar un ejemplo, Fioravanti fue docente junto a Centurión en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” mientras Alfredo Guido dirigía la institución. A su vez, trabajó bajo dirección de Luis Ángel Guido (hermano del Alfredo) y Alejandro Bustillo -cuyo hermano José María era ministro de Obras Públicas provincial- en el Monumento a la Bandera. Por último, para la rambla de Mar del Plata diseñada por A. Bustillo realizó los Lobos Marinos de la Rambla, y fue Bustillo quien construyó la casa del escultor.[12]

En cuanto a la segunda, como ha explicado Carina Circosta, no está claro si los artistas donaron sus creaciones, si fueron contratados por el Estado municipal, la empresa constructora o el arquitecto Bunge, o si el intendente Rafael Amato las compró personalmente y las obsequió a la comunidad. La versión más difundida es la primera, plasmada en un libro del historiador local Edgardo Coria, quien afirma que Guido y Centurión donaron sus trabajos por tener una amistad personal con Amato, aunque no se refiere a los casos de Fioravanti y Boveri.[13]

En el caso de los cristales grabados por Atilio Boveri -tres paneles titulados Industria, Los Frutos y Comercio ubicados en el descanso de la escalera del Hall principal-, la parquedad de las fuentes disponibles es comparable con el caso de Fioravanti, con la diferencia que el primero publicitó su trabajo en Morón y el último nunca lo hizo (incluso las biografías y catálogos disponibles ignoran dicha obra). Retornando a los paneles de Boveri, en las descripciones de la prensa local recopiladas por Alberto Lacoste existe un apartado dedicado a “Las Ventanas” que no los menciona en absoluto.[14] Además, el nombre del artista o el anuncio de la próxima realización de las obras tampoco constan allí o en otros documentos oficiales.

La firma de autor se ha conservado en uno de los cristales, aunque no consta el año de elaboración. Es poco probable que el edificio se haya inaugurado con ventanas lisas y luego hayan sido reemplazadas por los cristales grabados. Sabemos que Boveri tenía realizados los tres estudios para los cristales en 1939, dos conservados hoy en el Museo de Pollensa (Mallorca)[15], pero no podemos confirmar en qué momento fueron instalados.

En resumen, por un lado, los trabajos de Guido y Centurión no estaban terminados al inaugurarse el Palacio, igual derrotero podría haber seguido Boveri. Pero, por otro, es improbable que se haya inaugurado el Palacio con unas ventanas y luego hayan sido reemplazadas por las actuales. En este sentido, estarían en línea con el fresco La Batalla de Caseros, que era mucho más recomendable realizarlo al momento de ir revocando la pared por la técnica adoptada; y no lo estaría con el óleo La Batalla de Puente Márquez, que podía ser fácilmente embutido posteriormente en la pared dejada desnuda ad hoc.

Atilio Boveri en la búsqueda de un arte nacional práctico y pedagógico

En 1939 Atilio Boveri (Rauch, 1885-La Plata, 1949)[16] estaba promediando sus cincuenta años y, sin saberlo, transitando la que sería la etapa final de su prolífica y multifacética trayectoria artística. Unos años antes había retornado a Buenos Aires, tras una estadía en Córdoba.

Durante su última década de producción, adoptó un estilo sintético de las disciplinas practicadas hasta el momento, en que subsumió el color de los bellos paisajes a la “intensidad conceptual”, “la estructura de lo físico” y la simplicidad en las formas, expresándose muchas veces en grandes murales y experimentando con el grabado en cristales.[17] Buscaba trascender “la exhibición ocasional” de su obra en exposiciones[18], utilizando el arte decorativo como instrumento pedagógico y útil, a la vez que suntuario y bello, en un lenguaje altamente simbólico. Esta orientación utilitaria y práctica estaba ya presente en su libro de 1934 *La transmutación de los cuerpos*, donde afirmaba: “Práctica y belleza; arte y utilidad. Esto es lo necesario como complemento inevitable de lo bello y el arte no se ha ajustado aún a la época en que vivimos, no obstante tener ante sí el problema de una misión educativa tan grande como no la tuviera en ningún otro período en la historia”. [19]

Este estilo renovado se convirtió, a ojos de Boveri, en el lenguaje adecuado para expresar un arte argentino, nacional, preocupado por sus tradiciones, paisajes y costumbres: “Si hasta el presente Europa marcó las pautas a las artes argentinas, su nueva ley, su única y absoluta ley, ha de ser la propia argentinidad en la expresión de la raza y en los cantos de la naturaleza”. [20] La exaltación de estos valores era la misión esencial del arte en sus múltiples manifestaciones y durante el bienio 1939-40 Boveri dedicó casi todos sus esfuerzos a ello.

La flora y fauna nacional, los pobladores y paisajes del noroeste y los símbolos del tradicionalismo gauchesco pasaron entonces a ser protagonistas principales de sus creaciones plásticas, aunque sin dejar de combinarlos con elementos modernos, industriales y urbanos. Al igual que Guido -a quien volveremos más adelante-, su lenguaje pictórico combinará elementos clásicos con otros de vanguardia, aumentando la rigidez en la composición y la severidad en las formas respecto de las obras realizadas en el primer cuarto del siglo XX.[21]

Interesado siempre por la historia argentina, ilustró en 1939 un libro de divulgación histórica realizado por Isaac Pearson sobre las invasiones inglesas, con fuertes connotaciones nacionalistas, y dictó una conferencia titulada “El temperamento argentino a través de la historia de América”. El mismo año, realizó en la sede de la Sociedad Rural una decoración al carbón destinada a ser un mural principal del pabellón argentino en la Exposición Internacional a realizarse en San Francisco (Estados Unidos), donde plasmó las riquezas agrícolas y pecuarias de la pampa



junto a gauchos y un domador. Incluso sus paisajes de esa época denotan su vocación nacionalista con títulos como *La casa del Patricio Gaucho*. [22]

Hacia fines de los '30, los tópicos que estaba abordando Boveri contaban con décadas de desarrollo en la Argentina. Desde el contexto del Centenario de la Revolución de Mayo y del estallido de la Primera Guerra Mundial, el paradigma cultural europeo recibió un fuerte cuestionamiento en nuestro país [23], al calor del impacto de la inmigración masiva y el crecimiento urbano, incitando un debate sobre el significado de la nacionalidad y la argentinidad que culminaría entronizando al gaucho como el emblema máximo de ambas. El pensamiento y arte nacionalista y americanista –entre cuyos representantes se pueden destacar a Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones– recuperó las expresiones y formas del legado prehispánico con el claro objetivo de afirmar la “identidad nacional”. Dicho precepto estuvo presente en la propuesta inicial del Salón Anual de Bellas Artes, que se transformó rápidamente en el espacio de difusión de las culturas originarias, las costumbres campesines y el criollismo. En la misma línea deben interpretarse premiaciones como la *Chola Desnuda* de Alfredo Guido (1924) y *Venus Criolla* de Emilio Centurión (1935). [24] Boveri, por su parte, había iniciado –tras retornar de Europa en 1915– su propio camino hacia un arte nacional y americanista, con grabados al linóleo como su famoso *El Domador* (1927), decoraciones murales como *El viracocha Inca* (1936) o el mobiliario de

la biblioteca del diputado Horacio Oyhanarte (1918), que según expresaba el literato tucumano Fausto Burgos fue realizado “cuando ni se soñaba con nacionalismo en las artes [...] y resultó una obra magnífica” y proseguía: “Gran pintor amigo, eres también el precursor de nuestro gran movimiento nacionalista y americanista a la vez. Recuerdo que hace veinte años [1909] ya me hablabas de lo que debía ser un arte nacional, que no es por cierto, la pintura escueta de gaucho...” [25]

Asimismo, la promulgación de la ley que instituyó el Día de la Tradición en la provincia de Buenos Aires en agosto de 1939 [26] es –como afirma Emiliano Casas– un claro ejemplo de este proceso que consolidó al gaucho como “único tipo social representativo de la Argentinidad”, logrando un consenso que había superado ya el mundo intelectual y permeaba no sólo a los poderes públicos sino a la sociedad toda. [27] La iniciativa había surgido en el seno de la Agrupación Bases [28] de La Plata dos años antes, de la que Boveri era un miembro fundador destacado. [29] En momentos en que estaba en trámite legislativo, brindó conferencias, envió notas a personalidades influyentes en la cultura y la política y editó junto a Bases un folleto promoviendo la Fiesta de la Tradición. [30] Allí plasmó dos imágenes que se convirtieron en el “lema gráfico” [31] de la celebración: *El Domador*; y en la tapa un gaucho con un lazo en mano, icónica imagen que aparecería ese mismo año tanto en el proyecto de mural destinado a San Francisco como en el Palacio Municipal de Morón.



El domador, 1927. Linóleo estampado sobre papel satinado, 24 x 19,6 cm. Museo de Mallorca, N° inv. 24640.



Folleto de la Agrupación Bases, promoviendo el Día de la Tradición, 1939. Dibujo Atilio Boveri.

Estos rasgos de su producción en las postrimerías del régimen conservador, permiten filiar a Boveri con el grupo de artistas que, en torno a la figura de Alfredo Guido, consiguió participar en la ornamentación de la mayoría de los edificios públicos y privados racionalistas, esencialmente a través de los murales. Tal como señala Cecilia Belej en sus últimas investigaciones[32], el muralismo argentino se dividía a esa altura en dos sectores nítidamente definidos. El primero era el que, a partir de la experiencia de David Alfaro Siqueiros en Argentina, nucleaba a plásticos vinculados a temáticas sociales y de izquierda -Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, entre otros- cuya propuesta quedó trunca debido fundamentalmente a no ser convocados por el Estado para los nuevos edificios públicos.

El segundo grupo es el nucleado en torno a la figura de Guido, Jorge Soto Acébal, Benito Quinquela Martín, la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” y la Academia de Bellas Artes. Fueron ellos quienes obtuvieron el favor de las autoridades y burocracias estatales para decorar importantes edificios públicos como el Ministerio de Economía, el de Obras Públicas, el de Guerra, así como también hegemonizaron los encargos de asociaciones de peso como la Sociedad Rural y el Automóvil Club Argentino o los de empresas como la Compañía Hispano Argentina de Obras Públicas y Finanzas que construyó tres líneas subterráneas en Buenos Aires, ornadas con murales cerámicos.[33] Su estilo se amalgamaba perfectamente al ideario del régimen conservador, evitando los tópicos de crítica social y política y

abordando relatos históricos, paisajes, costumbres nacionales, la flora y fauna autóctona así como las riquezas naturales, industriales y comerciales del país. De esta manera, las creaciones de este laxo grupo resultaron un mecanismo eficaz de propaganda nacionalista y patriótico del gobierno conservador, proyectando la imagen por él deseada.[34]

Si bien Boveri no tenía vínculos estrechos con la Escuela ni la Academia de Bellas Artes ni se dedicó a la decoración mural excepto por sus cristales grabados, su obra del bienio 1939-40 se ajusta plenamente a esta descripción y es un argumento de peso para explicar los encargos que recibía de los actores antes mencionados. En sus trabajos en cristal grabado exploró los mismos tópicos con similar lenguaje. Basta observar sus creaciones *Feria Norteña*, *La Galera* y *La Porteña* en el edificio de Ferrocarriles de Estado (1939-40), donde representó animales, habitantes y paisajes de la puna en clave nativista, jaguares y selvas del noreste, la riqueza agropecuaria de la pampa, el ferrocarril, el puerto y los recursos hidrocarburíferos; o la decoración para el edificio de S.A.D.A.I.C. (1941), donde volvió a combinar casi todos estos elementos. A ello puede agregarse una particular característica del “último Boveri”. Si bien -como demuestra Casas- la agrupación Bases no puede ser ubicada nítidamente en el campo liberal ni en el nacionalista dado su marcado eclecticismo como asociación[35], este “básico” adoptó una clara postura en el contexto de la Segunda Guerra Mundial respecto del clivaje fascismo-antifascismo. Por lo menos esto parece desprenderse de la dedicatoria que



Estudio de grabado para el edificio de SADAIC, 1941. Fotografía en Archivo José León Pagano, MAMBA.

hiciera en su novela *Lhemann y Al-Hem*: “Vaya este librito como un modestísimo homenaje a dos de los hombres más grandes que ha alumbrado la humanidad: Mussolini e Hitler. Espuelas providenciales que, como al tábano clásico, Dios los puso sobre el lomo del mundo para animarlo y tenerlo despierto”. [36] Boveri destacaba el carácter utilitario, constructivo y laborioso del fascismo mussoliniano con su “guerra a la comodidad”, reputando a estas figuras como los restauradores de la Democracia, frente a la Democracia liberal aficionada a la holganza.

Dicha interpretación de una crisis terminal de las instituciones de las democracias liberales occidentales que sería superada por la emergencia -ya patente para entonces- de estructuras políticas y sociales corporativas y nacionalistas colocaba a Boveri en línea con el posicionamiento ideológico del gobernador de la provincia Manuel Fresco, depuesto por una intervención federal dictada por el presidente Roberto Ortiz meses antes de que se publicara la citada dedicatoria. [37] Fresco no se reconocía fascista pero sí un admirador de Hitler y Mussolini, como también de Primo de Rivera y, en menor medida, de Roosevelt. Destacado líder nacionalista, antiliberal y antidemocrático, en su pensamiento político había un fuerte componente católico, hispanista y tradicionalista que matizaba sus ideas fascistas. [38] Gran parte de estos elementos y sus lógicas contradicciones formaban parte del universo mental de Boveri a fines de los '30, especialmente los referidos al fascismo italiano, el catolicismo y el tradicionalismo.

Así como Boveri presentía a mediados de 1939 que el gobernador apoyaría decididamente la reivindicación del gaucho propiciada por Bases -cosa que efectivamente sucedió- [39], seguramente sabía que

compartir con el ejecutivo provincial la pertenencia a ese abigarrado entramado nacionalista facilitaría participar en una obra pública municipal que fue publicitada como parte de la “gestión Fresco” [40]

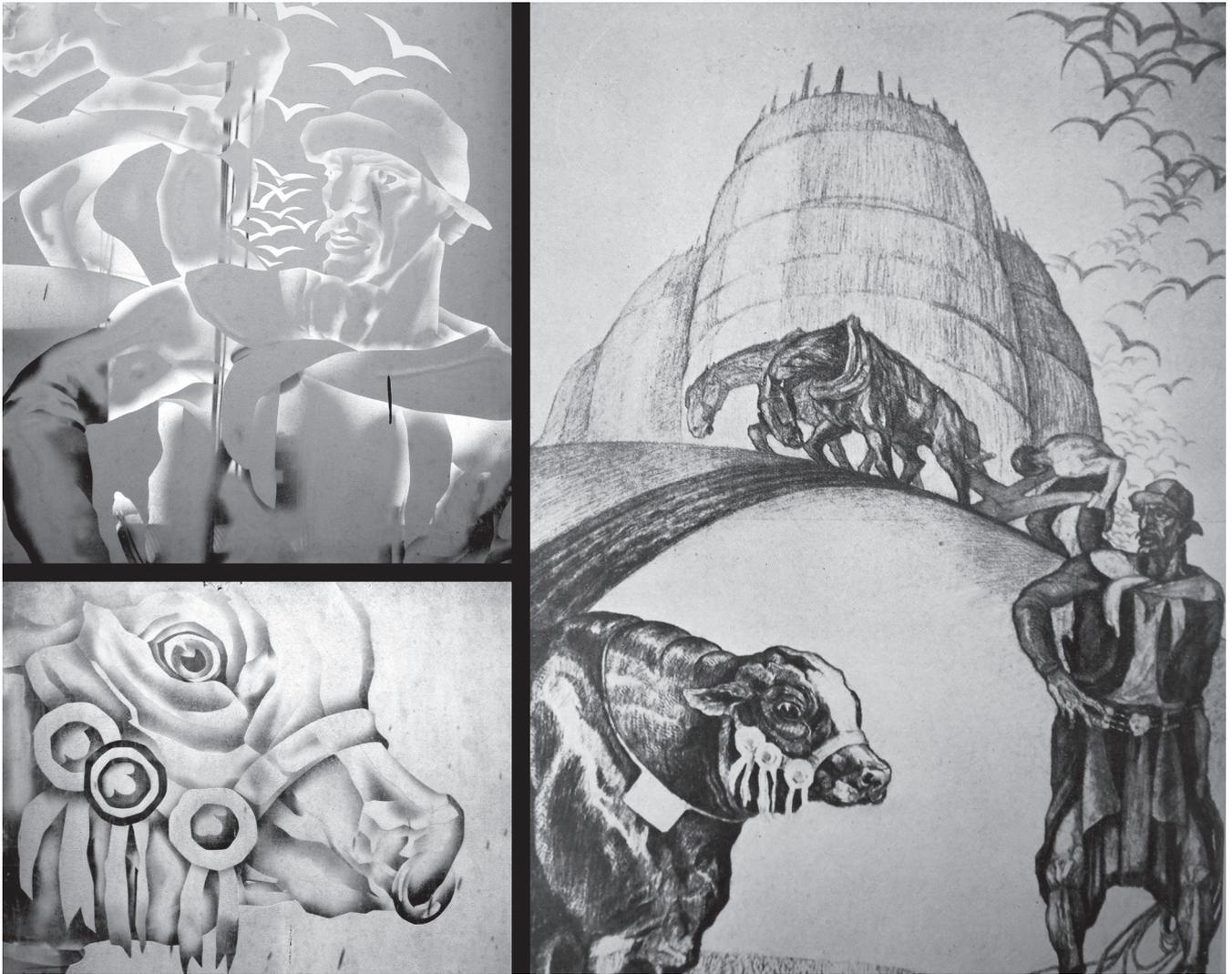
Las primeras experiencias en cristal grabado y el Palacio Municipal

Fiel a su estilo incansablemente innovador y experimental, Boveri comenzó a fines de los treinta a trabajar sobre cristales grabados, que fueron el soporte predilecto de esos años para su “arte nacional”. La experiencia iniciática fue la decoración del edificio de Ferrocarriles del Estado en Buenos Aires -hoy dependiente del Poder Judicial-, donde realizó los ventanales de cuatro pisos entre 1939 y 1940. [41]

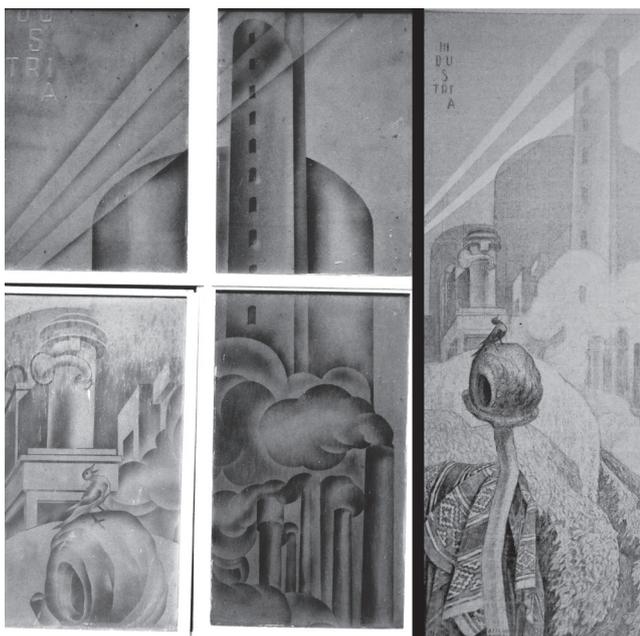
En este género, la primera obra importante había sido realizada por el *maître-verrier* francés Max Ingrand en París e instalada en dos pisos del mismo edificio poco antes. Dirigiéndose a José León Pagano, Boveri confesó sus inseguridades iniciales al competir en un terreno desconocido con su colega europeo: “Tuve una gran preocupación al abordar dicha obra, desde que nunca había tratado ese género, y, particularmente, porque ya en el edificio de F.F.C.C. del Estado [...] se habían colocado dos obras de Max Ingrand, que como Ud. sabrá es la fiera de París, en la materia”. [42] Sus creaciones recibieron críticas favorables como las de Fabio Barraute, quien destacó su técnica moderna, simplicidad en los trazos y fuerte simbolismo, así como “la acentuada expresión de sus figuras, que no obstante la estilización exigida por el buen decorado, conservan intensa vida anímica”. [43] En la misma línea, el prestigioso arquitecto Alejandro Christophersen consideró que



Tríptico *La Porteña* (5 x 3 m) en el edificio de Ferrocarriles del Estado, 1940. Fotografía en Archivo José León Pagano, MAMBA.



Los Frutos, 1939. Izq. detalles de cristales en Palacio Municipal de Morón; Der. estudio con diseño completo, titulado Tierra.

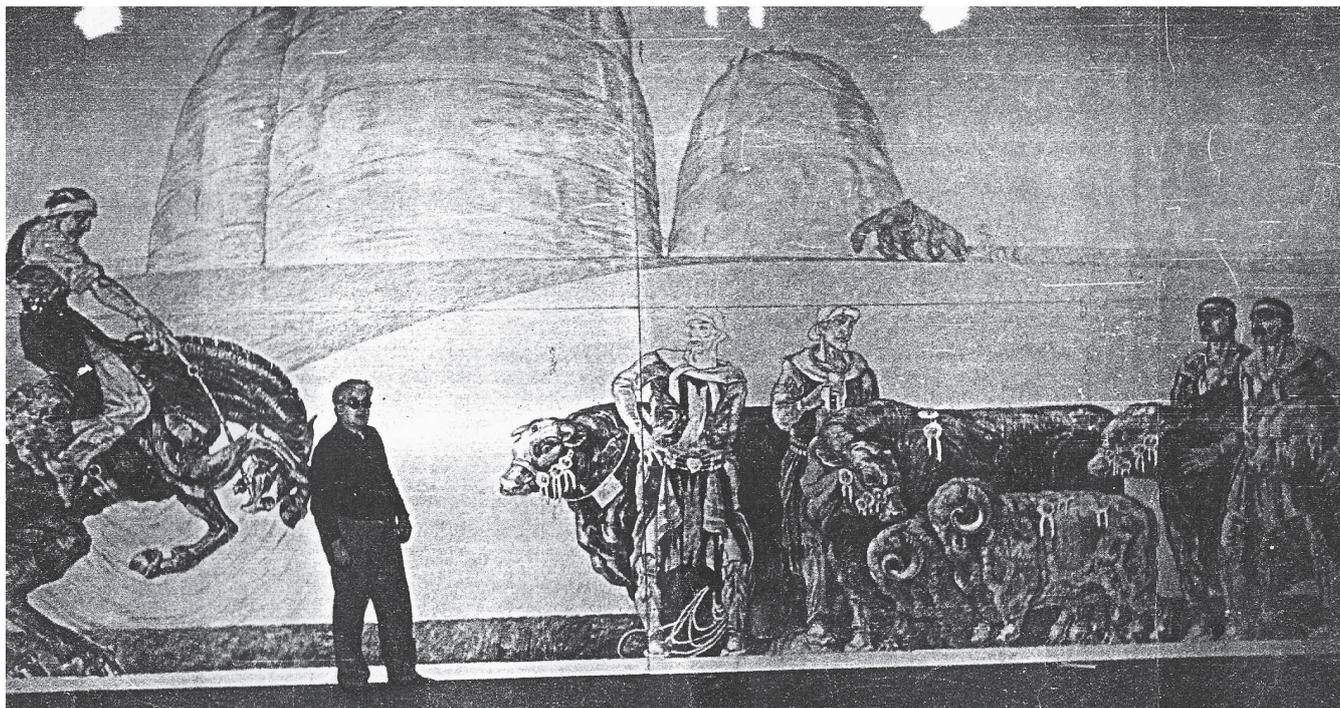


Industria, 1939. Izq. detalles de cristales en Palacio Municipal de Morón; Der. estudio con diseño completo.

su obra era superior a la de Ingrand y le encargó que decorara los ventanales del edificio que estaba construyendo para el edificio de Transradio Internacional.[44]

Tal como destaca Charo Sanjuán, estas decoraciones murales en cristal grabado eran nuevas y diferentes, las primeras en la Argentina y “evidenciaban la gran capacidad conceptual y técnica de Boveri, quien consideraba que este nuevo sistema decorativo resultaba idóneo para la severidad de la arquitectura racionalista”.[45] Valoraba de esta nueva técnica los tonos difusos que podía lograr, las sutiles transparencias, los diferentes planos conseguidos con una mayor o menor profundidad del vidrio, las posibilidades que brindaba la relación con la luminosidad, dándole una pátina de acuerdo a la iluminación del ambiente donde estaban destinados.[46]

Es dentro de este corpus de producciones de cristal grabado, de las primeras de su tipo en el país, donde los ventanales realizados para el Palacio Municipal de Morón adquieren mayor valor artístico y patrimonial. Constituyen un tríptico que de izquierda a derecha presenta la pujanza de la industria, los frutos agropecua-



Atilio Boveri frente al mural destinado a la exposición en San Francisco, 1939. Gentileza Charo Sanjuán, archivo personal.

rios de la pampa y el vigor comercial de la Argentina conservadora. Respecto de sus otras creaciones en esta técnica, es comparable por su disposición con *La Porteña*, el otro tríptico que produjo Boveri en esos años.

Ubicados en el descanso del Hall principal del Palacio que lleva al primer piso -al que se accede por una escalera ornada con herrería que dibuja seis y nueves, en alusión a la fecha del golpe de Estado-, exponen las riquezas del país a quienes se dirigen hacia el despacho del intendente o al salón hoy conocido como Mariano Moreno. Junto a los relieves de Fioravanti -dos pares de relatos que muestran la acción militar del golpe de Estado y el apoyo civil al nuevo régimen- constituyen las dos decoraciones que legitiman al régimen con imágenes contemporáneas, a diferencia de las de Guido y Centurión que utilizan temas históricos. Actualmente, el estado de conservación del tríptico es deficiente y algunos cristales han desaparecido por roturas, siendo reemplazados por vidrios lisos. Aunque no hemos encontrado registros fotográficos de su versión completa, podemos saber con seguridad su contenido de acuerdo a los estudios previos que realizó el artista. Esta certeza es fruto de que en todas sus obras en cristal grabado Boveri realizaba un proceso creativo documentado, detenido, con dibujos previos, que terminaban en un proyecto definitivo que no se modificaba al momento de pasar al soporte elegido. Incluso el proceso de grabado de cristal -realizado con un sistema de arenado que permitía trabajar en diferentes profundidades, a diferencia del grabado con ácidos- ocurría bajo la estrecha supervisión del autor.[47]

Dos de los estudios previos a la obra -*Industria* y *La Tierra*, luego llamado *Los Frutos*- fueron publicados por él mismo en mayo de

1940 en una compilación de trabajos titulada *La decoración mural*; el restante -*Comercio*- permanece inédito. No obstante, como mencionamos al comienzo de este trabajo, el estudio definitivo original se conserva en el Museo de Pollensa.[48] Merced a ello, podemos tener una imagen acabada de cómo eran estos tres cristales grabados al momento de su inauguración.

El primer panel -*Industria*- combina edificios, chimeneas, sirenas y humo para componer un moderno fondo fabril. La combinación de elementos tradicionalistas con otros modernos es evidente cuando coloca en primer plano un producto textil con guarda pampa -aparentemente un poncho- y un hornero con su nido. Consagrado como "Ave de la Patria"[49], es símbolo de la industria. Habitante del campo así como de la ciudad, puede ser una alegoría al trabajador fabril que con su labor conecta ambos mundos. En un plano intermedio entre los mencionados, las hojas y copos de algodón destinados a ser industrializados realzan los vínculos entre materia prima y producto terminado, entre la producción primaria y la secundaria.

El panel central -*Los Frutos*- es el que presenta mayor cantidad de elementos comunes con otras obras de Boveri de esos años. Exhibe en el fondo parvas de algún cereal o más probablemente trojas de maíz en el terreno alto, con una bandada de pájaros, retomando un elemento presente ya en su linóleoum *El Domador*. Sobre la lomada, un par de caballos tiran de un rudimentario arado, guiado por un trabajador rural con el rostro oculto, totalmente inclinado por la labor, vigoroso aunque transmitiendo una inequívoca señal de profundo sacrificio físico. En primer plano, dos elementos arquetípicos de la pampa bonaerense: un vacuno premiado y un gaucho con lazo.

En el bienio que estamos analizando, Boveri repitió estos elementos en varias obras, a veces de forma idéntica. *Los Frutos* tiene una escena

de fondo y composición muy similar a la del mural para la Exposición en San Francisco, como ha notado Charo Sanjuán.[50] Esta investigadora nos ha sugerido la posibilidad de que este diseño nunca se utilizara en el pabellón argentino y que el artista recuperara su proyecto para realizar este panel en la Municipalidad de Morón.[51] En este último no aparece su clásico domador y hay muchos menos elementos, dada la diferencia de tamaño entre ambos proyectos y el carácter apaisado del mural frente a la disposición vertical de la ventana. Además, si en el realizado en el ámbito de la Sociedad Rural hay más gauchos y vacunos, dejando al trabajo agrícola como un detalle menor, en *Los Frutos* (sugerentemente) la faena rural es destacada casi al mismo nivel que los otros elementos. En este aspecto, tiene más similitudes con el panel *Las Carnes* de *La Porteña* (Edificio de Ferrocarriles del Estado), donde repite una hilera de trabajadores en la misma postura subyugada y con el mismo arado.

Por último, el gaucho de *Los Frutos* es idéntico al que plasmara tanto en el mural para San Francisco como en el folleto de la Agrupación Bases publicitario de la fiesta de la Tradición y que se convirtiera en un emblema de la misma. En el Palacio Municipal de Morón puede ser interpretado como parte del conjunto de iconografía gauchesca y tradicionalista producida por los otros artistas que lo adornan. El gaucho de Boveri, representante de la tradición, observando *Los Frutos* del país, en una obra anclada en su presente, es el heredero, el símbolo de continuidad de una esencia criolla que aparece en los murales de Guido y Centurión en el mismo edificio. Para atacar la típica imagen del “vago y malentrenido”, estos artistas situaron al gaucho del siglo XIX combatiendo en las batallas de Puente Márquez y Caseros. Como comenta Casas, con esta repetida apelación al gaucho-soldado, éste “se incorporaba al panteón de héroes patricios de la gesta independentista mimetizándose con características guerreras sin perder sus elementos gauchescos [...] como materia prima de los ejércitos y la organización nacional”.[52] Si bien Boveri no sitúa aquí al gaucho en esta acción, si lo había hecho en el mismo año en el citado libro sobre las invasiones inglesas, colaborando con esta reelaboración colectiva de su figura.

