

Colección Histórica
del Museo Castagnino



Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2004.
Foto: Norberto Puzzolo.

Un patrimonio rosarino para el mundo

La colección del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino reúne actualmente más de 3.200 obras, un patrimonio que se fue conformando a lo largo de más de 80 años por la acción conjunta de la Municipalidad y de muchos rosarinos que han contribuido con gran generosidad hasta convertirlo en el segundo museo de arte en importancia en el país.

El fantástico acervo ha sido reconocido desde su creación por reunir pinturas, esculturas y series de grabados emblemáticos del arte argentino de los siglos XIX y XX, y valiosas piezas europeas de diversas épocas, pero además en los últimos tiempos se ha retomado una política fundacional de incrementar la colección, que las vicisitudes de los tiempos habían borrado.

El museo se ha ido renovando, ha sido totalmente reciclado y equipado, y una acción decidida que fue realizada en forma conjunta con la Fundación Castagnino ha permitido incorporar en los últimos cuatro años más de 400 obras de arte argentino contemporáneo, de las más diversas regiones del país, ubicando nuevamente a la institución junto con su anexo el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (macro), inaugurado por la Municipalidad en 2004, en el centro de la escena nacional.

De esta manera, a través de sus dos sedes, se busca tanto preservar, investigar y difundir la colección, como dar a conocer y promover la producción argentina. Es decir, se procura conjugar su patrimonio de arte histórico con una visión de la escena contemporánea.

El silencioso trabajo encarado en la documentación y catalogación de obras, ahora permite un nuevo logro: la edición de un libro-catálogo sobre la Colección Histórica del Museo Castagnino que complementa el editado hace dos años de la Colección de Arte Argentino Contemporáneo.

Esta iniciativa reafirma el interés por la cultura de la Municipalidad de Rosario, que está convencida de la necesidad de difundir el patrimonio, para que todos puedan acceder a los bienes culturales de forma democrática, sin limitaciones de ningún tipo.



Ing. Miguel Lifschitz
Intendente Municipal de Rosario

Un trabajo necesario

En la cultura hay acciones necesarias, que son fundamentales aunque carezcan de espectacularidad, y precisan de tiempo y de trabajo. Una de ellas es relevar el patrimonio, investigarlo, comprender su importancia y difundirlo.

Convencidos de la significación de estos actos, el Museo Castagnino/macro ha invertido silenciosamente en algo que resulta esencial para una institución de estas características: catalogar su acervo, porque de esta forma no sólo se puede darlo a conocer más plenamente sino que además se contribuye decididamente a la construcción cultural del país y se crean nuevas herramientas para la educación.

De esta manera, en los últimos tiempos se fijó una política muy precisa de balancear el esfuerzo entre acciones para promover el arte en general y otras que apuntaron al enriquecimiento del patrimonio, así como también a su reconocimiento y resguardo.

Se combinó la realización de exposiciones de diferente tipo -con especial atención a los creadores rosarinos- con la conformación de una colección que mirara hacia adelante, con el riesgo que siempre implica lo contemporáneo, a la vez que se buscó cubrir vacíos en un proceso que llevó a comprender más claramente ciertos procesos artísticos.

Paralelamente, el trabajo de investigación y catalogación profundizó la construcción de otra historia desde Rosario, ya que muchas veces los discursos que han quedado «oficializados» olvidan o ignoran peligrosamente obras y artistas de indudable valor cultural.

Hay que destacar que esta política ha permitido posicionar al Museo Castagnino/macro como un referente nacional con proyección internacional. Pero dentro de este programa, quedaba pendiente la realización de un gran libro-catálogo que diera cuenta de la Colección Histórica del Museo Castagnino.

No fue fácil llegar a esta instancia. Durante años, los investigadores del museo desarrollaron este trabajo que ahora damos a conocer. Una obra que es posible por la suma de voluntades: de la Municipalidad de Rosario que viene desarrollando un plan ejemplar en cuanto al lugar que le da a la cultura como herramienta de transformación social; de los equipos del museo, que han llevado adelante las diferentes acciones para su concreción, y de la Fundación Castagnino, que ha colaborado desinteresadamente.

Y estamos orgullosos, porque se trata de un deber social cumplido.

El Museo Castagnino/macro no sólo ha logrado constituir la colección de arte argentino contemporáneo más importante del país, no sólo ha enriquecido su acervo histórico, no sólo ha trabajado en su difusión, no sólo está contribuyendo a situar el lugar de ese patrimonio artístico en el campo de la educación, sino que ha comenzado a cambiar la manera de comprender el arte argentino.

Roberto Echen
Curador General
Museo Castagnino/macro

Fernando Farina
Director General
Museo Castagnino/macro

Arte Argentino



Torre
ca. 1990
óleo sobre tela- 84 x 60 cm
Ingresó en 2004. Donación de Antonio Belaústegui y Tania Waisberg (nietos) en el marco del proyecto de formación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino/macro.
Núm. de registro: 3266

Roberto Aizenberg (1928-1995)

Nació en Villa Federal, provincia de Entre Ríos, en 1928.

En 1936 se instaló en Buenos Aires definitivamente.

En 1950 abandonó sus estudios en la Facultad de Arquitectura para dedicarse a la pintura. Concurrió al taller de Antonio Berni durante dos meses. Estudió con Juan Batlle Planas entre 1950 y 1953, convirtiéndose en uno de los representantes cruciales de la tendencia surrealista en Argentina.

En 1958 realizó su primera muestra individual en la Galería Galatea de Buenos Aires. Por entonces, sus trabajos ya presentaban rasgos de la tendencia metafísica, posibles de apreciar en los paisajes y construcciones irreales que traducen un clima de enigmática extrañeza.

Entre 1947 y 1968, período abarcado en la muestra individual que llevó a cabo en el ITDT en 1969, el artista desarrolló un lenguaje basado en formas de gran contundencia estética. La disposición de las mismas, vacilante entre un estado de quietud absoluta y la sensación de abismo incesante, manifiesta un gran caudal poético mostrando, al mismo tiempo, su tendencia a la geometría. En varios de esos cuadros, las escenas aparecen envueltas en una atmósfera de reminiscencias y sueños, donde los objetos y personajes son presentados como entidades iconográficas ambiguas, por su precisión formal.

Figuras en paisajes, autorretratos, monumentos y torres forman parte de su iconografía.

En los años 70, la tragedia del país irrumpió en la vida de Aizenberg. Por lo tanto, en 1977 se radicó en París. A principios de los 80 se trasladó a Milán, donde expuso una serie de dibujos en la Galería del Naviglio.

Regresó en 1984 y, al año siguiente, concretó una serie de arlequines. También incursionó simultáneamente en la serigrafía.

Hacia fines de la década participó en Art of The Fantastic: Latin América

1920-1987, muestra itinerante realizada en el Indianápolis Museum of Art; The Queens Museum, Nueva York; Center for the Fine Arts, Miami y el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de México. Asimismo, expuso en la Hayward Gallery de Londres, Inglaterra, y en el Palacio Velázquez de Madrid, España.

En los años 90, sus cuadros se volvieron cada vez más herméticos y despojados. La ironía de los títulos empleados con anterioridad cedió el paso a la insistencia en otros rasgos. Realizó entonces, un repertorio de pinturas que desarrolló mediante el empleo de un lenguaje formal aunque sin escapar a la atmósfera surreal. Edificaciones y monumentos, entre los que se halla *Torre*, continuaron siendo el puntapié de su imagen. Aunque en este caso, el artista se sirvió de una disposición geométrica mucho más acentuada, profundizando en las relaciones de tinte y en el juego figura-fondo.

A lo largo de su trayectoria formó parte de numerosas muestras en Buenos Aires, México, Río de Janeiro, Santiago de Chile, Massachusetts, Londres, Medellín, Zurich, París, Madrid y otras ciudades.

Participó en el Premio Ver y Estimar de Buenos Aires en 1961, y en la VII Bienal Internacional de San Pablo, Brasil, en 1963. Integró la exposición homenaje a su maestro Juan Batlle Planas en la Galería Rubbers, en 1966 y la muestra Dos Tendencias: Surrealismo y geometría, realizada en el MNBA.

En 1995 participó como invitado de honor en la Feria Arte BA y realizó una exposición individual en la Galería Federico Klemm.

Obtuvo varias distinciones, entre las que se halla el Premio Cassandra Foundation, Chicago 1970, otorgado por primera vez a un artista argentino.

Murió en Buenos Aires, en 1995.

Retrato de Lino Enea Spilimbergo
1982
óleo sobre madera- 77,3 x 57,3 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1995. Donación de Gilberto Krasniasky.
Núm. de registro: 2616



Carlos Alonso

(1929)

Pintor y dibujante nacido el 4 de febrero de 1929, en Tunuyán, Mendoza. A los 14 años de edad, ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes de Cuyo, donde tuvo como maestros a Sergio Sergi, Lorenzo Domínguez, Ramón Gómez Cornet y Francisco Bernareggi. En 1950 viajó a Tucumán para continuar sus estudios con Lino Enea Spilimbergo, Pompeyo Audivert y Lajos Szalay, en el Instituto Superior de Artes de la UNT. En 1953 realizó su primera exposición individual, en la Galería Viau de Buenos Aires. Por entonces, sus obras se acercaron al Realismo Social, derivando en formas más expresivas y libres.

En 1965, becado por el Gobierno de Francia, viajó a París. Desde allí visitó España y dos años después se trasladó a Italia para ilustrar *La Divina Comedia* y *El Dante*. De regreso al país trabajó en Santiago del Estero, junto con Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y Spilimbergo.

En los años 60, su pintura reflejó la caótica realidad de una sociedad que se encontraba segmentada. A través del gesto y las imágenes expresivas, el artista buscó registrar la violencia del contexto social y político. Durante uno de los períodos más oscuros de la historia argentina, su hija fue desaparecida por el régimen militar que gobernó entre 1976 y 1983, Alonso debió huir del país.

En esos momentos en los que el dolor lo sumergió en otra esfera, desarrolló una serie de retratos de diversos pintores. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Vincent Van Gogh y Egon Schiele fueron algunos de los maestros europeos representados en situaciones de angustia y sufrimiento. De esa etapa data la obra *Retrato de Lino Enea Spilimbergo*.

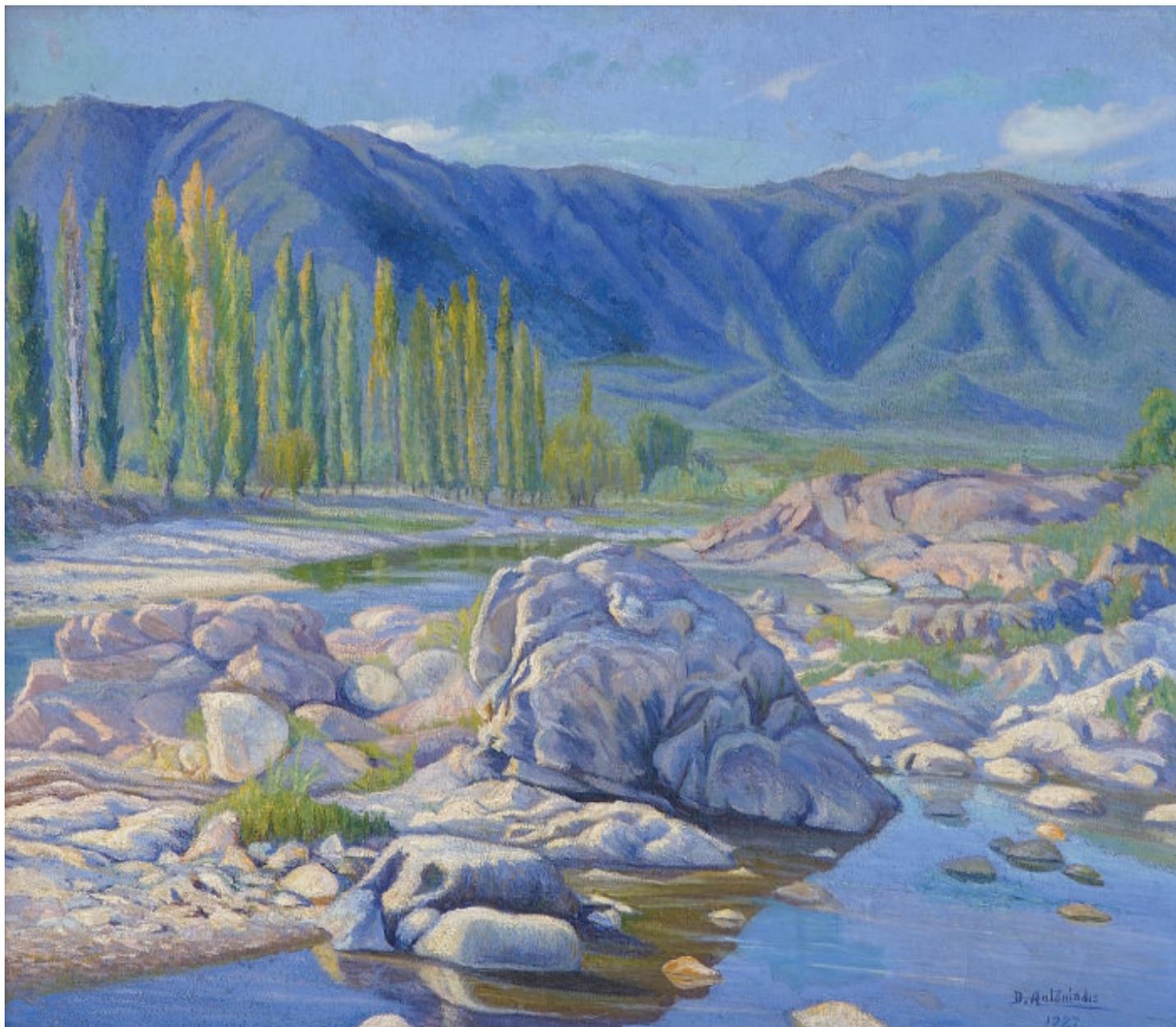
Con el transcurso del tiempo, la obra de Alonso fue perdiendo el acostumbrado tono expresionista ya que el autor se acercó a una figuración más precisa. Finalizado su exilio, se radicó en Córdoba. Allí instaló su taller y se dedicó a pintar los paisajes de la provincia.

Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas en distintos países del mundo.

En 1960 participó en la II Bienal de México.

Entre sus distinciones se destacan: Primer Premio Concurso Emecé para la ilustración de *Don Quijote* 1957, Segundo Premio de Dibujo, Salón Nacional, Córdoba 1962, Primera Mención de Dibujo, Premio Braque 1963, Primer Premio de Grabado, Salón Dante Alighieri, Mendoza 1968, Premio Konex de Platino 1982, y Premio Konex de Platino 1992.

Vive y trabaja en Unquillo, provincia de Córdoba.



Sinfonía de verano

1927

óleo sobre tela- 80 x 100 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 1935. Adquisición de la CMBA en el XIV Salón de Otoño.

Núm. de registro: 625

Demetrio Antoniadis

(1899-1965)

Nacido en Atenas, Grecia, en 1899. Llegó al país en 1911 y se naturalizó argentino en 1925.

Se graduó como profesor de Dibujo en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación de Buenos Aires. También, en los años 30, asistió como alumno libre a la ESBAEC. Participó en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1921 y 1922 y en salones provinciales y municipales obteniendo diversos premios. Además, realizó importantes exposiciones individuales.

La producción de Antoniadis se relaciona con la pintura de paisajes argentinos, típica de la segunda y tercera década del siglo XX. Caracterizada por un naturalismo luminarista y por la apropiación de ciertos rasgos del lenguaje impresionista, como la mancha y el uso de colores puros. Concentró su interés en la resolución de la atmósfera, en la fluidez del aire y la vibración del color. Problemáticas que se transformaron en el

tema de sus creaciones. Los paisajes de sol y la amplitud del panorama serrano se encontraron determinados por el empleo de una paleta de verdes, amarillos y azules de gama suave.

Además de pintar, ejerció la docencia en escuelas de Rosario y en la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNL.

Entre las distinciones obtenidas, cabe destacar: Premio Estímulo, I Salón de Artistas Rosarinos Nexus 1926 y Premio Adquisición Municipalidad de Rosario, VI Salón Anual de Artistas Rosarinos. En los años 1927, 1930 y 1935, las pinturas que presentó en el Salón fueron premiadas y adquiridas para el Museo Municipal de Bellas Artes, Rosario.

Su obra se encuentra en las colecciones del Museo de La Boca y del MNBA. Entidad que adquirió la pintura titulada *En las sierras*, luego que el artista realizara una exposición individual en la sede de la CNBA.

Falleció en Rosario, en 1965.



Peinture celulosique sur
panneau plastique
(pertenece a la serie
Plastique y Elan)

1989

técnica mixta sobre madera- 122 x 128 cm
Ingresó en 2005. Donación del artista en el
marco del proyecto de formación de la
colección de arte argentino
contemporáneo Castagnino/macro.
Núm. de registro: 3305

Carmelo Arden Quin

(1913)

Nació en Rivera, Uruguay, en 1913. En su temprana juventud, el escritor catalán Emilio Sans lo acercó al mundo artístico y literario vanguardista, siendo el Cubismo y el Futurismo dos fuertes referentes en ese período. A mediados de la década del 30 conoció al maestro uruguayo Joaquín Torres García, sintiéndose atraído por sus postulados de fuerte influencia constructivista. No obstante, su marcado interés por la abstracción geométrica lo llevó a abandonar el simbolismo americanista.