Por su parte, el tercer panel -*Comercio*- representa las exportaciones argentinas egresando por el puerto (seguramente de Buenos Aires), un paisaje presente en el arte nacional desde hacía décadas. Con una embarcación de fondo en cuya chimenea se lee el título, deja a cargo de la acción a unos esforzados estibadores en primer plano que, también sin rostro visible, hombrea los sacos llenos de productos del país. Estos anónimos trabajadores manuales, viriles y musculosos, son similares a los que plasmara en el panel *Para todos los hombres del mundo* del Edificio de Transradio y los de *El Trabajo* de *La Porteña*, en Ferrocarriles del Estado. La diferencia más notable es que estos últimos presentan una estética parecida al arte fascista italiano, tal como la que adoptara otras decoraciones murales en cristal grabado, que la de Morón no reproduce.

En cuanto a la función pedagógica y legitimante del régimen conservador que transmitían estas obras, podemos agregar que los trabajadores

de Boveri son un cabal ejemplo de lo que Belej ha descrito para el grupo de Guido.[53] En estos artistas, el trabajo manual es representado como sacrificio y abnegación para enriquecer la nación, sin atisbos de denuncia, explotación o conflicto de clases: expresiones todas que opacarían la imagen de progreso material que generaba el modelo agro-exportador, hilo conductor de lo que nos narra el tríptico de Boveri.



Comercio, 1939. Izq. detalles de cristales en Palacio Municipal de Morón; Der. estudio con diseño completo. Gentileza Charo Sanjuán, archivo personal.

Epílogo

Las obras de este prolífico bienio (1939-40) transformaron a Boveri en un renombrado decorador, colaborando con destacados arquitectos y en importantes obras públicas y privadas. Como otras veces en su vida, su innata aversión hacia la adulación en el ámbito porteño lo alejó de Buenos Aires rápidamente, retornando en 1943 a la localidad de Gonet, donde residiría hasta su muerte cuatro años después. En esos años finales, dejaría como últimas creaciones los cristales grabados para la Caja Nacional de Ahorro y la Asociación de la Industria del Calzado.[54] Fuera del mundo cultural platense y del mallorquí -donde residió pocos años pero dejó una profunda impronta como plástico-, la estatura artística de Atilio Boveri permanece aún hoy velada. En la comunidad moronense, sus cristales grabados han perdido toda conexión con el autor y con su época, pasando desapercibidos para la mayoría de sus habitantes y visitantes. El propósito inicial de este texto fue comenzar a subsanar esta situación, por lo menos en el ámbito local.



[1] El cambio de nombre fue dispuesto por la Ley Provincial 4103 del año 1932 y generó la reacción de destacadas personalidades de la cultura local que defendieron el nombre tradicional del distrito; ver SAEZ Graciela, BIROCCO Carlos et. al. *Morón, de los orígenes al bicentenario*, Morón, Municipalidad de Morón, 2010. Toda la nomenclatura oficial adoptó el nuevo nombre e incluso las escaleras del hall del Palacio se decoraron con herrería que dibuja seis y nueves por la fecha del golpe. La denominación original fue restituida con la Ley 5031 de 1946, que derogó la anterior.

[2] Seguimos aquí la definición y periodización de Arquitectura Moderna de LIERNUR Jorge Francisco y ALIATA Fernando *Diccionario de Arquitectura en Argentina*, Bs. As., Clarín, 2004, pp. 141-157. Se ajustaría, además, a su definición de "monumentalismo estatal".

[3] Para una descripción más detallada, ver SAEZ Graciela, CIRCOSTA Carina y ALGAZE Agustín *Honorable Consejo Deliberante de Morón. Patrimonio, Arte e Historia*, Morón, Municipalidad de Morón, 2015.

[4] Además, dos importantes escultores iban a participar de la decoración: José Fioravanti realizó unos relieves exteriores que si fueron fotografiados en vistas exteriores del edificio -es decir, no fueron retratados ex profeso-, y Rogelio Iruirtia iba a realizar un busto del gobernador Manuel Fresco en el hall central, que nunca se colocó.

[5] LACOSTE Alberto *Las mejores "plumas" del gallo de Morón*, Morón, Autores Asociados, 1991, pp. 41-59. Cfr. testimonio de Alejandro Valsuani, quien rememora la experiencia de su tío José María Gutiérrez invitado al acto inaugural, recogido por Carina Cirocsta en SAEZ Graciela, CIRCOSTA Carina y ALGAZE Agustín Op. Cit., pp. 40.

[6] LACOSTE Alberto Op. Cit., pp. 53. Además, existe una fotografía del interior del Salón Mariano Moreno, donde se aprecia la pared vacía donde hoy está ubicado el óleo, ver PROVINCIA DE BUENOS AIRES *Cuatro años de Gobierno (1936-1939). Gobierno de Manuel Fresco*, Vol. II, pp. 35.

[7] Los relieves de José Fioravanti en el exterior del edificio pueden ser apreciados en PROVINCIA DE BUENOS AIRES Op. Cit., pp. 30 y 50. Para un análisis pormenorizado ver CIRCOSTA Carina *"Historia y memoria en el arte conmemorativo. Los relieves de José Fioravanti en el Palacio Municipal de Morón"* en *Revista de Historia Bonaerense*, N° 39, 2012 y SAEZ Graciela, CIRCOSTA Carina y ALGAZE Agustín Op. Cit.

[8] REITANO Emir *"El gobierno de Manuel Fresco en la provincia de Buenos Aires"* y LONGONI René, MOLTENI Juan, GALCERAN Virginia *"Gobernador Manuel Fresco. Su obra pública"* en *Revista de Historia Bonaerense*, N° 30, 2006.

[9] IAHMM *Libro de Decretos y Resoluciones*, N° 2, fs. 83-85.

[10] La empresa de Scarpinelli había realizado el edificio del Ministerio de Obras Públicas nacional (Buenos Aires) en 1936 y el del Registro General y Censo Permanente provincial (La Plata) en 1938, ambos de estilo racionalista. Bunge y Scarpinelli habían realizado también en La Plata el Edificio "La Continental" en 1937. Ver <http://www.lanacion.com.ar/1947941-la-historia-del-edificio-de-obras-publicas-un-gigante-que-cumple-80-anos>; y CONTI Alfredo, CODESIDO Pablo y SÁNCHEZ Martín *Arquitectura moderna. La*

Plata/Berisso/Ensenada, 1930-1955, La Plata, Laboratorio de Investigaciones del Territorio y el Ambiente, Comisión de Investigaciones Científicas, DGCE, 2000.

[11] Para más información, ver LACOSTE Alberto Op. Cit.; SAEZ Graciela *"El palacio municipal Morón"* en *Revista de Historia Bonaerense*, N° 30, 2006, pp. 30; y SAEZ Graciela, CIRCOSTA Carina y ALGAZE Agustín Op. Cit.

[12] Ver CIRCOSTA Carina *"El golpe, el palacio y el arte"*, en SAEZ Graciela, CIRCOSTA Carina y ALGAZE Agustín Op. Cit., pp. 67.

[13] Ver CIRCOSTA Carina *"El golpe, el palacio ..."*, pp. 43, y CORIA Edgardo *Compilación Histórica de Morón, 1583-1950*, Morón, Ed. Municipalidad de Morón, 1980 pp. 225.

[14] LACOSTE Alberto Op. Cit., pp. 56.

[15] Agradezco a la Sra. Charo Sanjuán haberme facilitado esta información, así como la imagen inédita del panel Comercio, proveniente del Archivo Boveri en el Museo de Pollensa, Mallorca.

[16] Su vida y obra es imposible de reconstruir aquí, solo presentamos una semblanza. Para más detalles ver: AGRUPACION BASES *Atilio Boveri. El artista, el hombre*, La Plata, Ed. Bases, 1939; PAGANO José León *El arte de los argentinos*, Bs. As. Ed. Del autor, Tomo II; GALERÍA ARGENTINA *Atilio Boveri* (catálogo muestra auspiciada por la Embajada Española), Bs. As., 1960; GALERÍA ERNESTO DE LA CÁRCOVA *Atilio Boveri. Muestra homenaje*, Bs. As., abril-mayo 1972; PEREZ Elba *"Atilio Boveri: todas las artes y todos los oficios"* en *Convicción*, Año 2, 25/11/1979, Suplemento de Letras; NAFOGLIA, U. *Atilio Boveri. Fecundo creador en el mundo de las artes*, La Plata, Ed. Almafuerte, 1994; MUSEU DE MALLORCA *Atilio Boveri. Un artista singular*, Palma de Mallorca, 2000 (con una pormenorizada cronología a cargo de Charo Sanjuán). Atilio Boveri nació en Rauch el 6 de abril de 1885, en el seno de una familia de inmigrantes italianos recién llegados a la Argentina. Se inició en la pintura con el maestro Francisco Pablo Parisi en Buenos Aires, donde colaboró con las escenas bíblicas de la Catedral Metropolitana que su maestro realizara en el año 1900.

Retornado tempranamente a La Plata, asiste a la Academia Provincial de Bellas Artes dirigida por Antonio del Nido. Allí realizó su primera exposición individual en 1908 y fue designado director de la misma a causa del deceso de del Nido. Por esos años, conoce al poeta Almafuerte e interesado por la paleontología se vincula con Florentino Ameghino. Además, se destaca en la caricatura, colabora con varias revistas y realiza exposiciones. En 1910 realiza las decoraciones de la plaza Primera Junta y del Teatro Argentino en La Plata, junto a José Speroni. Al poco tiempo, consiguió una beca del gobierno provincial y viajó a Europa para completar su formación. En Florencia, es admitido en la Academia de Arte como alumno y durante su estancia en Italia se inicia en el grabado y toma contacto con numerosos artistas argentinos. En 1912 se instala en Puerto Pollensa, en Mallorca. Allí será una personalidad destacada de la comunidad y aprenderá el arte cerámico, además de realizar gran cantidad de pinturas y de decorar la iglesia parroquial de Pollensa. Durante su estadía europea, también visitó Munich, donde colaboró en revistas satíricas.

En 1915 regresó a La Plata, en el contexto de la Primera Guerra Mundial. Fue designado Director de Paseos y Jardines de la ciudad y proyectó el Parque Saavedra. En 1920 realiza una xilografía con el retrato del poeta Almafuerte. Un año más tarde, expone su producción europea en la Comisión Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, donde la crítica (que desconocía su trayectoria) se sorprende por su calidad.

Residiendo en Gonnet, pinta en los años '20 paisajes de su casa y jardines, que el mismo había creado. En 1927 graba al linóleo El Dador, que repetirá en varias oportunidades. En la primera mitad de la década del treinta, residió en Unquillo, Córdoba. Allí se dedicó a la cerámica y el grabado. Regresado a Buenos Aires, en 1936 participó junto a José Martorell de una muestra en La Plata, donde presentó varias obras destacadas de su último período: Piedra, Los líquenes, El viracocha Inca. Desde 1939 y hasta su muerte, realizó importantes decoraciones en cristal grabado en edificios públicos y privados: Ferrocarriles del Estado, Municipalidad de Morón, Transradio Internacional, Caja Nacional de Ahorro Postal, Sociedad de Autores y Compositores de Música.

Además, fue conferencista, pedagogo, docente, fundador de revista, ilustrador de libros, estudioso de la historia, novelista y arquitecto. Falleció en 1949 en La Plata, siendo director del Museo de Bellas Artes de La Plata y Director Honorario de Urbanismo y Parques.

[17] BOVERI Atilio *"Dos periodos: el color y la forma"* en *AGRUPACION BASES Atilio Boveri. El artista, el hombre*, La Plata, Ed. Bases, 1939 y SANJUÁN Charo *"Atilio Boveri. Un artista singular"* en *MUSEU DE MALLORCA Atilio Boveri. Un artista singular*, Palma de Mallorca, 2000.

[18] SANJUÁN Charo *"Atilio Boveri. Un artista..."*, pp. 164-65. Esta actitud frente al ambiente de las exposiciones y en particular frente al Salón Nacional fue una constante en su vida. Luego de su primera gran exposición en 1921, que maravilló a la crítica porteña que desconocía por completo al artista, Boveri recibió múltiples invitaciones a participar en el Salón, pero nunca lo hizo. Según sus propias palabras, no quería "dinero y exitismo", a tal punto que considerando que sus obras valían sólo en el momento en que eran terminadas y que su mejor producción sería la siguiente, en una ocasión quemó unas setenta obras con kerosene en su casa en Gonnet. Ver SANJUÁN Charo *"Atilio Boveri. Un artista..."*, pp. 161.

[19] BOVERI Atilio *Transmutación de los cuerpos*, Córdoba, Ed. Pereyra, 1934 pp. 19-31, citado SANJUÁN Charo *"Atilio Boveri. Un artista..."*, pp. 177.

[20] Texto mecanografiado que se conserva en el archivo de la familia, citado en SANJUÁN Charo *"Atilio Boveri. Un artista..."*, pp. 163.

[21] CIRCOSTA Carina *"El golpe, el palacio..."*

[22] SANJUÁN Charo *"Atilio Boveri. Un artista..."*, pp. 164.

[23] GUTIÉRREZ VIÑUALES Rodrigo y RADOVANOVIC Elisa *"Las Artes Plásticas"* en *ACADEMIA NACIONAL DE LA HISTORIA Nueva historia de la Nación Argentina*, V.10, Bs. As., Planeta, 2003.

[24] GUTIÉRREZ VIÑUALES Rodrigo y RADOVANOVIC Elisa Op. Cit.; PENHOS Marta

“Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX” en PENHOS Marta y WECHSLER Diana (coords), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA, 1999; CIRCOSTA Carina **“El golpe, el palacio...”**

[25] Carta de Fausto Burgos a Atilio Boveri, Poman (Catamarca), 10/02/1929; reproducida en AGRUPACION BASES Atilio Boveri. El artista..., pp. 81-82.

[26] Fue sancionado por la Ley Provincial 4756/39; la iniciativa correspondió al poeta Francisco Timpone y se tomó la fecha por el natalicio de José Hernández. Para más detalles, ver: HONORABLE SENADO DE BUENOS AIRES *Día de la Tradición y Monumento al gaucho. Antecedentes legislativos*, La Plata, Taller de Impresiones Oficiales, 1948; RISSO Carlos Raúl **“Día de la Tradición - 60 años después”**, 2010, disponible online en <http://carlosraulrizzo-escritor.blogspot.com.ar/2010/06/60-aniversario-del-dia-de-la-tradicion.html>, y del mismo autor *Día de la Tradición y Agrupación Bases*, La Plata, Asociación Argentina de Escritores Tradicionalistas, 2016; ALTAMIRANO Ana María **“Atilio Boveri y el Día de la Tradición”** en *El Día*, 09/11/2012, disponible online en <http://pasado.eldia.com/edis/20121109/atilio-boveri-dia-tradicion-norte41.htm>; y CASAS Matías Emiliano **“Las Bases de la tradición. El rol de la Agrupación Bases en la consolidación del gaucho como símbolo nacional. Provincia de Buenos aires. 1939”** en *Cuadernos de Sur*, Historia, Bahía Blanca, N° 39, 2010, pp. 55-71.

[27] CASAS Matías Emiliano **Op. Cit.**

[28] La Agrupación Bases fue fundada en 1928 en La Plata. Nucleaba a personajes de la cultura de diversa extracción en torno al tradicionalismo y la admiración por la obra del poeta Pedro B. Palacios “Almafuerte”. Tomaban su nombre de la obra de Juan Bautista Alberdi Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina. Funcionaron hasta 1945, cuando dejando sus actividades a cargo de la Federación Gaucha Bonaerense. Su sede era la última vivienda del poeta, donde hoy funciona el Museo y Biblioteca “Almafuerte” en La Plata, donde se conserva el archivo de la agrupación. Ver: RISSO Carlos *Día de la tradición y Agrupación Bases*, ALTAMIRANO Ana María **Op. Cit.** Según Casas, durante los años '30 estaban en el centro del mapa cultural de La Plata y dirigían la actividad cultural de la ciudad: CASAS Matías **Op. Cit.**

[29] La agrupación se reunía en casa de Boveri, así como de otros miembros, en momentos en que no tenían sede, ver NAFOGLIA, U. *Atilio Boveri. Fecundo creador en el mundo de las artes*, La Plata, Ed. Almafuerte, 1994. Además, en 1939 los “básicos” publicaron un libro en su homenaje, jubilosos por su regreso luego de la estancia en Córdoba: ver AGRUPACION BASES **Atilio Boveri. El artista...**

[30] ALTAMIRANO Ana María **Op. Cit.**; RISSO Carlos *Día de la tradición y Agrupación Bases...*; CASAS Matías **Op. Cit.**

[31] ALTAMIRANO Ana María **Op. Cit.** se publicaban folletos reseñando la celebración de cada año, donde se repetían estas imágenes. En la contratapa escribió: “Mi Patria eleva como estandarte al Gaucho,

desde que es su cuna; y porque el Gaucho fue capaz de deslumbrar el entendimiento humano con la inauditas jornadas de su historia; y por que la palabra Gaucho significa Hermano por antonomasia; y porque Gaucho es un timbre de Honor en el vocabulario de todos los hombres de la tierra”.

[32] BELEJ Cecilia **“Una exposición permanente. Políticas de la imagen en los edificios públicos a través de sus murales en la década de 1930”**, en *Travesía*, N° 16, 2014, pp. 29-50. La clasificación inicial de la autora marcaba tres líneas en el muralismo Argentino, ubicando a Quinquela Martín como una tercera vía popular y portuaria; se puede ver en varios trabajos previos de la autora, utilizados para este texto: **“Benito Quinquela Martín y el muralismo argentino. Imágenes del riachuelo y sus trabajadores portuarios”** en *Historia y Espacio*, Colombia, Universidad del Valle, Vol. 10, N° 42, 2014, pp. 11-31; **“El arte mural en las estaciones de trenes subterráneos de Buenos Aires en la década de 1930”** en *Intersticios*. Revista sociológica de pensamiento crítico, Vol. 6 (1), 2012; y **“Entre el panamericanismo y el nacionalismo. Alfredo Guido y su mural para el Automóvil Club Argentino”** en *Papeles de Trabajo*. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la UNSAM, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 93-113.

[33] BELEJ Cecilia **“Una exposición permanente...”** y **“El arte mural en las estaciones...”**. Es interesante destacar que Boveri había realizado dos estudios para pinturas murales para el edificio del A.C.A., uno de ellos titulado “El petróleo” fue publicado en BOVERI Atilio *La Decoración Mural, obras de Atilio Boveri realizadas durante el año 1939*, Bs. As., mayo 1940. Las pinturas no se realizaron por razones que desconocemos.

[34] BELEJ Cecilia **“Entre el panamericanismo...”**. Dicha investigación muestra la vinculación del hermano de Alfredo, el arquitecto Ángel Guido, con el grupo. Ambos tenían por referente a Ricardo Rojas y su programa de una civilización nacional basada en la herencia americana y española, donde el arte ocupaba un rol fundamental en la reelaboración del ser nacional.

[35] CASAS Emiliano **Op. Cit.**

[36] BOVERI Atilio Lhemann y Al-Hem, Bs. As., Francisco Colombo Editorial, 1940. El propósito de la novela era según Boveri “recalcar una moral argentinista”.

[37] Sobre el fin de la gestión Fresco, BEJAR María Dolores *El régimen fraudulento. La política en la provincia de Buenos Aires, 1930-1943*, Bs. As., Siglo XXI, 2005; y ALGAZE Agustín **“Ño Manuel en la estancia Buenos Aires. Caricaturas y política en El Día de La Plata durante la gobernación de Manuel Fresco: 1936-1940”** en *Revista de Historia Bonaerense*, N° 44, 2015, pp. 78-93.

[38] Para Manuel Fresco y su ideología, ver REITANO Emir *Manuel Fresco. Entre la renovación y el fraude*, La Plata, Asociación de Amigos del AHPBA “Ricardo Levene”, 2005, pp. 29 y McGEE DEUTSCH Sandra *Las derechas. La extrema derecha en la Argentina, el Brasil y Chile, 1890-1939*, Bernal, UNQui, 2005, quien define a Fresco como un nacionalista aliado a los conservadores. Un antecedente de estas definiciones se

encuentra en el seminal texto NAVARRO Marysa *Los nacionalistas*, Bs. As., Ed. Jorge Álvarez, 1968, donde Fresco es también etiquetado como nacionalista y excluido del capítulo dedicado a “Los fascistas”, a pesar de que el slogan fresquista “Dios, Patria y Hogar” era copiado de la Federación Obrera Nacionalista creada por la fascista Legión Cívica en 1932.

[39] CASAS Emiliano **Op. Cit.**

[40] PROVINCIA DE BUENOS AIRES *Cuatro años de Gobierno (1936-1939)*. *Gobierno de Manuel Fresco*, Vol.II. En el tomo I, esta obra publicitaria de la gestión manifestaba que la obra municipal era reflejo de las directivas del Ejecutivo provincial y que habían colaborado con los “órganos especializados de la administración y también [con] ayuda económica”. Referían a ciudades importantes donde la casa municipal no tenía la comodidad y relevancia acorde a la dignidad de sus autoridades.

[41] En 1939 se colocó el ventanal *La Galera* y a principios de 1940 *La Rueda, La Porteña* y *Feria norteña*.

[42] Carta Atilio Boveri a José León Pagano, 11 de abril 1940. Archivo José León Pagano, MAMBA.

[43] BARRAUTE Fabio **“Los cristales grabados de Atilio Boveri”** en BOVERI Atilio *La Decoración Mural...*, publicado también en Vida Ferroviaria, Bs. As., N° 68, abril 1940.

[44] Carta Atilio Boveri a José León Pagano, 11 de abril 1940. Archivo José León Pagano, MAMBA; BOVERI Atilio *La Decoración Mural...*

[45] SANJUÁN Charo **“Atilio Boveri. Un artista...”**, pp. 166.

[46] BOVERI Atilio **“Las artes plásticas en la arquitectura y los primeros cristales grabados en nuestro país”**, texto mecanografiado sin publicar y sin fecha; fragmentos publicados por SANJUÁN Charo **“Atilio Boveri. Un artista...”**, pp. 167.

[47] SANJUÁN Charo “Atilio Boveri. Un artista...”, pp 166-67. Esta misma investigación reproduce un episodio que ilustra su intranquencia en cuanto a modificar sus obras: un miembro de la Sociedad Rural sugirió algunos cambios para el mural destinado a San Francisco; Boveri se detuvo, abandonó la obra y no permitió retoque alguno.

[48] Museo de Pollensa; donación E. Cecchini de Boveri (Núm. inv. 73)

[49] Recibió este título en 1928 tras una encuesta realizada a escolares por el periódico *La Razón*, con el apoyo de la Asociación Ornitológica del Plata, de la que Boveri era miembro desde agosto de 1931. Ver: *El Hornero*, vol 4 n°2, agosto 1931, pp. 427 disponible online en la biblioteca digital de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la UBA <http://digital.bl.fcen.uba.ar>

[50] SANJUÁN Charo **“Atilio Boveri. Un artista...”**, pp. 168 y nota al pie.

[51] Conversación por correo electrónico del autor con Charo Sanjuán y ficha técnica de “La Tierra”, donde dicha investigadora realiza un breve análisis de la misma.

[52] CASAS Emiliano **Op. Cit.**, pp. 66.

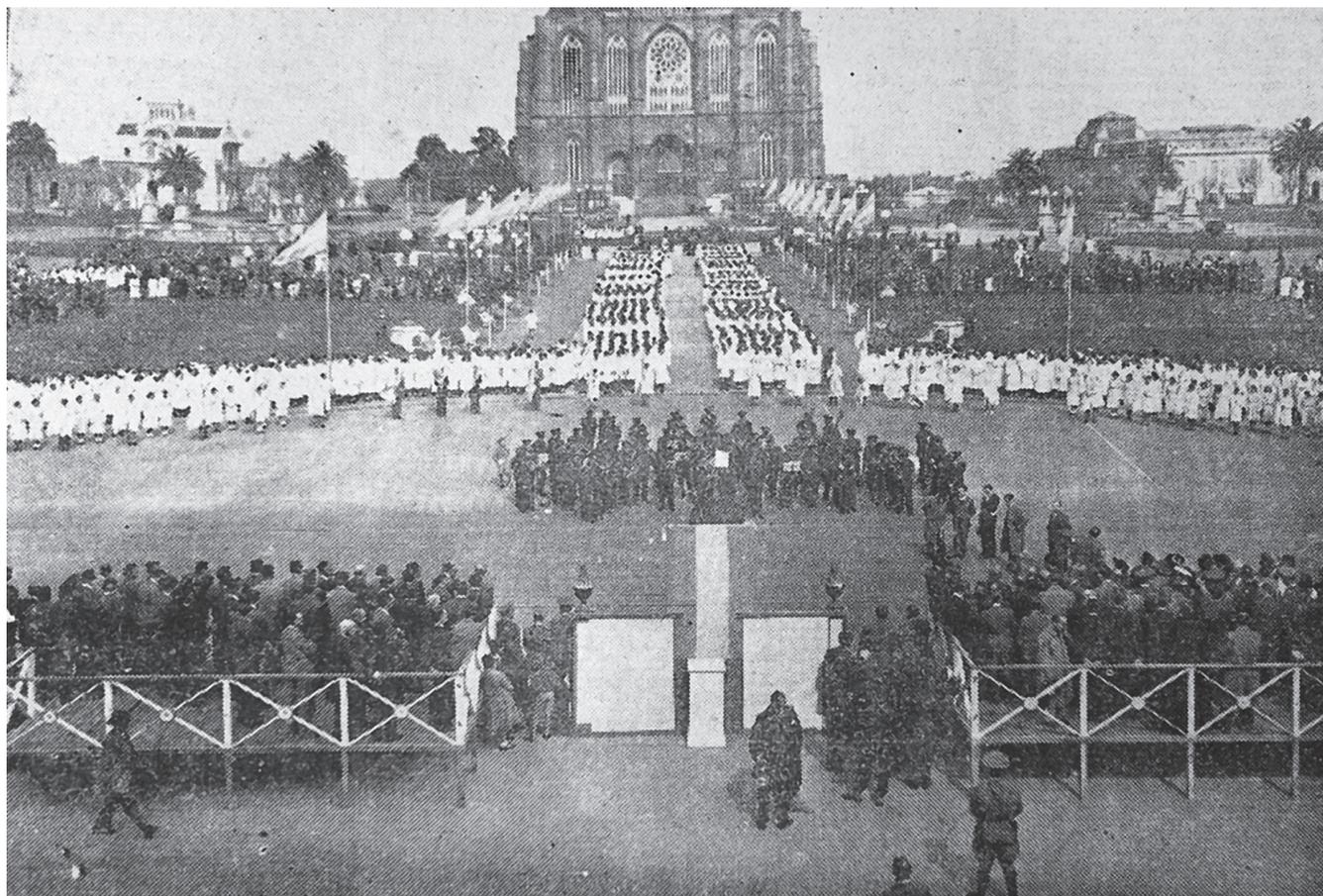
[53] BELEJ Cecilia **“Una exposición permanente...”**

[54] SANJUÁN Charo **“Atilio Boveri. Un artista...”**, pp. 169.



Símbolos del poder municipal.

Centros cívicos bonaerenses como “obras de arte total” entre 1936 y 1940*



Celebración Día del Maestro, La Plata. El argentino, 11 de septiembre de 1938.



Arquitecto
(UBA)
Posgrado en Historia
y Cultura de la Ciudad
y la Arquitectura
(UTDT)

Palacios, profesionales y municipios

En el final del mandato del gobernador Manuel Fresco, en 1940, las ciudades-cabecera bonaerenses contaron con una treintena de palacios municipales a estrenar o en finalización, con sus plazas remodeladas y tareas de canalización de servicios, alumbrado y pavimentación de sus centros cívicos. La modernización de casi un tercio de los centros de los partidos que componían la provincia[1], fue sólo una parte de las construcciones efectuadas. Noelia Fernández explica que esta extensa obra pública se llevó a cabo a través de mecanismos centralizados y descentralizados de gestión. El Ministerio de Obras Públicas de la Provincia

(MOPBA) contaba con una Dirección General de Arquitectura (DGA) que se ocupó de los encargos más importantes, y ofrecía sus servicios para intervenir en los trabajos “descentralizados” si el municipio lo requería.[2] La construcción de palacios municipales y plazas se contemplaba en la ley 4409[3], modificatoria de una anterior que preveía formas de endeudamiento y la elección de profesionales para desarrollar los proyectos y su ejecución. Se facultó así a las intendencias a definir sus planes de obras. Y se explica además la acción simultánea en la provincia del ingeniero Salamone en dieciséis municipios junto con Bustillo, Bogani y “otros Salamone”, como denominan Longoni y Molteni[4] a tantos profesionales que trabajaron en la época y aún se encuentran en el anonimato.

El vínculo entre los intendentes y los arquitectos e ingenieros permitió definir la fisonomía, programas y características expresivas de los edificios públicos fuera del alcance de los organismos centralizados del MOPBA, pero dependiendo de las regulaciones de la ley 4409 y de la ley orgánica de 1937, respecto a las obligaciones de las empresas constructoras y profesionales. Puntualizando, se sabe de la relación directa entre Salamone y algunos intendentes a partir del “figurín”-una carpeta de bocetos con variantes de proyectos en estéticas historicistas y modernistas[5]- y las ordenanzas que lo nombraban responsable a cargo de las obras. [6] Pero también se conoce a la excepción, Alejandro Bustillo. Su relación profesional y personal con el gobernador y su esposa[7], así como el cargo que ocupaba su hermano José María, de Ministro del MOPBA, implican vías directas a los encargos de Mar del Plata, claramente avalados por su reconocida trayectoria. En este sentido no se puede afirmar que los vínculos entre los profesionales y los encargos se produjeron del mismo modo, sino que existía un abanico de situaciones cuya base se encuentra planteada en la noción de “descentralización” de las obras.

Por otro lado, los contactos entre políticos y profesionales de la construcción pueden explicar las condiciones de producción de los palacios y plazas, pero no así la impronta proyectual que se verifica a partir de la gestión de Fresco, de construir ámbitos caracterizados para la vida pública a partir de una renovación radical de los centros urbanos. En ese sentido se propone, a partir del análisis de tres intervenciones, mostrar como la concepción de “obra de arte total” modernizó los escenarios cívicos en los pueblos de la provincia.

Los casos elegidos son diferentes en muchos sentidos. En lo geográfico, Lomas de Zamora, localidad al sur del conurbano, mantiene un contacto fluido con las ideas de la capital de la Nación, también en transformación.[8] Mar del Plata, el gran proyecto del gobernador, buscó en la renovación de su perfil marítimo la promoción del turismo a gran escala y la modernización de la ciudad.[9] Mientras que Laprida, centro de menor escala y de producción agrícola-ganadera, representa a una gran cantidad de localidades de características similares hacia el oeste de la provin-

cia. En lo político y social las diferencias son significativas, desde el contacto entre los intendentes con el gobernador, hasta las densidades de población y sus formas de vinculación ciudad-campo. En lo urbano los planteos compartieron similitudes: transformación de las plazas, mobiliario y alumbrado, infraestructura de servicios y construcción del palacio municipal, identificable por la torre central con el reloj. Pero en las búsquedas arquitectónicas, los temas que atravesaron a las intervenciones son divergentes. Lomas de Zamora erigirá un palacio-rascacielos, Mar del Plata un palacio-cúbico de planta centralizada, y Laprida un palacio-pabellón. Entre tales similitudes y diferencias, la construcción de los centros cívicos da cuenta sobre un clima de ideas, sobre las complejas relaciones entre lo político, lo urbano y lo público en la década del treinta y sobre la renovación de los espacios más importantes de las localidades bonaerenses, que hicieron de estos artefactos símbolos del poder municipal, vigentes y valorados hasta la actualidad.

La “obra de arte total” en la pampa bonaerense

“La idea de la obra de arte total como cualidad, debe partir de la arquitectura. El concepto no ha de entenderse como mera reunión de distintos procedimientos artísticos [...] Supone más bien el logro de un efecto exteriormente perceptible que, para que se produzca, requiere necesariamente de una específica relación entre ellas.”

Peter Behrens

“...en cualquier forma de liturgia política, democrática o autoritaria, se desenvuelven ritos y símbolos.”

Emilio Gentile

La noción de “Obra de arte total”, explica Pöltner[10], surgió en el seno del romanticismo de mediados del siglo XIX con la finalidad de establecer una religión de la razón natural. La decadencia de la sociedad, la “pérdida de su alma”, se debía en gran medida a la separación de las artes y a la transformación de la vida urbana en la era industrial. Ciertos modernismos de inicios del siglo XX, como el *art nouveau* o el *judgenstil*, continuaron elaborando las premisas de Wagner e intentaron recrear un programa estético cuyo objetivo sería la “transformación artística del hombre, de la sociedad, de la vida misma”. [11] Tal transformación implica una relación particular entre el artista y la técnica, ya que ella será la encargada de revelar el potencial místico de la materia transformada. Este tópico fue central en La Deutscher Werkbund y la Bauhaus, instituciones formadas por arquitectos y artistas en el marco de la reproductibilidad técnica del siglo XX.[12]

En la escena local, sin embargo, las discusiones respecto al arte, técnica y arquitectura llegaban en simultáneo con manifestaciones del tipo escenográfico. En el cine de la época, “Metrópolis” o “El gabinete del doctor Caligari” produjeron un impacto y es posible notar su recepción,



como señala Ruffa[13], en la arquitectura de Salamone. Escenarios, también, los que albergaban a las masivas celebraciones en Nüremberg o a los discursos de Mussolini desde el balcón del palacio de gobierno de la Piazza Venecia. Los desfiles y coreografías ordenadas tras arquitecturas clasicistas depuradas, de repetición de columnas monumentales en la extensión del territorio, implican un ritmo, una cadencia que marca la solemnidad del ritual, donde participa la comunidad exaltando sus valores y su historia especialmente a través de fechas patrias, actos deportivos y militares.[14] Es decir, otras manifestaciones de la “obra de arte total” en clave político-monumental.

La arquitectura del Estado provincial se encontró tensada por la noción moderna de “obra de arte total”, por la configuración del paisaje escenográfico y por el nacionalismo militante de las fuerzas conservadoras que ocuparon la escena política a partir del golpe de Estado de 1930. Manuel Fresco expresaba:

“En nuestro país constituyen tradición la hombría, la resolución, la dignidad ciudadana, el culto de la lealtad y la franqueza. Así se formó nuestra incipiente nacionalidad, se conquistó la independencia, se erigieron las provincias en estados autónomos y, después de la organización, se fueron estructurando y perfeccionando las instituciones. La juventud nuestra fue siempre viril, apta para la lucha en campo abierto; no necesitó nunca la protección de las sombras para afirmar sus ideales y sus contradicciones. ¿Ocurre hoy lo mismo? Pienso que al someterla al régimen de la ley electoral, estamos creando una raza débil y una juventud incapaz de mantener con ardor la fibra y el temple de los varones que fundaron la república e hicieron grande la Nación”.[15]

La amenaza del voto secreto y el comunismo hacia el nacionalismo impulsado por Fresco recibió su contraofensiva a través de las celebraciones. En el diario provincial *El argentino* se puede ver la celebración del día del maestro en La Plata (Fig. 1), una ceremonia organizada simétricamente en la plaza Moreno, con la catedral de fondo. En ella participaron autoridades políticas, alumnos, maestros y militares. Las intervenciones desarrolladas a continuación son manifestaciones de tales paisajes públicos escenográficos, artísticos y políticos, ya familiares para la sociedad de la década del treinta, a través del cine y la prensa. De hecho el mismo gobernador dejó asentado, en una publicación de ocho tomos titulado “Cuatro años de gobierno. 1936-1940”, la obra pública y arquitectura protagonista de los espacios públicos de su gestión política.

Lomas de Zamora y el palacio-rascacielos

“El palacio municipal constituía una necesidad largamente sentida por cuanto el edificio existente era una vetusta construcción de más de cincuenta años que adolecía de las elementales comodidades para el funcionamiento de la municipalidad de esta ciudad de más de 110.000 almas, distante solo 15 minutos de la Capital Federal.”

Cuatro años de gobierno. 1936-1940, Tomo II, p. 69.

La creación del partido data de 1861, momento en que se independiza de Quilmes. Ubicado en la culminación del corredor industrial llamado Barracas al sud, el área tradicionalmente contenía chacras y estancias. Una de las primeras aglomeraciones, el Pueblo de la Paz, fue la sede del partido de Lomas. El gran impulso inmigratorio de la zona se debió a la llegada del tren, en 1865, y al abandono del centro de la ciudad de Buenos Aires por la fiebre amarilla, en 1871. La primera iglesia, palacio municipal y la escuela se construyeron en tierras donadas por Vittorio Grigera, hijo de uno de los fundadores del Pueblo de la Paz y activo miembro del gobierno comunal, donde actualmente se encuentra la plaza central.[16]

La casa municipal, construida por Groux de Patty en 1875, contuvo oficinas administrativas, juzgado de paz, policía y comandancia militar. Su volumen de dos pisos de estilo francés con ciertos elementos italianizantes[17] compartía la plaza junto con la catedral de Nuestra Señora de Lomas, obra de los arquitectos Canale. Sin embargo, el palacio se vio sobrepasado por las exigencias de espacio de las oficinas municipales, dispersándose sus funciones en varias dependencias. Para 1936 el arquitecto local Alberto Bogani diseñó el nuevo edificio, licitado ese mismo año, e inaugurado en diciembre de 1938.

¿Por qué adoptó la imagen de un rascacielos para el nuevo edificio municipal? En principio, el ejemplo de la época es el Ministerio de Obras Públicas de la Nación, inaugurado en 1933 en Buenos Aires. Su escala monumental, de veintidós pisos y observatorio como remate, respondía al programa funcional, dedicando pisos enteros a funciones específicas. El programa del palacio lomense se organiza con la misma lógica. La planta baja está dedicada a servicios para la comunidad, primer piso para el Honorable Concejo Deliberante (HCD), segundo piso exclusivo para el Intendente y sus asesores, tercero para las obras públicas, cuarto para el Juzgado de Paz, quinto piso archivo municipal y sexto depósito general. La idea de rascacielos y la estratificación de actividades por piso se encontraba asimismo en el proyecto inconcluso para la sede principal del MOPBA, a construir en La Plata.[18] En segundo lugar, la Revista de Arquitectura[19] desde 1934 -en la sección “Proyectos de la escuela de arquitectura”-, publicó varios trabajos sobre “una municipalidad” en el curso de René Karman, de estéticas modernistas. De allí se puede deducir que los edificios municipales de la época eran asociados al “rascacielos” o a grandes bloques lisos y extensos de varios pisos con un remate “ático”[20] en su acceso, donde se ubica el reloj. A esta morfología corresponde el palacio municipal de Morón, proyectado por Jorge Bunge en 1938. En ese sentido, en Morón y Lomas de Zamora -partidos importantes y demográficamente extensos- se construyeron edificios de gran escala, producidos por profesionales conectados con la Sociedad Central de Arquitectos y su revista de alta difusión.



Fachada principal

Trabajos de la Escuela de Arquitectura

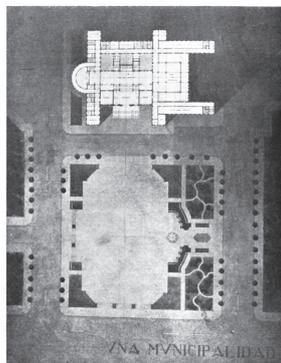
Tema: "Una Municipalidad"

Arquitectura V.º Curso
Por el Alumno: Felipe Terrero
Profesor: René Karman
Año 1933

El edificio se proyectará para una capital de provincia, sobre una manzana libre, situada en el centro de la ciudad y frente a una plaza, punto de convergencia de avenidas, diagonales y calles. Sólo se fija en 80 y 80 metros las mayores dimensiones del edificio, cuya composición responderá al siguiente programa:

PISO DE BASAMENTO: Cuerpos de guardia para policía y para bomberos, Asistencia Pública (vacuna y primeros auxilios), oficinas de Juzgado de Paz y del Registro Civil, pequeña imprenta, depósitos de materiales y útiles, taller, calefacción, etc., uno o dos vestíbulos con escaleras y ascensores para el acceso directo del público a los pisos superiores y especialmente para entrada al Consejo Deliberante.

PISO BAJO PRINCIPAL: Escalinata exterior, vestíbulo, galerías de circulación, escaleras, ascensores, hall o galerías con las ventanillas y oficinas de mayor contacto con el público, como impuestos municipales, pagos, etc., sala de sesio-



Planta principal

38 REVISTA DE ARQUITECTURA
ENERO 1934

Proyecto de municipalidad, autor Felipe Terrero. Revista de Arquitectura, Año 20, N° 157, Enero 1934.

De hecho, la idea de "rascacielos-edificio público" como una escultura volumétricamente esculpida, exenta, monumental, de estética racionalista y *art decó*, que ocupa un lugar central en la configuración del centro cívico, también se encuentra presente en *town halls* de Estados Unidos y Canadá de la década del treinta[21] y, en la escena nacional, reaparece en la Municipalidad de la ciudad de Santa Fe en 1941. Sin embargo, todo edificio público debía mostrar su dignidad y carácter en los elementos compositivos. Así las grandes volumetrías racionalistas, compuestas de masas cúbicas escalonadas ordenadas simétricamente hasta el remate/reloj, se acompañan de elementos decorativos clásicos. Mientras que los pórticos salientes en accesos, *halles* de entrada con pilares y casetonados y escaleras de honor se revisten con mármoles travertino, los salones y despachos más importantes presentan texturas de boiserie moderna y decoración aplicada de frescos, pinturas o trabajos en vitrales. Debido a la presencia del palacio, se debió modificar el trazado de la plaza. Según "Cuatro años de gobierno":

"Complemento de la obra del palacio municipal ha sido la total modificación de la plaza 'Victorio Grigera', obras que se proyectaron para hermopear ese paseo y al mismo tiempo para proporcionar mejor perspectiva al edificio municipal. Para tal fin, se dispuso la construcción de una



RINCON DE LA ENTRADA PRINCIPAL



Interiores de palacio municipal de Lomas de Zamora. Revista de Arquitectura, Año 25, N° 223, Julio 1938.



Municipalidad y plaza de Lomas de Zamora. La Prensa, 1961. Extraída de IHMLZ, Año 1, N° 3 octubre 2014, p. 18.

avenida central de 25 metros de ancho con pavimento de hormigón armado y la reconstrucción del mismo material, de la calle Saenz entre General Rodríguez y Manuel Castro, y la construcción de otra calle también de hormigón en el costado norte de la citada avenida. Entre dichas calles se construyeron jardines limitados por amplias veredas de mosaicos, con dos fuentes de agua, iluminadas, y se modificó totalmente la estructura de la plaza con hermosos jardines y numerosas columnas artísticas de alumbrado". [22]

La modernidad del palacio incluyó, en sintonía con los proyectos de la Revista de Arquitectura, una explanada que proyecta al edificio en horizontal. Así, el solado toma su ancho y lo enmarca con dos boulevares, que contienen al mobiliario urbano como piezas decorativas. Luminarias y bancos de hormigón le dan fisonomía de plaza a una intervención que la atraviesa y coloca al palacio como remate transversal de la avenida principal.

Mar del Plata y el palacio de planta central

“El surgimiento de esta nueva, amplia y comfortable casa, con capacidad suficiente para las necesidades actuales y aún las futuras por largo tiempo, en el mismo sitio que ayer irguiera su modesta silueta la vieja y deficiente construcción, en cuyos estrechos muros transcurrió media centuria de vida comunal, define la existencia de una evolución ascendente, que nada consigue detener ya.”

Cuatro años de gobierno. 1936-1940, Tomo I, p. 158.

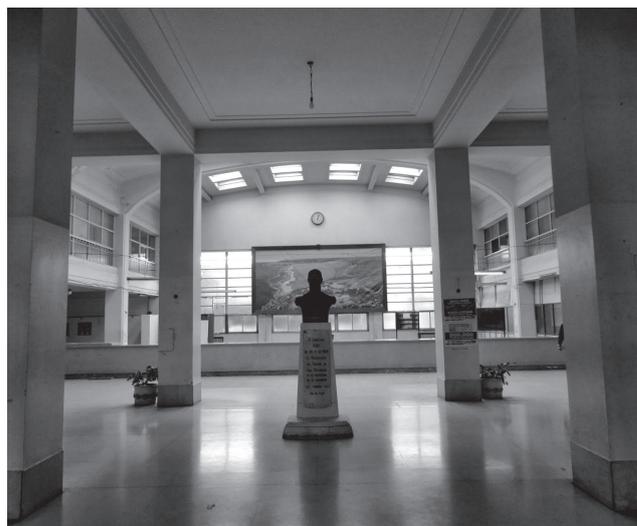
Mar del Plata fue uno de los centros de intervención más importantes de la gestión de Fresco. En él se dispuso infraestructura dedicada al turismo (complejo Rambla-casino-Hotel Provincial y el balneario Playa Grande), transporte automotor (construcción de Ruta dos y Ruta interbalnearia a Miramar) de aviación (Nuevo aeródromo municipal), servicios (matadero y cementerio municipal) y la construcción de su centro cívico. En este se incluyó al nuevo palacio, la modificación de la plaza central y el ensanche de la avenida Luro.

La casa municipal de 1890, construida por Francisco Beltrami, fue modernizada en 1927 por Eugenio Marazzato, sin sumar nuevos espacios. Sin embargo, nueve años después se decidió encarar un nuevo proyecto a cargo del arquitecto Alejandro Bustillo, contratado desde el MOPBA, donde su hermano José María Bustillo ocupaba el cargo de ministro.

La interpretación que Bustillo hace del palacio condensa un tema desarrollado paralelamente en sus otros encargos públicos: la búsqueda de una arquitectura nacional que, caracterizada en clave local, cualifique simbólica y materialmente, en nuestro caso, el espacio comunal. Sin embargo, su producción se encuentra tensada por temas universales como la monumentalidad o la abstracción formal. Shmidt señala que tal síntesis, entre el espacio comunal y la moderna abstracción, se referencia en dos tipologías italianas: las contemporáneas casas del fascio (especialmente la ubicada en Sabaudia) y el Palacio Vecchio, ícono de la comuna medieval.[23] El poder comunal se manifiesta a través de su relación con la configuración urbana de la plaza y la avenida, pero asimismo se encuentra en la centralidad de su espacio interior en doble altura, alrededor de la cual gravita el programa del edificio. El palacio se implanta en la intersección de la plaza con la avenida Luro, vía tradicional de acceso a la ciudad, el “camino de las vacas”.[24] La torre se vuelca a la gran vía recientemente

pavimentada, y se coloca de modo excéntrico en la fachada, como punto de intersección entre Luro y la Avenida Norte. El volumen cúbico, horadado por ventanas regulares y rematado por una sutil cornisa, se abre en la fachada de la plaza a través de tres arcos monumentales coincidentes con el acceso y una recova-balcón del recinto del HCD en el segundo piso. El revestimiento de piedra Mar del Plata le da una paleta monocromática al conjunto y lo integra a la ciudad a partir del uso del material de construcción característico.

Al acceder al edificio se pasa por un pórtico, vestíbulo, salón de los pasos perdidos - conectado lateralmente con la escalera contenida en el volumen de la torre- y el espacio central de atención al público. La secuencia espacial se agranda e ilumina, llegando al espacio central cubierto con un caparazón abovedado y vidriado de doble altura. Lo público de la administración domina el espacio interior. En la planta baja, hacia los laterales se ubica la oficina del intendente y el área dedicada al turismo. Retomando la escalera se llega al Salón del HCD, sala de conferencias y Juez de menores.



Vista desde el Salón de los pasos perdidos, palacio municipal General Pueyrredón.
Foto: María Silvia López Coda.

La tipología de planta central no era una novedad. El palacio de Bahía Blanca, de inicios del siglo XX, contenía un gran patio cubierto en su interior[25]. Sin embargo, colocar lo público como protagonista en el centro de la composición implica una nueva intención espacial, funcional y simbólica, poniendo el énfasis en su condición de espacio comunal.[26] El contemporáneo palacio de 25 de mayo, de Francisco Marseillán y Guillermo Martín, también exploró esta tipología. Sin embargo, la centralidad como valor de uso público puede tomar diferentes connotaciones, según el régimen político al que esté respondiendo. Especialmente, la casa del fascio en como, construida en 1937 por Giuseppe Terragni -avanzada de la arquitectura fascista italiana- también hacía uso del vacío central para celebraciones y actividades públicas.[27]

La inauguración del palacio municipal se realizó el día de la patrona de la ciudad, y se celebró con discursos, la misa oficiada por el obispo desde la logia del palacio, desfiles de escolares, y un baile en el salón del Concejo. La plaza Luro, de cuatro manzanas, se llenó de gente que participaba del acto. La plaza, en esta ciudad, toma el carácter masivo de cuatro manzanas, atravesadas por la avenida, aunque en su distribución se mantiene un trazado tradicional.



Inauguración palacio municipal General Pueyrredón. Boletín Municipal, cuarto trimestre 1938, p. 239.

Laprida y el palacio-pabellón

“Laprida-palacio municipal - Obra efectuada sin la intervención de la Dirección de Arquitectura.”

Cuatro años de gobierno. 1936-1940, Tomo II, p. 167.

Seleccionar un edificio de Salamone dentro una obra tan estudiada en su conjunto, supone una breve explicación. El epígrafe, que acompaña a una imagen del edificio, hace referencia a un palacio del cual la DGA no quiso hacerse cargo en su autoría, aclaración que no se hizo en los edificios de Bogani y Bustillo. Por la creatividad y exuberancia de sus formas, Salamone generó rechazos en la época. Sumado al posterior olvido de su trabajo, lo que actualmente vuelve a valorizarse es la producción del autor. Salvo algunos historiadores, el interés por Salamone pasa por delimitar sus obras, poner su “evolución” de manifiesto. Sin embargo el ordenamiento cronológico resultante poco puede decirnos de la dinámica de las ideas arquitectónicas.

Aquí analizaremos un fragmento y lo situaremos en transversal; no en relación a su obra personal, sino a la de Bustillo y Bogani. En la búsqueda de sus ideas primigenias sobre lo tipológico y lo público, el caso de Laprida muestra desde otro ángulo la originalidad proyectual de Salamone.

La localidad fue fundada en 1889, tomando parte de terrenos de Benito Juárez, Coronel Suárez y Olavarría. La fundación de su casco urbano, en 1891, previó el espacio para el edificio municipal, así como la iglesia, el registro civil, la comisaría y el cementerio. El perfil productivo, de base agraria y con especial dedicación a la cría de ganado ovino, se debe a su localización dentro de “la pampa deprimida”. [28]

Antes de contar con un edificio municipal en un solar enfrentado a la plaza principal, el municipio contuvo sus oficinas en varias sedes. El MOPBA, desde 1910, se encontraba desarrollando un proyecto [29]. Para 1924, se publicó en las Memorias de Obras Públicas un anteproyecto para ampliar el edificio existente. Contaba con un volumen nuevo que ocupaba el predio en su frente, llegando a la línea municipal, y el edificio existente en el fondo. El estilo neocolonial propuesto para su fachada ocupaba todo el frente.

En noviembre de 1936, el intendente Martínez contrató a Salamone para diversas obras públicas (Delegación San Jorge, matadero, plaza central) entre las que se encontraba el palacio. El nuevo proyecto amplió el programa propuesto por el Estado. El edificio se estructura tomando forma pabellón, dos volúmenes salientes en sus extremos y la torre en su centro. La planta baja contiene el acceso en el eje de simetría, vestíbulo-hall y escalera. Entre el hall y el pasillo transversal, pequeñas dilataciones laterales en los mostradores permiten la espera del público, sin romper con la lectura longitudinal del edificio.

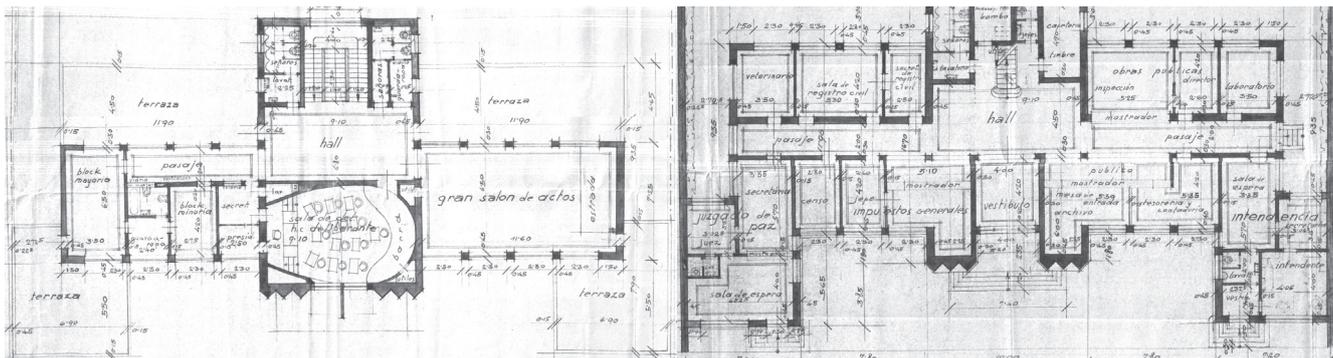


Perspectiva original de Salamone, palacio municipal Laprida. Gentileza de René Longoni.

Sobre el eje de simetría, en planta alta, se dispone la Sala del Concejo Deliberante. Su forma ovoide contiene un espacio para doce concejales y público. Hacia los laterales, despachos, salas para los bloques de mayoría y minoría, y un gran salón de actos.

La propuesta de Salamone recupera la idea del palacio de La Plata: un pabellón con bloques diferenciados para cada actividad. Las oficinas dedicadas a lo político y judicial en planta baja se sitúan en los bloques bajos salientes de los extremos. El poder legislativo en planta alta. Esta composición funcional simétrica es correlativa a la composición del edificio, en el cual cada elemento enfatiza las cualidades de la forma y su ubicación. Así, la verticalidad de la torre recupera, como en Mar del Plata, el acento del ayuntamiento medieval, pero su formalismo y esbeltez contrastan con la horizontalidad del edificio. A su vez, el pabellón se compone de tramos aventanados, y entre cada tramo un acento vertical anuncia el ritmo y marca la cantidad de módulos. En la intersección de la horizontal del pabellón y la vertical de la torre, un juego de geometrías arma el acceso público.



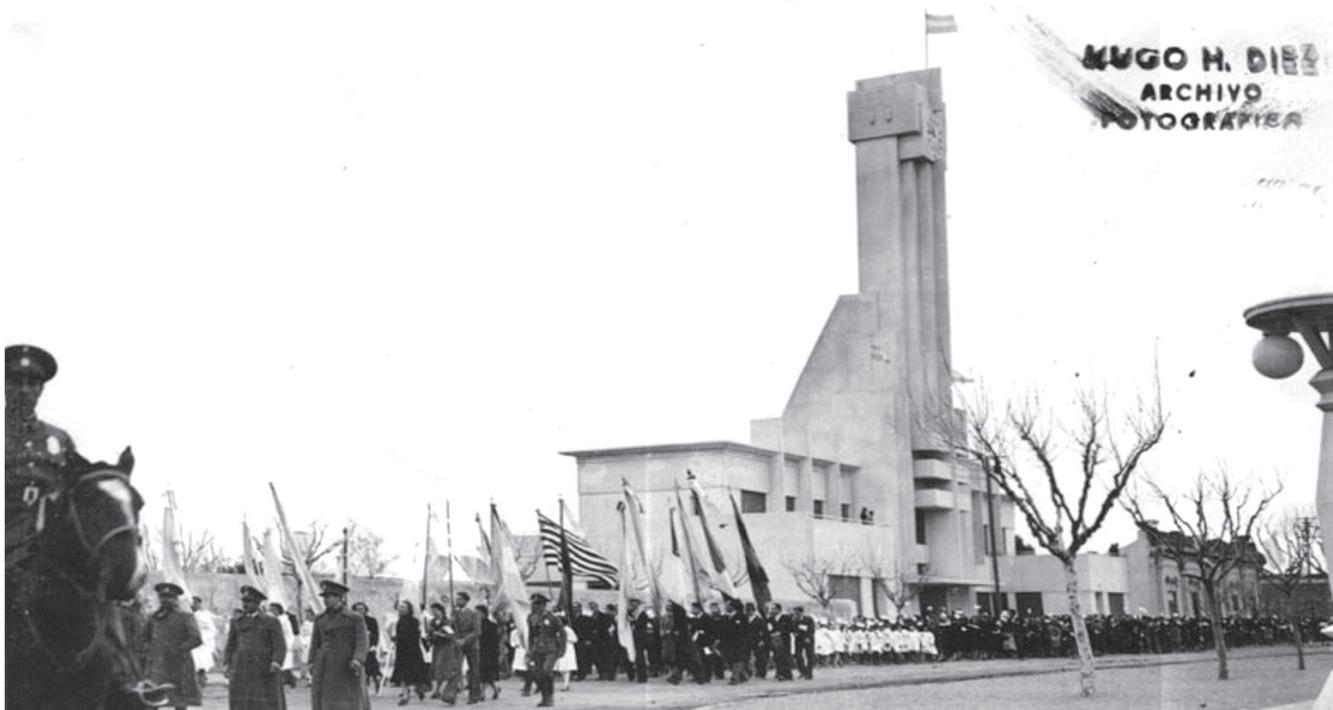


Planta baja y primer piso, palacio municipal Laprida. Gentileza Museo Hugo H. Diez, Laprida.

Salamone ubica al palacio centrado con la plaza, y en su centro construye una gran fuente escultórica iluminada. El formalismo del *art-decò* acentúa la esencia de las formas: las longitudes se marcan con líneas a intervalos regulares -el palacio- mientras que los elementos centrales -la fuente- se componen de formas circulares, discos, esferas, dispuestos rítmicamente alrededor del centro. El diseño lo abarca todo: desde los herrajes y luminarias hasta el mobiliario del palacio y de la plaza, cada detalle forma parte de la “obra de arte total”. La inauguración del palacio no fue posible debido a que el gobernador pospuso su visita. Se recibió a la bandera en un acto en 1938 que constó de una procesión militar y discursos que utilizaron como telón de fondo al edificio. Según la historiadora lapridense Pilar Martínez, a partir de la renovación de la plaza y el palacio se registran una serie de fotografías recreativas que las utilizan de telón de fondo, y como se aprecia en las imágenes, la falta de un tejido consolidado desataca la figura del palacio como protagonista, sin percibir que se encuentra “entre medianeras”.