En 1938 se radicó en Buenos Aires. En esa época, además del arte, las preocupaciones del artista se volcaron hacia la esfera literaria. Sus estudios en Filosofía y Letras lo empujaron a frecuentar diversos lugares de tertulia, donde conoció al poeta Edgar Bayley y al artista plástico Tomás Maldonado.

En la década del 40, se comenzó a gestar en el país un cambio en la forma de hacer y de pensar la práctica artística, siendo Arden Quin uno de los principales responsables en ese proceso de transformación. En 1944 fundó la revista *Arturo* junto con otros artistas y literatos. Esta publicación, dedicada a la difusión de los movimientos plásticos de abstracción geométrica, marcó el inicio del arte concreto en Argentina.

Asociación Arte Concreto-Invencción, Perceptismo y movimiento *Madí* -integrado por Arden Quin, Rhod Rothfuss y Gyula Kosice- fueron los exponentes más relevantes de esas nuevas propuestas estéticas.

Más allá de las diferencias suscitadas entre dichas agrupaciones, existieron ciertas características generales que permiten aunarlas. La implementación de teorías de base científico-matemática, la rigurosidad geométrica y la utilización de soportes irregulares son algunas de ellas. Mediante esos elementos intentaron cuestionar el concepto de arte vigente, poniendo en crisis tanto la noción de representación como la ortogonalidad. Ambos términos, regentes del tradicional estatuto del cuadro-ventana.

En 1948, luego de la división del movimiento *Madí*, Arden Quin se trasladó definitivamente a París. En esa ciudad continuó desarrollando una prolifera producción, donde la experimentación le ha permitido renovarse continuamente, sin dejar de ser fiel a los mencionados postulados.

Puntos, líneas rectas y formas poligonales son algunos de los elementos que el autor ha seleccionado, dentro del gran universo geométrico, para construir sus características pinturas objetuales, móviles y coplanales. No obstante, la rigurosidad formal se halla atravesada por diversos factores que hacen emerger de sus obras un aspecto lúdico notable.

Figuras articuladas colocadas libremente sobre el muro, planos yuxtapuestos de colores vibrantes o de superficies monocromas y composiciones de direcciones oblicuas constituyen un claro ejemplo del uso personal tanto de la geometría como de los diversos componentes del lenguaje plástico.

En 1987 presentó su serie *Plastique y Elan*, donde su modo de operar se combinó con la utilización de materiales no convencionales. Entre ellos, botones, metal, plásticos transparentes y esferas de cristal.

Dentro de esos parámetros puede incluirse *Peinture celulosique sur panneau plastique*. El marco recortado, su disposición diagonal y la superposición de plástico atestiguan la posible convivencia de la rigurosidad estructural y del hacer experimental, de lo razonado y lo fortuito.

En 1992 fundó el movimiento *Madí Internacional*.

Su gran trayectoria y reconocimiento lo han conducido a exhibir sus obras en diversos centros culturales, galerías y museos de países como Argentina, Brasil, Uruguay, Cuba, Venezuela, Francia, Alemania, Suiza, Italia, España, Estados Unidos y Japón.

Obtuvo, entre otros: Primer Premio, Primera Bienal de La Habana 1986. Vive y trabaja en París.

Presentación del
domador
1946
óleo sobre madera- 45 x 55 cm
Firmado en el ángulo inferi A.
Núm. de registro: 1574



Aquiles Badi

(1894-1976)

Nació el 14 de abril de 1894, en Buenos Aires.

En su niñez vivió en Italia, donde obtuvo una Licencia Técnica en el Regio Collegio Tomaseo de Milán. En 1909 regresó al país para estudiar en la ANBA.

En Argentina, a principios del siglo XX y desde fines del siglo XIX, se estaba gestando la conformación del campo artístico. Aspecto que puede tenerse en cuenta desde 1876, momento en que se creó la AEBa. Desde entonces se generaron diversas instancias de formación y difusión cultural. Se creó el MNBA en 1895. En 1905 se nacionalizó la Academia de Bellas Artes. En 1910 se realizó el Salón del Centenario y años posteriores, el Primer Salón Nacional. También surgieron agrupaciones independientes.

La década del 20 se presentó como el primer momento de actualización estética. Fue una etapa marcada por la llegada de los artistas que habían realizado su viaje de formación a Europa. Algunos de ellos conformaron el Grupo de París, entre los que se hallan: Raquel Forner, Alfredo Bigatti, Juan Del Prete, Héctor Basaldúa, Horacio Butler y Víctor Pizarro. Sus planteos estéticos se fundamentaron en una búsqueda de valores puramente plásticos, basados en el orden, el equilibrio, la armonía y en las enseñanzas recibidas en el taller de André Lhote.

En esa época, Badi se encontraba en Europa, visitando Italia y Francia. Por entonces, sus pinturas mostraron una gran influencia de los movimientos de vanguardia y de las tradiciones artísticas italianas. Temáticas como naturalezas muertas, figuras y motivos religiosos fueron propias del momento.

En 1924 se inauguró en el país la exposición de Emilio Pettoruti, provocando gran desconcierto en el público. También comenzó a publicarse la revista *Martín Fierro*, órgano de difusión de las nuevas expresiones artísticas ligadas a los movimientos de vanguardia europeos.

De regreso a Argentina, en 1936, Badi se acercó al grupo de artistas re-

unidos en torno a dicha publicación, el *Grupo Martín Fierro*. La estética de estos autores no presentaba ningún contenido ideológico de transformación social. En cambio, motivó a sus integrantes la necesidad de innovar en el lenguaje, incorporando cierto constructivismo cezanniano, expresiones de carácter surrealista y tendencias de tinte geometrizable o expresionista.

En aquellos años, el artista entabló relación con Horacio Butler, con quien dirigió el Atelier Libre de Arte Contemporáneo hasta 1939. Además, fue presidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

Durante el período que duró la Segunda Guerra Mundial residió en Milán. Allí, realizó pinturas murales y colaboró intensamente en la ilustración de diversas publicaciones. Entre ellas, *La Lettura*, revista mensual del *Nuevo Corriente della sera*, y *Martedì*, seminario literario de la casa Editora Bonpiani.

En *Presentación del domador* de 1946, el autor realizó una reconstrucción de las formas, abandonando cierta referencialidad mimética tradicional. En esta obra, los personajes han perdido su volumen, y tanto las superficies de color como la línea adquieren mayor presencia, aplanando el paisaje del cuadro.

Realizó exposiciones individuales en la Galería del Milione de Milán, Amigos del Arte de Buenos Aires, en La Plata, y en el Concejo Deliberante de la Capital, entre otras.

Algunas de sus distinciones fueron: Segundo Premio Nacional 1927, Primer Premio, Salón Nacional 1936, Primer Premio de Pintura Mural, Salón de Decoradores 1937, Medalla de Oro, Exposición Internacional de París 1937, y Premio Palanza 1957.

Sus obras se encuentran en las colecciones públicas del MNBA, MPBALP, MPBAEC, MPBARGR, y River Side Museum de Nueva York. También poseen obra suya, galerías particulares como Castello Sforzesco de Milán.

Murió el 8 de mayo de 1976, en la ciudad de Buenos Aires.



Retrato de Lucio Correa Morales

1878

óleo sobre tela- 65 x 54 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 1931. Donación de Francisco de Aparicio.

Núm. de registro:555

Augusto Ballerini

(1857-1902)

Nació el 20 de agosto de 1857, en la provincia de Buenos Aires. Estudió pintura con Antonio Gazano, Eduardo Chartón y Francisco Romero. En su primera juventud se dedicó a la diplomacia. A los 18 años, fue a Roma en calidad de secretario de un caballero católico, presidente de un grupo de peregrinos que llevaban a Su Santidad Pío IX un óbolo. Efectuó un segundo viaje a Italia para tomar clases de pintura: la iniciativa privada y el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires se lo permitieron. Una vez allí, ingresó al Instituto Real de Bellas Artes y luego estudió con el pintor César Maccari. Durante sus años de ausencia, transcurridos en Europa, envió numerosas obras que tuvieron gran aceptación entre el público porteño.

De esa época data la pieza *Retrato de Lucio Correa Morales*. Fechada en Florencia en 1878, coincidió con la estadía de Ballerini en esa ciudad, junto al mismo Lucio Correa Morales -uno de los primeros artistas dedicados a la escultura-, Francisco Cafferata, Ángel Della Valle y José Bouchet. A su regreso de Europa pintó motivos nacionales, al igual que sus discípulos. De ese período son *La sombra de San Martín* y *Apoteosis de Mariano Moreno*, los cuales no tuvieron gran aceptación. Formado en el marco de principios académicos y clásicos, su producción fue amplia y variada. Realizó obras decorativas, composiciones simbólicas y cuadros de temática tanto histórica como religiosa. Además, se sintió atraído por la tradición indígena, el escenario campestre y el retrato.

Amante de la naturaleza, también realizó pintura de paisajes en sus re-

corridas por el país desde Misiones hasta Tandil. En 1902 plasmó a *plein-air* los escenarios de las sierras de Córdoba, sin atmósfera y tonos sordos.

Sus escasos recursos económicos lo llevaron a realizar otro tipo de actividades, además de la producción. Se dedicó a la enseñanza particular y colaboró con el diario *La Nación*, realizando dibujos y retratos a la pluma.

Fue un activo representante de la cultura porteña. Integró, junto con Ernesto De la Cárcova y Ángel Della Valle, el grupo fundador de *La Colmena*, institución que organizó exposiciones de pintura y humorísticas con artistas extranjeros, en la ciudad de Buenos Aires. Participó en la SEBA como miembro honorario. Colaboró en la Fundación del Ateneo. Fue nombrado Miembro Corresponsal de la Asociación Artística de Roma y jurado de la CNBA, en los exámenes de Maestros de Dibujo para las escuelas del estado y para pensionados en Europa.

En 1895 el Gobierno Nacional adquirió el primer cuadro de autor nacional para el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Buenos Aires: *Una noche de luna en Venecia*, obra suya expuesta en el Salón del Ateneo.

Su última exposición en vida fue en el Salón Freitas y Castillo de Buenos Aires. Ballerini murió repentinamente antes del cierre de la mencionada exposición, el 28 de abril de 1902.

Un año más tarde se realizaba una exposición póstuma, lográndose reunir 132 obras del artista.



El beso
1935
bronce- 37 x 14 x 19 cm
Firmado en la base.
Ingresó en 1935. Adquisición.
Núm. de registro: 604

Eduardo Barnes

(1901-1977)

Eduardo Barnes se consolidó como uno de los escultores de gran trayectoria y notoriedad en el país por su amplia producción de temática religiosa realizada en piedra, madera y bronce.

Nació el 24 de marzo de 1901, en Rosario.

Pasó largas temporadas de descanso, junto con su esposa, en Tanti, provincia de Córdoba. Su casa serrana recibió el nombre de *La Vestal*, título de una obra suya que, emplazada en la vivienda, se hallaba compuesta por tres estatuas cuyo modelo era su esposa.

Los trabajos del artista dedicados al arte sacro realizados en Rosario fueron muy prolíficos dentro de su recorrido dejando una fuerte impronta en la historia de la ciudad. Entre ellos, cabe mencionar el conjunto de esculturas de la Iglesia Juan Evangelista, y el Vía Crucis llevado a cabo en el interior de la Basílica Catedral Santuario Nuestra Señora del Rosario. Además, ideó dos bajo relieves para el Monumento a la Bandera. En uno de ellos, representó la bendición de la primera bandera argentina, realizada por el cura-párroco de la Capilla del Rosario. En el otro, se encuentra el General Belgrano entregando a Cosme Maciel el emblema bendecido. Una importante parte de su obra fue reunida en el Museo de Arte Sacro ubicado en las catacumbas del Teatro El Círculo.

El beso, escultura perteneciente a la colección del MMBAJBC, presenta

una imagen figurativa mediante la cual el artista logra transmitir tanto la delicadeza de los cuerpos tallados como la intimidad de lo reproducido. Pese a su tamaño y materialidad, la obra puede vincularse directamente con *El beso* de Auguste Rodin. Sin embargo, la posición de las figuras es completamente distinta en ambas, lo cual indica que más que una copia lo que efectuó Barnes fue una apropiación temática, muy común entre escultores y pintores de la época para con el arte europeo de fines del siglo XIX y principio del siglo XX.

Entre sus actividades vinculadas al ámbito artístico, Barnes se desempeñó como Profesor Extraordinario en la Cátedra de Modelado de la Escuela de Arquitectura, en la UNL. También fue Profesor de Dibujo en el Colegio Nacional N° 53 Gral. San Martín, en la Escuela Superior Nacional de Comercio, y en el Liceo Nacional de Señoritas Bernardino Rivadavia, Rosario.

Exhibió sus obras en distintas ciudades del país. En 1950 fue invitado a exponer en el Salón Internacional de Arte Sacro de Roma, y en la Bienal de Madrid de 1952.

Obtuvo gran cantidad de premios en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y en Salón Nacional de Rosario.

Murió el 31 de agosto de 1977, en Rosario.

Naturaleza muerta
1926
óleo sobre tela- 92 x 65 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1930. Adquisición.
Núm. de registro: 540



Héctor Basaldúa

(1895-1976)

Pintor, escenógrafo y grabador. Nació en Pergamino, provincia de Buenos Aires, el 22 de septiembre de 1895.

De antepasados vascos, se instaló en Buenos Aires al finalizar la adolescencia, trabajando como empleado de la Dirección de Migraciones.

En 1914 inició sus estudios de pintura en la academia del artista italiano Augusto Bolognini. Allí, conoció a Horacio Butler y Aquiles Badi. En 1915 concurrió a la ANBA, donde tuvo como compañeros a Alfredo Bigatti, Lino Enea Spilimbergo, Pedro Domínguez Neira y Enrique de Larrañaga. En 1923, tras obtener el título de Profesor de Dibujo, viajó a Europa becado por el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. En Francia, asistió a los talleres de André Lothe y Emile Othon Friesz.

Por entonces, un importante contingente de artistas argentinos residía en París. Entre ellos, Alfredo Guttero, Juan del Prete, Ramón Gómez Cornet y Emilio Pettoruti. Los mismos formaron parte del posteriormente denominado Grupo de París.

Nucleados luego alrededor de la revista *Martín Fierro*, a los miembros de este conjunto no los unió una teoría estética determinada sino una nueva concepción plástica. Sus obras de síntesis geométrica o volcadas hacia una expresión más subjetiva se opusieron a la pintura convencional que dominaba tanto los salones oficiales como las escuelas de bellas artes de Buenos Aires, monopolizados por el naturalismo de fines de siglo XIX.

Basaldúa permaneció siete años en Europa. Desde allí, realizó envíos a distintos salones de Buenos Aires y al Salón de las Tullerías de París.

El óleo *Naturaleza muerta*, fechado en 1926, fue realizado en plena etapa europea. Las formas sintetizadas y la estructuración del espacio pictórico, al igual que el tratamiento del color, dan cuenta de las inquietudes que por entonces movilizaron al autor. Rasgos de la nueva sensibilidad estética relacionada con el retorno al orden, los cuales definieron los intereses del Grupo de París.

El artista regresó a Argentina en 1930, encauzando su actividad casi in-

mediatamente hacia la escenografía. En 1933 fue designado Director Escenógrafo del Teatro Colón, cargo que desempeñó durante diecisiete años ininterrumpidos, reincorporándose en 1956 hasta 1959. Antes de su viaje a Europa, ya había diseñado bocetos para el ballet de Constantino Gaito.

También trabajó como grabador litográfico e ilustrador de los textos literarios de Manuel Mujica Láinez, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. En 1936, la *Manufactura Nacional de Sévres* utilizó sus motivos y aguafuertes para decorar piezas de porcelana. Además, se editó su libro *Escenografías de Héctor Basaldúa* y, años más tarde, *Litografías de Héctor Basaldúa* con textos de Jorge Luis Borges.

A mediados de la década del 40 viajó a Estados Unidos para perfeccionarse en técnicas escenográficas y a los éxitos de su carrera teatral, se agregó su consagración dentro de la plástica.

En 1956 fue nombrado Miembro de Número de la ANBA y en 1958 Director del FNA.

Desde 1953 hasta 1969 expuso sus obras con regularidad en las galerías Müller, Viau, Bonino y Van Riel, de Buenos Aires.

Ha participado -junto con Butler, Emilio Centurión, Raquel Forner y Spilimbergo- como representante argentino en la Exposición Internacional de Pintura, Pittsburg, Estados Unidos 1935.

Fue becado por la Comisión Nacional de Cultura para perfeccionar sus conocimientos de técnica teatral en Alemania, Francia e Italia, en 1936. Obtuvo numerosos premios en el campo teatral: Primer Premio de Escenografía, Comisión Nacional de Cultura y Gran Premio de Escenografía, Exposición Internacional de París.

Además, recibió entre otros: Primer Premio, Salón Provincial de La Plata 1944, Premio Palanza 1949, Primer Premio de Pintura, Salón Nacional de Artes Plásticas 1956, Gran Premio Adquisición, Bienal Americana, MPBAEC 1957, y Premio I.P.C.L.A.R., Santa Fe 1970.

Falleció en Buenos Aires, el 21 de febrero de 1976.

Retrato
1935
témpera sobre cartón- 101 x 69,5 cm
Firmada en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1935. Adquisición de la CMBA en el XIV Salón de Otoño.
Núm. de registro: 602



Juan Berlingieri

(1904-1945)

Nació en Rosario, en 1904. Desde sus primeros estudios académicos se reveló como exímio dibujante y, a pesar de haber muerto prematuramente, llegó a obtener varios premios por sus telas. Su carrera como pintor se caracterizó por una labor seria e intensa, incentivada por la figura de Antonio Berni. Este último conformó la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*, junto con Medardo Pantoja, Andrés Calabrese, Leónidas Gambartes, Juan Grela, Pedro Gianzone, Domingo Garrone y Arturo Roger Pla, entre otros.