Consideraciones finales

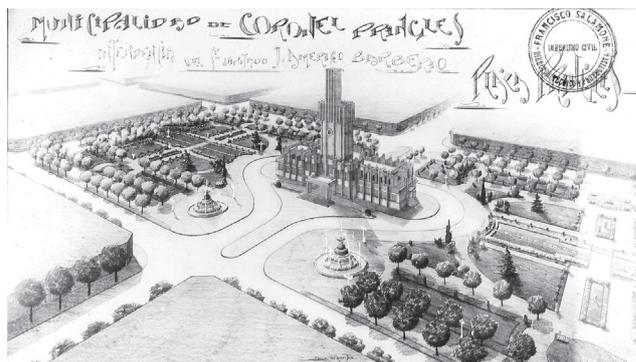
Si del análisis se desprende la primacía de lo público en las plazas y los edificios municipales como fondos privilegiados, Salamone en Coronel Pringles, Saldungaray y Pellegrini situó al edificio en el centro de la composición, provocando una circulación vehicular a su alrededor y cuatro plazas en sus extremos. La concepción escultórica del edificio se potenció, se generaron múltiples perspectivas y recorridos diagonales sinuosos, pero se quitó del centro de la escena a los vecinos, monumentalizando a la arquitectura. Quizás nunca sepamos cómo era la apropiación de estos espacios, dónde se armaba el escenario para dar discursos, qué recorridos utilizaban para marchar en los actos patrios. Sin embargo, en la heterogeneidad de casos sí se encuentran las manifestaciones de lo público en lo urbano: en Lomas de Zamora, la explanada que antecede al palacio debió utilizarse para actos públicos. En Laprida vimos que los actos sucedían en la vereda del palacio, combinado además con procesiones alrededor de la



Acto del día de recibimiento de la bandera en 1938. Gentileza Museo Hugo H. Diez, Laprida.

plaza; mientras que en Mar del Plata, la plaza de cuatro manzanas se llenaba de público y el balcón del palacio funcionaba como espacio privilegiado para remitirse al pueblo.

La novedad de las intervenciones residió en el nuevo rol del palacio como símbolo del poder municipal, donde los usos de lo público le dieron una visibilidad que obligó a repensar sus espacios desde afuera hacia adentro, funcionando como telón de ceremonias y actos patrios, adoptando asimismo distintos modos de teatralidad. Rascacielos, cubos modernistas o pabellones, son algunas elaboraciones que rescatan tradiciones de ayuntamientos y se proyectan hacia el futuro, transformándose en una red de íconos políticos de la provincia.



Perspectiva original de Salamone, palacio de Coronel Pringles. Gentileza de René Longoni

* Las investigaciones de este trabajo forman parte de una tesis de Maestría en curso “Palacios bonaerenses. Arquitectura en la obra pública de la provincia de Buenos Aires (1936-1940)”. Universidad Torcuato di Tella, MHCAC.

Fuentes: Diario El argentino, 11 de septiembre de 1938. • Diario El argentino, 17 de septiembre de 1938. • PROVINCIA DE BUENOS AIRES Cuatro años de gobierno: período 1936-1940, ocho tomos, año 1938.

Notas

- [1] De los ciento diez municipios existentes, se erigieron veinticinco municipalidades desde cero (en Marcos Paz, Lobos, San Miguel del Monte, Alberti, Adolfo Alsina, Dolores, General Paz, González Chaves, Guaminí, Mar Chiquita, Alem, General Pueyrredón, Pellegrini, Morón, Tornquist, Laprida, Lomas de Zamora, Necochea, Coronel Pringles, Puan, Rauch, Veinticinco de mayo, Merlo, Carmen de Areco, Chascomús) se modernizaron tres (Campana, Chacabuco, Zárate) y otras cuatro fueron concluidas de la gestión de gobierno anterior (Vicente López, Bolívar, Salto, General Madariaga) sin tener en cuenta algunos palacios que quedaron en instancia de proyecto (Arrecifes, Lobería, Daireaux, General Viamonte, Patagones).
- [2] FERNÁNDEZ Noelia *Construir la provincia. Estado, Política y Obras Públicas en el gobierno de Manuel Fresco, 1936-1940*, Tesis de maestría inédita, Universidad Nacional de Luján, 2013, p. 116.
- [3] La ley es una ampliación del programa propuesto en la ley 4017, de 1928; “**Bonos de Obras Públicas Municipales**”, que contemplaba: “...la construcción, reparación, adquisición y habilitación del edificio municipal o de los edificios para las delegaciones municipales, hospitales, mataderos, mercados de abastos o de ventas al detalle [...] hornos crematorios, desagües, corralones de limpieza [...] campos de deportes, plazas de ejercicios físicos, parques públicos, construcción de stand para la práctica de tiro, usinas de electricidad, obras sanitarias, construcción de cementeros y nichos...” disponible en: <http://www.gob.gba.gov.ar/legislacion/legislacion/l-4409.html> (consultado el 9/04/2017)
- [4] LONGONI René y MOLTENI Juan Carlos *Francisco Salamone. Sus obras municipales y la identidad bonaerense*, La Plata, Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”, 2004.
- [5] LONGONI René y MOLTENI Juan Carlos *Francisco Salamone*, Bs. As., Cuadernos ARQ-Clarín, 2014, p. 31.
- [6] LONGONI René y MOLTENI Juan Carlos *Francisco Salamone. Sus obras municipales*
- [7] Se reconoció la autoría de Bustillo en la Casa para el Gobernador en La Plata, la propia vivienda de Fresco en Haedo, y las obras en

la estancia de Raquel Monasterio, esposa del gobernador, en Chascomús.

- [8] BALLENT Anahí y GORELIK Adrián “**Pais urbano o pais rural: la modernización territorial y su crisis**” en CATTARUZZA Alejandro (Dir.) *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Bs. As., Sudamericana, Tomo VII, 2001.
- [9] PASTORIZA Elisa *La conquista de las vacaciones*, Bs. As., Edhasa, 2011.
- [10] PÖLTNER Günther “**La idea de Richard Wagner de la obra de arte total**”, en *Thémata*, Revista de filosofía, N° 30, Viena, 2003.
- [11] BRYANT Gabriele “**Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX**”, en *Cuaderno de notas*, N° 5, *Revista de la Universidad técnica de Barcelona*, 1997, p. 59.
- [12] Ver la discusión entre Van de Velde y Muthesius por la reproductibilidad de la obra de arte en PEVSNER Nikolaus *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1968 o el libro de GROPIUS Walter *Alcances de la arquitectura integral*, Bs. As., Ediciones La Isla, [1956] quinta edición, 1963, director de la Bauhaus entre el 1919 y 1928.
- [13] RUFFA Juan Ignacio *Francisco Salamone. Cine y eugenesia en la obra pública bonaerense*, Bs. As., Ed. SCA, 2013.
- [14] MOSSE George *La nacionalización de las masas*, Bs. As., Siglo XXI, 2005, y GENTILE Eduardo *El culto del Littorio. La sacralización de la política en la Italia Fascista*, Bs. As., Siglo XXI, 2007.
- [15] FRESCO Manuel *Conversando con el Pueblo*, Bs. As., Ed. Damiano, 1938, pp. 26-27.
- [16] GRASSI Alfredo (Dir.) *Lomas de Zamora. Estancia / Aldea / Municipio / Ciudad. Antología histórica lugareña*, Bs. As., Banco de la provincia de Buenos Aires, 2011.
- [17] ONSARI Néstor “**Los edificios municipales**” en *Lomas de Zamora. Visión histórico-social*, Bs. As., Fundación Banco de Boston, 1990.
- [18] MMOPBA, 1937, pp. 151 y 152.
- [19] La revista es un órgano de difusión creado por el centro de estudiantes de arquitectura, y posteriormente financiado por la Sociedad Central de Arquitectos. Sobre las publicaciones especializadas en

arquitectura ver CIRVINI Silvia “**Las revistas técnicas y de arquitectura (1880-1945). Periodismo especializado y modernización**” en *Argos*, Vol. 28, N° 54, Caracas, 2011.

- [20] El ático es la terminación recta que se encuentra en los arcos del triunfo romanos. A lo largo del desarrollo de la arquitectura clásica podemos encontrar aplicaciones de remates del tipo “ático” en accesos a instituciones y viviendas colectivas. Ver SUMMERSON John *El lenguaje clásico de la arquitectura. De Alberti a Le Corbusier*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- [21] Se señala a modo ilustrativo los casos de Los Angeles City Hall (1926-1928), Atlanta City Hall (1930), Buffalo City Hall (1932), Kansas City Hall (1936-1938), y Houston City Hall (1938-1939) en EEUU, o Vancouver City Hall (1935-1936) en Canadá, como exponentes de estas instituciones en clave de rascacielos.
- [22] PROVINCIA DE BUENOS AIRES *Cuatro años de gobierno: período 1936-1940*, ocho tomos, año 1938, Tomo II, p. 75.
- [23] SHMIDT Claudia “**Alejandro Bustillo. Un arquitecto contrariado**” en LEVISMÁN Marta *Bustillo. Un proyecto de arquitectura nacional*, Bs. As., ARCA, 2010.
- [24] GARAMENDY Juan “**Bustillo y el palacio municipal de Mar del Plata**” en AA.VV.: *Alejandro Bustillo. La construcción del escenario urbano*, Cedodal y gobierno de la provincia de Bs As, 2005.
- [25] Se agradece a la Dra. Mercedes Bracco por el dato de campo.
- [26] Otras estructuras que Bustillo está construyendo en la época enfatizan la idea de lo público masivo ligado a la centralidad de la cúpula: la casa central del Banco de la Nación Argentina (1936-1955) y el complejo casino-rambla-hotel provincial (1937-1950).
- [27] GHIRARDO Diane “**Politics of a Masterpiece: The Vicenda of the Decoration of the Facade of the Casa del Fascio, Como, 1936-39**” en *The Art Bulletin*, Vol. 62, No. 3, septiembre 1980, pp. 466-47.
- [28] Datos tomados de la página http://www.laprida.mun.gba.gov.ar/datos_municipales/datos_historicos1.htm
- [29] MMOPBA (1910-1911), p. 48. La Plata, Taller de impresiones oficiales, 191



Florencio Molina Campos, un artista admirado e inolvidable.





Doctoranda en Historia
(USAL)

“Yo le diría a los escritores, a los músicos, a los pintores, vayan a la pampa, a los montes, a las sierras y recojan nuestro inmenso caudal disperso que aún están a tiempo para salvar el folklore nativo ¡Triste será que las futuras generaciones nos pidan cuentas! ¡Triste será que no podamos decirle qué fue el gaucho, y que hemos hecho para mantener la Tradición Nacional!”

Florencio Molina Campos

Introducción

Pensar en Florencio Molina Campos nos transporta inmediatamente a sus inolvidables almanaques de la firma Alpargatas que poblaron las pulperías, estaciones de ferrocarril, almacenes, boliches, ranchos y viviendas de tantos habitantes contemporáneos a su obra que esperaban con ansiedad y disfrutaban con sus dibujos, pinturas que recreaban al hombre de campo, al paisano rural que él tenía penetrado en su vida, en su alma cuando desde niño visitaba la estancia familiar en las vacaciones escolares. Esas láminas rescataron los rasgos, los gestos y las vestimentas de los paisanos que conoció en su infancia. Molina Campos los representó en una partida de truco, en la puerta de un boliche, en las carreras de sortijas, en la doma, la riña de gallo, boleando avestruces, con el mate en el estribo o en las tareas cotidianas de la estancia. Son escenas costumbristas de temas populares y provincianos que siempre convocaban al humor. Molina Campos fue un verdadero representante del arte autóctono que hizo una gran contribución a la cultura nacional.

Pero el artista es mucho más que esas pinturas que no han perdido vigencia. Tuvo una vida intensa, no solo en el país, también la tuvo en el exterior.

Su vida y su obra

Nació el 21 de agosto de 1891 en casa de sus abuelos maternos, don Manuel Ladislao Campos Escobar y doña Josefa Delfina Campos López Camelo situada en la calle Lavalle 1693, Buenos Aires. Sus padres fueron Florencio Molina Salas y doña Josefina del Corazón de Jesús Campos y Campos, descendiente de familias patricias entroncadas en la sociedad porteña con trayectoria en la colonia y luego en los tiempos patrios. El matrimonio tuvo diez hijos, siendo Florencio el segundo y el mayor de tres varones. El 3 de octubre del mismo año fue bautizado con el nombre de Florencio de los Ángeles por el cura párroco Eduardo O' Gorman, en la desaparecida Iglesia de San Nicolás de Bari, donde hoy está ubicado el Obelisco.

Realizó estudios primarios en los Colegio Lasalle, del Salvador y el Nacional Buenos Aires. Durante sus vacaciones escolares visitaba la estancia paterna “Los Ángeles” en el pago de Tuyú, (Partido de

General Lavalle), parte de una más antigua, llamada “San Isidro”, que había conformado el patrimonio ancestral de los Campos. En esas estadias, dedica su pasión por el dibujo y la pintura en forma autodidacta. En una oportunidad, las lluvias torrenciales inundan los campos en las zonas bajas y eso le permite pasar horas realizando grabados, maquetas y dibujos combinados hasta en el más mínimo detalle utilizando elementos caseros como la lámina de plomo de los envases de té: “...las persistentes lluvias nos retenían encerrados...el cúmulo de escenas de que fuimos testigos del diario trajinar de los peones, saqué la impulsión incipiente a traducir a nuestros juegos, al imitar su lenguaje, sus ademanes, su indumentaria y la inacabable variación de los peligros de sus faenas...Ahí empezaron a moverse mis primeros gauchos, cuando yo cumplía nueve años...y las vacaciones en la estancia nos esperaba el ansiado premio de nuestros petizos (descendientes de los ‘Shetland ponies’ que mi abuelo fue el primero en traer al país...).”[1] El capataz de la estancia era Tiléforo Areco, quien después sería un personaje en sus cuadros. En realidad el nombre era Teléforo. En esa época comienza a escribir cuentos animados por las lecturas gauchescas muy difundidas en esos tiempos. Aunque su vocación mayor fue el arte. En 1905, de la estancia del Tuyú pasan a Chajari a la estancia “La Matilde”, en Concordia, Entre Ríos, frente al Río Uruguay, prolongándose los días felices de la niñez que prefieren andar entre la peonada, visitando los puestos, ayudando en las tareas rurales. Toda esta felicidad se quiebra abruptamente cuando muere inesperadamente su padre en marzo de 1907. Entonces su vida cambia. La nostalgia del mundo perdido lo lleva a volcar en cartones las escenas camperas retenidas en su alma que luego lo hicieron tan famoso. Su vida continúa trabajando en el correo, de buzonista y luego en el Ministerio de Obras Públicas. Molina Campos va sumando dibujos en carpetas muy bien guardadas. El 2 de agosto de 1920 se casa en la Iglesia del Salvador con María Hortensia Palacios Avellaneda, también de una tradicional familia porteña. Por el mismo tiempo, se instala comercialmente en Florida 470 bajo el rubro “F. Molina Campos CIA- Comisiones en General”, para vender ganado. Esto le permitió ser socio activo de la Sociedad Rural Argentina presentado por el Dr. Joaquín S. de Anchorena y Domingo J. Olivera. Al año



Get rid of "SCREWDRIVERS"-Cut STOP-and-GO 25%



Visiting "Screwdrivers"
They're got a gun for conversation in the front where they're not supposed to be. They're got a gun for conversation in the front where they're not supposed to be. They're got a gun for conversation in the front where they're not supposed to be.

Traffic experts agree it can be done **RIGHT NOW!**



Traffic regulations and improved highways are only part of the way to solve the traffic problem. At least one other thing that can be done is to get rid of traffic hogs that put up Stop-and-Go.

cut the cost of Stop-and-Go—now shows the way to cut the amount...
Ditto public opinion against "Screwdrivers." Just as public opinion cut America's accident rate, it can get rid of traffic hogs that put up Stop-and-Go.
Your Shell dealer is headquarters for a national crusade AGAINST "Screwdrivers" from COMMON-SENSE DRIVERS!
Drive into his station today. He'll attach the SHARE THE ROAD emblem to your car FASTER—give you a booklet that shows how "Screwdrivers" increase your Stop-and-Go driving necessity.
Show your colors—join now!

Join the SHELL SHARE-THE-ROAD CLUB —help rid the road of "Screwdrivers"!



SHOW YOUR COLORS! The Shell, the Shell Dealer will attach this Shell emblem to your car FASTER—give you a booklet that shows how "Screwdrivers" increase your Stop-and-Go driving necessity. Show your colors—join now!



"SHARE THE ROAD" AND SUPER-SHELL BOTH SAVE ON STOP-AND-GO

THE SHELL DEALER IS HEADQUARTERS FOR SAVING ON STOP-AND-GO



A "SCREWDRIVER" ON THE LOOSE
The "screwdriver" is a...
He's got a gun for conversation in the front where he's not supposed to be. He's got a gun for conversation in the front where he's not supposed to be.

Millions join crusade against "SCREWDRIVERS"—Cut STOP-and-GO!



Traffic regulations and improved highways are only part of the way to solve the traffic problem. At least one other thing that can be done is to get rid of traffic hogs that put up Stop-and-Go.

cut the cost of Stop-and-Go—now shows the way to cut the amount...
Ditto public opinion against "Screwdrivers." Just as public opinion cut America's accident rate, it can get rid of traffic hogs that put up Stop-and-Go.
Your Shell dealer is headquarters for a national crusade AGAINST "Screwdrivers" from COMMON-SENSE DRIVERS!
Drive into his station today. He'll attach the SHARE THE ROAD emblem to your car FASTER—give you a booklet that shows how "Screwdrivers" increase your Stop-and-Go driving necessity.
Show your colors—join now!

Over 4,000,000 motorists display this SHARE-THE-ROAD Emblem



SHOW YOUR COLORS! The Shell, the Shell Dealer will attach this Shell emblem to your car FASTER—give you a booklet that shows how "Screwdrivers" increase your Stop-and-Go driving necessity. Show your colors—join now!



"SHARE THE ROAD" AND SUPER-SHELL BOTH SAVE ON STOP-AND-GO

THE SHELL DEALER IS HEADQUARTERS FOR SAVING ON STOP-AND-GO

Publicidad Shell Petrol, dibujos Florencia Molina Campos.

siguiente nace su única hija, Hortensia María (Pelusa). Debe disolver la firma por problemas económicos y desencuentros con su único socio. En esos tiempos se lo puede ver en algunas fotos con pilchas gauchas, aunque... "son más donde lo muestran con traje, sombrero, bastón y polainas fumando habanos o escuchando sus discos de música clásica antigua en su antigua vitrola". [2] Se va a trabajar a los quebrachales en el Chaco santiaguense, propiedad de la familia de su esposa. Su vida en el obraje es muy dura: "...al cabo del día con los brazos, manos y piernas a la miseria de espinas y solazos, todavía hay que cocinar y lavar los utensilios y caemos como piedras a la cama... ¿a dormir? ¡no, a luchar con las vinchucas, cucarachas...que anidan el miserable rancho en que vivimos!" [3] Se divorcia en 1924 y fracasada la experiencia en el Chaco, regresa a Buenos Aires y retorna a los pinceles con mayor fuerza, intentando olvidar esos momentos. Sigue escribiendo cuentos camperos y acumulando dibujos con escenas de la vida en las estancias, se le sumarán las primeras acuarelas, paisajes y hasta una serie de peces de colores que firmará con nombres franceses. Sigue intentando ser un escritor gauchesco. El diario La Prensa le publica varios de esos artículos. Tiene claro que para ser un grande hay que ser auténtico como él lo fue en su vida. En agosto de 1926 expuso públicamente 61 pinturas en un pequeño stand de La Rural de Palermo cuando cumple 35 años. Fue un acierto elegir ese escenario porque asistía a la muestra un público afín a la temática de su obra, que caló hondo en los visitantes. Sus caballos tienen vasos enormes, ojos saltones, grandes costillas que delataban su flacura. Sus personajes siguen la misma temática. El diario Crítica publica su fo-

tografía y comenta que su exposición: "ha sido muy visitada...recibiendo el joven caricaturista verdaderas manifestaciones de aplauso". La Razón publica el cuadro "Malambo" cuando se clausura la exposición y hace un breve comentario elogioso. El diario lo califica condecorador de las costumbres de campo: "aunque de modo caricaturesco con una sinceridad que pone de relieve su fervor por las costumbres del medio ambiente criollo...capta en sus interesantes notas toda la originalidad de la vida del hombre típico del campo y le sabe imprimir un ameno tinte de poesía. Bermudez, de la Torre, Ripamonte, Quiroz, Fader, etc. han tratado el tema de otra manera, Molina Campos la ha hecho en forma sumaria, pero no menos sincera y curiosa". También tuvo su crítica desfavorable "las monstruosas caras que Molina Campos asigna a nuestros campesinos, dejan en estado deplorable la virtudes de la estirpe". No obstante otros lo apodaron el "Rey de los Gauchos", honor que dos años después pasaría a compartir con el gran Cesáreo Bernardo de Quirós.[4] En esa primera exposición, conoció al presidente de la Nación, Marcelo Torcuato de Alvear, que se convirtió en su gran admirador y en uno de sus mentores. Promovió las primeras exposiciones en Europa y lo nombró profesor de dibujo en el Colegio Nicolás Avellaneda, tarea que realizó por 18 años. Uno de sus alumnos fue el Ministro de la Corte Suprema, doctor Carlos Fayt. El pintor estaba muy contento con el éxito obtenido: "mi primer triunfo en la vida". Al año siguiente expone 36 obras en un local de la Rambla de Mar del Plata donde vendió todos sus cuadros. Nuevamente el presidente de la República visita la exposición



Muñecos en cerámica realizadas por Molina Campos, a pedido del titiritero checoslovaco Jiri Trnka. Museo Molina Campos.

acompañado en esta oportunidad por su esposa y el ministro Agustín P. Justo. Le compra el cuadro “Charqueando” y la fotografía sale en el rotograbado de La Nación. En esta oportunidad conoció a María Elvira Ponce Aguirre, una muchacha mendocina de vacaciones por Mar del Plata. Este encuentro fue de mucha importancia porque cambió el rumbo de su vida. Fue quien lo acompañó hasta el final de sus días. La prensa local se hizo eco de la exposición. La Semana reprodujo una imagen del pintor caminando por la Rambla.

Un consagrado artista, lejano a Molina Campos deja su opinión en una hoja de cuaderno: “Florencio Molina Campos. Tiene una gran personalidad, no se parece a nadie. Su poder grotesco tiene el mismo poder de arrancar la risa. Eso es mucho en un artista. B. Quinquela Martín...”.[5]

La serie “Los Picapiedras”

Mientras expone, sigue haciendo dibujos humorísticos para el diario la Razón, aunque no son dibujos gauchescos. Se lo contrató para que ilustrara temas de actualidad inspirados en la prehistoria, eran dibujos de cavernícolas con costumbres adaptadas al siglo XX. Muchos de ellos recrean deportes de moda como el atletismo, el fútbol, el ciclismo y el boxeo. Fue un precursor de la serie estadounidense Los Picapiedras. Una de sus obras se encuentra en el Museo de la Historieta, en la Avenida de los Italianos al 800, Costanera sur.

Nuevamente, el 27 de agosto de 1927, expone en la Sociedad Rural. En esta ocasión la invitación la firma Tiléforo Arequito:

“Mi apreciable señor: Tomo la pluma con el debido respecto pa saludarlo deciarle salud. Que mi patrón lo invita pa ber los “Motivos Gauchos” Que expondrá en la Esposición Rural....dende el 27 deste mes. Ací pues Que lo saludo con todo respecto...Tiléforo Arequito. Disculpe que aiga mancha i no salen i tam son del asau Que era gordo por Demás”.

En el año 1929 el Ministerio de Agricultura le solicita la cooperación artística con temas nacionales para un almanaque que se iba a editar.

Los almanaques de Alpargatas

Cuando en la avenida Santa Lucía circulaban troperos y cuarteadores, el vasco Juan Etchegaray levantó una pequeña fábrica de alpargatas en un galpón de 28 de frente por 150 metros de fondo en Santa Lucía 115, hoy Av. Montes de Oca 1135, en el Barrio de Barracas. Su principal abastecedor de lona era la compañía inglesa Douglas Fraser & Sons. Deciden asociarse y fundan la Fábrica Argentina de Alpargatas SACI. En 1883 adquieren los terrenos en la Av. Regimiento Patricios 1001 y construyen lo que fue la fábrica número uno. El yute era importado de la India y otros países del sudeste asiático, hasta la Segunda Guerra Mundial. Como los precios internacionales eran insostenibles, deciden sustituirlo por la palmera caranday, que crece en el norte argentino. La empresa tiene un crecimiento sostenido y va ocupando progresivamente la manzana. Un ejecutivo de la firma, Sherman Ackerman, tuvo la idea de confeccionar unos calendarios con los dibujos de Molina Campos. La empresa Alpargatas lo contrata el 14 de marzo de 1930 para pintar doce obras por el valor de 6.000 pesos a editarse en 1931. Por entonces el pintor vendía sus obras entre 50



“Y el lomo le hinchan a golpes, y le rompan la cabeza, y luego con ligereza, así lastimao y todo, lo amarran codo con codo y pa el cepo lo enderizezan”

y 100 pesos, por lo tanto, este contrato valorizaba sus obras a 500 pesos cada una. La aparición de los almanaques fue un éxito publicitario único e irrepetible: “Sus cuadros sirvieron para difundir una prendas de vestir que no sólo era propiedad del gaucho, también la utilizaba el estibador del puerto...vaya a saber cuántos otros oficios, inclusive hasta los cocineros del Plaza Hotel, por comodidad usaban alpargatas” [6] Los almanaques se vendían en los almacenes de campo. Los estancieros los enmarcaban y los paisanos los pegaban en cartones. El almanaque se difundió por todo el país. Fue una combinación perfecta entre la empresa y el artista, donde ambos se beneficiaron en la difusión. Hubo una interrelación entre el acierto del producto, la gente que lo compraba y las imágenes de Molina Campos. No se sabe si la gente las compraba porque se vendían muchas alpargatas, gustaban tanto los almanaques o porque se reían con los almanaques. [7] Lo cierto es que se impuso la alpargata como calzado permanente al ir dejándose de usar la bota. La palabra viene del árabe al-bargat y pasa al español como un calzado de cáñamo. En 1932, en la segunda edición, el Buenos Aires Herald hace un comentario elogioso en el diario sobre los calendarios. Los cuadros entregados por el pintor eran también utilizados por la Empresa para hacer reproducciones en afiches, postales, carteles, tarjetas de fin de año y naipes, motivo por el cual Molina Campos llegaba a todas las clases sociales. En enero de 1933 imprime una salutación de Año Nuevo para Alpargatas, a nombre de su personaje Tiléforo Areco: “Apresiado amigo: Con motibo del Anio Nuevo fui al pueblo i no allé nada

como paserle un osequio de paso dentré ha la barbería ande me pelaron el pelo meafeitaron me paisanaron con perfume de Agua Florida i de yapa mencajaron una rriña de un armuadon. Como salí echo un manate juí asta la fotografía y el artista con su maquinaria rescundió con un trapo negro pa mirar espiando po rel ojetoibo. ...Felisitación por el Año Nuevo. Lo saludo S.S.S. Tiléforo Areco.”

A partir de 1934 Molina Campos, relatará en los almanaques la historia de Tiléforo Areco: regresando al pago, yendo a la pulpería, en los preparativos de su boda, el nacimiento del niño, etc. En los relatos no falta la evocación al pueblo del Tuyú. También estará presente Mendoza, lugar entrañable de su esposa Elvirita. Los almanaques pasaron a ser una obra de arte, habían consolidado a la Empresa y Molina Campos se había convertido en un artista popular. Los almanaques constituyeron un hito en la historia publicitaria argentina y del mundo. Debido al suceso provocado por la obra de Molina Campos, en 1935 la firma imprimió en los sobres en los que entregaba los calendarios una leyenda que decía: “este calendario es una obra de arte y por lo tanto será de aquí algunos años de mucho valor; cuídelos, no doblando de ningún modo”.

[8] No se equivocaron, hoy se sigue valorizando día a día. La historia continuará hasta fines de 1936. Molina Campos decide interrumpir la serie, porque quería buscar nuevos horizontes. Por tres años la empresa contrata al artista Mario Zavattaro para ilustrar los almanaques.



Riña de gallos.

Este escrito aparecía en el almanaque de 1937:

“Enero de 1937. No obstante la reconocida reputación adquirida por los motivos camperos del gran dibujante Florencio Molina Campos y su gran aceptación mediante nuestros almanaques, hemos resuelto hacer un paréntesis en su obra, sin por ello dejar la colaboración del estimado artista, para brindar a nuestra clientela la valiosa interpretación del MARTIN FIERRO por el pincel del destacado artista Mario Zavattaro...Los originales de esta obra que consta de 36 cuadros, fueron adquiridos y registrados con derechos exclusivos por ALPARGATAS para favorecer a nuestros clientes y amigos, y una vez llenado tal objeto donaremos la misma al Museo Nacional de Bellas Artes.”

El almanaque cambia de formato, son verticales y más largos que los de Molina Campos. La Empresa advirtió un menor interés del público por esos nuevos almanaques y Florencio continuaría pintando los almanaques entre 1940 y 1945. Firma un nuevo contrato por el que recibiría 1.000 pesos mensuales por un período que se extiende desde el 1° de enero de 1937 al 31 de diciembre de 1940 por lo que cobró 10.000 pesos que le fueron de utilidad para su viaje a Europa. El pintor le cede a Alpargatas la propiedad de esas obras y el derecho exclusivo a reproducirlas y utilizarlas para cualquier fin. En el artículo cuatro del contrato se aclaraba: “durante los años 1937/1938/1939/1940 el señor Molina Campos no podrá ejecutar en la República Argentina ni en la República del Uruguay, por su cuenta ni para terceros, dibujo alguno destinado a propaganda o para reproducir en tarjetas postales,

láminas, naipes, revistas, libros, etc., tanto en colores como en blanco y negro, ni actuar en actividades concernientes a la cinematografía, como tampoco en estaciones de radio, sino es con expresa autorización dada por escrito por la Sociedad”.[9]

Esta cláusula se firmó en función de las actividades que le esperaban a Florencio en Estados Unidos. De esta forma se cubría la Empresa asegurándose la exclusividad en Argentina y Uruguay. Por entonces Molina Campos era muy conocido y reconocido en el país del norte. En 1940 vuelven aparecer los almanaques de Alpargatas. En esta nueva temporada ampliará su aspecto temático incorporando motivos de otras regiones argentinas y no ya casi exclusivamente de los pagos gauchescos. Durante este período diseña unos carteles autorizado por Alpargatas para ser colocados en las rutas publicitando los productos Gargoyle y Mobiloil de la petrolera Texaco, todos de la firma Shell. Algunos títulos recreados son: Gaucho moderno, Se volvió potro el bichoco, Suave como tus caricias, prenda, Le aceitó las tabas, Otra vez use Mobiloil.[10] La tecnología ha creado otros medios de penetración, pero la alternativa del almanaque exhibido en todos los lugares del país no fue superada en ese momento, y hasta el día de hoy nadie olvida esas escenas camperas tan bien relatadas por el autor. Lamentablemente la historia de la empresa Alpargatas no ha tenido la misma suerte. La vida del artista transcurría paralela a los exitosos almanaques. Continuaba haciendo exposiciones, viajando por el país y por el mundo. En 1931 se fue a París y expuso en la Librería de la





Pal retrato.

Ópera donde vende la mayoría de sus 44 obras. En ese mismo año exponen en la misma ciudad Bernardo de Quirós “Los Gauchos” y Pedro Figari que sumados, dan una visión artística del paisaje y las costumbres rioplatenses. Visita Londres, su falta de obras no le permitirá mostrar sus cuadros. Y sigue trabajando. Realiza el afiche del libro de Carlos Reyes[11], “El gaucho florido”, ilustra las tapas de los libros de su amigo y admirador Benito Lynch. Ilustra los libros de Fénix Etchegoyen, Guillermo Cuadri y Luisa Sofovich. Diseña la portada del programa de la velada artística de la “Peña” celebrada en el teatro Maipo en homenaje al 7º aniversario de la entidad.

Nuevamente en Buenos Aires, inaugura una exposición en la Galería Witcomb donde exhibe 48 obras. El diario La Razón lo definió como “el espiritual caricaturista de los hombres prehistóricos y de la vida gaucha”. La revista Atlántida caracterizó la exposición como: “una muy interesante serie de sus grotescos camperos, con el éxito y la simpatía que siempre acompañan al más criollo, al más argentino de nuestros costumbristas”.

A mediados de la década del 30’ visita y recorre el interior del país. En 1933 pasa por San Antonio de Areco y encuentra “de buen humor” a Segundo Ramírez, Don Segundo Sombra, a quien le ofreció

Condiciones de Venta:
FORMA DE PAGO: LA CASA (desocupada)
 Sobre un lote de 2.000 m² al momento de vender de los 45 días del contrato y el saldo a 30 días de plazo pagadero en cinco cuotas.
BASE Y 300 LA COTA SEMESTRAL
 El comprador deberá abonar una suma como anticipo al momento del contrato, más el 20% de comisión, una suma que no sea de los 30 días posteriores a la fecha en la misma fecha pagadero por anticipado con el 20% de interés anual, con garantía hipotecaria en primer grado.
FORMA DE PAGO: EL CHALET (desocupado)
 Sobre un lote de 2.000 m² al momento de vender de los 45 días del contrato y el saldo a 30 días de plazo pagadero en cinco cuotas.
BASE Y 300 LA COTA SEMESTRAL
 El comprador deberá abonar una suma como anticipo al momento del contrato, más el 20% de comisión, una suma que no sea de los 30 días posteriores a la fecha en la misma fecha pagadero por anticipado con el 20% de interés anual, con garantía hipotecaria en primer grado.
CONDICIONES DE LA VENTA DE LOS LOTES \$ 10 POR MES
 1. FORMA DE PAGO: En 120 mensualidades, sin interés. El comprador deberá entregar en el acto del contrato el importe de la mensualidad y el 20% de comisión, y una cantidad de dinero en efectivo, más el 20% de interés anual, con garantía hipotecaria en primer grado, a la fecha del contrato. Las 120 mensualidades deberán ser pagadas al 10 de cada mes a partir del 1.º de febrero de 1933.
 2. El comprador que desista pagar el importe total al momento de la venta se le hará un descuento del 25%.
 3. Para más detalles de esta venta ver la lista N.º 148.
 4. EXCURSIONES: No se aceptan más visitas gratuitas por parte de los compradores que desistan de sus compras, con excepción de los compradores que desistan de sus compras antes de la fecha del contrato.
 5. INDEMNIDAD: No será responsable de indemnización de los compradores el propietario de los terrenos, más el 20% de interés anual, con garantía hipotecaria en primer grado, a la fecha del contrato.
 NOTA: El comprador que no pague el importe total al momento del contrato, se le hará depositario del saldo, con garantía hipotecaria en primer grado.
ALFREDO BULLRICH
 RECONQUISTA 336 T. E. 31 - 0100
 AVDA. DE ESCALONIA, GRATA SALDANÑA DE PLAZA MISERERE A LAS 11 HORAS
 Salidas de lotes gratis.

LOS ESTRIBOS

Moreno
 EL ÚLTIMO FRACCIONAMIENTO
 SOBRE EL RÍO LAS CONCHAS

34 LOTES y 2 CASAS
 ARBOLADO - LUZ ELECTRICA - COLECTIVOS
EL DOMINGO 18 DE DICIEMBRE
 A LAS 17 Hrs. SOBRE LOS MISMOS

Triptico loteo barrio Los Estribos, Moreno, provincia de Buenos Aires.

hacerle un relato a lápiz. Inmediatamente apareció en el papel su rostro y le pidió si lo podía firmar y así lo hizo. Este hecho ocurrió en el legendario boliche “La Blanqueada”, cuando Don Segundo contaba con 82 años, poco antes de su muerte.[12]

Molina Campos en Estados Unidos

Molina Campos obtiene una beca para estudiar dibujos animados a través de la Comisión Nacional de Cultura. Su deseo es dedicarse a producir films educativos con motivos nacionales orientados para la niñez, con mensajes patrióticos y morales. Le fue concedida por un año, teniendo en cuenta sus antecedentes y plan de trabajo a desarrollar y le fue entregada en un acto público en el Teatro Cervantes, el 27 de septiembre de 1927. La Asociación de Dibujantes del cual era miembro le ofrece una cena en el Círculo de la Prensa. La Cámara Argentino Norteamericana de Comercio le da un almuerzo de despedida. Se embarca en el “Southern Cross”. A su paso por Brasil es reportado por importantes diarios. Llega a Nueva York el 4 de noviembre. El *The Evening Star* de Washington le dedica un artículo de cinco columnas con foto de él y su esposa. Se relaciona con Joshua B. Powers, quien será su consejero, representante y amigo personal durante toda su vida y más allá de ella.[13] Se conocieron en Buenos Aires, era el representante del diario *La Prensa*. Uno de sus primeros trabajos fue una tarjeta navideña: El gaucho Lindor Pintor en Nueva York con textos de Lindor y comentarios de Powers. Es intensa su actividad en ese país. Realizó la publicidad de un circo de E.E.U.U. llamado “Col. Tim Mc coy’s Real Wild West and Rouge Riders of the World, Cowboys of the three continents”. [14] Ilustra afiches, retratos de personajes de circo y compone payasos en cerámica. Florencio desarrolló con sus manos las facetas de las esculturas, tenía habilidad para hacerlas, también hace una serie de tazas y platos en cerámica. Es convocado para una audición de la Columbia Broadcasting para Sudamérica, donde participa quien es a su vez huésped en Estados Unidos de los Molina Campos, Azucena Maizani, vestida con las prendas gauchas del artista. La revista *Fortune* reproduce sus cuadros a todo color. La revista *Life* publica un artículo “F. Molina Campos. “He paints the cowboys of Argentina Pampas”. *Time*, en la sección Arte publicó una nota del artista con dos reproducciones de sus obras. *The Geographical Magazine* da a conocer una boleada de avestruces, en un artículo sobre Sudamérica con una referencia del pintor. Da una charla en la Universidad Columbia de Nueva York donde habla de la Patria, de la vida argentina. Lo llaman el “gran intérprete de los gauchos”. Se lo declara miembro honorario de la Internacional Mark Twain Society de Missouri. Continúa escribiendo cuentos camperos. Es 1938 y Molina sigue con sus actividades en Estados Unidos. Cruza de este a oeste el país. Visita el Distrito Federal de México. Le solicita partituras al maestro Alberto Williams partituras para hacerlas ejecutar en Estados Unidos. Le escribe Williams: “veo con singular complacencia el interés con que Ud.

y su señora siguen el movimiento musical en esa urbe”. Recibe la noticia que don Enrique Udaondo está apurando la terminación del Parque Gauchesco que se denominará Ricardo Güiraldes en San Antonio de Areco. Udaondo fue un asiduo visitante del Museo Colonial e Histórico de Luján. Molina Campos donó cuadros para el Museo de los Libres del Sur de Dolores como testimonio y admiración a don Enrique, “ambos hablaban el mismo lenguaje espiritual”. [15] Expone sus obras en Palm Spring de California. Se hacen eco los periódicos de Texas, Los Ángeles, Kansas, etc. Sus obras impactan, le abrieron las puertas a la fama y los contactos se acrecientan. Dona varias obras para una exposición permanente en la Universidad de Texas, en Austin. Expone en Nueva York. La prensa trae importantes crónicas sobre el pintor y su obra. La *Opinión* de la República Dominicana publica un artículo de cuatro columnas. Otro tanto harán *El Relator* de Colombia, *Mi diario* de Chile y *El Comercio* de Lima con importantes artículos sobre Molina Campos.

Comienza a pintar negros estadounidenses, un tema más afín con la vida de ese país que los cowboys. El presidente del directorio de Shell confiado en el éxito de sus dibujos lo contrata para encarar una campaña vial, que saldrá publicada en las revista de Shell, *Saturday Post*, *Life* y *Collier*.

Al año siguiente vuelve a Buenos Aires. En la revista *Caras y Caretas* del 9 de julio de 1939 publica a todo color y doble página: “Molina Campos viene de pasear en triunfo por Estados Unidos, a sus famosos gauchitos”. Expone en la Galería Witcomb “Paisajes pampeanos”, “Negros de los Estados Unidos de Norte América” y “Motivos gauchos” con un éxito rotundo. En 1940 sale la nueva serie de los almanaques *Alpargatas*, y el diario *The Standart* hace un comentario detallado del mismo. Comienza a trabajar para el libro “Fausto” de Estanislao del Campo que editará Kraft en 1942, y realiza los personajes de dicho libro en arcilla. Ilustra “Vida Gaucha” de Hilario Sáenz Lloyd D. Teale. En el vapor Argentina amarrado en el Puerto de Buenos Aires, asiste a la *avant-premiere* de la película “Fantasia” de Walt Disney. En el año 1941 viaja a Estados Unidos. Su esposa recibe el llamado de la Embajada de Estados Unidos que le anunciaba que Walt Disney, el gran creador de los dibujos animados estaba en Buenos Aires y le pide si lo puede recibir en Moreno porque deseaba conocer el estudio



El boliche del ombú.



Corrida de sortijas.

donde trabajaba el pintor. Le manifestó que quería contratar a su esposo para que lo asesorara para hacer unas películas sobre la vida y las costumbres de los habitantes de América del Sur. Ambos se admiraban por sus obras. Después se encuentra Molina Campos con Disney en Río de Janeiro y pactan volverse a ver en California, sede de su estudio. Era para que Molina Campos asese a los dibujantes de Disney tres cortos: “Saludos amigos”; “Goofy se hace gaucho” y “El gaucho reidor”. Comienza a trabajar y bien pronto Molina Campos se da cuenta que las películas estaban muy avanzadas y contenían errores fundamentales, fruto de los pocos conocimientos del campo argentino. Les da una serie de lecciones y dibujos para dar un paso atrás. Finalmente el pintor se negó a suscribir su trabajo y renunció. Escribe Molina Campos en 1942 “me mostraron...una película...que adolecía de los defectos consiguientes de una ejecución improvisada...sin más elementos que los que pudieron captar en su breve permanencia en la Argentina...Les hice notar ciertas situaciones inaceptables y me contestaron que no era posible realizar modificaciones, que demandaría gastos. Le hice la reconvencción a Disney, de ¿porqué no me llamó antes? A la que no supo contestar...” El arreglo económico con Disney era muy ventajoso y le daba prestigio, pero de acuerdo a su conducta y honestidad se mantuvo en la decisión. Durante una de sus estadias en Estados Unidos, Nelson Rockefeller lo invita a su rancho en Texas para que pintara los cow-boys de la misma manera que los gauchos. Molina Campos convivió

un tiempo con los grandes jinetes participando de los rodeos y otras fiestas de campo, pero se dio cuenta que le era imposible hacerle el favor a su amigo “... no puedo mentirle: pintaría sus cuerpos y sus ropas, pero jamás penetraría en su alma. No quiero estafarlo”. Obtiene un premio en el Concurso de Afiches “Hemisferio Unido” organizado por el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York. Walt lo invita a una noche de gala en el Metropolitan Opera House y tiene la sorpresa de compartir el palco con Charles Chaplin junto a su esposa Oona O’Neil. Molina Campos le dice: “cuando yo era joven, nunca olvidaré que le vi a usted en Buenos Aires en nuestro Teatro Casino en un espectáculo llamado Tingle Tangle... Expone junto a Disney en Laguna Beach Art Gallery. La Opinión de Los Ángeles publica un artículo con la foto del artista y la reproducción de un cuadro. El Museo de Arte de San Francisco lo invitó a exponer, y le destina una sala grande. El crítico de arte, Alexandre Fried dice: “Cuando vi las caricaturas del famoso argentino dije inmediatamente: este es el hombre para ilustrar Don Quijote”. La revista Newsweek publica un poster de Molina Campos titulado “América Unida es la Paz del Mundo”; un cow-boy de a caballo que le tiende la mano a un gaucho también de a caballo que lo espera con la mano abierta. Posteriormente la misma revista dedica un artículo titulado: “El Gaucho de los Gauchos”. Se lo pudo ver junto a Bob Hope, Xavier Cugat, Rita Hayworth, John Wayne, etc. Le enseñó a Fred Astaire a bailar Malambo.

La Enciclopedia Americana publica fotos de Diego Rivera (Méjico), Cándido Portinari (Brasil) y Molina Campos. En su biografía dice que Molina Campos es el Walt Disney de la Cultura Argentina. Estudia cerámica y decide hacer una serie firmada y bajo el nombre “Cerámica Los Estribos”. Quedan pocas de ellas que se pueden ver en el museo, muchas se perdieron en un naufragio. Cada año se volvía más conocido y más contratos surgían. La firma Minneapolis- Moline Power Implement Co, surgió en 1929, estaba radicada en el Estado de Minnessota, EE. UU. Se especializó en la fabricación de implementos agrícolas que se comercializaban en todo el mundo. En 1940 crea el Jeep de utilización para las fuerzas militares de Estados Unidos. En 1943, Molina Campos le autoriza a su amigo Power a firmar contrato con la Minneapolis Power. Le compraron 12 dibujos hechos a su estilo campero con algunas indicaciones de ellos. El primer almanaque aparece en 1944 y fue publicado consecutivamente hasta 1958. La obra se reprodujo por millones. No fueron temas del campo de Estados Unidos sino del campo argentino.

En 1949 se encuentra con un fabricante de telas que quiere usar sus motivos. Llegará a un acuerdo con el señor Shapiro y las telas saldrán a la venta. El presidente de Estados Unidos, Dwight Eisenhower, le agradece el envío de un cuadro de un gaucho y le promete que ocupará un lugar preferente en su colección de arte. Años después el presidente Nixon y esposa de viaje por Buenos Aires, le agradecen el cuadro que Molina Campos les había enviado. Aviones de la Real Fuerza Aérea destacados en la India tenían pintado los personajes de Molina Campos como mascotas. Molina Campos visitó a Estados Unidos en cuatro oportunidades, viviendo en ese país durante siete años. Fue muy apreciado y hasta disputado por los amigos que había cosechado. Dictó 26 conferencias que fueron escuchadas por toda Hispanoamérica. Le declararon “embajador de buena voluntad”. Participó en varias audiciones de radio difundiendo las cosas criollas, gauchas.

Molina Campos en el país.

En 1944 Molina Campos autografía reproducciones de sus cuadros en la conocida Casa Gath y Chaves, que salen a la venta para juntar fondos para las víctimas del terremoto de San Juan. En 1945 están terminando su casa en Vicente López. Proyecta realizar naipes con sus dibujos y publicar postales con textos en inglés y castellano. Recibe una carta del Príncipe Guillermo de Suecia donde le agradece por el cuadro de un gaucho que obtuviera del artista. En la conocida revista Rico Tipo del 12 de agosto de 1948 aparece un comentario sobre su obra: “No ha de faltar...seguramente los espíritus almidonados, que conceptúen el de Molina Campos un arte menor. Todo lo contrario. Lo que ocurre es que suyo es un arte comprensible y risueño...hasta el advenimiento de Molina Campos los almanaques constituían un sinónimo elemental de lo barato y despreciable...desde que el artista empezó a difundir sus trabajos por este medio humilde y anual, los alma-

naque se convirtieron en la pinacoteca de los pobres”.

Era un asiduo concurrente a la Peña del Café Tortoni, donde compartía con amigos de la talla de: Benito Quinquela Martín, Juan de Dios Filiberto, Alfonsina Storni, José leon Pagano, entre otros. En ese tiempo, realiza la publicidad de la Yerba Néctar.

Además, prepara las ilustraciones para el libro “La Tierra Púrpura” de Guillermo E, Hudson, que recién se publicarán muchos años después, en 1996. La compañía Aérea Panagra publica postales con sus trabajos. Es contratado por la firma Stauffer, Química Industrial Argentina S.A. para realizar una publicidad de almanaques que realizará en los años 1956/7. Ilustra la publicidad de la bebida Martini.

El rancho “Los Estribos” en Moreno

Varias fueron las viviendas de los Molina Campos en Buenos Aires. Por el año 1932, se había casado y su departamento en el Barrio de Constitución era muy chico. El matrimonio necesitaba cada tanto salir de ese encierro. Don Florencio quiso que su esposa conociera un lugar llamado “Casco Salas” en Moreno que había pertenecido a uno de sus tíos abuelos. Llegaron a un lugar a orillas del Río de las Conchas, hoy llamado Reconquista. Recuerda su mujer que el río, traía hasta dorados que pescaban para su consumo. Era por entonces un arbolado con grandes eucaliptos y cerca de una caída de agua. Después adquieren un lote de dos hectáreas que contaba con un molino y una pequeña pieza. Siempre que ellos podían iban a ese lugar llamado Cascallares, donde desplegaban su carpa. Su esposa cuenta con mucho detalle en un capítulo “Nuestro primer rancho” en el libro “Florencio Molina Campos en mi vida”. Era muy humilde, hecho de troncos de palmeras. Un alto jefe de la Unión Telefónica, amigo de Florencio les regaló una gran cantidad de postes de palmeras, inútiles para la empresa. Con su trabajo personal y un vecino construyeron el rancho. Jorge Lascalea, artista en el tallado de madera, cuenta: “... Yo construí la primera casa que tuvo en Moreno. Una casa hecha de troncos de palmeras”. [16] Vivían en una soledad absoluta, pero lo disfrutaban. Ya no necesitaban la carpa cuya lona se las había obsequiado la firma Alpargatas. Florencio tenía su lugar donde pintaba, trabajaba la tierra, tenía sus animales. En 1941 tuvo la visita de Walt Disney, su esposa, el embajador de Estados Unidos y un staff de numerosos dibujantes. En ese mismo año los visitó una figura todavía desconocida, John F. Kennedy, luego presidente de EE.UU. Pero el rancho, que ya había envejecido con el tiempo, se incendió y nada se pudo hacer en el invierno de 1945. Unos ahorros le permitieron levantar uno nuevo. En cada viaje, en los tantos que hicieron, siempre llevaban una bandera argentina y un territo de tierra del rancho, que Molina Campos lo besaba “a hurtadillas”.

Tiempo después decidieron construir una escuela en un rincón de la chacra para que los chicos de Cascallares no tengan que caminar leguas para ir a estudiar. La municipalidad proveyó los bancos, los



escritorios y las zapatillas Alpargatas. Mientras que fue inaugurada en 1955 con 40 alumnos. Recuerda su esposa con la emoción que le dijo: “Elvirita, este es el mejor cuadro que he pintado en mi vida”. La bautizó con el nombre de un familiar suyo, Tte. Coronel Gaspar Campos. La escuela luego fue trasladada a otro sitio con el nombre de Florencio Molina Campos por decisión del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires.

Homenajes, Exposiciones, Museos y Libros

Es imposible enunciar todas las obras, exposiciones y homenajes realizados al gran artista que fue Molina Campos, pero se pueden señalar algunas de ellas.

En 1992 el Correo Argentino emitió una estampilla con la imagen de Tiléforo Areco, nombre del capataz de la estancia materna del Tuyú, gran personaje en su obra.

En la estación Constitución de la Línea C de subterráneos, se colocaron tres murales de 2,20x 3,45 metros realizados con mayólicas de cerámica con réplicas de las obras de los almanagues: Pa nuevos horizontes- Bellaqueando juerte- El de Lajonce y seis-. Fueron inaugurados el 2 de julio de 1998.

En septiembre de ese año se instalaron sus gigantografías, dentro de un recorrido cultural a pocos metros del Obelisco.[17]

La revista El Federal publicó “La colección iconográfica” de la obra de Florencio Molina Campos en láminas con una ficha técnica, año 2006/7, con comentarios, entre los que se puede desatacar uno de Luis Landriscina.

En el Palais de Glace se realizó una mega muestra “del más gaucho de los pintores argentinos”. Fue inaugurada el 12 de septiembre de 1996, con la presencia del Jefe de Gobierno, de su señora esposa Elvira Ponce Aguirre y su única hija Pelusa. La exposición fue visitada por más de 300.000 visitantes. Las más de 200 obras expuestas fueron acompañadas por “la exposición de pilchas criollas, se montaron lugares especiales para el juego del Sapo y la Taba...se presentó la sala de Artistas Argentinos a Molina Campos...hasta las puertas de los baños lucían carteles que rezaban: Paisanas y Paisanos...”.[18] Hubo un sector para artesanos, donde se podían adquirir artículos de platería y sogá, mientras trabajaban los plateros Armando Deferrari y Juan C. Payarols, entre otros. No faltó la música y las danzas tradicionales. Fuera del ámbito funcionaba una calesita con imágenes de los gauchos de Molina Campos.

En el año 2006, sus obras fueron expuestas en el Museo de Bellas Artes en Buenos Aires bajo la curaduría de Marcos Bledel. Las obras de la Fundación Florencio Molina Campos fueron donadas en su mayoría por dos estadounidenses: Joshua B. Powers, su representante en Estados Unidos y Edgard Tinker, amigo y admirador. Contó con acuarelas pintadas en su juventud en el campo de Tuyú y obras en cerámicas. En esa oportunidad se recreó la vida en un rancho donde había una pava para unos mates amargos. La convocatoria era: “pase nomás. ¡Y va la segunda!

El Museo Molina Campos de San Antonio de Areco, ubicado en la calle

Moreno 279, atesora las obras del artista. Abrió sus puertas el 19 de abril de 2009. Una vieja casona de la familia Pazzaglia que fue comprada por la Fundación Las Lilas y refaccionada por el arquitecto y pintor Luis Benedit. Contiene obras originales del pintor, que abarcan las diferentes etapas del artista.

El libro: El gaucho Martín Fierro- El arte de Molina Campos

Su nieto Gonzalo Jiménez Molina cuenta que “Florencio y el autor del Martín Fierro tuvieron cosas en común. Provenían de familias ilustres, se educaron en los mejores colegios, pasaron su infancia en estancias en las que aprendieron las tareas rurales. Tenían sus ojos puestos en Europa, pero ambos volvieron su mirada a la realidad nacional y dedicaron sus principales obras a la vida del gaucho. Tanto el Martín Fierro como las pinturas de Molina Campos se difundieron por medios masivos. Los poemas se publicaron en entregas en el diario ‘La República’ en 1872 y ese mismo año se publicó la primera edición del libro que era leído en fogones y pulperías”. La obra de Molina Campos, nacido cinco años después de que muriera Hernández, llegó a través de los almanagues de Alpargatas, que tuvieron tanta difusión en pulperías, almacenes, etc. En el año 2012, la obra de estos artistas se unieron en el libro “El ‘Gaucho Martín Fierro- El Arte de Molina Campos’”. Es un libro armónico que propone una relectura de los poemas de Hernández a partir de las pinturas de Molina Campos. El coordinador de esta maravillosa obra fue su nieto que cuenta: “...Molina Campos siempre dibujó el campo argentino, sus gauchos, sus caballos y la combinación con los textos del Martín Fierro resulta completamente armónica. Parece que el texto hubiera sido escrito para esos dibujos y viceversa...queremos mostrar un costado más humano del gaucho, el costado que mi abuelo siempre privilegió [...] mi abuelo, a quien nunca conocí, era un bohemio, pintaba en gran cantidad de soportes, y utilizaba todo tipo de técnicas. El no pintaba para entendidos. De hecho fue el artista más falsificado de la Argentina.” El libro fue presentado el 6 de diciembre de 2012 en la librería El Ateneo Grand Splendid.[19]

Más de Molina Campos

Molina Campos era un buen bailarín de danzas folklóricas, tango y malambo. Le gustaba mucho la música clásica, en especial Beethoven. Dibujaba acompañado por buena música. Era un trabajador incansable, a veces se cuestionaba tanto trabajo: araba la tierra con arado manual, sus manos se encallecían, trabajaba la huerta, ordeñaba su vaca, etc.

Se consideraba un dibujante costumbrista, nunca se titulaba ni artista ni pintor. Comenzó utilizando acuarelas sobre papel canson y siguió con pastel. La ténpera fue su fuerte. Terminaba los perfiles con trazos de tinta cuando le era imposible afinar el pincel. También usó el óleo. La base de sus trabajos: papeles, cartón granulado, tela sobre cartón, maderas o aglomerados y hasta la tapa de la caja de raviolos. Decía Don Florencio: “mi técnica consiste en eliminar sin vacilaciones, detalles que no añaden nada interesante, solo sirven para recargar el cuadro y oscurecer el verdadero sentido. Acentúo lo característico, lo auténtico del gaucho y de su

ambiente, haciendo resaltar casi hasta la estilización. El gaucho, al verse representado así, se reconoce; siente que aquello es verdadero y lo admite sin recelos porque nunca lo muestra en situación arbitraria”[20]

Molina Campos falleció el 16 de noviembre de 1959 en un sanatorio de la Capital, luego de realizar su última exposición del 1 al 17 de octubre en la Galería Argentina. Después de la exposición regresa a su Rancho “Los Estribos” de Moreno. Tiene la ingrata tarea de enterrar a su caballo Gaucho que tanto amaba, como amaba a todos los animales. Lo enterra sin ayuda alguna, el esfuerzo es muy grande y el dolor también. Lo perjudica por su estado de salud. En el caballete ha dejado su última pintura: “Un ombú”, sin concluir. Su esposa Elvirita, su gran compañera no puede creer la realidad que le toca vivir. Pero es así. Ella quedará para cuidar su importante obra. El diario La Nación publicó: “Deja hoy al morir, un documento que hará perdurable su obra...” “Vio al campo como otros no lo vieron...”

Pasado los diez años de su fallecimiento se constituyó la Fundación



Molina Campos, con pinta de “dandy”, recibiendo a la prensa.

Florencio Molina Campos con el fin de reunir la mayor cantidad de obras, cerámicas dibujos, bocetos, reproducciones, documentos, efectos personales, etc. En 1979 se inauguró el Museo en Moreno. Hoy lamentablemente por falta de presupuesto, no está abierto al público en forma permanente. Es de esperar que las autoridades gubernamentales se acerquen a colaborar como lo hizo el mismo artista cuando consideró que era importante abrir una escuela en un sector de su predio en “Los Estribos”, para dar educación a los alumnos de Moreno, en lo que según sus palabras fue “la mejor obra” de su vida.

¡Fue un artista admirado e inolvidable, bien vale este recuerdo emocionado!

Consuelo Güiraldes evoca su relación con Florencio Molina Campos: “Viví mi infancia en el campo de San Antonio de Areco. Don Florencio nos visitaba con Elvirita, su mujer, dado que eran amigos de mis padres y toda la familia materna Aguirre Molina y paterna, los Güiraldes. Por lo tanto lo conocí desde chica. Obviamente tomaba imágenes de campo en su mente, para reflejarlo en sus cuadros. Era una persona agradable, divertida, siempre se le ocurría algún chiste. En una oportunidad me llevaron a Areco en el coche negro de Elvirita. Recuerdo que a mitad de camino paramos para comer. Elvirita sacó un mantel a cuadros rojo y blanco, sacó comida de una canasta e improvisamos un pic-nic...”

Consuelo Güiraldes es tesorera de la Fundación, desde el año 2001 y presidenta del Museo Molina Campos desde 2009. De su doble función, solicita a quienes se sientan convocados, a colaborar para que el Museo pueda permanecer abierto.

Un agradecimiento para Consuelo Güiraldes y Florencia Rui Díaz por su aporte al conocimiento de la vida de Florencio Molina Campos.



Bibliografía:

COLECCIÓN FUNDACIÓN MOLINA CAMPOS *Molina Campos en Bellas Artes*, Catálogo de Arte, Bs. As., 2006.
 DIAZ USANDIVARAS Julio y Julio Carlos *Folklore y Tradición. Antología Argentina*, Bs. As., Raigal, 1953.
 GIMENEZ MOLINA Gonzalo (Comp.) *El gaucho Martín Fierro. El arte de Molina Campos*, Bs. As., Molina Campos Ediciones, 2012.
 GUTIERREZ ZALDIVAR Ignacio *Molina Campos*, Bs. As., Zurbarán Ediciones, 1996 (Textos de Rodrigo Gutiérrez Visuales).
 LOPEZ ANAYA Jorge *Arte argentino*, Bs. As., Emecé arte, 2005.
 MORALES GORLERI Claudio *Luis Maria Campos*, Bs. As., Edivern, 2003.