La obra de Berlingieri se enmarca en los lineamientos difundidos por dicha agrupación, cuyas temáticas giraron en torno a las clases populares y al suburbio, poniendo en obra una marcada ideología de disconformidad social. Con un lenguaje formal, se inclinó hacia un arte representativo de esa triste realidad pero con cierto dejo de esperanza. Compositivamente, su producción también fue influida por el código pictórico del Nuevo Realismo.

Retrato, inspirado en las composiciones de Berni de los años 30, recuer-

da el lenguaje del regreso al orden, de marcadas estructuras geométricas tanto en la resolución como en la concepción volumétrica. Aquí, el autor utilizó el temple al huevo, técnica transmitida por Lino Enea Spilimbergo, quien enseñó a sus alumnos a fabricar pinturas caseras durante una clase de Composición dada en épocas de la *Mutualidad*.

Si bien la fuerza de la propuesta de acción de ese grupo se desvaneció con su cierre, sus particulares características fueron consagradas, perdurando durante toda la década siguiente.

Berlingieri expuso sus obras en salones oficiales desde 1924.

Participó en muestras colectivas e individuales en las ciudades de Córdoba, Rosario, Buenos Aires y Santa Fe. También en La Cumbre y La Falda.

Ha recibido diversos premios y su labor artística fue comentada en críticas de los diarios *La Nación*, *La Prensa*, *La Capital* y *Los principios*, entre otros.

Falleció el 15 marzo de 1945, en Rosario.



Composición

1937

óleo sobre arpillera- 116 x 87cm

Firmado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 1938. Adquisición de la DMC en el XVII Salón de Otoño.

Núm. de registro: 692

Antonio Berni

(1905-1981)

Nació en Rosario, en 1905.

Realizó sus primeros estudios de dibujo en la Academia de Arte el Centre Catalá, junto con dos artistas inmigrantes: Eugenio Fornells y Enrique Munné.

En 1920 llevó a cabo su primera muestra individual, y en 1925 viajó a Europa gracias a una beca otorgada por el Jockey Club de Rosario.

Visitó Madrid y más tarde se radicó en París. Allí, concurrió al taller de André Lhote y al de Emile Othon Friesz. Además, se vinculó con otros artistas argentinos que estaban formándose allí.

Se interesó por el surrealismo y las características de la escuela metafísica italiana. Al mismo tiempo, se sintió atraído por las figuras sólidamente construidas de los primitivos y los artistas del Renacimiento.

En 1930 regresó al país con su mujer francesa y su hija. La situación política, social y económica de esa década definió su personalidad plástica, marcada por su identificación con las ideas políticas socialistas.

Se instaló en Rosario en 1933, y dirigió la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos*, alentando a los artistas jóvenes a expresar su disconformidad político-social a través del arte. Entre los miembros de la Mutualidad se encontraban: Leónidas Gambartes, Juan Grella, Juan

Berlengieri, Medardo Pantoja, Andrés Calabrese, Anselmo Piccoli, Domingo Garrone y Roger Plá, que dictaba literatura, entre otros.

Comprometido con su realidad histórica, sus preocupaciones por los derechos del hombre lo inclinaron hacia el Realismo Social. Sus intereses lo alejaron de la dimensión fantástica para privilegiar una propuesta estético-ideológica, en defensa de las clases desposeídas.

Su lenguaje se caracterizó por la presencia de formas rotundas, gamas cromáticas y técnicas similares a las empleadas por los muralistas mexicanos, con ciertas notas provenientes de la Nueva Objetividad alemana. Sus telas de dimensiones heroicas estuvieron impregnadas con denuncias de injusticia social hasta los años 40. En ellas se alteraron las dimensiones de las figuras en primeros planos y se acentuó el detalle fisonómico fundado en el registro fotográfico de los personajes representados.

Ese 1933, el mexicano David Alfaro Siqueiros llegó a Argentina. Disertó en la *Mutualidad* sobre el realismo, el arte americano aborigen, la revolución, la militancia y el arte comprometido. Con él, Berni pintó un mural en Buenos Aires, en la casa de Natalio Botana, director del diario *Crítica*. Otra línea de producción del artista se caracterizó por un clasicismo casi

Juanito cazando pajaritos
(perteneciente a la serie Juanito Laguna)

1961

xilocollage- 174 x 128 cm

Ingresó en 1963. Donación de Domingo Minetti y Gonzalo Martínez Carbonell.
Núm. de registro: 1540



renacentista, de matices metafísicos. Por lo general, se trató de retratos femeninos de actitud pensativa o ausente y plasticidad imponente, integrados en una estructura geométrica. Aunque positivamente la pintura se ve influida por el lenguaje del Nuevo Realismo, *Composición* corresponde a la etapa recién mencionada. En ella, el autor representó a su mujer Paule y a su hija Lily. Ambas fueron resueltas con valores tonales acentuados, en un ambiente cerrado y cúbico cuyas ventanas dejan ver al fondo un paisaje de Rosario, habitualmente incluido en las obras del autor.

En 1944 creó, junto con otros artistas, el Taller de Arte Mural.

Desde 1946 pintó habitantes de distintas zonas del país impregnado de las imágenes de los viajes realizados por Sudamérica desde 1941.

Desde los 50 comenzó a acercarse a las propuestas informalistas e incorporó materiales de desecho en sus pinturas, cuyos temas se relacionan con el suburbio y los sectores marginales. Su serie *Juanito Laguna* es un ejemplo de ello, surgiendo la primera imagen en 1956.

Las obras realizadas en ese período constituyen un antecedente del nuevo lenguaje que el artista desarrolló en los años 60, mediante las pinturas-collage. Ese concepto se mudó luego a la gráfica, creando los xilo-collages a través de la incorporación de objetos sobre la plancha xilográfica, logrando un importante volumen.

En 1962 recibió el Gran Premio de Grabado en la XXXI Bial de Venecia,

a la que había concurrido con diez collages y cinco xilografías de gran formato sobre el tema de Juanito Laguna. A esa serie corresponden los cuatro grabados en madera, pertenecientes a la colección del MMBAJBC, en la que se halla incluida *Juanito cazando pajaritos*.

Hacia mediados de los 70, Berni comenzó un nuevo ciclo de pinturas y collages en los que renovó su modo de expresión una vez más, poblando sus paisajes urbanos marginales con personajes grotescos, vulgares y anónimos. En ese marco retomó las escenas de la vida de Ramona Montiel.

Sus obras han sido expuestas colectiva e individualmente en salones, museos y galerías de innumerables ciudades del mundo.

Obtuvo distinciones, entre las que se destacan: Premio Estímulo, VII Salón de Rosario 1924, Primer Premio de Artistas Rosarinos, organizado por el *Grupo Nexus* 1926, Premio Composición, XXVII Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1937, Gran Premio, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1942, y Gran Premio de Grabado, XXXI Bial de Venecia 1962.

La última muestra individual se concretó en 1981, en la que presentó paneles murales con temas de iconografía religiosa, realizados para la Capilla del Colegio San Luis Gonzaga de la ciudad de Las Heras, provincia de Buenos Aires.

Murió en Buenos Aires, en 1981.



Riña de gallos
1917
óleo sobre tela- 200 x 200 cm
Ingresó en 1917. Primer Premio
Adquisición en el I Salón de
Otoño.
Núm. de registro: 3

Jorge Bermúdez

(1883-1926)

Nacido en Buenos Aires, el 15 de septiembre de 1883.

Se formó en la AEBA con Ernesto de la Cárcova y, posteriormente, en la ANBA. En 1909 obtuvo una beca para estudiar en Europa. Allí, asistió a la Academia Julien en París, donde trabajó durante dos años. Luego completó su formación con Ignacio Zuloaga, siendo notable la influencia de ese maestro español. Además, Diego Velázquez y El Greco fueron importantes referentes en esa primera etapa de producción, la cual se basó en: una técnica amplia y suelta, la pastosidad del modelado, el sentido del volumen y su poder de caracterización.

En sus años europeos mandó trabajos al Salón de Artistas Franceses, al Salón de París y al Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Bermúdez regresó al país en 1913, época en la que intelectuales y artistas debatían las características de un arte nacional, que fuese capaz de asentar un carácter de argentinidad. Tanto los temas por él elegidos como su estética lo instalaron entre los artistas más representativos de los ideales nacionalistas.

Fue su maestro Zuloaga, quien en una carta le aconsejó sumergirse en el interior del país para realizar su obra. Instalado en Jujuy, su paleta se enriqueció con el violento colorido de ponchos y mantas.

No obstante, la Cátedra de Pintura que dictaba en la ANBA, y su posterior nombramiento como Miembro de la CNBA, le impidieron radicarse

lejos de Buenos Aires. Sólo durante sus vacaciones vivió en Catamarca, donde se instaló hasta 1924, año en el que viajó a España.

Riña de gallos, pintura de temática nacional y estilo grandilocuente, queda inmersa en dicho contexto. Al mismo tiempo, constituye un claro antecedente del estilo que el autor terminó de definir dos años más tarde. Con un lenguaje pintoresquista, fuertemente influenciado por la pintura española, Bermúdez se impuso como uno de los pintores más destacados de tipos y costumbres del país.

Su obra gozó de gran aceptación entre el público y la crítica.

Participó en diversas muestras, entre las que se destacan: la Exposición Internacional del Centenario, Buenos Aires 1910 y exposición individual realizada en el Museo Municipal de Bellas Artes de Buenos Aires. Además, en 1922 formó parte del envío nacional a la Bienal de Venecia.

Entre otras recompensas, cabe mencionar: Premio Adquisición, Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires 1913, Medalla de Oro, Exposición Internacional de San Francisco, Estados Unidos 1915, y Primer Premio Municipal 1920.

En 1924 una enfermedad contraída durante sus viajes lo obligó a trasladarse a España. Allí, sin dejar de pintar, se desempeñó como Cónsul argentino.

Falleció en Granada, España, el 4 de mayo de 1926.

El libro de versos
1921
óleo sobre tela- 105 x 120 cm
Firmado en el ángulo
superior izquierdo.
Ingresó en 1922.
Donación de El Círculo.
Núm. de registro: 128



Emilia Bertolé

(1898-1949)

Pintora y poetisa nació en El Trébol, provincia de Santa Fe, en 1898. Luego su familia se trasladó a Rosario, donde fue becada por el diario *Patria degli Italiani* para estudiar dibujo y pintura en la Academia Doménico Morelli, de Mateo Casella.

En 1912 realizó un envío al Petit Salón organizado en Rosario, en la Casa Blanca de Casildo De Souza, junto con artistas como César Caggiano y Alfredo Guido. En 1915 mandó su obra al V Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y obtuvo el Premio Estímulo por el pastel *Ensueño*. Desde entonces participó activamente en dicho salón y en el de Otoño de Rosario.

Durante a década del 20 se radicó en Buenos Aires.

Inicialmente, su pintura se caracterizó por cierta filiación con el simbolismo, en especial con el estilo de Eugene Carriere. Esa concepción simbolista del arte constituyó una derivación del Romanticismo, la cual se advierte en una actitud contemplativa y melancólica por parte de los artistas. En esos años, Bertolé creó atmósferas densas, sobre todo en los pasteles, donde fundió los contornos de las figuras de los fondos muchas veces decorados con motivos modernistas.

Caracterizado por una composición tradicional y potenciado por una iluminación más sugestiva que descriptiva, *El libro de versos* corresponde a ese período de producción. La figura desplazada hacia la izquierda, que parece emerger de las profundidades del cuadro, logra crear una atmósfera que recuerda el modernismo francés de fines de siglo XIX, siendo la profundidad de la mirada y la expresividad de las manos detalles que identificaron toda la obra de Bertolé.

Luego empleó una técnica de toques de pincel que le permitió crear efectos más decorativos que lumínicos.

Se dedicó primordialmente a la pintura de retratos, los que le fueron encargados en abundancia mientras residía en Buenos Aires. Entre ellos, se destacan los pedidos por el presidente Hipólito Irigoyen en 1923, uno de los cuales integra hoy la colección del Museo Histórico Nacional.

A la par de su trabajo como pintora desarrolló su vocación por la escritura, publicando en 1927 su primer libro de poesías titulado *Espejo en sombras*. Integró tanto la élite literaria que se reunía en el Café Tortoni de Buenos Aires como el grupo Anaconda, presidido por Horacio Quiroga. Con la Revolución del 30, su carrera se vio afectada ya que los encargos mermaron. Por ello, debió realizar otro tipo de actividades. Colaboró con ilustraciones para el diario *La Capital* y la revista *El Hogar*. Además, realizó los dibujos de una serie de cuadernos titulados *Mujeres de América*. En 1937 retomó su participación en el Salón de Rosario, exhibiendo *Desnudo* y *Autorretrato*.

Entre otras actividades realizadas, en 1925 intervino como jurado en el Salón de Otoño junto con Alfredo Guido y Emilio Ortíz Grognet, integrante de la CMBA.

Obtuvo reconocimientos como: Medalla de Oro, Academia Mateo Casella 1904, y Segundo Premio Municipalidad de Buenos Aires 1921.

En 1944 regresó a su ciudad natal para atender a su madre hasta 1949, año de su muerte.

Emilia Bertolé murió dos meses después.

Su único biógrafo fue Héctor Sebastianelli, quien incluyó el artículo *Inolvidable Emilia*, en la publicación *Hombres de Santa Fe*. Su hermano mayor, Miguel Ángel, fue su promotor y realizó un importante archivo de cartas, fotos y apuntes. El museo de El Trébol cuenta con importante documentación donada por su familia.



Serenidad
1925

bronce- 46 x 31,5 x 25,5 cm
Firmado y fechado en el hombro izquierdo.
Ingresó en 1927. Adquisición de la CMBA.
Núm. de registro: 1325

Alfredo Bigatti

(1898-1964)

Nació el 19 de julio de 1898, en Buenos Aires.

Comenzó su formación artística en la Asociación Unione e Benevolenza. Luego concurre a la Academia Salvator Rosa de Tobías Palese, y a la SEBA. Se formó estudiando dibujo y modelado de las figuras, obteniendo en 1918 el título de Profesor de Dibujo, otorgado por la ENBAPP.

En 1923 tuvo la oportunidad de viajar a Europa. Visitó Italia e Inglaterra. Instalado en París, asistió a la Academia Grande Chaumière, estudiando con el maestro Antoine Bourdelle. Regresó al país en 1924 y se vinculó con el grupo de artistas reunidos en torno a la revista *Martín Fierro*. Más tarde, conoció a los pintores Alfredo Guttero, Pedro Domínguez Neira y Raquel Forner, quien fue su esposa. Junto con ellos cofundó el *Taller Libre*, ubicado en el edificio Barolo. Espacio dedicado tanto a la difusión como a la práctica de la plástica modernista, donde se dictaron cursos libres de arte.

Hacia 1929, el artista concretó un segundo viaje al viejo continente conociendo Grecia, España, Bélgica y Holanda.

Bigatti perteneció al grupo de escultores que, a principio del siglo XX, desafiaron los cánones académicos en pos de una estética moderna. *Serenidad* constituye un claro ejemplo de ello. A través de una cabeza representada en bronce, el autor pone de manifiesto la delicadeza y la calma de un rostro femenino, sintetizando sus rasgos fisonómicos a través de formas que lindan una figuración concreta.

Entre otras actividades vinculadas al arte, participó en importantes concursos para la realización de monumentos históricos, tales como: el monumento a Bartolomé Mitre en La Plata, Monumento a Julio Argentino Roca en Neuquén, y el Monumento a la Bandera en Rosario.

Ejerció la docencia como Profesor de Dibujo en la Escuela Industrial de la Nación y en la ENBAPP.

Fue designado Vicepresidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en 1937, y Presidente de la misma institución, en 1941.

Desde 1920 envió sus obras al Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, realizando numerosas exposiciones individuales y colectivas.

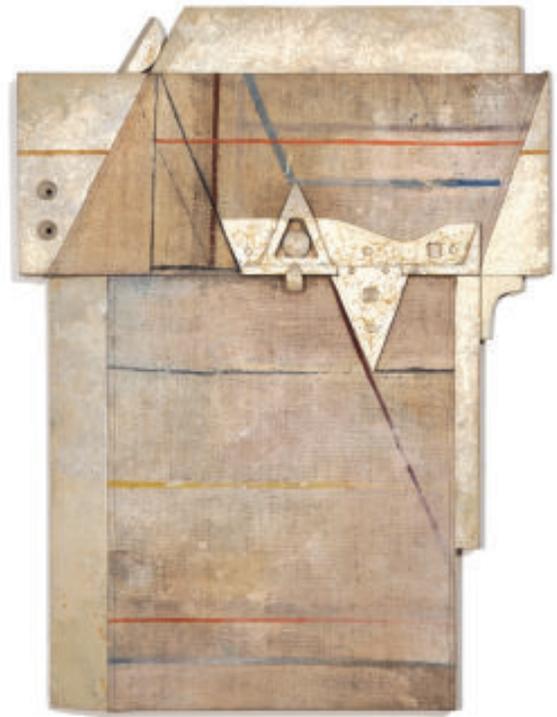
Obtuvo numerosas distinciones: Tercer Premio en Escultura, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1920, Segundo Premio, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1922, Segundo Premio Municipal 1924, Primer Premio Adquisición, III Salón del Círculo de Bellas Artes de La Plata 1925, Segundo Premio Municipal 1926, Gran Premio Municipal, XI Salón de Rosario 1929, Primer Premio, Salón de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores 1930, Gran Premio Nacional de Escultura, XXV Salón Nacional de Artes Plásticas 1935, Gran Premio de Escultura, Exposición Internacional de París 1937, y Medalla de Oro, Exposición Internacional de Bruselas 1958.