OCAMPO Juan Carlos *Florencio Molina Campos*, Bs. As., Ed. Del autor, 1980.
 PONCE AGUIRRE vda. de MOLINA CAMPOS Maria Elvira *Florencio Molina Campos en mi vida*, Moreno, 1989.
 PUCCIA Enrique H. *Barracas su historia y sus tradiciones. 1536-1936*, Bs. As., Asociación Fraga, 2010.
 DI MARÍA G. et. AL *Cándido López, Florencio Molina Campos y Benito Quinquela Martín, como paradigmas de la plástica argentina*, La Plata, Editorial UNLP, 1998.

Diarios y revistas:

El Tradicional (destinado al culto y la difusión de

nuestras tradiciones), Año 1, Nº2, noviembre de 1996; Año 3, Nº 18, septiembre de 1998.
Óleo y Mármol (periódico Nacional e internacional de Artes Plásticas) “**FLORENCIO MOLINA CAMPOS, El más personal pintor expresionista argentino**”, Octubre de 1996.
El Federal (revista de interés general con aire de campo) “**Colección iconográfica de la obra de Florencio Molina Campos**”.
Noticario (periódico para toda la familia, Mataderos, Lugano, Riachuelo), octubre de 2005.
Clarín
La Nación
Revista Viva

Notas

[1] OCAMPO Juan Carlos *Florencio Molina Campos*, Bs. As., Ed. Del autor, 1980, pp. 8-9.
 [2] GIMENEZ MOLINA Gonzalo (Comp.) *El gaucho Martín Fierro. El arte de Molina Campos*, Bs. As., Molina Campos Ediciones, 2012, p.133
 [3] GUTIERREZ ZALDIVAR Ignacio *Molina Campos*, Bs. As., Zurbarán Ediciones, 1996 (Textos de Rodrigo Gutiérrez Visuales), p.26.
 [4] *Ibid.*, p. 34.
 [5] OCAMPO Juan Carlos *Op. Cit.*, pp. 15-16.
 [6] GUTIERREZ ZALDIVAR Ignacio *Op. Cit.*, p. 66.

[7] *Ibid.*, p.68.
 [8] GIMENEZ MOLINA Gonzalo (Comp.) *Op. Cit.*, p.135.
 [9] *Ibid.*, p.90.
 [10] OCAMPO Juan Carlos *Op. Cit.*, p. 25.
 [11] Florencia Rui Díaz, guía del Museo Molina Campos.
 [12] GIMENEZ MOLINA Gonzalo (Comp.) *Op. Cit.*, p. 78.
 [13] OCAMPO Juan Carlos *Op. Cit.*, p. 25.
 [14] Florencia Rui Díaz, guía del Museo Molina

Campos.
 [15] OCAMPO Juan Carlos *Op. Cit.*, p. 28.
 [16] *Revista Viva*, 13/05/2001.
 [17] *El Tradicional* (destinado al culto y la difusión de nuestras tradiciones), Año 3, Nº 18, septiembre de 1998.
 [18] *El Tradicional* (destinado al culto y la difusión de nuestras tradiciones), Año 1, Nº2, noviembre de 1996.
 [19] *Clarín*, 05/12/2012, p. 35.
 [20] www.molinacampos.org



Villa Mecenás

Un espacio de arte para la comunidad de Morón



Fachada Villa Mecenás. Escultura de Domingo Vittoria (obra de Alberto Ballester)

Mariela
Canali

Mariela
Rametta

Profesoras en Historia
Investigadoras del IAHHM

Una esquina en un barrio del Conurbano Bonaerense, una casa, paredes que muestran murales, un patio, árboles. La casa de un artista para el arte. En 1964 el escultor Domingo Vittoria se instaló en esta esquina del Barrio Parque de Morón, en las calles José María Torres y Salvador María del Carril y la llamó "Villa Mecenás". Allí pasaría los últimos años de su vida transformándola en su hogar y su taller de trabajo.

El dueño de casa: Domingo Vittoria, escultor

El escultor Domingo Vittoria nació en la Ciudad de Buenos Aires el 25 de diciembre de 1894. Hijo de Juan Vittoria y Pascua Palumbo, en 1917 contrajo matrimonio con Ana Pelliccioni, quien lo acompañó durante más de cincuenta años.

Según cuenta en su testamento a los siete años su padre lo inició en el trabajo de la escultura junto a los obreros en su taller de marmería. A los quince años ya dirigía el taller y había estudiado dibujo lineal y “el Viñola” para poder representar en las paredes del mismo los altares, tabernáculos y monumentos a escala natural, que se construían en el taller.

En ese lapso intercaló la actividad del oficio con la vocación artística, en la ejecución en talla directa, de cabezas, cabezas de angelitos y retratos en bajorrelieves. Todo este aprendizaje autodidacta le sirvió de base para poder actuar en las artes mayores: estatuas, bustos, maquetas de monumentos y placas con efigies.



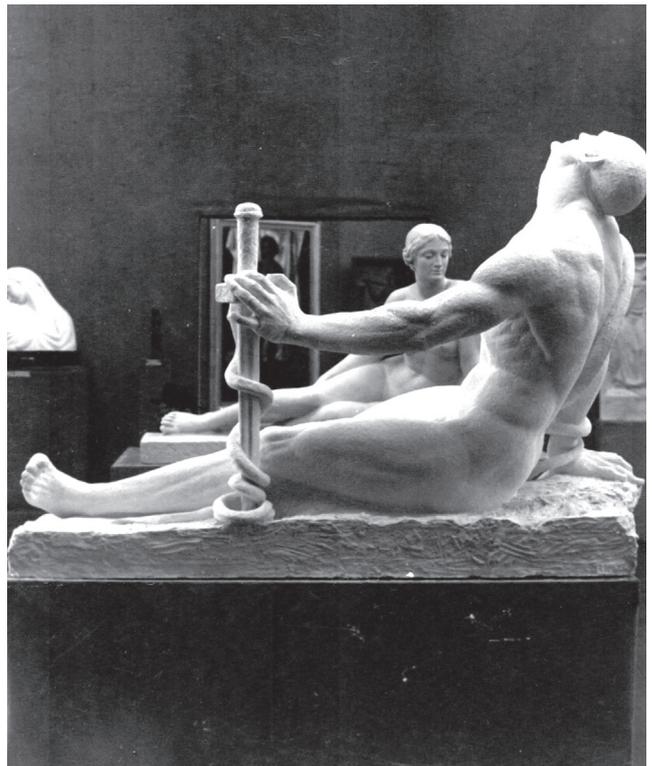
Obra de Domingo Vittoria. “Placa a mi madre”

A lo largo de la década de 1920 llevó a cabo varias obras por encargo de la Municipalidad de Buenos Aires, la de Rosario, el Museo Histórico Nacional y algunas firmas privadas. Las obras realizadas por encargo de estas instituciones públicas lo hicieron conocer por las autoridades nacionales, algunas de cuyas personalidades fueron retratadas por él mismo, como el Dr. Marcelo T. de Alvear, el Dr. Hipólito Yrigoyen, Pelagio Luna. En reconocimiento por esta labor, Vittoria obtuvo varias cátedras en el Colegio Nacional de Rosario (1921), el Colegio Nacional Mariano Moreno de Ciudad de Buenos Aires (1922), el Colegio Nacional “Bernardino Rivadavia” (1923) y de las Escuelas Raggio (1932).

Algunas de sus obras destacadas fueron:

Monumento al Gral Las Heras (Cuartel del Regimiento 11 de Infantería, Rosario, 1914)

“Dolor y resignación” Cabeza. (Salón de otoño, Rosario, 1919)



Obra de Domingo Vittoria. Escultura. “El Hombre y sus leyes”

Placa Dante Alighieri (Monumento al Gral Mitre, Rosario, 1921)
Estatua del Profesor Penna (Hospital Muñiz, Ciudad de Bs. As, 1931)
Monumento busto Dr. Juárez Celman (Jockey Club Córdoba, 1934)
Estatua “El hombre y sus leyes” (Salón Nacional de Bellas Artes, 1935)
Placa “Sursum Corda” (Exposición de arte religioso, 1936)
Monumento al Inmigrante Agrario (Municipalidad de Rosario, 1936)
Monumento al ex intendente Luis Lamas (Rosario, 1937)
Mausoleo de la niña Beatriz Díaz de Guijarro (Cementerio del Oeste, 1938)
Cabeza de Dr. Ramón Castillo (Salón Nacional, 1945)
Mausoleo del Dr. Alfonso Van der Becke (Cementerio Alemán, 1946)
Medalla templo parroquial La Falda (Córdoba, 1948)
Medallón de Deán Funes (atrio de la Catedral de Córdoba, 1950)
Medallón del Prof. Bértola (Hospital de Clínicas de Córdoba, 1952)
Placas de Pasteur, Zapiola, Estrada, Falucho, Bilbao, Pozos, Dr. Alvear, Demarchi, Albarracín, Láinez, Rivadavia, entre otras encargadas por la Municipalidad de la Ciudad de Bs. As y colocadas en las calles correspondientes.[1]

En 1964 Vittoria se mudó a una casa con un jardín de árboles frondosos en el Barrio Parque de Morón, la llamó VILLA MECENAS. Allí instaló su taller de escultura y era visitado por otros artistas plásticos que vivían en la zona. Hacia el final de su vida, sin contar con herederos, Vittoria decidió donar la propiedad de la finca. Según varios testimonios pensó en legarla a la Iglesia Católica, pero su amigo, también escultor, Alberto Balleto le sugirió donarla para instalar allí un taller de arte en Morón.[2]



Vittoria en su estudio de Villa Mecenas, 1968

Las artes plásticas en Morón en los años sesenta

El círculo de las artes plásticas en Morón en los años sesenta y setenta, estaba conformado por un amplio grupo de artistas entre los que se destacaban Alberto Baliatti, Helios Gagliardi, Rita Kafetsis, Renée Pietrantonio, Bernardo Di Vruno, Nidya Sroulevich y Edelweiss Ortigüela.

En el marco de la última dictadura militar, y a pesar de las distintas posturas ideológicas individuales, este grupo se mantuvo solidario y trabajando por la cultura local, como recuerda el pintor Bernardo Di Vruno *“Diríamos que antes del 83, con el gobierno municipal incluso de la dictadura, nosotros existíamos, estábamos acá, éramos un montón de artistas que a veces teníamos que hacer alguna cosa por la cultura... La mayoría eran muy católicos, muy ligados a la iglesia de Morón. Yo no era católico, era la oveja negra. Y de cualquier manera éramos amigos y trabajábamos juntos”*. [3]

Para concretar su proyecto de donar su propiedad para que fuera una academia de Bellas Artes orientada al Dibujo, la Pintura y la Escultura, o una galería y salón de exposiciones, Domingo Vittoria el 9 de enero de 1981 envió una nota al Municipio para efectuar la donación con cargo de la finca.

En octubre de 1981 el gobierno municipal de Ernesto Rodríguez, que había comenzado ya con los trámites judiciales pertinentes para hacer efectiva la donación, nombró como Directora de Cultura a Zulema Fox (Decreto N° 1958/81). La nueva directora acudió a Bernardo Di Vruno en búsqueda de consejo e información sobre el desarrollo cultural local, del que éste era un importante exponente. Así se abrió un nuevo capítulo para los

artistas plásticos de la zona. Di Vruno recuerda *“No me interesaba de ninguna manera ser un colaboracionista. Era un dilema muy, muy difícil. Pero sabía que mi deber era la cultura, el arte y la defensa de la libertad... Me parecía que era muy bueno para la cultura de Morón que los artistas plásticos pudiéramos formar un bloque fuerte donde la cultura podría triunfar por la libertad, sobre los gobiernos cualquiera que fuera”*. [4]

Bajo la “protección” de Fox los artistas de Morón, sin distinciones políticas, comenzaron a reunirse en el Museo Histórico y de Arte “General San Martín”, que a partir de entonces funcionó como sede. Desde este espacio organizaron el desarrollo de actividades como exposiciones y conferencias. Di Vruno afirma: *“Esas actividades, de pronto, tenían un contenido absolutamente contrario a lo que le hubiera gustado al propio intendente. Porque por ejemplo, yo invitaba artistas a exponer que la mayoría eran comunistas como Castagnino. Me permitía elegir artistas que tenían una conciencia política como la tenían estos, que eran mis maestros...”*. [5]

Estas reuniones fraguaron en la creación, en 1982, de la Asociación Moronense de Artistas Plásticos (AMAP), entre los miembros fundadores se encontraban Alberto Baliatti, Bernardo Di Vruno, Helios Gagliardi, Julián García Peret, Edelweiss Ortigüela. Ese mismo año se celebró, en la sede de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos, el Primer Salón Anual de Socios, que fue la primera muestra colectiva de la asociación.

Durante 1982 y 1983, incluso con el cambio de gobierno mediante, continuaron los trámites de la donación y escrituración de la propiedad de Villa Mecenas a nombre de la Municipalidad, los cuales concluyeron en agosto de 1984.

Con la vuelta de la democracia, el radical Norberto García Silva fue electo nuevo intendente de Morón. En 1983 es elegida nuevamente una mujer para encabezar la Dirección de cultura: la arquitecta Graciela Sero Mantero. Mantero era alumna de Di Vruno, por lo que le solicitó su colaboración y encontró total apoyo. El artista relata *“Lo primero que le dije que haga, era una convocatoria a los artistas de Morón. Se hace la convocatoria y aparecemos más de cien artistas. Nos reunimos en el Museo y se decide formar una comisión asesora allí mismo, y allí mismo eligen presidente de esa comisión.”* Este grupo presidido por Di Vruno, elaboró un programa cultural para el año 1984.

El nacimiento de los Talleres Municipales de Villa Mecenás

Uno de los proyectos de ese programa fue la inauguración de los Talleres de Arte en Villa Mecenás. La propiedad ya estaba registrada a nombre del Municipio y entonces el 25 de agosto de 1984 se inauguró oficialmente Villa Mecenás como espacio para la enseñanza de las artes plásticas.

Para la organización de los talleres, la Directora de Cultura convocó a algunas personalidades destacadas de la cultura local. Afirma Di Vruno *“Para mí la existencia de Villa Mecenás se debe a Graciela Sero Mantero. Esa es la realidad, por su actividad. Ella me ofreció dirigir la futura escuela, pero no lo acepté porque no me quise comprometer en una actividad diaria... Pero estaban Gagliardi, Balietti y un grupo de personas que estábamos en AMAP. Ellos se pusieron al lado de Sero Mantero y de ahí - no tengo la menor duda- que surgió Villa Mecenás. Yo era un asesor ad honorem...”*.[6]



Clase de dibujo en Villa Mecenás modelo vivo, año 2015

Así se organizaron talleres de arte libres, encabezados por: Alberto Balietti en escultura, Helios Gagliardi en dibujo y pintura, Rodolfo Bianglino en dibujo, luego se agregaron Dionisio Redondo en cerámica, Adrián Giaccheti también en dibujo y Mónica Corrales en técnica de murales.

En aquellos primeros años del retorno a la democracia, desde la gestión municipal se impulsó una política tendiente a fortalecer una cultura democrática basada en la participación, la autogestión y el

acceso de mayor número de sectores sociales a los bienes culturales. Estas ideas se expresaron en tareas concretas, tales como actividades en las escuelas, promoción de la labor de artistas locales, coparticipación de entidades intermedias y la refacción y creación de espacios culturales, como Villa Mecenás. Esta etapa fue planteada desde la Dirección de Cultura como un “camino de reparación”. Según Elena Chiaramonte, a cargo de Villa Mecenás durante muchos años *“La primera época tiene que ver con el renacimiento de la democracia [...] La sensación que teníamos todos es que por fin podíamos darle al arte, como expresión, el lugar que se merecía y podíamos estar en la calle, que la calle era buena para esto, que nos comunicábamos con la gente, que invitábamos a los vecinos a que vinieran [...] Y una cosa interesante que se hizo en la primer época, es que íbamos mucho a la plaza Berra (“de Berra” le dice el barrio) y hacíamos trabajos con los chicos en la plaza, los papás venían, se acercaban”*.[7]

A pocos años de su creación, Villa Mecenás contaba con más de 250 alumnos de todas las edades. Como eran libres, no se requerían estudios previos, condición que aún continúa en uso. Los más pequeños asistían a talleres de artes plásticas para familiarizarse con los principios básicos de las mismas. Por su parte los adultos contaban con cursos de dibujo, escultura, diseño plástico e introducción al arte. Como centro de extensión cultural Villa Mecenás, creó cursos de manualidades y títeres, especialmente para docentes.

En los años noventa, durante la gestión de Rousselot, ese incipiente plan cultural y las acciones desarrolladas cambiaron hasta transformarse en otras formas de hacer cultura. Algunos de los profesores recuerdan *“Esa forma de trabajar la perdimos completamente, era nada más estar acá y dar el taller. La obligación nuestra era venir a tal hora y a tal hora se terminó. Los profesores y alumnos se empezaron a encerrar y quedarse acá adentro, se cerraron un poco pero lograron que este lugar no fuera tomado para otra cosa [...] Estábamos nada más que con cien alumnos en el '99. Fue interesante porque esta cantidad de gente y los profesores se resistían a que esto no se vaya a cerrar, para que estuviera ocupado, por ejemplo un alumno venía dos veces por semana al taller, y entonces se mantenía”*.[8] Algunos de los maestros fundadores, como Bianglino y Gagliardi fueron despedidos y ante el apoyo que recibieron por parte de la comunidad fueron reincorporados. Por su parte el escultor Eduardo Saraceno, que había comenzado a trabajar en Villa Mecenás como ayudante del maestro Balietti y ahora era director de los Talleres, señala que *“no había una política cultural como era ahora, entonces nosotros en ese aspecto éramos más independientes. Teníamos la obligación de armar un cronograma de trabajo, presentarlo a cultura y de acuerdo a lo que nos decía el Director de Cultura, nos daba libertad para que pudiésemos mostrar lo que nosotros hacíamos en los talleres. El problema era que no teníamos una infraestructura que nos apoyara. No teníamos salones tampoco, siempre lo teníamos que conseguir nosotros... Salíamos a Capital, hacíamos muestras itinerantes*

por la provincia. No había, en otros lugares públicos, esa apertura, entonces era más difícil conseguir lugares. Con la integración de las otras áreas, en ese aspecto sí había mucho apoyo con Di Vruno (Nora y Bernardo Di Vruno, dirigían la Escuela Taller de Arte y Artesanías Folklóricas (ETAARF) dependiente también de la Dirección de Cultura municipal) teníamos un muy buen diálogo, entonces mezclábamos lo folclórico... Con la Escuela de Danzas también teníamos nuestras conexiones en cuanto a todo lo que sea clásico, porque teníamos que ser abiertos a todo [...] Estábamos ahí para darnos un manotazo cuando nos necesitaban, quedar bien con algún evento, porque artistas como Helios, como Rodolfo, como el maestro Baliatti eran artistas de peso nacional".[9]

Espacio de Artes Visuales Villa Mecenás en la actualidad

Con el nuevo siglo y los cambios en la gestión municipal, los Talleres de Villa Mecenás recobraron su fértil tarea impulsada por políticas culturales que los transformaron en un espacio destinado a la expresión y a la creatividad. El número de alumnos se fue incrementando hasta alcanzar más 500 asistentes y la oferta de actividades también se diversificó incluyendo junto a los tradicionales talleres de Escultura, Dibujo y Pintura, los de Historieta, Cerámica, Fotografía, Mural, Telar e Indumentaria, Fotografía y Cine Documental.

También se aumentó el número de aulas y desde 2013 cuenta con un salón de usos múltiples que mayormente es utilizado para realizar las exposiciones de artistas locales. Durante todo el año se realizan actividades participativas

como charlas con artistas, jornadas de reflexión, exposiciones en lugares no convencionales, ciclos de cine y de teatro, actividades que entran dentro del área de extensión cultural. Al final de cada ciclo lectivo se realizan exposiciones dedicadas a exhibir el trabajo de los alumnos. Villa Mecenás no sólo se encarga de la producción plástico visual, sino que también hay una idea de descentralizar las propuestas y hoy hay más de quince espacios alternativos de exposición. Se presentan en organizaciones comunitarias, sociedades de fomento, clubes, bares, vía pública y plazas.

Villa Mecenás se transformó en un lugar de formación en las artes visuales que dio un lugar muy importante tanto en la formación como en la difusión de las artes en toda la región Oeste. Algunos de los reconocidos artistas plásticos que estuvieron relacionados con este espacio cultural como maestros, asesores o alumnos, son:

BERNARDO DI VRUNO: Nació en la Ciudad de Buenos Aires en 1921. Su formación autodidacta estuvo influenciada por el contacto con reconocidos artistas tales como Demetrio Urruchúa, Juan Carlos Castagnino, Lino Spilimbergo y Antonio Berni. A partir de 1943 participó en exposiciones oficiales y privadas en el país y en el exterior, obteniendo importantes distinciones como el Salón Nacional (1968) y el Premio Municipal Manuel Belgrano. Sus obras incursionan en el realismo y el figurativismo.

Fue fundador de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Ramos Mejía y cofundador de AMAP de Morón y de Artistas Premiados Argentinos Alfonsina Storni (APA), institución



Bernardo Di Vruno

que reúne a los artistas que han obtenido el Primer Premio de la Ciudad de Buenos Aires en Artes Plásticas, Literatura, Música y Teatro de la que fue presidente durante varios períodos consecutivos.

Desarrolla una extensa labor docente, dictando cursos en su taller y en diversas instituciones.

ALBERTO BALIETTI: Nació en la Ciudad de Buenos Aires. Egresado de la Academia Nacional de Bellas Artes, ejerció la docencia en instituciones de las provincias de Buenos Aires y Tucumán. En esta última fue convocado por el artista Elías Spilimbergo para encabezar la dirección del Departamento de Pintura de la Universidad, cargo que ocupó hasta 1962 cuando se radicó en la localidad de Castelar junto a su esposa, Rita Kafetsis.

Fue distinguido en el Salón Nacional de Buenos Aires en 1944 con el “Premio Estímulo” y luego en 1966 con el Primer Premio de Honor en Escultura.

Desde 1972 se desempeñó como asesor artístico ad-honorem



Balietti, Alberto. Escultura de Jorge L. Borges donada al Municipio en 1987

en la Dirección de Cultura de la Municipalidad. Numerosos museos y lugares públicos en distintos lugares del país, mantienen viva y cálida la presencia de su obra: vigorosas esculturas en el Paseo de las Esculturas (San Juan y Boedo, Ciudad de Buenos Aires), en la Plaza Bartolomé Mitre de Morón, en la Biblioteca Municipal, o el conmovedor Cristo que se encuentra en el interior de la Capilla del Colegio Emaús (El Palomar).

Balietti falleció el 26 de octubre de 1993.

HELIOS GAGLIARDI: Nació en Los Toldos, provincia de Buenos Aires el 4 de diciembre de 1928. Egresó de la Escuela de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” y profundizó sus estudios junto al maestro Adolfo De Ferrari en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”.

Con su consecuente compañera y también reconocida artista plástica Renné, cuando se casaron, se instalaron en Castelar, barrio en el residió hasta su fallecimiento.

Numerosos premios incentivan su labor durante los cuales genera una extensa obra valiéndose de diversas técnicas (carbón, xilografía, óleo). El más significativo de los premios que ha obtenido es el “Gran Premio Adquisición: “Presidente de la Nación Argentina”, Grabado, Salón Nacional de Artes Visuales, 2004 con su obra “Los pampas”. Muchas de sus obras están referidas a la temática indígena ya que en su ciudad natal tuvo contacto con la tribu de los coliqueos y se sintió impresionado por el simbolismo de sus rituales.

Su producción gráfica lo identifica como uno de los grandes grabadores argentinos, es por eso que en reconocimiento a su arte recibió en 2006 la “Gubia de Plata”, Xilón Argentina, Museo Sívori.

Ejerció su tarea docente como profesor de dibujo del Colegio Nacional de la Universidad de Buenos Aires y formó discípulos en el taller que compartió con su esposa, y en los talleres de Villa Mecenas.



Helios Gagliardi. “Los pampas” Xilografía. Gran Premio de Honor. Salón Nacional de Artes Visuales, 2004



Rodolfo Bianglino. Busto de Manuel Belgrano, en plaza homónima, El Palomar. 2015



Julia Farjat. Escultura. "Equilibrio"

En el país, participa de incontables muestras colectivas e individuales y también expuso su trabajo en Madrid y París. Falleció en Castelar el 15 de mayo de 2014.

RODOLFO BIANGLINO: Nació en el año 1932 en la Ciudad de Buenos Aires. Cursó sus estudios en la escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y en la Prilidiano Pueyrredón. En 1951 egresó como Profesor Nacional en Dibujo y Grabado. En 1955 comenzó a trabajar como diseñador gráfico en publicidad, labor que realizó por 20 años. A mediados de los años '70 decidió alejarse definitivamente de este campo, y dedicar su actividad a la enseñanza y a la producción artística.

En 1977 ganó el segundo premio en grabado, en el Salón de Otoño organizado por S.A.A.P. A lo largo de los años ha realizado una innumerable cantidad de muestras colectivas e individuales. Fue docente en el Colegio Nacional Manuel Dorrego, de la ciudad de Morón y fue uno de los primeros profesores en los talleres de Villa Mecenás.

JULIA FARJAT: nació en Buenos Aires. Cursó estudios de escultura con los maestros LEO TAVELLA, ALBERTO BALIETTI, JULIÁN AGOSTA y otros conocidos artistas plásticos. A partir de 1972 comienza a especializarse en ESCULTURA y desarrolla una intensa actividad en esta disciplina, trabajando con diferentes materiales (modelado, cerámica, granito reconstituido, cemento directo, mármol, piedra, granito, madera y hierro, etc.). Realizó numerosas muestras individuales y colectivas en galerías del país y extranjeras. Participó en Salones Nacionales, Municipales y Museos nacionales e internacionales. Ha recibido 47 premios en concursos y salones nacionales e internacionales. Sus obras se encuentran ubicadas en museos, embajadas y plazas de distintas provincias argentinas y ciudades del mundo, así como en colecciones privadas del país y del extranjero.

EDUARDO SARACENO: Terminó sus estudios de artes plásticas en 1973, pero con los años de dictadura las posibilidades de trabajar con el arte se acotaron. Sólo retomó la carrera con el advenimiento de la democracia, cuando conoció al Maestro Balietti, de quien fue discípulo y amigo. Desde 1988 trabaja en Villa Mecenás, fue su Director durante ocho años y desde 1993 es el Profesor del taller de Escultura. Presenta obras en distintos concursos, es por eso que algunos de sus trabajos han quedado como adquisición en museos y otros espacios culturales a lo largo del país.



Notas

[1] Expediente Municipal 4079/81, 10 de febrero de 1981 "Domingo Vittoria/ Donación de finca", Archivo General de la Municipalidad. Existe una copia en el Archivo Histórico Municipal.

[2] Entrevista a Rita Kafetzis, realizada por Guillermo de Almeida, 23/02/2010. IAHHM, Entrevista N° 200.

[3] Entrevista a Bernardo Di Vruno, realizada por Mariela Rametta, 06/03/2009. IAHHM, Entrevista N° 141.

[4] Idem.

[5] Idem.

[6] Idem.

[7] Entrevista a Elena Chiaramonte, realizada por Guillermo De Almeida, 05/03/2009.

IAHHM, Entrevista N° 140.

[8] Idem.

[9] Entrevista a Eduardo Saraceno, realizada por Graciela Saez, 06/03/2009. IAHHM, Entrevista N° 142.



Las políticas públicas de la provincia de Buenos Aires en la conformación de la Colección del Museo Provincial de Bellas Artes durante la década de 1940.

Una cronología de los Salones de Arte (*)



Antonio López Seoane, *El místico*, bronce, 47 x 32 x 32 cm. Ingresó al acervo a través del XVII Salón La Plata, del año 1948. Colección Patrimonial del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti.



El presente trabajo tiene como objetivo señalar y definir los lineamientos de las políticas públicas en artes plásticas durante la década de 1940, que fueron conformando las colecciones de los Museos de Arte de la Provincia de Buenos Aires. En este marco, pondré de relieve el rol que le cupo a la Comisión Provincial de Bellas Artes desde su formación hasta la llegada al gobierno del peronismo en febrero de 1946. Fue durante la gestión del Coronel (R) Domingo Mercante que se realizaron modificaciones en la estructura ministerial, dejando en manos de la Dirección General de Cultura -luego elevada al rango de Subsecretaría- la formulación de dichas políticas públicas. Esta tarea se realizó básicamente[1] a través de la convocatoria a los artistas por medio de los Salones de Artes Plásticas, lo que significó el ingreso de más de 750 obras de artistas tan importantes para la historia del arte argentino como lo son Antonio Berni, Raquel Forner, Miguel C. Victorica, Raúl Soldi, Basaldúa, Lino E. Spilimbergo, Víctor Rebuffo, Adolfo Bellocq, Bertugno, Pompeyo Audivert, Emilio Coutaret, Gómez Cornet, Fortunato Lacámara, Malanca, Fray Guillermo Butler, Badii, Rogelio Yrurtia y Lía Correa Morales -entre muchos otros- al acervo del Museo Provincial de Bellas Artes.

El artículo se propone desarrollar una cronología de los Salones de Arte convocados por la Comisión Provincial de Bellas Artes entre 1940 y 1950, con especial atención en los Salones de Artes de La Plata, de Tandil, de Buenos Aires y de Mar del Plata.



Investigadora en Historia del Arte
Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio
Pettoruti"

El relevamiento se realizó a través del análisis de los reglamentos de cada Salón, y de los catálogos que acompañaron las exposiciones, obrantes en la Biblioteca de Arte del Museo Provincial de Bellas Artes. Asimismo, para abordar la labor de la Comisión Provincial de Bellas Artes se trabajó con las Memorias del período 1937- 1942, donde desarrolla su programa ético y estético, y en el cual se presentan los balances presupuestarios de cada una de las actividades desarrolladas, las nóminas de adquirientes de obras de arte en los Salones, y el destino de las mismas.

En los catálogos ilustrados se puede observar con claridad el tipo de estética dominante en el período, de matriz costumbrista, tradicionalista, alejada de las producciones de los artistas alineados en las vanguardias vigentes en la época.

Cabe señalar que, en un alto porcentaje, la obra que ingresó al patrimonio del MPBA durante esa década fueron paisajes, figuras humanas, retratos, naturalezas muertas, formalmente encuadradas en las tendencias propias de la Academia, dándole a la Colección del Museo un perfil muy interesante por la cantidad de maestros que se incorporaron en ese período.

La necesidad de crear un Museo de Artes Plásticas en la provincia

El Museo Provincial de Bellas Artes (en adelante, MPBA) fue creado en 1922 por Decreto del Ministerio de Gobierno para organizar y sistematizar la obra artística dispersa en diversos Organismos de Gobierno, producto de donaciones de sus Colecciones fundacionales. Desde el comienzo, el MPBA tuvo una dependencia funcional de la Comisión Provincial de Bellas Artes (en adelante, CPBA), creada ad hoc por el Gobierno para la supervisión y la administración presupuestaria de la adquisición de obras de arte.

La CPBA tuvo un rol decisivo en el diseño de las políticas de apertura y descentralización de las artes plásticas en la Provincia, promoviendo la creación de las Comisiones de Bellas Artes, bajo cuyas gestiones se fueron abriendo varios Museos de Artes Plásticas de gestión municipal (Tandil, Pergamino, Bahía Blanca, Junín, entre otros).

Desde comienzos de la década del '30, el MPBA llevó adelante la convocatoria a Salones de Artes Plásticas que permitieron la adquisición de las obras que integrarían su Colección Patrimonial. Hacia el final de esa década, los Salones se multiplicaron y pasaron a ser la vía regia para la consolidación de las colecciones públicas, ya no solamente la del MPBA, sino también la de los otros reservorios ya mencionados.

La Comisión Provincial de Bellas Artes

La CPBA fue creada por el Gobierno de la provincia de Buenos Aires para la organización del Museo Provincial de Bellas Artes en 1922. Bajo su supervisión, el Museo inició su vida institucional, siendo la primera Colección Pública de nuestra Provincia. En la Memoria presentada ante el Ministerio de Gobierno de la Provin-

cia, en mayo de 1942, los integrantes de la Comisión[2] dejan expreso el rol que les fuera encomendado, por cuanto insta al Poder Ejecutivo y los Municipios "...compenetrados de la función cultural que nos toca desempeñar, arbitren los medios necesarios para cumplir tan patriótica cruzada llamada a realzar el nivel espiritual y artístico de la Provincia"[3], lo cual los lleva a trazar un plan estratégico de ampliación del acervo artístico de la Provincia, tanto para el MPBA como para los otros Museos Municipales. Para ello se abocó a gestionar subsidios en los Municipios y en la Nación, en organismos privados y públicos, para desarrollar el plan de estímulo a la producción artística.

La CPBA tenía para sí varias misiones, que por supuesto no se agotaban en el acrecentamiento patrimonial. También se propuso tomar a su cargo la educación del gusto de los ciudadanos y la enseñanza de las "artes puras", de las artes decorativas y aplicadas a través de la creación de escuelas que sirvan "... para la ejecución de muebles y trabajos de madera en general; trabajar el vidrio, la cerámica y porcelana; el hierro, los papeles, las telas y los géneros, las joyas con metales y piedras finas, los juguetes, etc., y en general todo lo que pueda necesitar el hombre y que pueda ser decorado con gusto, uniendo así lo útil a lo bello".[4] Principios de elevación espiritual a través del arte que debería ser misión primordial en los gobernantes.

Estos principios éticos y estéticos que la CPBA asume como propios serán rectores en la selección de las obras que adquieran para la Colección del Museo Provincial de Bellas Artes y de los Museos Municipales que habían sido ya creados.

En las Memorias, la CPBA realizó un balance de su actuación en la organización de los Salones de Artes de La Plata, Tandil, Mar del Plata y Buenos Aires, además de llevar adelante una serie de muestras itinerantes en otras ciudades de la Provincia (1941, Municipios de Trenque Lauquen, Olavarría, Lobería, Pehuajó, Bolívar, Rojas, etc.).

Los Salones de Arte de La Plata, de Buenos Aires, de Tandil y de Mar del Plata

Si bien a través de la labor de la CPBA se organizaron Salones de Arte en otras ciudades, estos cuatro Salones fueron los más relevantes por el nivel de respuesta de los artistas, además de ser los que ayudaron a conformar las colecciones de los Museos Provincial de Bellas Artes y Municipal de Bellas Artes de Tandil. Estos certámenes incrementaron también las colecciones de entidades públicas y privadas (Municipio de Gral. Pueyrredón, Banco de la Provincia de Buenos Aires, Municipalidad de La Plata, Universidad Nacional de La Plata y Jockey Club de la Provincia de Buenos Aires, entre otras).

De este modo las colecciones del MPBA, como la del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil se vieron enriquecidas con el aporte de los artistas más emblemáticos de la época, que si bien trabajaban desde géneros y temáticas más tradicionales, no por ello dejaban de ser invalorable testimonios de la producción plástica de la época. Ellos mismos se convirtieron, en muchos casos, en referentes de las generaciones que los precedieron. Los Salones, en líneas generales, estaban destinados a los artistas plásticos del país, siendo abrumadora la participación de los artistas residentes en la Capital Federal.

Las disciplinas convocadas en la mayoría de los salones fueron la pintura, la escultura, el grabado y el dibujo, aunque hubo Salones que sólo convocaron para las especialidades pintura y escultura (IV Salón de Arte de Mar del Plata, 1946). En algún Salón, las disciplinas de dibujo y grabado se convocaron juntas.

Dos de los Salones realizados en este período fueron temáticos: el XII Salón de Arte de La Plata de 1944, dedicado a La figura en la Pintura, la Escultura, el Dibujo y el Grabado, y el Salón de Motivos Bonaerenses, de 1950, convocado bajo la dirección del artista Numa Ayriñac al frente del Museo Provincial, que respondió más al criterio de resaltar temáticas más relacionadas con posiciones tradicionalistas. De hecho, las siete obras que se adquirieron fueron paisajes y figuras -José Mancuso y su "Paisaje de Tandil"; Martha Games Montesinos y su Parque "Los derechos de la Ancianidad".[5]

Los artistas que participaban de los Salones podían presentar obras en varias secciones, con la condición de que fueran inéditas. Los reglamentos de estos Salones refieren como lugares de recepción las oficinas del Museo en La Plata -o Mar del Plata- y un sitio en Capital Federal.

Debido a que la finalidad de la CPBA fue ante todo, el estímulo a la producción artística se implementó la venta de las obras exhibidas en cada Salón durante la exposición, que se realizaba a través de las oficinas del Museo, abriendo de esta manera la adquisición no sólo de las obras que formarán parte de la Colección del MPBA, sino también a los particulares que quisieran comprar para sus colecciones particulares, o bien para donarlas al Museo. Los miembros de la CPBA consideraban muy

importante esta posibilidad de venta por parte de los artistas, en la medida en que así, "a la par que elaborar su propia elevación, realiza con su obra una acción cultural importante por cuanto enseña, educa y eleva al pueblo en estas manifestaciones espirituales; justo es, pues, que su obra tenga una recompensa porque no es presumible que el artista disponga de los medios suficientes para prescindir de las necesidades materiales de la vida".[6] Desde 1946, la Dirección General de Cultura pasó a tener partidas especiales para la compra de obras, fomentando la venta de las obras a instituciones y particulares (Art. 23 del XIV Salón de Arte de La Plata).

La CPBA instituyó además los Premios Estímulo, además de los Premios Adquisición, como modo de convocar también a los artistas noveles. Los mismos implicaban el reconocimiento estético y una compensación monetaria (una quinta ó una séptima parte del valor de los premios adquisición, según los casos). Cabe destacar que quienes ganaron algunos de los Premios Estímulo fueron galardonados más adelante con los Premios Adquisición.

El Salón de Artes de La Plata fue el primer Salón convocado por el MPBA. Dedicado a los artistas de todo el país, las disciplinas que lo integraron fueron Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado. Durante esta década se realizaron 12 ediciones, incluyendo el XVII Salón Anual de Artes Plásticas de La Plata (1948) y el Salón Regional de Artistas platenses (1950). La exposición anual se realizaba en la Nave Central del Pasaje Dardo Rocha, por otra parte, edificio donde funcionaba el MPBA.

El Salón de Artes de Mar del Plata aparece como el de mayor jerarquía por el tipo de premios que otorgaba: el Gran Premio de Honor, tres Premios para cada una de las secciones, los Premios Estímulo y los otorgados por la Intendencia de Gral. Pueyrredón, y por el Ministerio de Obras Públicas en la edición de 1950.

Los fondos con que se adquirirían las obras fueron provistos, además de los presupuestados por el Ministerio de Gobierno de la Provincia, por la Comisión Nacional de Cultura y por un subsidio de carácter nacional.

Las donaciones fueron realizadas por el Jockey Club de la Provincia y el Casino de Mar del Plata, en el caso del I Salón de Arte de Mar del Plata. El presupuesto en premios para la primera edición fue de \$ 56.600, equivalentes a 13 automóviles 0 Km. de la época. Este primer Salón tuvo unos 8.000 visitantes diarios, participando del mismo unos 310 artistas.

Durante esta década se realizaron nueve ediciones del Salón. El Salón de Arte de Buenos Aires asumió un carácter provincial. Pensado para los artistas nativos o residentes en la Provincia -aunque no vivieran en ella-, su convocatoria era para tres secciones, Pintura y Escultura, integrando al dibujo junto con el grabado. En este Salón se comenzaron a instituir los premios Estímulo, que luego se extendieron a otros certámenes.

En ellos, en los últimos años de la década, se impuso la modalidad de los Premios Especiales para artistas nacidos o con un mínimo



de dos años de residencia en la Provincia, para dar una mayor oportunidad a aquellos artistas que, por diversos motivos, no participaban de muestras o concursos organizados en la ciudad de Buenos Aires. También los artistas argentinos residentes en el extranjero podían participar de los Salones.

El Salón de Artes de Tandil

Como parte de las actividades de promoción y difusión de la actividad artística en la Provincia, la CPBA resolvió llevar a cabo una labor focalizada en la creación de las Comisiones de Bellas Artes en varios Municipios. En el caso de Tandil, la CPBA respaldó la decisión de construir el edificio del Museo y Academia de Bellas Artes de dicha ciudad, obra llevada adelante por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, creada en 1920 y que traspasó el Museo y la Academia ese mismo año a la esfera municipal para darle un impulso mayor a la promoción de las actividades artísticas. A través de este Salón se incorporaron cientos de obras al acervo del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil. De carácter nacional, el Salón convocó a los artistas en las cuatro secciones (pintura, escultura, dibujo y grabado).[7]

Como dato curioso, en el año 1946 se realizaron dos ediciones del Salón, el VIII en enero y el IX en diciembre. A modo de cierre, podemos afirmar entonces que durante esta década, y a pesar de los cambios operados a nivel de la política nacional y local -el pasaje de la llamada “década infame” a la primera etapa del peronismo en el poder- en las artes plásticas a nivel provincial se vivió una época de gran movimiento, con un alto nivel de convocatoria a los artistas plásticos nacionales y locales (más de treinta salones con un promedio de alrededor de 250 artistas participantes en cada uno de ellos), lo que realmente demuestra una política de promoción y difusión de las artes plásticas desde el Estado provincial inédita hasta ese momento, y que, grosso modo, implicó una cierta continuidad en los lineamientos políticos, que fueron modificándose hacia finales de la década, donde se puede observar una merma en la cantidad de participantes a los salones mencionados, con la excepción del Salón de Artes de Mar del Plata, que contaba con un monto mayor de premios, lo que seguramente fue para los artistas un incentivo.

Los Salones de Artes plásticas en los años '40.

Una cronología

1940

II Salón de Tandil: 8 de diciembre de 1940 al 25 de febrero de 1941, Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil. Jurado: por la CPBA Alberto Güiraldes y Mario A. Canale; por los expositores, los Sres. Juan Picabea y Emilio Sarguinet y por la Comisión Municipal de Bellas Artes de Tandil los Sres. Vicente Seritti y Guillermo Teruelo. Se presentaron 440 obras de las cuales se exhibieron 384. Los artistas participantes fueron 242.

VIII Salón de Arte de La Plata, 7 de junio al 7 de julio, Pasaje Dardo Rocha. Jurado de admisión: Alberto P. Güiraldes y Mario A. Canale por la CPBA; por los expositores Miguel C. Victorica, Héctor Rocha y Juan Picabea Según consta en el catálogo, las obras estaban dispuestas para la venta durante la exposición. 263 artistas participantes y 348 obras expuestas sobre un total de 567 presentadas. Obras ingresadas al acervo del Museo: 29, por la Comisión Provincial de Bellas Artes, entre las que se encuentran las realizadas por M. Alles Monasterio, F. De Santo, Germán Leonetti, F. Pascual Ayllón, Francisco Salas, Víctor Roverano, Ernesto Valor, Abraham Vigo, Emilio Coutaret y Raúl Bongiorno. Participantes: 263 La Plata: 30; Provincia de Buenos Aires: 57; Capital Federal: 179 Resto del país: 7.

IV Salón de Arte de Buenos Aires, 21 de noviembre al 20 de diciembre, Pasaje Dardo Rocha. Jurado de admisión: Ernesto Riccio y Mario Canale por la CPBA; José Mutti, Francisco de Santo y Salvador Calabrese por los expositores. Invitado especial: Enrique de Larrañaga, quien exhibió 23 obras (dibujos y pinturas) 100 artistas participantes, con 146 obras en exhibición. La Plata: 37 expositores Provincia de Buenos Aires: 45; Capital Federal: 17 más el artista invitado. Obras adquiridas por la CPBA para la Colección del MPBA: las de los participantes Dora Díaz Villafañe y Roberto Rossi, y la del artista invitado Enrique De Larrañaga (Mi esposa).

1941

La Comisión Provincial de Bellas Artes organiza un programa denominado Plan de Difusión Cultural y Fomento del Arte en la Provincia, con una serie de muestras coordinadas con las Comisiones de Bellas Artes Municipales, presentándolas en forma simultánea en Bolívar, Olavarría, Pehuajó, Rojas, Tandil y Trenque Lauquen, e integradas por obras del IX Salón de Arte de La Plata.

Salón de Arte del Cincuentenario de Lobería.

IX Salón de Arte de La Plata (5 de junio al 5 de julio) Pasaje Dardo Rocha. Jurado de admisión: Alberto P. Güiraldes y Mario A. Canale por la CPBA; por los expositores Mario Anganuzzi, Héctor Rocha y Juan Picabea. Según consta en el catálogo, las obras estaban dispuestas para la venta durante la exposición. La muestra contó con 390 obras expuestas de las 590 obras presentadas. Participaron 305 artistas oriundos de los siguientes lugares: La Plata: 34 Prov. De Buenos Aires: 61 Capital Federal: 200 Resto del país: 10 El catálogo general ilustrado contó con la reproducción de la totalidad de las obras expuestas, y se vendió al público a \$1.

III Salón de Artes de Tandil: 6 de enero al 27 de febrero, Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil.

Jurado: por la CPBA Ernesto Riccio y Mario A. Canale; por los expositores los Sres. Juan Picabea y Emilio Sarguinet y por la Com. Municipal de Bellas Artes de Tandil los Sres. Vicente Seritti y Guillermo Teruelo.

Se presentaron 273 obras, de las cuales fueron exhibidas 162. 154 fueron los artistas que exhibieron sus obras.

V Salón de Arte de Buenos Aires: 21 de noviembre, 20 de diciembre, Pasaje Dardo Rocha.

Jurado de admisión: Alberto Güiraldes, Ernesto Riccio (CPBA), y por los expositores Cleto Ciocchini, Francisco De santo y Pbro. José Mutti. Invitado especial: Guillermo Martínez Solimán, que exhibió 20 de sus obras, algunas de ellas propiedad del MPBA (Trigal, Fin de Invierno) Participaron 105 artistas con 153 obras.

1942

Pettoruti, Director del MPBA, viaja a Estados Unidos a participar de las reuniones del Comité Interamericano de Relaciones Culturales. La Comisión Provincial de Bellas Artes, de la que depende el Museo Provincial, pertenece a la estructura del Ministerio de Gobierno. I Salón de Arte de Mar del Plata, (14 de marzo al 13 de abril), Hall Central de Deportes del Casino.

De carácter nacional, participaron artistas de todo el país, siendo invitados especiales todos los artistas que han obtenido Gran Premio y Primer Premio en el Salón Nacional de Bellas Artes, así como otros maestros.

Invitado de Honor de la muestra fue el escultor Rogelio Yrurtia (presentó dieciséis obras).

Jurado: Antonio Santamarina, Miguel C. Victorica, Ernesto Riccio, Pedro Tenti y Mario Canale. Participaron 310 autores que presentaron 630 obras, de las que fueron expuestas 433. Visitantes diarios promedio: 8.000 personas por día.

Cantidad de obras ingresadas a la Colección del Museo (por adquisición o por donación): 33, entre las que se encuentran obras de Lía Correa Morales, Lino Eneas Spilimbergo, José Fioravanti, Gastón Jarry, F. Fernández Quintanilla, Pío Collivadino, Rogelio Yrurtia y Raquel Forner, entre otros. También se incorporaron obras de G. Amicarelli y Dorotea de Duval, en carácter de donación realizada por el Jockey Club de la Provincia.

X Salón de Arte de la Plata (5 junio al 4 julio) Pasaje Dardo Rocha.

Jurado de admisión: Alberto P. Güiraldes y Mario A. Canale por la CPBA; por los expositores Miguel C. Victorica, Héctor Rocha y Juan Picabea. Participaron 320 artistas y se exhibieron 430 obras. IV Salón de Arte de Tandil (6 de enero al 20 de febrero), Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil. Obras presentadas: 289, de las cuales se aceptaron 179. Jurado: miembros de la CPBA, Alberto Güiraldes y Mario Canale; por la Comisión Municipal de Bellas Artes de Tandil Vicente Seritti y Guillermo Teruelo, en representación de los expositores Miguel C. Victorica y Héctor Rocha. Entre las 9 obras adquiridas por la CPBA para el MMBA de Tandil podemos citar las de Rafael Bertugno, Juan Carlos Faggioli y F. Lacámara.

VI Salón de Arte de Buenos Aires, 17 de diciembre 1942- 16 de enero 1943, Pasaje Dardo Rocha. Jurado de admisión: por la CPBA Ernesto Riccio y Mario Canale, por los expositores; Salvador Cala-

brese, Roberto Della Croce y Francisco De Santo. En estos salones, los artistas podían presentar hasta tres obras, siendo dos inéditas y una no expuesta en La Plata (art.6º) Invitado especial: Manuel Coutaret, que presentó cinco óleos de su autoría. Se exhibieron 132 obras de 89 artistas.

1943

Se crea la Dirección de Bellas Artes del Ministerio de Educación del cual depende el MPBA.

II Salón de Arte de Mar del Plata, 6 de febrero- 5 de marzo, Palacio del Casino.

Jurado de admisión: Antonio Santamarina, Mario A. Canale y Carlos de la Cárcova por CPBA; César Sforza, Enrique Policastro y Humberto Pittaluga por los participantes. Artistas participantes: 514 Obras expuestas: 651 La organización previó la participación de artistas invitados especialmente al Salón (art. 5º)

XI Salón de Arte de La Plata, 23 de julio al 22 de agosto, Pasaje Dardo Rocha. Jurado de admisión: Alberto P. Güiraldes y Mario A. Canale por la CPBA; por los expositores Miguel C. Victorica, Héctor Rocha y Juan Picabea. Artistas participantes: 299. Las obras expuestas (407) pueden adquirirse durante el tiempo de la exhibición.

VII Salón de Arte de Buenos Aires, 21 de diciembre 1943, 20 de enero 1944, Pasaje Dardo Rocha. El Jurado de admisión: por la CPBA A. Güiraldes y E. Riccio; por los expositores Cleto Ciocchini, Francisco De Santo y Arturo González. Invitado Especial: Guillermo Teruelo, que exhibió trece óleos. Artistas participantes: 89 Obras expuestas: 150.

V Salón de Arte de Tandil, 6 de enero al 5 de febrero, Museo y Academia de Bellas Artes

Jurado de admisión: Por la CMBAT: Vicente Seritti y Guillermo Teruelo. Por la CPBA: Alberto Güiraldes y Mario Canale. Por los expositores: Miguel Victorica y Héctor Rocha. Expositores: 253, con 263 obras.

1944

Se publica la revista Arturo. Se inaugura el Museo Ángel María De Rosa en Junín

XII Salón de Arte de La Plata. La figura en la pintura, la escultura y el grabado (salón temático).

Del 8 al 31 de julio, Museo Provincial de Bellas Artes, calle 49 entre 6 y 7 (Pasaje D. Rocha)

El catálogo muestra solamente las obras premiadas, el reglamento, la nómina de jurados por especialidad y la nómina de obras seleccionadas. Además de las obras premiadas, la Dirección de Bellas Artes adquirió cuatro obras más. Los miembros del jurado están habilitados por el art. 17º del reglamento para participar de la exposición. Obras exhibidas: 210 pertenecientes a 162 artistas expositores, entre los que se encuentran: S. Calabrese, R. Castag-



na, M. de Pamphilis, D. Mazzone, Clara Carrié, J. Esquivel, J. G. Mancuso, F. Lacámara, G. Jarry, J. Villar Mathis y A. Pedemonte entre otros.

VIII Salón de Arte de Buenos Aires, del 18 de noviembre al 31 de diciembre, Pasaje Dardo Rocha. De carácter nacional, sólo participaron en las categorías Pintura y Escultura. Se instituyeron cuatro Premios adquisición. El Jurado de premios estuvo separado por disciplina, siendo los integrantes, desagregados por especialidad, los que se detallan: Pintura: Eugenio Daneri, Octavio Fioravanti, Jorge Larco, Onofrio Pacenza y Raúl Soldi. Escultura: Lucio Fontana, Ricardo Musso, César Sforza, Pedro Tenti y Troiano Troiani. Se presentaron 502 obras, de las que quedaron seleccionadas 159. Artistas participantes a la exposición: 135 Artistas premiados: 6 premios en Pintura, destacándose los de Horacio Basaldúa (Figura, óleo, 1º Premio) y Raúl Russo (Desnudo, óleo 2º Premio). En Escultura sólo fueron otorgados dos premios (adquisición) María Carmen Portela (Cabeza de hombre, 1º Premio) y Juan Grillo (Fragmento, 2º Premio).

Tercer Salón de Arte de Mar del Plata (11 de febrero al 11 de marzo) Gran Hall de Deportes del Casino.

Como se consigna en el catálogo, el Director de Artes Visuales era Mario Canale y E. Pettoruti era el Director del MPBA. Jurado de admisión: Mario A. Canale, Fray Guillermo Butler y Emilio Pettoruti por la Dirección de Bellas Artes -DBA-; Eugenio Daneri, Héctor Rocha y Roberto Rossi por los expositores. Artistas participantes: 382 Obras en exhibición: 395 Artistas participantes: Berni, P. Audivert, Bongiorno, Bonome, F.G Butler, J.C. Castagnino, Pío Collivadino, C. Ciocchini, S. Chierico, J. del Prete, L. Fontana, R. Forner, A. Gramajo Gutiérrez, F. Lacámara, E. de Larrañaga, A. Laurens, H. March, A, M, Moncalvo, E. Pettoruti, O. Pierri, D. Pronsato, R. Rossi, C. Ripamonte, R, Soldi, L. Tavella, E. Valor, A. Weiss de Rossi.

VI Salón de Arte de Tandil, 6 de enero al 5 de febrero, Museo y Academia Municipal de Bellas Artes

Jurado de admisión: Por la CMBAT: Enrique Borla y Guillermo Teruelo; por la DBA de la Provincia: Enrique De Larrañaga y Arturo Dresco. 128 expositores con 129 obras.

1945

Primera Exposición de Arte Concreto en la Argentina. Se realizan el Primer Salón de Arte de Junín y el de Bahía Blanca, ambos de carácter nacional, que convocaban a participar en pintura, escultura, grabado y dibujo.

IV Salón de Arte de Mar del Plata, 9 de febrero al 20 de marzo, Casino Central. De carácter nacional, fue dedicado a las secciones Pintura, Dibujo, Grabado y Escultura. Jurados para Pintura: E. Daneri, Cesáreo B. del Quirós y E. Pettoruti por la DBA; Arturo Guastavino y Adolfo Montero por los artistas. Escultura: C. de la Cárcova, J. Fioravanti y Alberto Lagos por la DBA; Lucio Fontana y H. Rocha por los artistas. Artistas expositores: 194 (G. Amica-

relli, J. Arcidiácono, A. Baliotti, A. Bellocq, I. Botti, F.G. Butler, E. Daneri, P. Domínguez Neira, L. Fontana, J. Grella, G. Jarry, D. Mazzone, J.C. Miraglia, M. Montesinos, E. Pettoruti, D. Pronsato, H. Rocha, R. Rossi, L. Tessandori, M. Tiglio, R. Soldi, F. Vecchioli, A. Vena, y M. C. Victorica entre otros) Obras expuestas: 252 sobre 684 presentadas.

XIII Salón de Arte de La Plata, 25 de mayo al 17 de junio, Museo Provincial de Bellas Artes, Pasaje Dardo Rocha. Jurado: Por la Dirección de Bellas Artes: Ricardo Musso, Luis Rovatti, Raúl Soldi y Miguel C. Victorica. Por los artistas: Cleto Ciocchini, Adolfo Montero y Juan C. Picabea. Exponen 135 artistas. Obras expuestas: 176. En el catálogo aparece, como autoridad superior a Emilio Pettoruti, Director del Museo, el de Interventor de la Dirección General de Bellas Artes, Dr. Laureano Araya, dependiente del Ministerio de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. Es el primer catálogo sin ilustraciones.

IX Salón de Arte de Buenos Aires, 19 de noviembre al 31 de diciembre de 1946, Pasaje Dardo Rocha. Jurados: por la DBA Ángel María De Rosa, Lucio Fontana, Juan Carlos Miraglia y Juan Petrarú. Por los expositores: Cleto Ciocchini, Onofrio Pacenza y Juan Picabea. Artistas participantes: 105 Obras expuestas: 149.

VII Salón de Arte de Tandil, 12 al 31 de enero, Museo y Academia de Bellas Artes, dependiente de la Dirección Gral. de Bellas Artes. Jurado: Héctor Basaldúa, Cleto Ciocchini, Francisco De Santo, Arturo Guastavino y Héctor Rocha. 142 participantes, 146 obras expuestas.

VIII Salón de Artes de Tandil, 8 al 31 de diciembre, Museo y Academia Municipal de Bellas Artes.

Jurado: por la Dirección de Cultura: Atilio Boveri, Emilio Pettoruti y Alberto Rossi. Por los artistas concurrentes: Cleto Ciocchini y Arturo Dresco. Premios: Pintura. Lía Correa Morales y Palmira Scrossoppi. Escultura: Troiano Troiani y Abel Pascuzzi, Grabado: Juan B. Dell'Acqua Dibujo: María T. Valeiras de Gigli.

1946

El Coronel Juan Domingo Perón es electo Presidente de la Nación. Se crea la Dirección de Cultura dependiente del Ministerio de Gobierno a cargo del Dr. Justo Álvarez Rodríguez.

V Salón de Arte de Mar del Plata, 20 de enero al 28 de febrero, Palacio del Casino.

Jurados: Pintura: A. Boveri, Domingo Pronsato y Dante Canasi por la DBA; Pascual Ayllón y Luis Borraro por los artistas. Escultura: Antonio Gargiullo, Juan Leone y T. Troiani por la DBA; Juan Oliva Navarro y Héctor Rocha por los artistas. Artistas premiados cuya obra ingresó en el MPBA: en pintura G. Jarry, E. Luisi y C. Cornero Latorre; en escultura N. Fernández Mar, J. Passani y J. F. Marty; en grabado J. Díaz Arduino y W. Melgarejo Muñoz y en dibujo, L. Gigli y M. Valeiras de Gigli. Artistas participantes: 173 Obras expuestas: 263.

XIV Salón de Arte de La Plata, 25 de mayo al 23 de junio, Pasaje

Dardo Rocha. Jurados: Ricardo Musso, Víctor Roverano, Pedro Tenti y Miguel C. Victorica. Por los artistas: Cleto Ciocchini, Abel Laurens y Juan Picabea. Participaron 220 artistas con 275 obras en exhibición. Artistas participantes: J. Arcidiácono, A. Balietti, S. Calabrese, Caputo Demarco, M. Elgarte, V. Forte, L. Gigli, Martínez Boero, D. Pronsato, V. Rebuffo, L. Tavella, M. Tiglio, entre otros.

IX Salón de Arte de Tandil, 8 diciembre al 31 enero 1947, Museo y Academia Municipal Bellas Artes. Jurados: por la Dirección, Juan Passani, Juan Petrarú y Ernesto Valor. Por los artistas: Domingo Mazzone y Juan Picabea. 119 expositores.

1947

Pettoruti renuncia al cargo de director del Museo, y es reemplazado por el artista plástico Atilio Boveri, quien lo hizo hasta agosto de 1949. (Boveri había sido uno de los maestros de Pettoruti en

los comienzos de su formación artística). El programa de gestión de Atilio Boveri incluyó la realización de un censo provincial de artistas y artesanos, la creación de un "Departamento de Difusión de las Riquezas Argentinas, materiales y espirituales"[8]; la puesta en marcha de un programa de promoción de Escuelas de Artes Aplicadas, que la CPBA ya había propuesto hacia 1942.

VI Salón de Arte de Mar del Plata, 1 de febrero al 15 de marzo, Palacio del Casino.