Murió el 25 de marzo de 1964, en Buenos Aires.



Brioles
1987
técnica mixta-
100 x 76 cm
Ingresó en 1988.
Donación de la FJBC.
Premio Rosario 1987.
Núm. de registro: 2430

Arco rojo
1957
óleo sobre tela-
89 x 59,7 cm
Firmado y fechado en
el ángulo inferior
izquierdo.
Ingresó en 1957.
Donación de la
Municipalidad de
Rosario. Premio
Adquisición en el
XXXVI Salón de
Rosario.
Núm. de registro: 1427



Marcelo Bonevardi

(1929-1994)

Nació en Buenos Aires, el 13 de mayo de 1929, en el barrio San José de Flores. Entre 1948 y 1950 cursó estudios de arquitectura en la Universidad Nacional de dicha localidad, carrera que abandonó para dedicarse al arte. Autodidacta, en un primer momento copió la naturaleza. No obstante, el paisaje fue simplificándose paulatinamente hasta adquirir ciertos rasgos metafísicos.

En 1950 viajó a Italia y comenzó sus primeras investigaciones en el campo de la no figuración. Atraído por la obra pictórica de Piero Della Francesca, Fra Angélico y Giotto, decidió estudiar también los aspectos compositivos del lenguaje renacentista.

Arco rojo se corresponde con esas primeras experiencias de producción plástica. En este caso, las formas geométricas se relacionan en el marco de una estructura compositiva regular, manifestando cierta familiaridad con los elementos de los lenguajes clásicos.

En 1958 obtuvo la beca Simon Guggenheim y al año siguiente se instaló en Nueva York. Allí, se contactó con las innovaciones más importantes de la década pero se interesó más por las culturas arcaicas. Asimismo, las cajas del artista Joseph Cornell llamaron su atención, ejerciendo gran influencia sobre él.

En consecuencia, en 1963 surgieron sus *pinturas-construcciones*. En esa primera etapa, Bonevardi incorporó objetos y formas geométricas que sobresalen o se hunden en nichos cóncavos, generando cierta movilidad en el plano. Se sirvió de la geometría orgánica para sugerir la presencia de antiguas ruinas, ídolos o símbolos de enigmáticos rituales. A partir de 1965, nuevas imágenes fueron incorporadas a los frisos, siendo sus temas principales la máscara y el talismán.

En 1970, en su afán por romper con los espacios cerrados, el artista dejó de lado el formato regular del soporte, optando por la apertura espacial de la imagen y la irregularidad de la estructura. En ese contexto, la organización compositiva ocupa un lugar fundamental ya que constituye el punto de partida y el soporte de sus obras. Rasgo que manifiesta la influencia constructiva de Joaquín Torres García. En ese proceso, el uso del color es sumamente cuidadoso, respondiendo a los paradigmas básicos de la composición a fin de facilitar la percepción de la oposición entre

formas o de enriquecer el juego de texturas.

A partir de 1980, la producción de Bonevardi manifestó la presencia continua de fragmentos de arcos, cornisas, entablamentos y columnas dibujados, pintados o insinuados. Si bien siempre hubo una dominante estructural arquitectónica en sus imágenes, las realizaciones de ese período advierten el papel primordial que le otorgó a la arquitectura.

Brioles forma parte de ese conjunto de *pinturas-construcciones* que lo ocuparon hasta su muerte. Las características que la definen son principalmente la estructura asimétrica, la presencia de zonas de relieve y la adición de elementos tridimensionales que resaltan su temperamento objetual. El color es utilizado para establecer un sistema de direcciones cuyas líneas rojas, azules, amarillas y negras continúan la orientación de las formas.

El recurso de la geometría y la presencia de algunos rasgos del Informalismo son el indicio de su preferencia por la ambigüedad espacial, una de las características decisivas de su producción plástica. Los elementos adheridos permiten vislumbrar la utilización del fragmento como recurso estético y conceptual. En este y en otros casos, la función del mismo es la de operar como metáfora de un mundo imaginario y mágico, logrando además el efecto de unidad y totalidad. Dos agujeros ubicados al costado izquierdo superior de la obra remiten a otro mundo. Ambos simbolizan la presencia de la máscara, concebida como disparador de una realidad oculta tras la materialidad del cuadro.

En el marco de su actividad académica, fue nombrado Profesor Adjunto de Artes Plásticas de la UNCBA, en 1956. También obtuvo la designación como jurado de arte latinoamericano y caribeño para la Fundación John Simon Guggenheim, en 1979.

Exhibió sus obras en diversas ciudades del mundo, realizando múltiples exposiciones.

Entre otras distinciones, se destacan: Premio Adquisición, XXXVI Salón Anual de artes plásticas, MMBAJBC 1957, Premio Internacional, X Bienal de San Pablo, Brasil 1969, Premio Rosario 1987, y Premio Konex de Platino 1992. En 1991 se radicó en la Ciudad de Córdoba, sitio en el que murió el 1 de febrero de 1994.



Figuras en el Paisaje
1906

óleo sobre tela- 81 x 120 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1967. Donación del FNA.
Núm. de registro: 1605

Faustino Brughetti

(1877-1956)

Nació en Dolores, Buenos Aires, el 6 de septiembre de 1877. Se radicó en La Plata.

En 1896 se embarcó rumbo a Génova, trasladándose posteriormente a Roma. Allí, ingresó en la Real Academia de Bellas Artes.

En 1904, después de una breve estadía en París, regresó a Argentina. Expuso en el Salón La Prensa, donde presentó una serie de pinturas realizadas en Europa, llamada *Paisajes del riachuelo*.

Cercana a la poética de Gustave Courbet e influida por los *macchiaioli* y los artistas pertenecientes a la Escuela de Barbizon, su obra puede pensarse como una versión elaborada de la pintura *plein-air*. Indagó en nuevas concepciones espaciales a partir del tratamiento de la luz, las cuales aplicó posteriormente al desarrollo de sus paisajes. El clima, la atmósfera y sus variantes fueron la fuente de inspiración para el autor. No obstante, a diferencia de los paisajistas de la época, Brughetti incluyó siempre la figura humana en sus representaciones.

De pincelada suelta, el escenario campestre de *Figuras en el Paisaje* da cuenta de dichos lineamientos.

En 1908 regresó a Europa, donde recibió numerosos premios y expuso

su obra en Italia. Hasta 1910 abordó temas de fuerte contenido moral y simbólico. A posteriori, se interesó en plasmar el perfil sensible y psicológico de los personajes. En consecuencia, incorporó a su repertorio temático escenas bíblicas y aquellas donde fuese posible vislumbrar todo tipo de pasiones humanas.

Asimismo, con una paleta de tintes opacos y tierras, Brughetti esquematizó las figuras en la representación y eliminó toda referencia al espacio que contiene a las mismas. Esas obras se alejaron notablemente tanto de su pintura al aire libre como de las preocupaciones por la luz.

En 1914 retornó definitivamente a Argentina y fundó la Academia de Bellas Artes de La Plata, la cual lleva su nombre. Allí, impartió clases de pintura, dibujo y música hasta su muerte.

Entre otras actividades realizadas, fue autor de numerosos libros, folletos y ensayos inéditos.

Expuso sus obras en museos, salones y galerías de diversas ciudades del país y de Europa.

Falleció en La Plata, el 6 de junio de 1956.



Primavera
1922
temple sobre cartón- 68 x 100 cm
Ingresó en 1923. Donación de El Círculo.
Núm. de registro: 145

Fray Guillermo Butler

(1880-1961)

Nacido en Córdoba, el 14 de diciembre de 1880.

En 1896 ingresó al Convento de Santo Domingo de Buenos Aires, ordenándose como fraile de la Orden de Predicadores de Santo Domingo de Guzmán, en 1907. Luego inició sus estudios de pintura con Emilio Caraffa y Honorio Mossi. En 1908 viajó a Roma para estudiar Derecho Canónico. Un año más tarde, gracias al padre Jorge Berthier -gran estudioso del arte y perteneciente a su misma congregación-, se le permitió continuar con su formación artística. En 1911 fue a París, donde concurrió al taller de Louis Desiré Lucas y a la Academia Lucien.

Regresó al país en 1915 y mantuvo una ininterrumpida trayectoria. Desde esa fecha participó en los salones nacionales, obteniendo importantes reconocimientos. Además, llevó a cabo diversos viajes a Europa y a Estados Unidos para mostrar su producción. En 1919 expuso en Venecia y visitó Suiza, España y Gran Bretaña.

En 1939 fundó y dirigió una institución destinada a la educación plástica, a la cual denominó Academia de Bellas Artes Beato Angélico. También allí ejerció la docencia como profesor de pintura. Los temas relativos al convento -claustros, jardines, interiores de templos y parques- fueron los elegidos por este artista que supo conciliar su vocación tanto reli-

giosa como artística. También se interesó por los paisajes.

Con una visión romántico-poética, utilizó como recurso la división de tonos neo-impressionista, componiendo estructuras casi geométricas a la manera de los puntillistas franceses. De ese modo creó obras estáticas y decorativistas que acentúan la serenidad y placidez que pretendió abstraer de sus representaciones.

El tratamiento dado a los escenarios naturales de su provincia natal recuerda atmósferas idílicas de silencio y soledad. De ellas emana un hábito espiritual que las aleja del naturalismo y las acerca a una concepción ingenua y poética de la imagen.

Dentro de esas concepciones se encuentra *Primavera*. Allí, la gama de azules, violetas y rosados acentúan la evocación de una atmósfera subjetiva e intimista.

Sus obras fueron exhibidas en importantes ciudades de Argentina, Europa y Estados Unidos.

Entre sus distinciones, recibió el Premio de Pintura, Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires 1925, Primer Premio Municipal 1925 y Primer Premio, II Salón de Acuarelistas y Grabadores de Buenos Aires.

Murió en Buenos Aires, el 17 de julio de 1961.



Pescador
 sin fecha
 óleo sobre tela- 89 x 116 cm
 Firmado en el ángulo
 inferior izquierdo.
 Ingresó en 1941. Donación
 de la DMC. Primer Premio
 Adquisición en el XX Salón
 de Rosario.
 Núm. de registro: 837

Horacio Butler

(1897-1983)

Nació en Buenos Aires, el 28 de agosto de 1897. En 1915 concurrió a la ANBA pero, lejos de optar por la corriente impresionista vigente en aquel entonces, abogó por una pintura de carácter plano. En 1922 viajó becado a Europa, radicándose en Alemania. Allí perfeccionó la técnica pictórica y se mantuvo distante de la tendencia expresionista, de gran auge en ese momento. Luego se trasladó a París, donde tomó contacto con el Cubismo. Sintióse profundamente atraído por ese movimiento de vanguardia, asistió a los talleres de André Lothe y Emile Othon Friesz. En esos cursos conoció a otros artistas que estaban formándose en la capital francesa. Entre ellos, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Alfredo Bigatti y Pedro Domínguez Neira, quienes más tarde constituyeron el Grupo de París. La agrupación no tuvo una propuesta estética unificadora y llegó a caracterizarse por la diversidad de expresiones. Sin embargo, la necesidad de implementar un lenguaje innovador, acorde con los procesos de modernización, fue la premisa que reunió a sus integrantes.

Butler regresó a Argentina en 1933 y expuso sus obras en AABA.

A lo largo de su trayectoria, llevó a cabo una basta producción ocupando un importante rol dentro de uno de los momentos de transición del arte argentino.

Sin llegar a una completa ruptura con las estéticas vigentes renovó su lenguaje plástico en forma continua. Sin embargo, más allá de las transformaciones, siempre aspiró al sentido de síntesis constructiva planteado por Paul Cézanne y se destacó como un exquisito y contenido colorista.

Retratos, interiores y naturalezas muertas de eximias combinaciones cromáticas constituyeron algunos de los tópicos abordados por Butler. Hacia la década del 40 inició una nueva etapa de producción. A partir de la revisión de su propia historia personal, el artista retomó recuerdos de

su infancia para plasmar en sus telas. La ciudad de Tigre, provincia de Buenos Aires, sus islas, ríos, las casonas y la intimidad familiar fueron algunas de las temáticas elegidas por entonces.

Probablemente *Pescador* corresponda a ese período. Representados a partir de cierta mirada nostálgica, un hombre y su hábitat configuran la imagen. La construcción de la obra se encuentra basada en un dibujo firme pero subyacente, donde el autor definió los planos a través de formas cerradas y contornos ceñidos. Apoyado en una visión fiel de la realidad, el artista empleó una refinada paleta de tintes bajos. Esta, al igual que otras obras, marcó el reencuentro del pintor tanto consigo mismo como con el país.

Además de su labor como pintor, en sus últimos años, Butler se dedicó a la confección de tapices realizando el más grande de América para la Iglesia de San Francisco, en Buenos Aires.

En 1943 fue nombrado Miembro de Número de la ANBA y jurado permanente del Premio Palanza.

Su personalidad multifacética lo llevó a crear escenografías y vestuarios de ópera para importantes presentaciones en el Teatro Colón de Buenos Aires, Solís de Montevideo y La Scala de Milán, recibiendo el Premio Verdi por una de ellas.

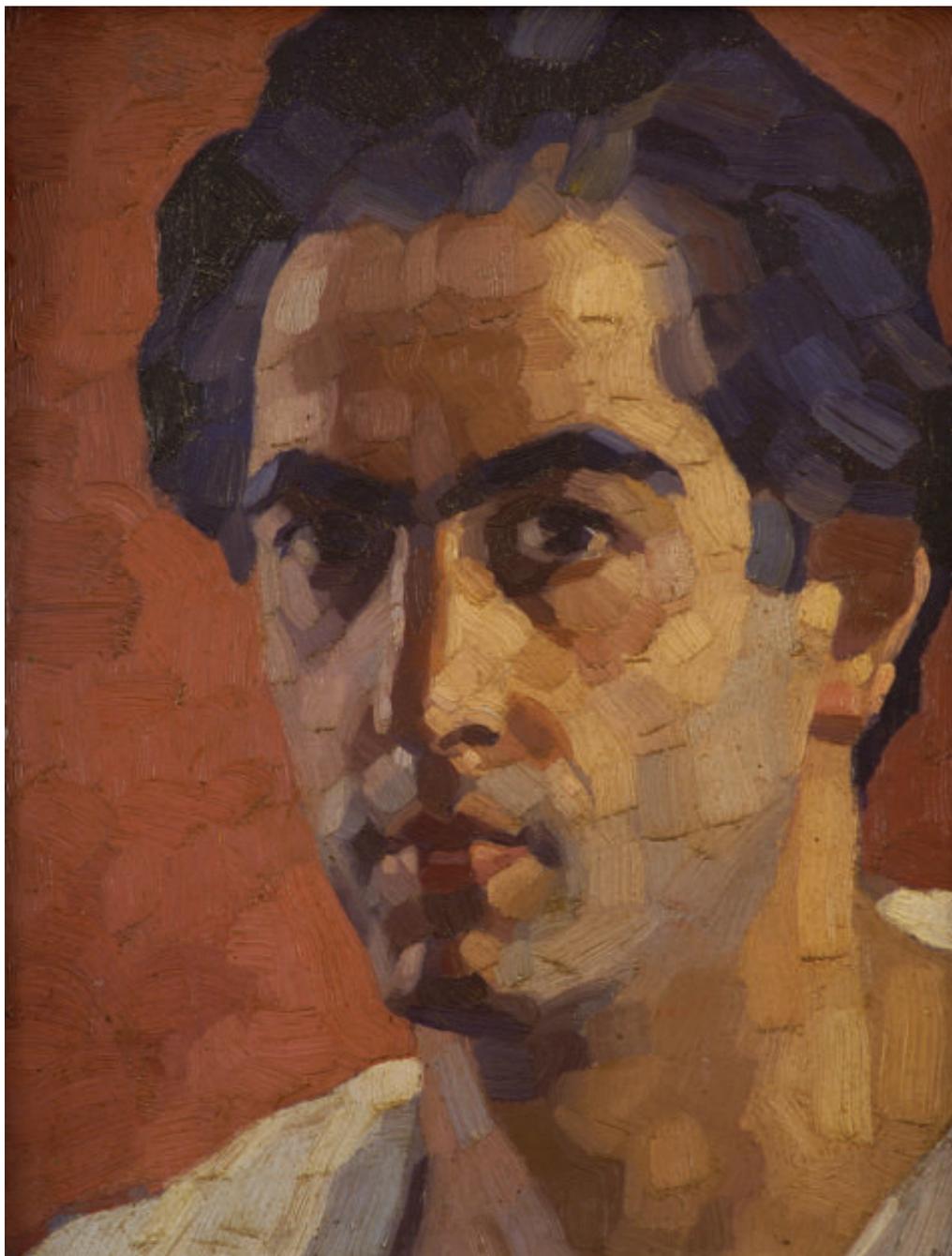
Ha publicado diversas obras literarias, tales como *La pintura y mi tiempo*, de carácter autobiográfico, y *Francisco*.

Obtuvo diversos reconocimientos, entre los que cabe destacar: Gran Premio Cinzano 1957, Gran Premio del FNA 1973, y Premio Fundación Alejandro Shaw 1981.

El MNBA y el MPBALP son algunas de las instituciones dedicadas al arte que poseen obras del autor.

Falleció en Buenos Aires, el 17 de Marzo de 1983.