De carácter nacional, se instituyen tres premios adquisición para cada una de las secciones

Los jurados son designados por especialidad, quedando conformados de la siguiente manera: Pintura: P. Domínguez Neira, Víctor Rebuffo y Julio Rinaldini por la DBA; Miguel C. Victorica y Enrique Policastro por los participantes. Escultura: Lucio Fontana, Ricardo Musso y Antonio Sassone por la DBA; Carlos de la Cárcova y Horacio Juárez por los artistas. Premios Pintura Raúl



Fortunato Lacámara, *Recuerdo*, Óleo s/tela, 102,5 X 111,5 cm. Segundo Premio del VI Salón de Arte de Mar del Plata, 1947. Colección Patrimonial del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti.

Soldi (1º Premio Composición), Fortunato Lacámara (Recuerdo, 2º Premio) y Horacio March (Paisaje de Villa Luro, 3º Premio) Escultura: Antonio Gargiullo, H. Baltetto de Alio y Pablo Edelstein Grabado: Ideal Sánchez, Adolfo Bellocq y Nicanor Polo Artistas participantes: 231 Obras expuestas: 269 sobre 706 presentadas. XVI Salón de Arte de La Plata (23 mayo- 23 junio de 1947), Pasaje Dardo Rocha. Secciones: pintura, escultura, dibujo y grabado Jurados: Stefan Erzia, Guillermo Martínez Solimán, Pbro. José Mutti por la DBA.

Domingo Mazzone Y Juan Picabea por los artistas. Faustino Brughetti será considerado Invitado Especial en el marco de su cincuentenario de actividad artística. La muestra en su honor contará con cuarenta obras.

Participan 141 artistas, y se exhiben 226 obras.

X Salón de Arte de Buenos Aires, 18 de noviembre al 31 de diciembre, Pasaje Dardo Rocha. De carácter provincial, las secciones son tres: Pintura, Escultura y Dibujo y Grabado. El Jurado estuvo integrado por: José S. Chierico, G. Martínez Solimán, Fidel Santamarina y José Speroni por la DBA. Faustino Brughetti, Cleto Ciocchini y Juan E. Picabea por los artistas. Artistas participantes: 117 Obras expuestas: 164

1948

El crítico de arte Jorge Romero Brest funda la revista Ver y Estimar.

VII Salón de Arte de Mar del Plata, (9 de febrero al 15 de marzo), Palacio del Casino Premios: en Pintura: Gastón Jarry, Gerardo Guastavino y Rafael Bertugno Grabado y Dibujo: A. Díaz Arduino, V. Rebuffo y M. Elgarte Escultura: J. Llense, S. Tidone y A. González. Artistas participantes: 278, con 338 obras expuestas.

XVI Salón de Arte de La Plata. (23 mayo al 23 junio), Pasaje Dardo Rocha. Secciones Pintura, escultura, dibujo y grabado. Sobre la cantidad de 172 expositores, se exhiben 217 trabajos, de los cuales se seleccionan para su adquisición 30 obras entre Pintura, Escultura y Grabado.

XVII Salón Anual de Artes Plásticas de La Plata (29 de noviembre- 29 de diciembre), MPBA

Secciones: pintura, escultura, grabado y dibujo. En todas las secciones, además de los premios adquisición, se instituyeron premios estímulo. Jurados: por la Subsecretaría de Cultura: D. Mazzone, A. Rossi y P. Tenti. Por los artistas: C. Ciocchini y Juan Picabea. Artistas premiados: Pintura, A. Laurens, J. Luque, R. Rossi

Escultura J. Gerbino, I. Hoffmann y J.C. Iramain Grabado A. Díaz Arduino y R. Muñoz. Premios a los artistas de la Provincia: F. Salas, H. Ricci y L. Uribarri en Pintura; C. López Seoane en Escultura y M. Elgarte y L. Bustos Vocos en Grabado. Hubo 203 expositores. En Escultura el Primer Premio correspondió a Figura, de Líbero Badí

XI Salón de Arte de Tandil (28 de diciembre al 28 de febrero de

1949) Secciones Pintura, grabado y escultura. El Primer Premio en pintura correspondió a La Española de Horacio Butler. Participaron 224 expositores.

1949

Asume Domingo Mazzone como director del MPBA por un breve tiempo. Luego será designado para cumplir tal función el pintor Numa Ayrihac, retratista del Presidente Juan Domingo Perón y de su esposa Eva Duarte de Perón. Dentro de la estructura del Ministerio de la Gobernación, se crea la Subsecretaría de Cultura, de la cual dependerá en adelante el Museo Provincial de Bellas Artes junto a otros organismos. Por decisión del Poder Ejecutivo Provincial, parte del acervo del Museo Provincial se traslada a las instalaciones del Parque Los derechos de la Ancianidad, ex Parque Pereyra Iraola, donde funcionó el Palacio de las Bellas Artes.

Se inaugura el Museo Municipal de Artes Plásticas de Pergamino. VIII Salón de Arte de Mar del Plata (5 de febrero al 31 de marzo de 1949), Hotel Provincial.

Se otorgaron premios especiales para los artistas nacidos y/o residentes por más de dos años en la Provincia de Buenos Aires. En esta ocasión, en Pintura el Gran Premio de Honor fue declarado desierto, otorgándosele el Primer Premio a la obra Balcón,



Miguel Carlos Victorica, *El balcón*, Óleo s/chapadur, 136 x 111,5 cm., Primer Premio en el VIII Salón de Arte de Mar del Plata, 1949. Colección Patrimonial del Museo Provincial de Bellas Artes.

de Miguel Angel Victorica. Como en las anteriores ediciones, se instituyeron premios estímulo a artistas de la talla de Angel De Rosa, Tomás Di Taranto, y Luis Caputo Demarchi, entre otros. Hubo Premios Especiales a los artistas de la provincia, entre los cuales se encuentran Carlos Butin, Francisco De Santo y Roberto Rossi. También se instituyó un premio Intendencia de Gral. Pueyrredón para Antonio Pedone por su obra Interior. Participaron 416 expositores con 432 obras exhibidas.

XVIII Salón de Arte de La Plata (24 mayo al 23 junio de 1949), Pasaje Dardo Rocha. Secciones: Pintura, escultura, dibujo y grabado. Jurados por la Subsecretaría de Cultura: Rodolfo Franco, Enrique De Larrañaga, Juan Carlos Oliva Navarro. Por los artistas: Enrique Fernández Chelo, Aurelio Macchi y Onofrio Pacenza. Para cada una de las disciplinas se instituyen tres Premios adquisición y Premios Estimulo, con un valor económico de 1/7 del Primer Premio (6 para pintura, 4 para escultura y 2 para grabado. Si bien como disciplina figura el dibujo, no se instituyeron en esa especialidad. Participan 144 artistas con 148 obras. Artistas premiados: R. Monclús, R. Vinome y J.C. Faggioli en Pintura; J. Alonso, N. Fernández Mar y A. Nevot en Escultura y A. Carballo y J. Grela en Grabado.

1950

Año del Libertador Gral. San Martín

XII Salón de Arte de Tandil, inaugurado el 28 de enero. Secciones: pintura, escultura y grabado. Tuvo premios adquisición y también premios estímulo. Participaron 212 expositores.

IX Salón de Arte de Mar del Plata. Secciones: pintura, escultura y grabado, con Gran premio de Honor, premios adquisición y

premios estímulo. En esta edición se instituyeron los Premios Especiales para artistas de la Provincia en pintura, escultura, grabado y dibujo, y se sumó, al Premio Intendencia de Gral. Pueyrredón, el Premio Ministerio de Obras Públicas, otorgado a Sepuccio Tidone por Figura, yeso. Expusieron 417 artistas. Salón Regional de Artistas Platenses (11 al 27 de agosto) Secciones: pintura, escultura, grabado y dibujo. Entre los premiados se encuentran E. Martínez Boero, Elsa Santanera y Raúl Bongiorno. Participaron 94 expositores.

Salón de Motivos Bonaerenses Realizado en octubre, se declararon desiertos los premios de escultura y dibujo, adquiriéndose siete premios en la sección pintura, entre los que podemos mencionar obras de Martha Games Montesinos y José Mancuso. XII Salón de Arte de Buenos Aires (16 de noviembre al 19 de diciembre), en el Museo Provincial de Bellas Artes. Jurados: Por la DBA: Augusto Marteau, Rafael Muñoz, Máximo Maldonado y Juan C. Oliva Navarro. Por los artistas: C. Ciocchini, Miguel A. Nevot, Juan Picabea y Héctor Rocha. Los premios Sanmartinianos fueron declarados desiertos -el dinero destinado a los mismos suponían la erogación del 50 % del valor presupuestado para el Salón). Secciones: pintura, escultura, grabado y monocopia, y dibujo. Juan Carlos Castagnino obtuvo el 1º Premio en grabado por su obra El rancho, mientras que Vicente Forte obtenía el 3º Premio en Dibujo por su obra Mujer frente al espejo. De este certamen participaron 173 artistas.



(*) Trabajo elaborado para las VII Jornadas de Historia del Arte del Instituto de Investigación de Arte Argentino, Facultad de Bellas Artes, UNLP, octubre de 2010.

Bibliografía

DE ANTUENO E., MAC DONNELL E. y SÁNCHEZ PÓRFIDO, P. "El Primer Museo de Bellas Artes en la Provincia de Buenos Aires" en 85 años. Muestra Aniversario. Catálogo de la reapertura del MPBA, diciembre de 2007.

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES "EMILIO PETTORUTI" Catálogos de los Salones, relevados desde 1940 hasta 1950. MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES "EMILIO PETTORUTI" Libros de actas y resúmenes de la época.

SANTAMARINA A. et al. 3º Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes, La Plata, período 1937-1942, Tomo 1º, Ministerio de Gobierno, Provincia de Buenos Aires, Impresiones del Estado, 1944.

Notas

[1] Aunque no en forma exclusiva, puesto que también se realizó a través de donaciones por parte de Instituciones, de los propios artistas y de particulares, como se señalará más adelante.
[2] Presidida en el periodo trabajado por Antonio Santamarina e integrada por Mario A. Canale, Alberto Güiraldes, Luis Falcini, Ernesto Riccio y Emilio Pettoruti en su carácter de Director del MPBA.
[3] SANTAMARINA A. et al. 3º Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes, La

Plata, período 1937-1942, Tomo 1º, Ministerio de Gobierno, Provincia de Buenos Aires, Impresiones del Estado, 1944, p.11.
[4] Ibid., pp.15-17. Aquí vemos cabalmente expresado el concepto griego de Calocagatia y Areté, como la unión virtuosa de lo bueno y lo bello.
[5] El nombre alude al predio expropiado a la familia Pereyra Iraola, donde en esos años se alojó parte de la Colección del MPBA en el casco de la estancia, que pasó a ser el Palacio de las Bellas Artes.

[6] SANTAMARINA A. et al. Op. Cit., p.187, cap. VI, del Estímulo a la producción artística.
[7] Durante esta década se realizaron nueve ediciones del Salón.
[8] DE ANTUENO E., MAC DONNELL E. y SÁNCHEZ PÓRFIDO, P. "El Primer Museo de Bellas Artes en la Provincia de Buenos Aires" en 85 años. Muestra Aniversario. Catálogo de la reapertura del MPBA, diciembre de 2007.

XVI Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires



Prof. Agustín Algaze, Prof. Mariela Canali y Prof. Graciela Saez.

El Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón participó en el XVI Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires que se realizó en la ciudad de Dolores el pasado 27

y 28 de abril, un invaluable espacio de conocimiento histórico, intercambio y fortalecimiento de nuestras identidades.

Lily Sosa de Newton. Su fallecimiento

El 13 de mayo falleció la historiadora Lily Sosa de Newton, una de las primeras mujeres que comprendieron que era importante visibilizar la historia de las mujeres argentinas.

Lily nació el 24 de octubre de 1920 en Morón, localidad por la que siempre tuvo un particular cariño. De su vasta producción destacamos especialmente su Diccionario biográfico de mujeres argentinas, que constituye un verdadero clásico y es un recurso insustituible cuando abordamos la historia tan poco conocida de quienes por su condición de género han sido ignoradas o reducidas a meras compañeras de los hombres.

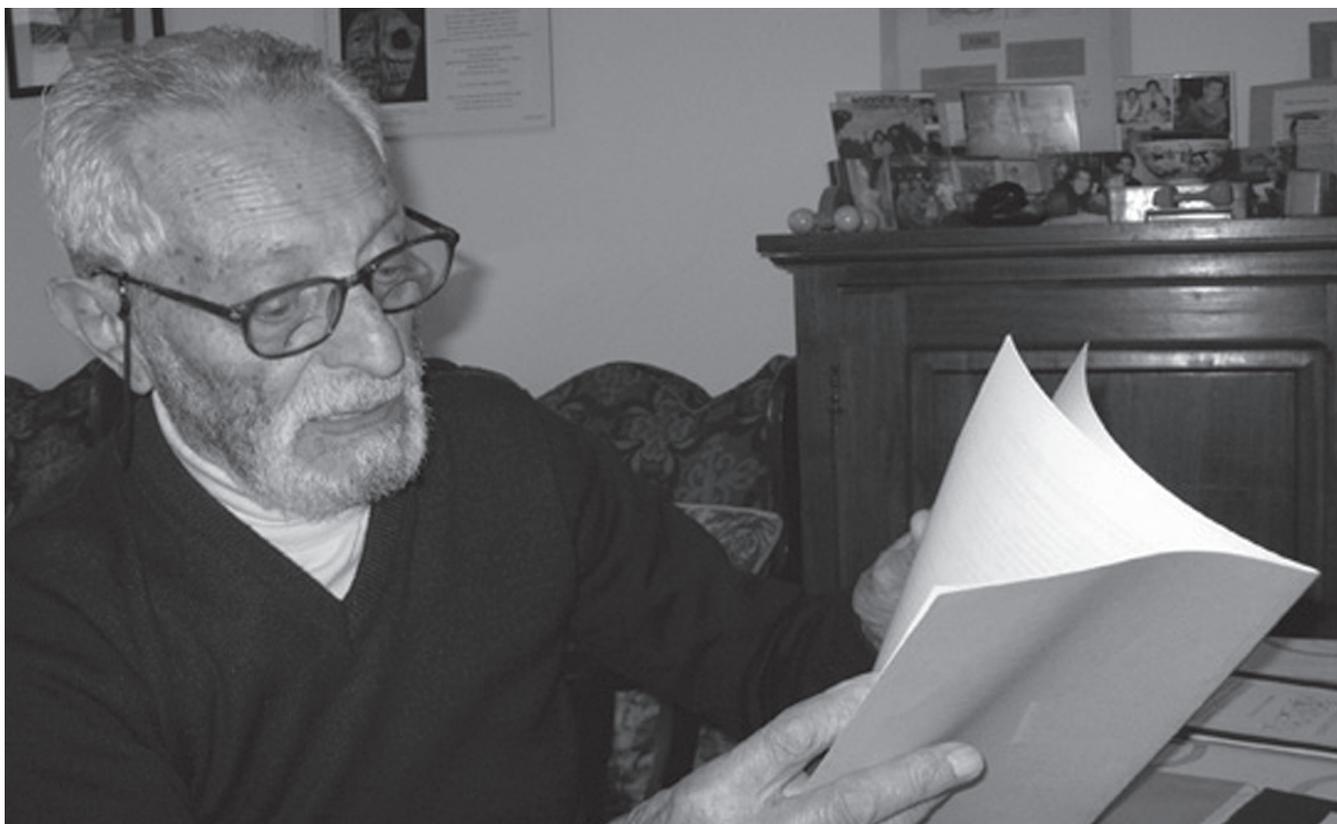
Su obra tiene un inmenso valor y debe ser reconocida por las nuevas generaciones. Por su importante y extensa trayectoria ha recibido muchos reconocimientos, entre ellos la designación de “Ciudadana ilustre”, tanto en el Municipio de Morón como en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Quienes hemos tenido la oportunidad de conocerla la recordaremos además como una persona generosa y sensible, con la que hemos compartido charlas tanto en ámbitos académicos como en su casa, donde amablemente ha recibido a quienes la visitamos muchas veces buscando información y consejo.

G. S.



Luis Alberto Ponzo (1916-2017)



Compartimos la triste noticia del fallecimiento del poeta Luis Alberto Ponzo. Había nacido el 12 de junio de 1916 en el Barrio de Palermo, instalándose a mediados del siglo pasado en la localidad de Castelar. Odontólogo de profesión, su pasión fue la literatura y a ella se dedicó desde muy joven convirtiéndose en un sensible y prolífico poeta. Publicó más de cincuenta libros, poemas, ensayos, críticas y biografías de autores argentinos y latinoamericanos; dirigió revistas y colecciones literarias. Fue director del periódico local "La Voz de Castelar". Su obra fue incluida en numerosas antologías de poesía contemporánea argentina. Recibió importantes reconocimientos del Fondo Nacional de las Artes, la Fundación Argentina para la Poesía, SADE Central y SADE Seccional Oeste. Entre otras distinciones fue declarado ciudadano ilustre de Morón.

A poco de cumplir 101 años, era común verlo sentado rodeado de niños y conversando con amigos y vecinos en la pequeña plaza cercana a la estación y a la Sociedad de Fomento de Castelar, de la cual fue Presidente. Buen amigo del Instituto Histórico, donó generosamente a nuestro archivo material documental que había atesorado junto a su esposa Alba Correa Escandell durante largos años. También registramos su valioso testimonio de vida y sus relatos vinculados a la historia moronense.

Alberto Ponzo ha dejado una profunda huella tanto por su trayectoria literaria como por su nobleza como ser humano. Lo extrañaremos y recordaremos siempre su delgada figura caminando por su querido Castelar.

G.S.

ACLARACIÓN:

En el número anterior de la Revista de Historia Bonaerense, se publicó una entrevista que Laura Delgado le realizó a la escritora María Rosa Lojo. Laura Delgado es Docente y colaboradora de la Revista Castelar Nuestro Lugar, en la cual fue publicado ese artículo en el ejemplar N° 60 de noviembre de 2014.

Resúmenes Abstracts

Devenires de una artista migrante: el destino argentino de Grete Stern

Paula Bertúa

En este trabajo propongo hacer un recorrido y examinar algunos de los episodios biográficos y proyectos artísticos más significativos de los comienzos de la trayectoria de la fotógrafa alemana Grete Stern en la Argentina, cuando recién emigrada se instala en la localidad de Villa Sarmiento y su casa-estudio se convierte en un laboratorio de prácticas artísticas a la vez que en un punto de encuentro de la vanguardia, un espacio abierto al debate e intercambio de ideas sobre el arte moderno que reunió a varias figuras de la vida cultural de la época.

Palabras clave: Grete Stern - fotografía - vanguardia - Villa Sarmiento - Buenos Aires - años '40-'60.

The destiny of a migrant artist:

the Argentinian fate of Grete Stern

Paula Bertúa

This work proposes to examine some of the most significant biographical episodes and artistic projects from the beginning of the career of Grete Stern, a German photographer. Shortly after having moved to Argentina she settled in the town of Villa Sarmiento. Her house and study became a laboratory for artistic practice and, at the same time, a meeting point for the avant-garde, a space open to debates about modern art that brought together several figures of the cultural life of the time.

Key words: Grete Stern - photography - avant-garde - Villa Sarmiento - Buenos Aires - 1940s - 1960s.

El Monumento a la Independencia. La obra de arte, el espacio público y los usos del pasado

Graciela Saez

La conmemoración de las efemérides patrias entraña una variedad de significados y dimensiones de lo histórico, lo material, lo social y lo simbólico. Analizarlo permite, inferir en cada etapa de la historia de una sociedad, la continuidad de ciertas tradiciones, la construcción de sentido, las formas de interpretación y divulgación del pasado, los niveles de integración social, el grado de apropiación de lo público o el disciplinamiento impuesto por los poderes de turno a una comunidad.

En este caso nos centramos en la Declaración de la Independencia, el 9 de julio de 1816 y de cómo este hecho histórico fue recordado y celebrado en Morón a lo largo del siglo XX. Para ello hemos puesto nuestra mirada en el monumento a la Independencia, primera obra escultórica emplazada en el Municipio, cuyo proyecto de realización surgió en 1912, fue inaugurado en 1937 y trasladado en 1950. Tres momentos de nuestra historia, que nos permiten reconocer la dimensión política y simbólica que dio origen a las acciones que se promovieron para otorgar sentido y legitimación a un hecho tan trascendente.

Palabras clave: Héctor Rocha - Morón - Villa Sarmiento - usos del pasado - escultura.

The Monument to Independence.

The work of art, the public space and the uses of the past

Graciela Saez

The commemoration of National ephemeris entails a variety of meanings and dimensions of the historical, the material, the social and the symbolic. Analysing it allows us to infer in each stage of the history of a society, the continuity of certain traditions, the building of meaning, the forms of interpretation and divulgation of the past, the levels of social integration, the degree of appropriation of what is public, or the discipline imposed by power on a community. In this case we will focus on the Declaration of Independence, on July 9th 1816, and on how this historical event was remembered and celebrated in Morón during the twentieth century.

In order to do so we have casted our eyes on the Monument to Independence, the first sculptural work placed in the town, whose construction project came up in 1912. It was unveiled in 1937 and moved in 1950. Three moments in our history that allow us to recognize the political and symbolic dimension that gave origin to the actions which were promoted in order to give meaning and legitimation to such an important event.

Keywords: Héctor Rocha - Morón - Villa Sarmiento - uses of the past - sculpture.

Imagen e imaginario. El estereotipo del indígena en el arte rioplatense del siglo XIX

Carina Circosta

En este artículo se analiza la representación de los indígenas en el arte del siglo XIX en la Argentina (o más bien en la ciudad de Buenos Aires), quienes a la luz de los esquemas evolucionistas fueron tratados como primitivos, salvajes, naturales, antinaturales, etc. El arte y la cultura, como sinónimos de progreso y civilización, determinaron la mirada y la imagen que se creó de los pueblos originarios, por medio de una iconografía conformada en época colonial que se

continuó en el período republicano; por los artistas viajeros primero y en las obras de los artistas locales después, manteniendo vigentes los estereotipos que fueron funcionales a ciertos proyectos socioeconómicos.

Palabras clave: arte del siglo XIX - representación de indígenas - estereotipos.

Image and imagery.

The stereotype of native people in the art of the Río de la Plata during the nineteenth century

Carina Circosta

This article analyses the representation of the indigenous communities in nineteenth century art in Argentina (or rather in the City of Buenos Aires), who in light of the evolutionist standards were treated as primitive, savage, natural, unnatural, etc. Art and culture, as synonyms of progress and civilization, determined how to look upon native people and the imagery created to represent them through iconography shaped during colonial times and continued during the republican period by travelling artists at first and local artists later, maintaining the validity of the stereotypes that were functional to certain socioeconomic projects.

Key words: art of the nineteenth century - representation of indigenous - stereotypes.

Los frutos olvidados de Atilio Boveri en Morón. Cristales grabados en el Palacio Municipal (1939-40)

Agustín Algaze

En el bienio 1939-1940, el polifacético artista plástico Atilio Boveri protagonizó múltiples iniciativas a un ritmo febril: ilustración de textos y dictado de conferencias históricas y nacionalistas, edición de un libro en su homenaje, decoraciones novedosas en cristal grabado y la reproducción de sus trabajos en un catálogo, publicación de una novela, promoción de la celebración del Día de la Tradición, entre otras. Paralelamente, las obras de construcción del Palacio Municipal en Morón estaban siendo terminadas y Boveri participó de su ornamentación con tres paneles de cristales grabados que forman un tríptico: Industria, Los Frutos y Comercio. Esta obra forma parte de las primeras producciones de artistas argentinos en esta técnica de decoración en edificios públicos. Sin embargo, su valor patrimonial, histórico y cultural permanece velado para la comunidad local.

Palabras clave: Atilio Boveri - cristal grabado - palacio municipal - Morón - gaucho.

The forgotten fruit of Atilio Boveri in Morón.

Engraved glass in the Municipal Palace (1939-1940)

Agustín Algaze

In the 1939-1940 biennium, the multifaceted plastic artist

Atilio Boveri carried out several initiatives at a feverish pace: the illustration of texts and dictation of historical and nationalist conferences, the edition of a book in his honor, original decorations in engraved glass and the reproduction of his works in a catalog, the publication of a novel, the promotion and celebration of Tradition Day, among other things. At the same time, the building of the Town Hall in Morón was being completed and Boveri took a part in its ornamentation with three panels of engraved crystals that formed a triptych: "Industria", "Los Frutos" and "Comercio". This work belongs to the first productions by Argentinian artists in these decorative techniques to be seen in public buildings. However, its patrimonial, historical and cultural value remains veiled for the local community.

Key words: Atilio Boveri - engraved glass - town hall - Morón - gaucho.

Símbolos del poder municipal. Centros cívicos bonaerenses como "obras de arte total" entre 1936 y 1940

Santiago Pérez Leloutre

Las artes y la arquitectura de la obra pública construida durante el gobierno de Manuel Fresco resultaron de un contrastante impacto en los pueblos bonaerenses. Sin embargo, la revolución detrás de las novedades formales se encuentra en el rol que asumieron tales artefactos como escenarios donde se desarrollaba la vida pública. En este trabajo proponemos, a través del análisis de los palacios de Lomas de Zamora, Mar del Plata y Laprida, una indagación en las relaciones entre la institución municipal y sus universos proyectuales, diseñados desde los herrajes, luminarias, mobiliarios, hasta sus fachadas, como "obras de arte total".

Palabras clave: palacio municipal - Laprida - Mar del Plata - Lomas de Zamora - obra de arte total.

Symbols of Municipal power.

Civil centres in Buenos Aires Province as "total work of art" between 1936 and 1940

Santiago Pérez Leloutre

The art and architecture of the public buildings constructed during Manuel Fresco's administration resulted in a contrasting impact on the Buenos Aires local towns. However, the revolution behind the formal novelties lies in the role assumed by such buildings as scenarios where public life developed. In this work we propose, through the analysis of the Palaces of Lomas de Zamora, Mar del Plata and Laprida, an inquiry into the relations between the municipal institutions and its projecting universes, designed from the ironwork, the luminaries, the furnishings, even from their facades, as "total work of art".

Key words: town hall - city hall - Laprida - Mar del Plata - Lomas de Zamora - total work of art.

Florencio Molina Campos, un artista admirado e inolvidable

Susana Haydee Boragno

Florencio Molina Campos responde perfectamente a un artista que supo captar a través de sus obras la pampa bonaerense. Sus almanaques realizados para la firma Alpargatas mostraron escenas camperas de la vida de los gauchos, con humor y creatividad en sus infinitas tareas, festejos, vida cotidiana, etc. Permite rescatarlas en el presente, para no que no se olviden, como era el propósito del artista que aconsejaba a los pintores, músicos, escritores: recojan nuestro inmenso caudal disperso que aún están a tiempo de salvar el folklore... Pero el dibujante, el ilustrador era mucho más que eso, tema que está contado en este artículo.

Palabras clave: campo - gaucho - almanaques - Molina Campos - Estados Unidos.

**Florencio Molina Campos,
an admired and unforgettable artist**
Susana Haydee Boragno

Florencio Molina Campos was an artist who was able to capture perfectly the Buenos Aires' pampa through his work. The calendars he designed for the company "Alpargatas" showed scenes of the daily countryside life of the "gauchos" with humor and creativity in their duties, celebrations and daily lives. It allows us to bring them to the present, so they are not forgotten. That was the purpose of the artist, who advised painters, musicians and writers: pick up our immense and scattered riches, you still have time to save our traditions... But the draughtsman, the illustrator was much more than that.

Keywords: countryside - gaucho - calendars - Molina Campos - United States.

Villa Mecenás. Un espacio de arte para la comunidad de Morón

Mariela Canali y Mariela Rametta

El artículo describe tanto la biografía de Domingo Vittoria, escultor radicado en Morón, como de su casa y la forma en que ésta se convirtió en una escuela municipal de Artes en la que destacados artistas plásticos ofrecen desde hace más de treinta años, talleres abiertos a la comunidad.

Palabras clave: Villa Mecenás - Domingo Vittoria - talleres de arte - artistas plásticos - Morón.

"Villa Mecenás." A place of art for the Morón community
Mariela Canali y Mariela Rametta

This work describes not only the life of Domingo Vittoria, a sculptor settled in Morón, but also his residence and the way in which it became a local school of arts where important visual artists have offered workshops open to the community for more than thirty years.

Key words: Villa Mecenás - Domingo Vittoria - artistic workshops - visual artists - Morón.

Las políticas públicas de la Provincia de Buenos Aires en la conformación de la Colección del Museo Provincial de Bellas Artes durante la década de 1940. Una cronología de los Salones de Arte.

María Soledad Oyuela

El presente trabajo tiene como objetivo señalar y definir los lineamientos de las políticas públicas en artes plásticas llevadas adelante en la década del '40, que consolidaron la existencia del Museo Provincial de Bellas Artes, y alentaron la formación de otros acervos como el Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil, entre otras instituciones. Asimismo, destaca el rol que le cupo a la Comisión Provincial de Bellas Artes en relación a la continuidad de la realización de los Salones o concursos de arte que se instituyeron como la vía principal de incremento patrimonial de esas colecciones públicas, modalidad que ha prevalecido.

Palabras clave: políticas públicas - artes plásticas - museos de arte.

**Public policies in Buenos Aires Province for the creation of the
Provincial Museum of Fine Arts' Collection during the 1940s.
A chronology of the Halls of Art.**

María Soledad Oyuela

The present work aims to identify and define the guidelines of the public policies regarding Fine Arts carried out in the 1940s. Those policies consolidated the existence of the Provincial Museum of Fine Arts and encouraged the creation of other collections such as the Tandil Municipal Museum of Fine Arts, among other institutions. This work also highlights the role of the Provincial Fine Arts Committee in relation to the continuation of the Halls of Art's competitions that were instituted as the main source of patrimonial increase of these public collections, a method that has prevailed until now.

Key words: public policy - fine arts - art museum.

MORÓN
Gobierno



Instituto y Archivo Histórico Municipal
Dirección de Arte y Cultura
Jefatura de Gabinete

inst.historico@moron.gob.ar
revistahistoriabonaerense@gmail.com
moronhistorico@hotmail.com