Autorretrato (joven)
sin fecha
óleo sobre cartón- 32 x 22 cm
Ingresó en 1961. Donación de Juana de Caggiano.
Núm. de registro: 1500



César Caggiano

(1894-1954)

Nació en Larrechea, provincia de Santa Fe, en 1894. Inició sus estudios en Rosario con Fernando Gaspary, uno de los principales maestros dedicados al arte del retrato, al paisaje y la figura humana en la ciudad. En 1911 viajó a Europa y en Florencia perfeccionó sus conocimientos al lado de Giovanni Costetti. Volvió al país en 1912 y concretó su primera exposición. En 1913 envió al Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires un tríptico titulado *Mi Familia*, por el que recibió el Premio Estímulo. Desde entonces mandó su obra a diversos salones. Entre 1913 y 1914 dirigió, junto con el crítico de arte Atalaya (Alfredo Chiabra), la revista *Bohemia*, de la cual se publican 18 números. En 1915 viajó a Paraguay y permaneció allí por el lapso de dos años. A su regreso participó en el Salón de Bellas Artes de Rosario con su obra *Nocturno*, obteniendo el Primer Premio. Retornó a Paraguay a mediados de la década del 20, instalándose hasta 1927. Su obra se mantuvo en los planteos del naturalismo académico, con cier-

tas influencias del luminarismo aprehendidas en su formación junto a Costetti, en Italia. Caggiano mantuvo las formas contorneadas y los volúmenes obtenidos gracias al claroscuro. En su paleta se destacó la elección de los azules, violetas y verdes, cuestión que caracterizó a más de un pintor rosarino en las primeras décadas de 1900. Asimismo, *Autorretrato (joven)* ha sido construido en colores tierras y rojizos. Con pinceladas cuadradas que dejan la huella de los empastes del óleo, esta obra presenta una imagen de contundente volumen que podría fecharse en la segunda década del siglo XX. Entre otras actividades, fue designado catedrático en la Escuela de Arquitectura, dependiente de la Facultad de Ciencias Matemáticas de la UNL. En 1941 fue nombrado Presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de Rosario. Un año más tarde, recibió la designación como Director de la Escuela Provincial de Bellas Artes de la misma ciudad. Obtuvo la Medalla de Honor en la Muestra Internacional de San Francisco, California, y el Primer Premio Adquisición, IV Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1914. Murió en Rosario, en 1954.



Autorretrato

1924

óleo sobre hardboard- 53 x 43,5 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1924. Adquisición de la CMBA.
Núm. de registro: 164

Domingo Candia

(1896-1976)

Considerado precursor entre las corrientes artísticas modernistas del país, nació en Rosario, en 1896.

Inició sus estudios artísticos con Enrique Schwender. En 1914 viajó a Europa, radicándose en Florencia. Allí, se encontró con el influjo de la escuela francesa del siglo XIX, la obra de los *macchiaioli* y la vanguardia futurista. Continuó su formación con Giovanni Costetti y se vinculó con el escultor Medardo Rosso y con los argentinos Pablo Curatella Manes, Ramón Gómez Cornet, Manuel Musto y Xul Solar, entre otros. En 1920 conoció la obra de Paul Cézanne, la cual lo llevó a reflexionar acerca de la estructura compositiva y el orden. Dicho artista, junto con Jean Ingres y Georges Seurat, fue uno de los referentes más importantes para este autor.

En 1922 regresó al país. Sin embargo, en 1924 volvió a viajar para instalarse en París, donde concurrió al taller de André Lhote. Fascinado por la capital francesa se dedicó a pintar motivos urbanos, continuando sus investigaciones en el espacio del cuadro. Este último, definido por oblicuas y líneas de fuga violentamente perspectivadas, aunque atenuadas por un refinado uso del color.

En esa época se sintió atraído por la obra de Jean Metzinger, Jacques Villon y Marcel Duchamp, descubriendo a Fernand Léger como maestro y pintor. Lentamente se incorporó al ambiente artístico. Con formas armónicas y equilibradas, pero no por ello exentas de dinamismo estructural, se acercó a la abstracción sin abandonar nunca el referente de la realidad.

Desde los años 30 hasta la década del 50 alternó su estadía entre Argentina y Francia.

En líneas generales, Candia sintetizó la realidad natural, despreocupándose por el volumen. La depuración de su estilo lo llevó a la creación de una imagen en donde los ritmos y las articulaciones angulosas de las formas enlazan la composición con valor de síntesis. Asimismo, fue en el manejo de la paleta donde el autor se destacó mayormente. En ocasiones empleó el color a modo de superficies parceladas, como si tratase de planos-mosaicos, pero fue el efecto creado a partir del juego entre tintes y acromáticos el que caracterizó toda su producción.

En *Autorretrato* puede observarse la rigurosidad formal aprendida de Costetti. Con una composición sujeta al número de oro, la cabeza del personaje se impone en el cuadro debido al vigor de su estructura plástica. El rostro se encuentra muy elaborado a partir del uso del color, mientras que en el resto de la superficie predominan los desaturados y quebrados. Mediante esta elección, se crea un interesante juego visual entre cromas cálidos y fríos.

Sus obras fueron expuestas en diferentes ciudades de Argentina y Europa.

Obtuvo el Primer Premio, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1958 y Premio Palanza 1966.

En 1970 realizó una muestra retrospectiva en el MNBAJBC, expuesta luego en Córdoba y Buenos Aires.

Murió en París, en 1976.



Geometría
sin fecha
óleo sobre chapadur- 81 x 64 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1945. Adquisición.
Núm. de registro: 1202

Emilio Centurión

(1894-1970)

Nació en Buenos Aires, el 14 de julio de 1894.

En 1911 inició sus estudios en pintura con el artista italiano Gino Moretti, y realizó su primer envío al Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Un año más tarde, obtuvo el Premio Estímulo en dicho salón.

En 1913 ingresó al Taller Libre de Artes Plásticas que funcionaba en el edificio destinado a la exhibición del Salón de Primavera. Allí trabajó durante algunos años como docente. Además, realizó dibujos y caricaturas para las revistas *Caras y Caretas* y *Plus Ultra*.

En esa época se desató la Segunda Guerra Mundial, situación que hizo difícil pensar en un viaje de estudio a Europa. En consecuencia, y al igual que otros artistas jóvenes, se limitó a estudiar las obras del MNBA ya que el acceso a los libros de arte con reproducciones era casi nulo.

En 1916, viajó a Brasil y al norte argentino, poniéndose en contacto con el paisaje y las personas de esas zonas. A su regreso expuso el resultado artístico de esos viajes.

Hacia la década del 20 comenzó a frecuentar las reuniones organizadas por Norah Lange y Oliverio Gironde. En 1928, siendo ya un artista plenamente formado, realizó su primer y único viaje a Europa, junto con su esposa e hija. Visitó España, Italia y Francia. Recorrió museos, poniéndose en contacto con el arte clásico y las corrientes renovadoras del arte moderno.

Los años 30 fueron de gran actividad para el artista. Realizó diversas muestras y continuó participando de los salones asiduamente. En 1954 realizó su primera exposición individual en la Galería Bonino de Buenos Aires.

Indagó en distintas escuelas y tendencias. Sin embargo, ese aparente eclecticismo que se aprecia en él, advierte una inquietud que se mantuvo a lo largo de su desarrollo estético: el problema de la forma. En su primera etapa de producción se volcó hacia un amplio espectro de géneros y propuestas. No obstante, su obra se instauró en una tendencia cercana al naturalismo con cierta influencia española.

Luego se contactó con artistas pertenecientes a diversas instituciones y

agrupaciones promotoras de lo nuevo y de las tendencias renovadoras. El *Grupo Martín Fierro* y AABA fueron algunas de ellas.

A partir de eso, su obra dio un giro estético notable, ya que el autor se centró más en el estudio estructural de las formas.

En la década del 40 se inclinó hacia las tendencias abstractas.

Parceló la superficie pictórica a partir del facetado de planos, perdiendo la obra tanto nitidez como referencias figurativas. La amplitud cromática de la paleta y una pincelada más suelta son rasgos que acompañaron esa transformación, la cual desembocó en una abstracción de carácter sensible.

Geometría ejemplifica el tipo de búsqueda que, a partir de la segunda década del siglo, movilizó al pintor: el planteo volumétrico de las formas y la concepción geométrica de la estructura plástica. El clima metafísico de la pintura sumado al diálogo establecido entre los elementos geométricos empleados -esferas, cilindros, prismas- y la recuperación de la figuración ponen de manifiesto las influencias de la época y sus particulares intereses.

Hasta los 50 ejerció la docencia como profesor de dibujo y pintura en instituciones como: la ESBAEC, la ENBAMB y la Escuela de Bellas Artes de la UNLP.

Ha participado reiteradamente en diversos salones. También realizó muestras, en su mayoría colectivas, tanto en Argentina como en Europa y Estados Unidos. Cabe destacar, su concurrencia como representante argentino en la Exposición Internacional de Pintura, Pittsburgh, Estados Unidos 1935.

Obtuvo, entre otras distinciones: Premio Estímulo, Salón del Retiro 1915, Primer Premio, Salón Nacional de Bellas Artes 1920, Gran Premio de Honor, XXV Salón Nacional para artistas laureados 1935 y Gran Premio de Honor, Exposición Internacional de París.

Falleció en Buenos Aires, el 26 de diciembre de 1970.

En 1985 el MAHIFB de Buenos Aires realizó una exposición póstuma del artista.



La inundación

1933

óleo sobre tela- 93 x 118 cm

Firmado en el ángulo

inferior izquierdo.

Ingresó en 1980. Donación

de la familia Cochet.

Núm. de registro: 1818

Gustavo Cochet

(1894-1979)

Gustavo Cochet ejerció una importante influencia en el medio artístico local y provincial hacia mediados del siglo XX. Su lenguaje naturalista - de fuerte influencia española- y los conocimientos de la técnica tanto pictórica como gráfica lo ubicaron al frente de la tradición realista en su contexto.

Nació en Rosario, el 6 de mayo de 1894.

Se formó junto con César Caggiano en su ciudad natal y con Valentín Thibon de Libian y Walter De Navazio, en Buenos Aires. En 1915 viajó a Europa para estudiar pintura y grabado. En Barcelona restauró obras en la galería de José Dalmau, realizando allí su primera muestra, en 1919. En París, asistió al taller de Maurice Loutreuil y pintó los suburbios de la capital francesa y su gente.

Durante su viaje, Cochet visitó museos y llevó a cabo restauraciones de piezas antiguas y modernas. Además, realizó envíos tanto a los salones de diferentes ciudades de Europa como a los nacionales, provinciales y municipales de su país.

En 1931, estando en Rosario, publicó *Diario de un pintor*, libro de 40 xilografías cuya segunda edición fue realizada en España, en 1934. Allí concretó una serie de grabados que tituló *Caprichos*, en homenaje a Francisco de Goya. Anti-franquista y participante en la Guerra Civil española se exilió en Francia, siendo repatriado en 1939.

Hasta mediados de los años 40 vivió en la ciudad de Santa Fe, donde en 1943 el MPBARGR celebró las Bodas de Plata del artista.

En 1947 se instaló definitivamente en Rosario.

Su trabajo como restaurador le permitió conocer las técnicas pictóricas de los grandes maestros.

De temática y concepción tradicional, el dibujo de Cochet es cerrado y

de raíces naturalistas-académicas. En la imagen representada no descuidó el parecido con el natural construyendo las formas con una evidente preocupación por el volumen.

Además, pintó paisajes del campo argentino, retratos, escenas de la vida cotidiana, naturalezas muertas, paisajes urbanos y suburbanos, empleando empastes densos y gamas tonales bajas.

La inundación se enmarca en esas características. Resuelta con una paleta de colores quebrados y desaturados, esta obra introduce al espectador en la composición, en una ubicación posterior a los personajes que se encuentran de espaldas, en primer plano.

Por otro lado, el tema puede considerarse una crónica de los problemas de inundaciones sufridos en la ciudad históricamente.

Entre otras actividades, se desempeñó como profesor en la cátedra de Ornato y Figura de la Facultad de Arquitectura de la UNL y UNR. Además, dictó clases en la Escuela de Bellas Artes de Pergamino.

Incursionó en la disciplina del grabado a partir de 1923 y publicó los libros *El grabado, historia y técnica* y *Honoré Daumier*.

En Barcelona decoró pabellones para la Exposición Internacional de 1929. Expuso su obra en salones, galerías y museos de distintas ciudades de Argentina y Europa. Entre ellas, Buenos Aires, Santa Fe, Rosario, Barcelona, Bruselas, Madrid y Bilbao.

Algunas de sus distinciones fueron: Tercer Premio de Pintura, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1939 y Primer Premio, Salón Anual de Artistas Rosarinos 1963.

Sus trabajos figuran en numerosos colecciones del país y en el Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Murió en Funes, Rosario, en 1979.



Apunte callejero
 fecha no legible
 óleo sobre madera- 17 x 25 cm
 Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.
 Ingresó en 1962. Donación del FNA.
 Núm. de registro: 1510

Pío Collivadino

(1869-1945)

Nació en Buenos Aires, el 20 de agosto de 1869. Se desarrolló como pintor, grabador, muralista y docente. Después de realizar los estudios primarios, ingresó en la Escuela Normal, pero una afección oftalmológica le impidió cumplir su deseo de ser docente.

En 1882 decidió dedicarse a la pintura. Inició sus estudios artísticos en la Sociedad Italiana, y los continuó en la SEBA bajo la tutela de Francisco Romero.

En 1889 viajó a Europa. Se incorporó a la Academia de Bellas Artes de Roma, egresando en 1895 con el título de Profesor de Dibujo.

En 1898, dos años después de su regreso al país, organizó una exposición en el *Bon Marche*. En consecuencia, el gobierno le otorgó una beca para continuar su formación en Roma. Con César Mariani aprendió la técnica del fresco. Al mismo tiempo, César Maccari lo convocó como ayudante en la decoración del Palacio de Justicia Romano. Colaboró con él por un lapso de cuatro años.

En 1903 expuso en la Bienal de Venecia *La hora del reposo*, obra de carácter social en la que se advierte la influencia del realismo académico que aúna elementos románticos y neoclásicos.

Su producción muestra un carácter academicista que durante su estancia italiana derivó en obras de índole más intimista. Talleres y otros interiores son algunos de los temas donde es posible observar su preocupación por los efectos de la luz. También pintó tipos populares como el campo y su gente.

Para esa época, comenzó a representar una serie de escenas urbanas, las que se convirtieron en una de las temáticas predominantes en su retorno a Argentina. No obstante, los paisajes de distintos puntos del país constituyeron otro tópico importante.

En 1907 arribó nuevamente a Buenos Aires. Allí, formó parte del *Grupo Nexus* junto con Carlos Ripamonte, Alberto Rossi y Fernando Fader, entre otros. La agrupación encarnó la intención de fundar un arte genuinamente nacional, postura relacionada directamente con el contexto histórico y cultural de principios de siglo XX. En la primera exposición

del grupo, el artista presentó su conocida obra *El farol*.

A partir de 1925, su marcado interés por los paisajes de la ciudad lo llevó a montar un carro-taller. Sobre el mismo, recorrió la gran urbe desde la zona del riachuelo hasta el centro y desde allí a los suburbios, pintando las calles, rincones y los procesos de transformación de Buenos Aires.

Aunque se mantuvo en la gama de los grises y pardos, con algunos toques de colores más saturados, en esas obras se hizo evidente la preocupación del autor por captar las vibraciones de la luz y la atmósfera del lugar, marcando el corte impresionista.

Apunte callejero corresponde a este período. Con el predominio de una paleta de grises y azules desaturados, Collivadino plasmó en la obra la mixtura dada entre lo nuevo y lo viejo, producto de una ciudad en vías de modernización. Allí, la arquitectura colonial convive con las flamantes estructuras y los coches con los carros de la época. De este modo, la circulación de la gente, los vehículos en tránsito y la fábrica humeante logran teñir la escena de un gran dinamismo y movimiento.

Además de la pintura, el grabado y la escenografía fueron disciplinas a las que se dedicó notablemente.

En 1908 fue nombrado Director de la ANBA, cargo que ocupó durante 35 años consecutivos. Allí, creó y dirigió un taller especializado de grabado. En 1934 se incorporó como miembro del Directorio del Teatro Colón, donde realizó trabajos como escenógrafo.

Entre otras actividades, fue Director de la ENBAPP y creador de los talleres de decoración de la ESBAEC. Académico Número 1 de la ANBA, y de la Real Academia de Brera, Milán. En 1936 pintó la Capilla del Santo Sacramento en la Catedral de Montevideo, encargo que ganó por concurso.

Participó en la Exposición Internacional, San Francisco, Estados Unidos 1915 y en las ediciones de la Bienal de Venecia 1905 y 1907.

Poseen obra suya, el MAM de Roma, el MMAAES, el MNBA y el MPBAEC, entre otras entidades.

Falleció en Buenos Aires, el 26 de septiembre de 1945.



El buey serrano
1919
óleo sobre tela-
61 x 80,5 cm
Firmado y fechado en el
ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1920.
Adquisición de la CMBA, a
partir de una donación
monetaria de la Bolsa de
Comercio de Rosario.
Núm. de registro: 121

Luis Cordiviola

(1892-1967)

Nació en Buenos Aires, el 1 de julio de 1892. Atraído por las artes plásticas, inició sus estudios de dibujo y pintura en la ANBA. En 1912 se hizo acreedor de una beca para viajar a Francia, otorgada por el Gobierno Nacional. En París, concurrió a las Academias Colarossi, Grande Chaumière y al taller del pintor Louis Anquetin. En 1914 se trasladó a Mallorca, encontrándose con algunos pintores argentinos como Francisco Bernareggi y Tito Cittadini. No obstante, al poco tiempo de su llegada, debió regresar al país a causa del inicio de la Primera Guerra Mundial. En Buenos Aires, retomó sus estudios en la ANBA, obteniendo el título de Profesor de Dibujo en 1916. Año en el que recibió el Premio Estímulo por su obra *Vaca en el corral*, en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

En 1924 participó en la Bienal de Venecia. En 1930 y 1962 viajó nuevamente a Europa, recorriendo además de los países ya conocidos, Alemania, Holanda y Bélgica.

La primera etapa pictórica del artista, que coincidió con su estadía europea, se halló marcada por la representación del paisaje. En la ciudad, luz, motivos campestres, escenas urbanas, la plaza Montrouge y las orillas tanto del río Maine como Sena se convirtieron en algunos de los temas plasmados en sus obras. Asimismo, las magníficas vistas mallorquinas envueltas en su particular luminosidad, probablemente determinaron su obsesión por los panoramas diáfanos.

En busca de esa claridad decidió radicarse en Cabalango, provincia de Córdoba.

Apartir de entonces, sus trabajos se plagaron de atmósferas claras, cuya diafanidad contribuyó a resaltar cada objeto de la escena sin por ello diluirlo. Los postulados del Impresionismo basados en el estudio de la luz no llevaron al artista a la disolución de los elementos representados, por el contrario, le otorgaron una sólida presencia a sus imágenes.

No obstante, a la vegetación, las llanuras y serranías que pintaba en sus paisajes, incorporó cierta fauna autóctona. Vacas, terneros, cabras, chi-

vos y caballos fueron algunos de los animales plasmados. En ese momento el paisajista cedió paso al *animaleur*, marcando el inicio de su segunda etapa de producción.

El buey serrano forma parte de ese contexto. Allí, al igual que en muchas otras obras de su autoría, la solidez corpórea del animal se destaca sobre el fondo gracias al tratamiento lumínico. Al mismo tiempo, el volumen logrado es el resultado de un minucioso modelado. El dominio de este recurso, además de poner de manifiesto sus virtudes de dibujante, responde tanto a los conocimientos sobre anatomía como a la gran capacidad analítica y de observación del autor. Esta voluntad constructiva rigurosa y estricta denota la primacía de la forma sobre la materia y el color, llevando al artista a pintar objetivamente la naturaleza.

Sin embargo, su obra no es una mera descripción de la realidad por él vista. Por el contrario, su sensibilidad supo captar el interior y la intimidad de lo representado.

El artista también se ha destacado en géneros como el desnudo y el dibujo de tinte caricaturesco, en la línea de Pierre Puvis de Chavannes. A partir de 1942 alternó su trabajo entre su casa de San Isidro y su hogar en Tanti.

Sus obras han sido expuestas tanto en el país como en Francia, España e Italia. Además, en 1935 participó en la Exhibición Internacional de San Francisco, Estados Unidos.

Entre otras, obtuvo las siguientes distinciones: Medalla de Plata, II Salón de Otoño, Rosario 1918, Premio Municipal, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1921, y Primer Premio, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1922.

Sus obras se encuentran en las colecciones públicas del MNBA, MPBARGR y MMAAES.

Murió en San Isidro, provincia de Buenos Aires, en 1967.

En 1969 se realizó una gran exposición-homenaje de este artista en la Galería Velázquez de Buenos Aires.

Figura
sin fecha
bronce- 39 x 13 x 10 cm
Firmado en la base sobre el lado derecho.
Ingresó en 1966. Donación del FNA.
Núm. de registro: 1578



Pablo Curatella Manes

(1891-1962)

Nació en La Plata, el 14 de diciembre de 1891. En 1905 se inició en la escultura con Arturo Dresco, recibiendo una enseñanza de corte academicista. Más tarde, radicado en Buenos Aires, asistió a la ANBA, y en 1908 colaboró con el escultor Lucio Correa Morales en la ejecución de varios monumentos para la ciudad. En 1911, becado por el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, viajó a Europa para continuar sus estudios en Florencia y Roma. En 1914 se instaló en París, donde fue alumno de los escultores Antoine Bourdelle y Aristide Maillol. Sucedió la Primera Guerra Mundial, retornó a la ciudad luz, asistiendo a la Academia Ranson bajo la tutela de Maurice Denis y Paul Sérusier. Luego de una breve estadía en su país natal, regresó a la capital francesa en 1920, donde permaneció casi durante 30 años.

En 1926 fue nombrado por el Presidente argentino Marcelo T. de Alvear como Canciller de la Embajada Argentina, en Francia. Desde entonces su carrera diplomática se desarrolló paralelamente a su vocación artística.

Inicialmente, los trabajos escultóricos de Curatella Manes se caracterizaron por la clara presencia de rasgos clásicos, los cuales manifestaron la postura tradicional del escultor. No obstante, hacia 1917 se produjeron importantes cambios en su producción, influenciado por Bourdelle, descendiente de la línea de Auguste Rodin. Del primer maestro, el artista tomó la voluntad constructiva y del segundo, la expresión puesta en la materia. Estos intereses fueron plasmados en una serie de obras predominando en ellas la simplificación de las formas.

Por entonces, Curatella Manes se vinculó con André Lhote y centró su atención en los movimientos de vanguardia. Principalmente, se interesó en la producción de artistas como Juan Gris, Fernand Léger y Albert Gleizes. En consecuencia, el desarrollo de dicho proceso de abstracción se incrementó hacia los años 20. A partir de ese momento, el escultor inició la etapa de mayor producción y creatividad, llevada a cabo mediante una notable reelaboración de los postulados cubistas.

La dislocación de las formas, la disposición de los planos y el estudio de la luz constituyeron algunas de las problemáticas que el artista volcó

en las obras de esa época.

Con un volumen fuertemente estructurado, *Figura* no escapa a dichas características. Allí, la convivencia de zonas curvilíneas y perfiles angulosos logra generar un importante dinamismo marcado tanto por las direcciones establecidas entre los planos como por los juegos de luces y sombras instaurados a partir de los mismos.

Durante la Segunda Guerra mundial, Curatella Manes mantuvo una producción austera, utilizando pocos recursos. Realizó dibujos, maquetas en plastilina, metal y cartón. Finalizado el conflicto, la ejecución de una serie de torsos marcó el camino de sus trabajos hacia la no-figuración. Luego, a causa de las funciones realizadas en la Cancillería, debió dejar su taller en Francia para radicarse en otras ciudades, por lo que el boceto se constituyó en la única modalidad de expresión. No obstante, esos bosquejos fueron concretados en esculturas y monumentos a partir de 1951. Momento de su regreso a la Argentina.

Retirado del ejercicio diplomático, en los años 60 reabrió su estudio en París. Allí, construyó sus obras mediante una nueva técnica de modelado, donde la tierra y la plastilina fueron los materiales que el artista empleó a modo de superficie pictórica.

En 1937, el artista realizó los relieves del Pabellón Argentino de la Exposición Internacional de París, donde se desempeñó como Comisario Adjunto y miembro del jurado.

Expuso sus obras en múltiples galerías y museos de Argentina, Ecuador, Chile, Perú, Francia, España, Italia, Bélgica, Japón y Estados Unidos. También participó en la Bienal de Venecia de 1952, y en la Bienal de San Pablo, de 1957 y 1973.

Entre sus menciones, se hallan: Segundo Premio, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1933, Primer Premio, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1947, y Gran Premio de Honor, Exposición de Artes Plásticas, Mar del Plata 1957.

Debido a una enfermedad, regresó a Buenos Aires, donde falleció el 14 de noviembre 1962, a los 71 años.

El MNBA realizó una muestra retrospectiva del escultor en 1963.



Naturaleza muerta

1947

óleo sobre cartón- 60 x 58,5 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 1948. Donación de la DMC. Primer Premio

Adquisición en el XXVII Salón de Rosario.

Núm. de Registro: 1287

Eugenio Daneri

(1881-1970)

Como consecuencia de la inmigración de finales del siglo XIX y comienzos del XX, la cultura argentina experimentó cierto alejamiento de las tradiciones criollas y la progresiva incorporación de rasgos modernos europeos. Eugenio Daneri actuó en ese ambiente de influencias cruzadas, integrando un grupo de artistas inmigrantes que no buscó la renovación formal pero tampoco realizó una pintura pintoresquista de intención nacional.

Nació en Buenos Aires, el 25 de julio de 1881. En 1889 comenzó sus estudios plásticos en la SEBA, donde recibió una formación de corte académico. Allí, sus maestros fueron Carlos Ripamonte, Reinaldo Giúdice, Ángel Della Valle, Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori. En 1915 obtuvo el Premio Estímulo en el V Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, por su obra *Barcas abandonadas*.

Influido por Martín Malharro y Cesáreo Bernaldo de Quirós, los primeros trabajos del artista se hallaron vinculados a las tendencias postimpresionistas. No obstante, hacia fines de la década del 20 abandonó sus intenciones de adhesión al Impresionismo y se inclinó hacia una pintura de tinte expresivo, empleando el color de un modo más subjetivo.

Sin una mirada nostálgica hacia el pasado y sin adherirse a los programas de renovación estético-formalistas propuestos por el *Grupo Martín Fierro*, Daneri fue uno de los artistas más significativos de su generación. Figura esencial en la denominada Escuela de La Boca, se opuso al naturalismo academizante de fines de siglo y se alejó de la acción que desveló a los seguidores de las vanguardias. Actuó en el medio artístico de frontera del barrio de la Boca, reuniéndose en el *Ateneo popular* junto con Miguel Carlos Victorica, Víctor Cúnsolo y Fortunato Lacámara, entre otros.

Apoiado en la precisión del dibujo, volcó su estética hacia un constructivismo cezanneano de empastes densos y paleta de matices sutiles.

Su pintura abordó la temática del paisaje urbano y la figura. Sin embargo, prefirió plasmar los motivos de su mundo íntimo y cotidiano. Entre ellos, el barrio de La Boca, el puerto, retratos y naturalezas muertas. La representación de los objetos persistió hasta 1930, momento en que el artista organizó la composición de sus obras con mayor solidez.

Naturaleza muerta forma parte de ese contexto. Aquí, tanto la composición -constituida con simples elementos de su entorno- como el uso del color logran crear un clima de intensa fuerza expresiva, siendo esta última, el sello inconfundible del artista.

Entre otras actividades, fue Auxiliar de Inspección en el CNE, y dictó clases de dibujo y pintura en la ENBAPP.

Concurrió asiduamente a salones tanto nacionales como provinciales, y expuso sus obras en diferentes ciudades de Argentina y en el exterior. En 1910 participó en la Exposición del Centenario y en 1952 asistió a la Bienal de Venecia.

Entre las menciones más importantes, se hallan: Segundo Premio, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1931, Diploma de Honor, Exposición Internacional de París 1937, Primer Premio, CNBA 1941, Primer Premio, XXXIII Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1943, Premio Palanza 1947, y Gran Premio de Honor, XXXV Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1945.

Su obra se halla representada en las colecciones públicas del MNBA, MMBAJBC, MPBARGR, y en otros museos de Córdoba, La Plata, Tandil y Mar del Plata.

Murió en Buenos Aires, en 1970.



La antorcha
1970

óleo sobre tela- 202 x 171 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 2004. Donación del artista en el marco del proyecto de formación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino/macro.
Núm. de registro: 3320

Miguel Dávila

(1926)

Nació en La Rioja, el 28 de octubre de 1926.

En 1948 inició sus estudios artísticos con Enrique Policastro y más tarde concurrió al Instituto Superior de Artes de la UNT, donde sus maestros fueron Lino Enea Spilimbergo y Pompeyo Audivert.

En 1952 realizó una muestra en Catamarca con el apoyo del Consejo General de Educación de dicha provincia. Se radicó en Buenos Aires en 1953, y un año más tarde llevó a cabo su primera exposición individual en la Galería Viau, la cual gozó de muy buenas críticas. En 1958 fundó el Museo Municipal de Bellas Artes en su provincia natal renunciando al cargo de Director dos años después.

Radicado nuevamente en Buenos Aires, en 1961 se hizo beneficiario de una beca otorgada por el FNA para continuar su formación plástica en Europa. Instalado en París, visitó España e Italia y, de regreso, mostró las obras entonces realizadas en la Galería El Pórtico.

En la producción de Dávila, constituida tanto por pinturas y grabados como por objetos, es posible vislumbrar diferentes momentos.

Sus primeros trabajos se definieron por la sencillez compositiva, una paleta sobria y la utilización de ciertos rasgos próximos al Expresionismo. Característica esta última que condujo al artista a eliminar los detalles considerados superficiales. En la década del 60, luego de incursionar en la serigrafía, la publicidad y el teatro de títeres, el lenguaje de Dávila se volcó hacia una mayor abstracción pero siempre manteniendo un referente real. Durante ese período, se produjo un estallido en el uso del color, a partir de violentos contrastes generados entre los tintes. Posteriormente a su regreso de Europa, su imagen presentó claras evocaciones de La Rioja. Para ese entonces, tanto la convivencia del humor y el dramatismo como la plasmación de un gesto más ligero y espontáneo manifestaron la madurez que el autor había alcanzado en su producción.

Hacia 1969, sus imágenes fueron cada vez más el resultado de una profunda meditación. El hombre contemporáneo y su contexto constituyeron la problemática en la que Dávila indagó en 1971, logrando una unión intrínseca entre la idea y la materia.

La antorcha pertenece al recién mencionado período de producción. Allí, tanto las figuras antropomórficas contorneadas con líneas negras como el modo de componer el espacio rompen con los conceptos clásicos de representación. El lienzo se transforma en un espacio impreciso, donde su imaginaria se plasma a través de las formas y los colores que se juegan sobre el plano.

Además de dedicarse a la pintura de caballete y a la gráfica, Dávila realizó una serie de murales en madera y algunas experiencias cinematográficas en corto y medimetro. Ejerció la docencia en forma privada hasta 1997, y fue nombrado co-fundador del MACLA, en 1999.

Expuso sus obras en diferentes provincias argentinas, tales como La Rioja, Tucumán, Buenos Aires, Santa Fe y San Juan. También mostró su producción en Brasil, Uruguay, Chile, Colombia y Cuba.

Entre sus múltiples reconocimientos, se encuentran: Premio Banco de la Provincia de Córdoba, Salón de Pintura y Grabado 1959, Primer Premio Adquisición, Primer Salón Regional de Artes Plásticas Domingo Faustino Sarmiento 1959, Primer Premio, Salón Nacional de Pintura, MPBATEN 1961, Primer Premio, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos 1962, Premio a la Mejor Producción, FNA 1972, Premio Palanza 1975, Gran Premio de Honor, Salón Nacional de Bellas Artes 1980, y Premio Famatina de Plata 1995.

Entre las instituciones que poseen obras del autor se hallan: el MNBA, el MAMBA, el MPBAEC, MPBATEN y el MMAAES.

Vive y trabaja Buenos Aires.



Naturaleza muerta
 sin fecha
 óleo sobre tela- 62 x 56 cm
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo.
 Ingresó en 1956. Donación de Domingo Minetti.
 Núm. de registro: 1389

Ernesto de la Cárcova

(1867-1927)

Nació el 3 de marzo de 1867, en Buenos Aires. En primer término fue discípulo de la AEBA, donde estudió hacia 1885 con Francisco Romero. Más tarde y por consejo de éste, se trasladó a Europa. En el viejo continente ingresó a la Real Academia Albertina de Turín. Allí recibió la influencia de los hermanos Doménico y Girolamo Induno, los primeros en reaccionar contra el academicismo. Ambos, con intensidad social, trataron asuntos relacionados con la vida de los humildes y menesterosos. En esa misma ciudad, De la Cárcova expuso su pintura *Sin pan y sin trabajo*. Obra paradigmática que manifiesta la expresión de sus convicciones socialistas y de un ambiente en el cual la predilección por los temas de la vida popular fue imperante.

En Italia, también concurrió al Real Instituto de Roma, siendo Giacomo Grosso su principal maestro. Luego visitó París, sitio que por entonces constituyó el nuevo centro artístico europeo. Allí pudo captar tanto las tendencias académicas como las enseñanzas de Jean Baptiste Camille Corot, Berthe Morisot y Pierre Puvis de Chavanes, entre otros.

Desde el punto de vista estético, en los primeros años del decenio, predominó en su obra la influencia italiana, principalmente de los *macchiaioli*. La sustitución del pasaje cromático a favor del empleo de la mancha, la pincelada expresiva frente a la frialdad academicista y la preferencia por el verismo en la forma de representación constituyeron algunas de las innovaciones de dicho grupo, tomadas por el artista. De esa época datan sus conocidas pinturas de contenido social.

Más tarde, realizó retratos y naturalezas muertas al óleo y al pastel. En sus últimos años, la paleta se aclaró, y en su obra comenzó a evidenciarse su preocupación por los problemas de la luz y la atmósfera. Así lo demuestran sus obras *Contraluz*, del período 1923-1927, *Sobre el banco del jardín* y *Naturaleza en silencio*, telas de acentos impresionistas.

Naturaleza muerta corresponde a esa última etapa de producción.

La figura de De la Cárcova dentro del campo artístico funcionó como nexo entre dos períodos de la pintura argentina. Este autor de corte academicista, que en un momento adhirió al naturalismo social de origen italiano, hacia el final de su vida realizó obras como ésta que, si bien no pueden aún ubicarse dentro del movimiento impresionista, manifestaron entonces las preocupaciones propias de dicho movimiento.

El artista cumplió un rol preponderante tanto en la institucionalización del arte en Argentina como en la formación de futuros artistas. Entre otros cargos, fue el Primer director de la ANBA, Miembro del Consejo Deliberante de la Capital Federal, Presidente de la SEBA y director y fundador de la ESBA, que hoy lleva su nombre.

Expuso sus obras tanto en Argentina como en Italia y Estados Unidos. Recibió distinciones como: Medalla de Plata, Roma 1892, Medalla de Oro, Exposición Internacional del Centenario 1910, y Medalla de Oro, Premio Adquisición, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1914.

Poseen obra suya el MNBA, MMAAES y MPBARGR, entre otros.

Falleció en Buenos Aires, el 28 de diciembre de 1927.



Álamos
sin fecha
óleo sobre tela- 82 x 59 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1923. Adquisición.
Núm. de registro: 153

Walter de Navazio (1887-1921)

Nació el 18 de septiembre de 1887, en la localidad de Bell Ville, provincia de Córdoba. Aunque vivió 34 años, no fueron escasas las huellas que dejó su producción en la historia del arte argentino, cumpliendo un papel fundamental en el marco del género de paisaje.

Probablemente se trasladó a Buenos Aires a una edad temprana ya que, durante los años 1907 y 1908 asistió a la ANBA para realizar cursos de dibujo. A posteriori, continuó su formación en talleres de enseñanza libre, optando por un tipo de educación artística alternativa a la oficial. *La colmena*, espacio orientado a la búsqueda del arte moderno antes que hacia una formación más convencional, recibió a estudiantes como Navazio.

En ese ámbito, su gran maestro fue Martín Malharro. La adhesión a las propuestas de ese artista, junto con la realización de un viaje a Italia luego de haber estudiado en la ANBA, constituyeron los pilares para el desarrollo de su producción.

Navazio se conectó con nuevos modos de manifestación del lenguaje pictórico y con una ideología fundada en la búsqueda de *lo nacional*. Sin embargo, es posible vislumbrar en sus obras una resignificación de todas las líneas de aprendizaje, haciendo de ellas una síntesis sumamente personal.

Como motivos, buscó referentes en los lugares cercanos a la capital. Los bosques de Palermo y el Jardín Botánico de la ciudad de Buenos Aires

fueron algunos de ellos, siendo pocas las oportunidades en las que dirigió su mirada a sitios de otros países.

Influenciado por Malharro, se mantuvo pintando paisajes interesados por las sierras y valles cordobeses, inclinándose hacia un naturalismo luminarista.

Dentro de ese panorama se halla *Álamos*, obra probablemente realizada en el departamento de San Alberto, provincia de Córdoba. Esta imagen no es una mera representación descriptiva ya que fue una temática recurrente en las obras del artista. Se trata de un fiel registro de sus aportes a la pintura de paisaje local, elaborando una visión intimista a través de la dignificación de la naturaleza. Aquí, se buscó la vibración de los grises y de los colores fríos -verdes, azules, violetas-, oponiendo acentos naranjas. Estos últimos originan zonas de luz a través del recurso de la mancha, los cuales se disgregan apelando al uso de la perspectiva atmosférica.

Cabe destacar que la riqueza de su paleta no radica en la cantidad de tonos utilizados sino en el modo en que logró dar densidad a la atmósfera.

Realizó envíos a diversos salones y participó en la Exposición Internacional de Arte del Centenario 1910.

Obtuvo el Premio Adquisición, MNBA 1918.

Falleció en Buenos Aires, el 23 de mayo de 1921.



Piedra lunar
1985
acrílico sobre tela- 91,5 x
102,5 cm
Ingresó en 2005. Donación
de la FJBC, que adquiere la
obra en el marco del
programa Matching Funds
ArteBA-Zurich, 2005.
Núm. de registro: 3311

Ernesto Deira

(1928-1986)

Pintor, dibujante y grabador nacido en Buenos Aires, en 1928.

En 1954, luego de culminar su carrera de Abogado, se inició en la pintura con Leopoldo Torres Agüero, continuando sus estudios con Leopoldo Presas.

En 1958 realizó su primera muestra individual en la Galería Rubbers, donde presentó paisajes y naturalezas muertas. Más tarde, sus obras adquirieron ciertos rasgos expresionistas, manifiestos en la espontaneidad de los trazos.

En los albores de los años 60, tanto las críticas lanzadas hacia el campo artístico oficial como la emergencia de nuevos lenguajes plásticos configuraron una atmósfera vanguardista. En ese contexto surgió la *Otra Figuración*, grupo que constituyó Deira junto con Luis Felipe Noé, Rómulo Macció y Jorge de la Vega, colectivo que marcó un punto de inflexión dentro de la historia del arte argentino. El objetivo que unió a sus integrantes tuvo su anclaje en la necesidad de liberar la figura humana a partir de una representación pictórica más sensible, mediante la cual fuese posible reflexionar acerca de la existencia del hombre.

Siguiendo el camino iniciado por los informalistas y enmarcado por los lineamientos planteados por la *Neofiguración*, la agrupación acabó con el concepto de pintura bella, rompió esquemas y empleó nuevos materiales. Utilizó un lenguaje abstracto pero con claras referencias figurativas, plasmando la angustia y la fragilidad humana con cierto tinte sarcástico.

Desde entonces, figuración y abstracción convivieron en las producciones de Deira, las cuales se caracterizaron por un marcado carácter gestual. Rasgo logrado mediante ciertos recursos aprehendidos del Informalismo, tales como el chorreado de la pintura y la densidad matérica. En consecuencia, en ese período, la expresividad de las texturas predominó sobre la sensibilidad de los trazos, principalmente en la serie donde volcó sus indagaciones sobre el caos primigenio, manifiesto en el aparente desorden de sus composiciones.

Esa postura situó al artista en un lugar opuesto a las corrientes geométricas y a la representación mimética de la realidad.

Hacia 1965, la indagación acerca de su realidad circundante lo condujo a plasmar la imagen del hombre con mayor expresividad empleando como medio para tal fin la deformación y la desarticulación de la figura humana. Asimismo, el óleo fue dejado de lado ya que comenzó a usar pintura acrílica, cambio que le permitió obtener una mejor depuración de la figura.

A partir de la década del 70, luego de la disolución del grupo, el artista abandonó las violentas distorsiones y la coherencia del color.

En 1975 se instaló en Europa, participando en múltiples eventos artísticos.

Llevada a cabo dos décadas después, *Piedra lunar* permanece fiel a aquellos postulados propuestos en la década del 60. A través de una paleta de colores saturados, trazos libres y formas planas, el autor continúa evocando la figura del hombre, destacada del resto de los elementos de la composición por un tratamiento de mayor verismo.

Además de su intensa actividad pictórica, en 1966 se desempeñó como profesor y crítico de arte en Cornell University, Ithaca, New York, Estados Unidos.

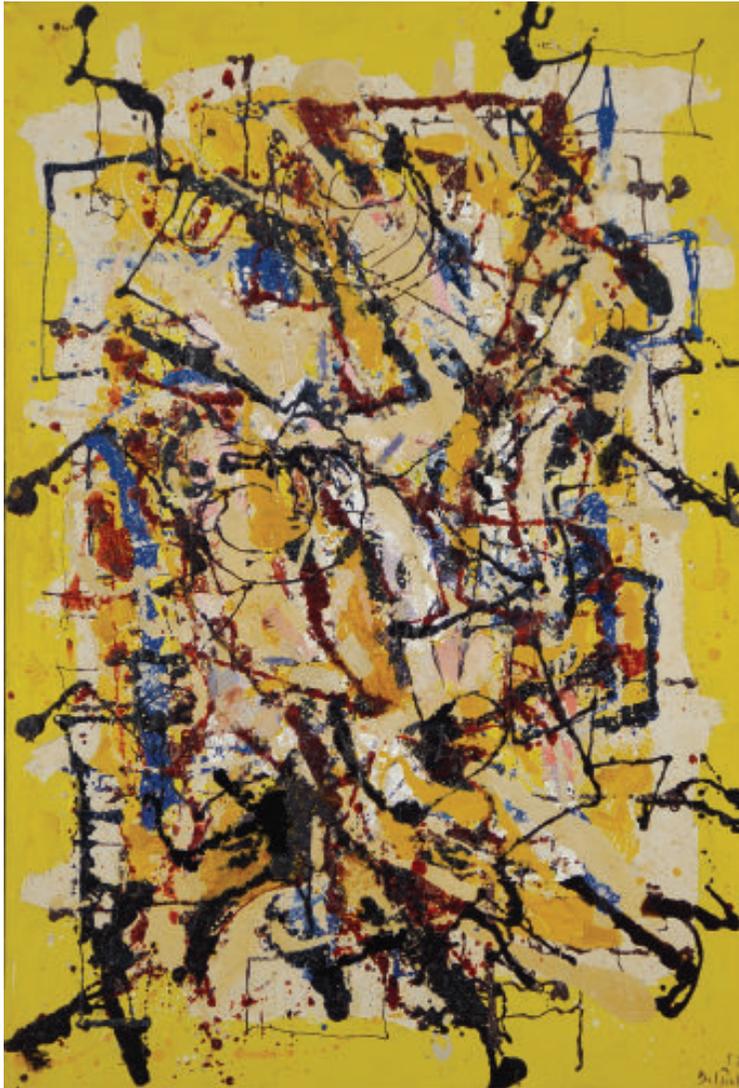
Expuso sus obras individual y colectivamente en museos, galerías y salones tanto en Argentina como en Chile, España, Francia, Bélgica, Alemania, Italia y Suecia. En 1979 participó en la IV Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan de Puerto Rico, y en la Bienal de San Pablo, en 1985. También concurrió como invitado de Honor al XLVIII Salón de Rosario de 1982.

Entre sus reconocimientos se destacan: Premio Lozada, Salón de Acuarelistas y Grabadores 1958, Segundo Premio, III Bienal de Córdoba 1966, Premio Palanza 1967, y Premio Fortabat 1984.

En Argentina, poseen obra suya las colecciones públicas del MNBA, del MAMBA y el MALBA, entre otras entidades. Además también cuentan con su producción el MOMA, el Museo Guggenheim de New York y el MAM de París.

Falleció en la capital francesa, el 1 de julio de 1986.

Ese mismo año, el MPBARGR realizó una muestra-homenaje.



Abstracción 1958
 1958
 óleo sobre tela- 164 x 113 cm
 Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.
 Ingresó en 1961. Donación de Domingo Minetti.
 Núm. de registro 1493

Juan del Prete (1897-1987)

Nació en Vasto, provincia de Chieti, Italia, el 5 de octubre de 1897. En 1907 llegó con sus padres al país, adoptando la ciudadanía argentina en 1929. Aunque concurrió a la Academia Perugini y al taller de la Mutualidad Popular de Bellas Artes, puede ser considerado autodidacta. En 1922, junto a Víctor Pizarro y Pedro Cerviño, conformó el grupo El Bermellón. En 1925 concretó su primer envío al Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Un año después realizó su primera muestra individual en AABA, institución que, por medio de una beca, le permitió viajar a Europa en 1929. Su destino inicial fue París. A diferencia de los jóvenes artistas argentinos que se dirigían a talleres de pintores para ampliar y perfeccionar sus conocimientos, del Prete comenzó a mostrar las obras realizadas en Buenos Aires. Su estadía coincidió con la del Grupo de París pero actuó independientemente de ellos. En 1932 integró el grupo *Abstracción-Creación*. Marco en el que realizó una intensa búsqueda artística. En 1933 regresó a Buenos Aires y expuso las obras realizadas durante su estadía europea, siendo dicha muestra la primera en el país basada en pintura no figurativa. Sin embargo, pasó desapercibida. Al año siguiente y con el mismo resultado, mostró esculturas abstractas realizadas en yeso, alambre retorcido y planchas de hierro recortadas. Entre los años 1937 y 1939 llevó a cabo una producción pictórica con una figuración donde predominaron grandes planos de color que restituían ciertas cualidades abstractas. Al comenzar los años 40, el artista se volcó completamente a la figuración. De ese período datan sus grandes desnudos. A mediados de la década realizó la muestra titulada *Futucubismo*, en la que intentó unir su afán por aprehender el movimiento -premisa básica del Futurismo- con el desmembramiento formal de los objetos y los rigurosos esquemas compositivos, propios del Cubismo. En esas figuraciones, la geometrización cubista se mezcló con un tratamiento libre del color,

otorgando rasgos distintivos a su obra. Hasta entonces, del Prete había producido alejado tanto de las agrupaciones como de las diferentes expresiones artísticas que se practicaban en el país. A partir de 1944, con la aparición de la revista *Arturo* y la llegada al país del arte concreto, el grupo promotor del nuevo lenguaje reconoció al artista como el pionero de la pintura no figurativa. Sin embargo, no se unió a ninguno de los movimientos surgidos en esa época: *Asociación Arte Concreto Invención*, movimiento *Madí* y *Perceptismo*. Por el contrario, se mantuvo en su propia línea de producción. En 1949 realizó una exhibición retrospectiva con más de cien obras abstractas, cerrando de esa manera una etapa en su producción. A partir de 1950, sus telas comenzaron a adquirir otras características. Cobraron mayor libertad y lirismo, sumándose en esos años a las corrientes informalistas, al tachismo y al Expresionismo Abstracto. En 1953 viajó a Italia y al regresar dio a conocer una serie de pinturas de impactante colorido. *Abstracción 1958* puede incluirse dentro de esa última etapa productiva. Tal como lo indica su título, el artista negó la idea de composición tradicional logrando una obra de gran expresividad gestual. En ella, los elementos del lenguaje plástico se independizan de las intenciones de mimesis: la línea ya no delimita contornos o figuras y el color no se encuentra supeditado a la representación de la realidad. Mediante el uso de tintes saturados, contrastantes y chorreados sobre el plano, del Prete definió una nueva dimensión espacial. Expuso sus obras en diversos lugares de Argentina y en ciudades como Génova, Milán, París, Bruselas y San Pablo. Obtuvo menciones como: Medalla de Oro, Muestra Internacional de París 1937, Premio Palanza 1958, Gran Premio Internacional de Bruselas 1958 y Gran Premio de Honor, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1963. Falleció en Buenos Aires, en 1987.



Naturaleza muerta
1929
óleo sobre tela- 65 x 91 cm
Firmado y fechado en el ángulo
inferior derecho.
Ingresó en 1930. Adquisición.
Núm. de registro: 541

Pedro Domínguez Neira

(1894-1970)

Nació en Buenos Aires, el 29 de junio de 1894.

En 1916 ingresó en la ANBA, egresando seis años más tarde como Profesor de Dibujo. Durante ese período comenzó a exponer sus trabajos en los salones oficiales. En 1921 recibió el Primero y Segundo Premio de Pintura, en el Salón Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes.

Su producción plástica atravesó momentos diferentes. En una primera etapa, centró su interés en la figura, la naturaleza muerta y, sobre todo, en el paisaje. En consecuencia, trabajó a *plein air*, realizando una pintura diáfana y llena de luz. Luego se inclinó hacia la utilización de un lenguaje menos riguroso, estilizando las formas y empleando un modo estriado para concebirlas. Los resultados de esas nuevas incursiones desembocaron en la construcción de obras que presentaron cierta rigidez mecanicista, alejadas de las emociones del artista.

No obstante, el viaje realizado entre los años 1929 y 1930 trajo aparejado un gran cambio en su estética.

Recorrió Alemania, Italia y España, radicándose en París. Se sintió sumamente atraído por el clima vanguardista y por la estética de Paul Cézanne. Asistió a los cursos dictados por André Lhote cuya influencia determinó definitivamente el rumbo de su obra, llevando su pintura hacia un proceso de abstracción de formas básicas. Desarrollo que puede observarse en las diversas naturalezas muertas que ha pintado.

Naturaleza muerta posee alguna de las características adquiridas durante su estadía europea. La construcción geométrica del cuadro, la síntesis formal y la calidad tonal se corresponden con los conceptos aprehendidos en los talleres parisinos y se evidencia la referencia estética a Cézanne. En esta obra, el espacio se crea por yuxtaposición y superposición de planos de color.

En 1930, tras su regreso a Buenos Aires, realizó una exposición en la Asociación Wagneriana. Ese mismo año participó en el primer Salón Anual de Pintores Modernos, junto con Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Norah Borges y Horacio Butler, entre otros artistas.

Al año siguiente, con Alfredo Gutierrez, Raquel Forner y Alfredo Bigatti, fundó el Taller Libre, donde se dictaron cursos libres de arte plástico, a la manera de los ateliers que habían conocido durante su estadía europea.

Ese espacio tuvo el propósito de formar una generación de pintores y escultores avanzados, ofreciendo los medios para desarrollar colectiva o independientemente las dotes personales.

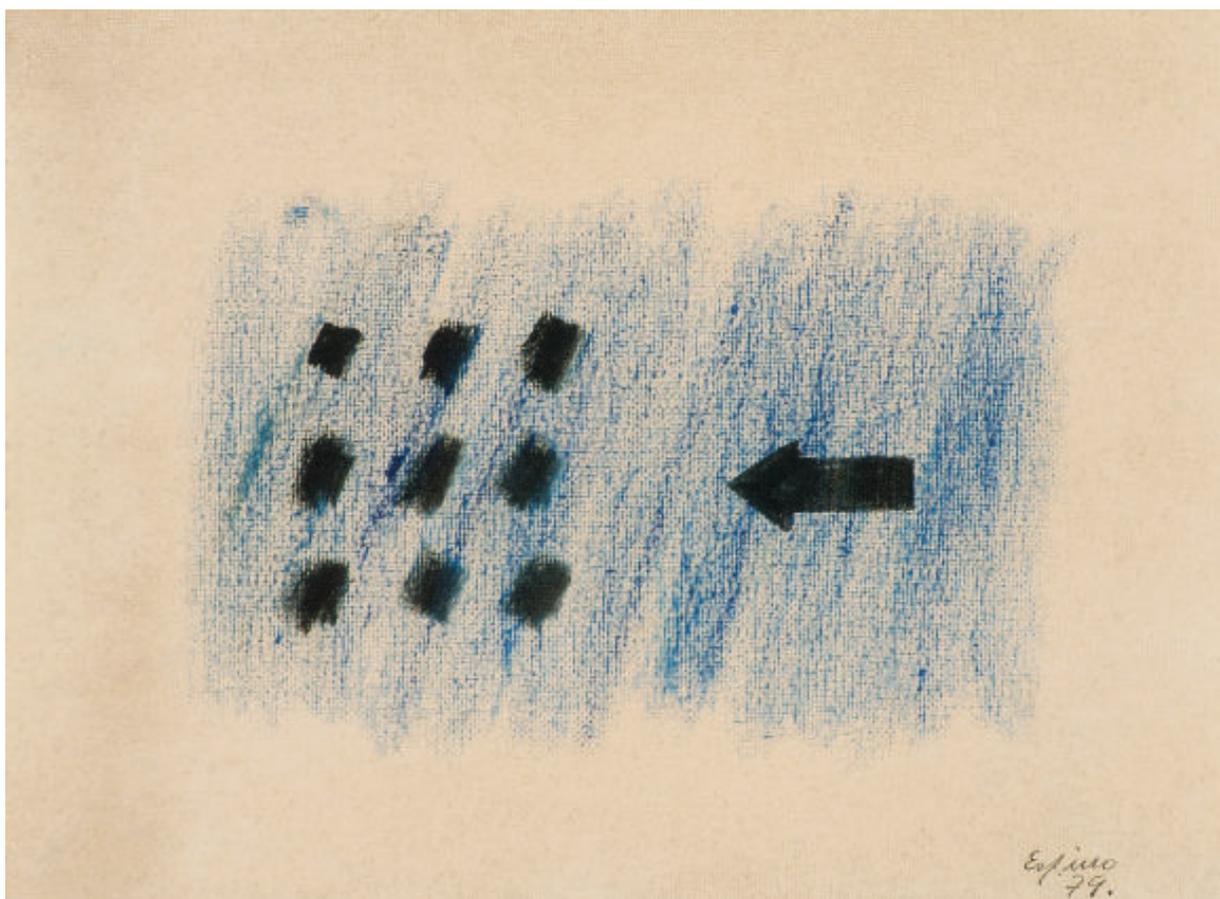
En el marco de ese proyecto, Domínguez Neira estuvo a cargo de la sección de Pintura-Naturaleza muerta.

Después de esa experiencia ejerció la docencia en diversos establecimientos educativos entre los que se cuentan: la ENBAPP y el Consejo Nacional de Educación.

Obtuvo varios premios, destacándose: Primer Premio, Exposición Comunal de Artes Aplicadas 1925, Premio Estímulo, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1928, Tercer Premio, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1930, Premio Eduardo Sívori 1932, Primer Premio Municipal, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1939, Segundo Premio, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1940, Premio Adquisición, Salón de Santa Fe 1947, Premio Adquisición, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1948 y Premio Adquisición, XXVIII Salón Artistas Plásticos de Rosario 1949.

Poseen obra suya, entidades como el MMBAJBC, el MNBA, el MPBALP y el MPBARGR. Murió en Buenos Aires, en 1970.

Pintura 44
1979
óleo sobre tela- 18 x 24 cm
Firmado y fechado en el
ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1982. Donación
del artista.
Núm. de registro: 1943



Fernando Espino (1931-1991)

Pintor y dibujante nacido en Rosario, el 5 de octubre de 1931.

En sus primeros años de edad se radicó en Santa Fe. Allí desarrolló su trayectoria artística que comenzó en 1948, momento en que ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Santa Fe. Luego tomó clases con el pintor Ricardo Supisiche.

En 1950 realizó un viaje a Córdoba y conoció a Lino Enea Spilimbergo, con quien intercambió diversas experiencias.

En 1953 obtuvo el título de Profesor de Dibujo, época en la que conoció a los integrantes del *Grupo Litoral*. Sin adherir al mismo, participó en las conversaciones y entabló amistad con Leónidas Gambartes y Juan Grella. Desde 1947 realizó sus primeras exposiciones individuales.

En esa etapa, Espino desarrolló su obra con un lenguaje figurativo. No obstante, elementos como líneas curvas, formas circulares, una paleta reducida y ritmos lineales permanecieron en su producción posterior. Hacia 1954, su interés se centró en la estructura compositiva de la obra, manifestando un primer acercamiento a la iconografía americanista.

Durante los primeros años de la década del 60 insertó sus imágenes en el marco de las ordenaciones constructivas, manifestando las influencias del uruguayo Joaquín Torres García. El aspecto conceptual del *Universalismo Constructivo* lo condujo hacia una concepción diferente de la producción plástica, en la que se pusieron en juego las búsquedas acerca de *lo latinoamericano*.

Las influencias de Gambarles y su mundo iconográfico plagado de personajes relacionados con la hechicería, la brujería o diversas situaciones cotidianas aportaron una perspectiva diferente de lo sagrado, más orientada a lo sobrenatural, extraño y amenazante.

A partir de eso Espino elaboró una síntesis plástica con un repertorio pictórico de rasgos propios. Sumó recursos expresionistas e informalistas y eligió temas como el tiempo y el paisaje. Tanto el esgrafiado de los primeros planos -empleado para plasmar la sensación de vibración, pro-

fundidad o movimientos leves- como la utilización de texturas fueron recursos que enriquecieron el juego de contrastes dado por los materiales trabajados. Óleos, témperas, tintas y también restos de cenizas de cigarrillos o borra de café fueron algunos de ellos.

Su producción manifestó un cambio hacia 1973. Alejado de las premisas del *Universalismo Constructivo*, continuó su búsqueda en la vía de una síntesis totalizadora que lo condujese a la abstracción. Eludió los títulos que en obras anteriores hacían referencia a elementos del mundo natural, subrayando la gestualidad de los componentes formales. A estos lineamientos corresponde *Pintura 44*, perteneciente a esta colección.

Mediante el predominio de la mancha, la raya o el trazo aparentemente espontáneo, desarrolló un lenguaje sensible e intimista que determinó su producción. Utilizó una paleta de tierras, azules, blancos y grises, a la cual enriqueció con la incorporación del collage. La mayoría de sus obras fueron realizadas en serie y se caracterizaron por el tamaño reducido y el formato regular de los soportes.

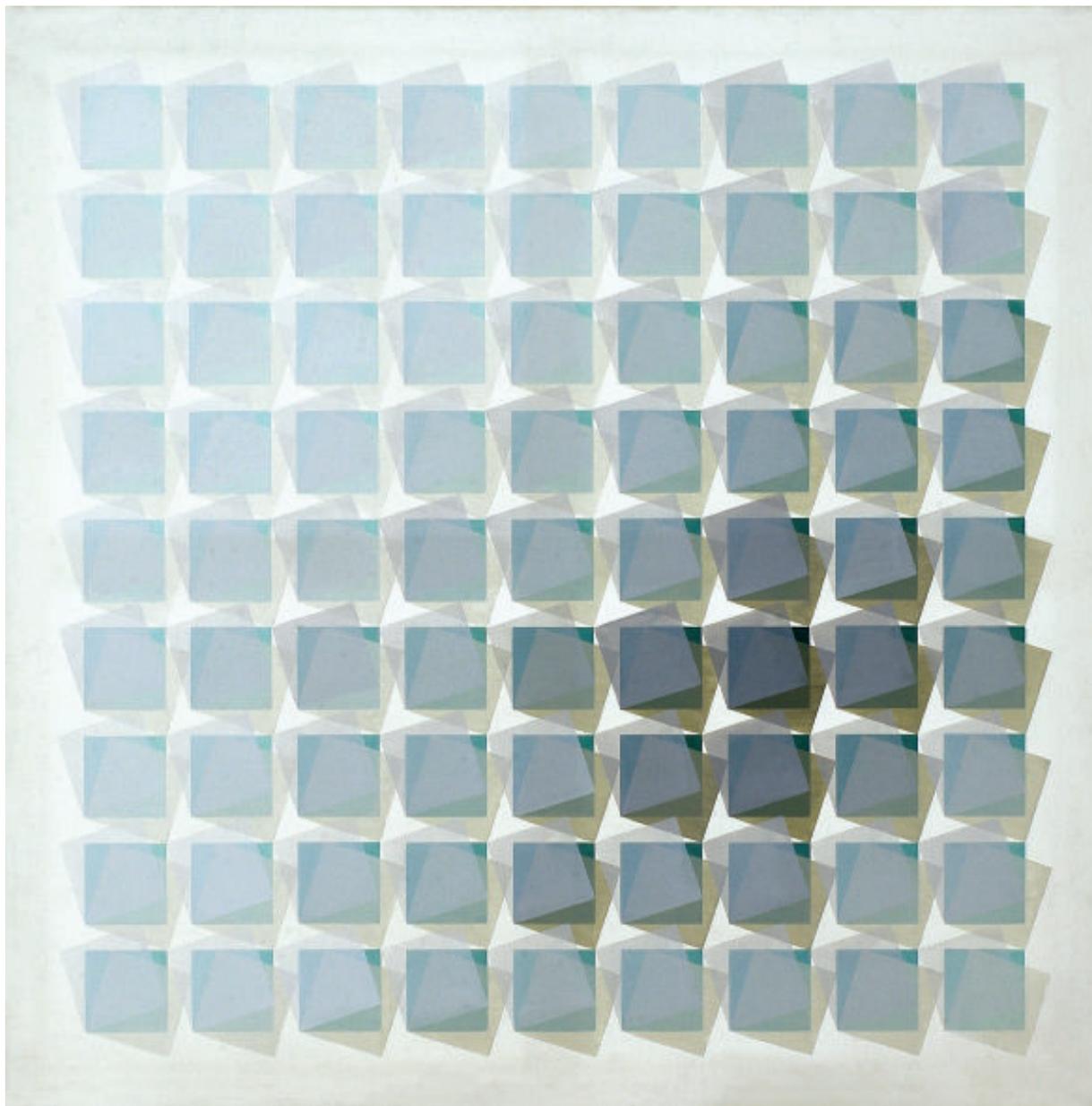
Además de dedicarse a la producción plástica, ejerció el cargo de Profesor de Dibujo y Pintura, en el Liceo Municipal de la ciudad de Esperanza, y en el Liceo Provincial de Paraná. También formó parte del Personal Técnico del MPBARGR de Santa Fe.

Entre los premios más destacados, se hallan: Mención Honorífica, XXXVI Salón Anual de Artes Plásticas Rosario 1957, Primer Premio Adquisición, XXXIX Salón de Santa Fe 1962, y Segundo Premio Adquisición, XLVII Salón Anual de Santa Fe 1970.

Sus obras figuran en colecciones oficiales y privadas de las ciudades de Santa Fe, Rosario, Buenos Aires, Paraná, Concordia y Mendoza. También en Estados Unidos.

Luego de su muerte, su obra fue valorada por la crítica nacional y extranjera.

Falleció en la ciudad de Santa Fe, el 21 de diciembre de 1991.



Aaverxz
1973
acrílico sobre tela- 150 x
150 cm
Ingresó en 2001. Donación
de la FJBC. Premio Rosario
2001.
Núm. de registro: 2821

Manuel Espinosa

(1912-2006)

Nació en Buenos Aires, en 1912.

Asistió a la ENBAMB y a la ESBAEC.

En 1943, luego de un breve período donde se acercó a un lenguaje cercano al Surrealismo, fue miembro fundador de la *Asociación Arte Concreto-Invencción*. Grupo de vanguardia que conformó una de las tendencias más importantes del arte abstracto-geométrico en Argentina.

En 1951 viajó a Europa. En París, conoció a Georges Vantongerloo y, en Amsterdam, a Friedrich Vordemberge-Gildewart. Ambos lo orientaron en el marco del Concretismo.

Una vez alejado del grupo y de las auto-impuestas limitaciones del Arte Concreto, se acercó a los planteos de la geometría sensible. Sin embargo, coherente con sus ideas iniciales, su obra se mantuvo en los límites de la abstracción geométrica. Desarrolló una pintura caracterizada por la búsqueda de dinámica espacial, que logró creando ilusiones cinéticas. Avances, retrocesos y desplazamientos fueron generados gracias a la seriación de las composiciones, la repetición, superposición y el empleo de planos traslúcidos. Estos últimos, resultado de un riguroso uso de los tintes.

Sus trabajos derivaron entonces, en la exploración de las posibilidades

lumínicas del color. La sutileza de los blancos, el uso de la escala de valores y las transparencias son algunos de los recursos que quiebran no sólo la rigidez compositiva, sino además la rigurosidad conceptual, en el marco de su vocación geométrica.

En ocasiones, la representación giró en torno al círculo. En otras, las formas se desplegaron en series, siendo un mismo cuadrado el elemento suficiente para plasmar múltiples variaciones.

Dentro de esos parámetros se encuentra *Aaverxz*. Aquí, el autor expandió en una trama geométrica, una serie de cuadrados sobre una superficie-fondo blanco, los cuales se desplazan creando cierta vibración provocada por las transparencias. Esto, como producto del uso de gamas de valor de una paleta monocorde restringida a los verdes y azules. En la década del 80 comenzó a participar en las exposiciones de la tendencia denominada abstracción sensible.

Realizó innumerables muestras colectivas e individuales en distintas ciudades del país y del exterior.

Recibió distinciones varias, entre las que se destacan: Primer Premio, Salón Air France 1966, Primer Premio, Salón Hisisa 1967, Premio de Honor, Automóvil Club Argentino 1969, y Gran Premio, Salón Municipal 1971. Murió el 24 de enero de 2006, en Buenos Aires.



La retirada
ca. 1925
óleo sobre cartón- 34 x 71 cm
Ingresó en 1925. Adquisición de la CMBA.
Núm. de registro: 172

Pedro Figari (1861-1938)

Nació en Montevideo, Uruguay, el 29 de junio de 1861. En 1886 obtuvo el título de Abogado. Ese mismo año contrajo matrimonio con la hija de un dirigente del Partido Colorado. Con ella emprendió un viaje por Europa que duró varios años. Visitó Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Alemania y Austria, donde recorrió museos y galerías de arte. Además, tomó cursos de pintura durante su estadía en Italia.

De regreso a Montevideo hacia 1890 fundó el periódico *El Deber* y comenzó a desempeñarse como Abogado Defensor de Pobres en lo Civil y Criminal. En 1896 fue elegido diputado por el departamento de Rocha. Dos años más tarde, obtuvo la designación como secretario de la Comisión Nacional del Partido Colorado. En 1899, tras ser reelecto diputado por el departamento de Minas, ocupó la Vicepresidencia de la Cámara de Representantes. Además, integró el Congreso de Notables para tratar la Reforma de la Constitución.

Pese a la multiplicidad de actividades realizadas durante esos años, su interés por el arte no decreció. Entre los años 1890 y 1913 participó en tertulias artísticas, pintó y presidió numerosas corporaciones culturales, como el Ateneo de Montevideo. Desde allí, promovió exposiciones y certámenes artísticos. También proyectó la ley de creación de la Escuela de Bellas Artes.

En 1920, casi a los 60 años, se dedicó de lleno a la pintura. Un año después abandonó Uruguay y se instaló en Buenos Aires. En 1924 expuso en la Galería Witcomb, siendo elogiado por la crítica porteña. La revista *Martín Fierro* también le brindó su apoyo. Envio obras a París, las cuales fueron recibidas con gran éxito. En consecuencia, fue invitado para viajar a Francia, exhibiendo sus pinturas un año más tarde. En 1925 se mudó a la ciudad luz y residió allí durante ocho años.

Sin embargo, no se desvinculó del ambiente rioplatense. Continuó en contacto con los miembros de AABA, grupo del cual había formado parte. Además, frecuentó a varios artistas argentinos que estaban en París. Pablo Curatella Manes, Antonio Berni, Horacio Butler y Juan del Prete, entre otros.

El eje mediante el cual el artista configuró su producción se centró en el pasado, intentando reconstruir las tradiciones regionales en una combinación entre lo visto, lo recordado y lo imaginado. Pintó sus recuerdos: el mundo colonial del siglo XIX -conocido durante su infancia y en vías de extinción- cargado de personajes y ambientes rioplatenses. Su obra muestra la vida de los negros en la ciudad, el candombe, ritos y festividades. También la vida de los gauchos, la pampa, animales y ombúes. Para ello, empleó un lenguaje visual inédito, desligado del naturalismo académico. Fue autodidacta en materia de oficio y técnica. Trabajó sin apuntes, sin ensayos previos ni bocetos. Compuso el espacio del plano a través del uso del color, por medio de contrastes y con pinceladas largas y libres. En sus pinturas no existe la perspectiva euclidiana, el claroscuro, ni los contornos delimitados. Trabajó sobre cartones con fondo pigmentado que absorben la pintura, evitando los brillos producidos sobre las superficies de tela.

La retirada es un claro ejemplo de lo recientemente mencionado. La escena plagada de negros retirándose de una casona colonial, posiblemente después de algún baile o tertulia, evoca tiempos pasados que Figari intentó perpetuar una y otra vez en su producción.

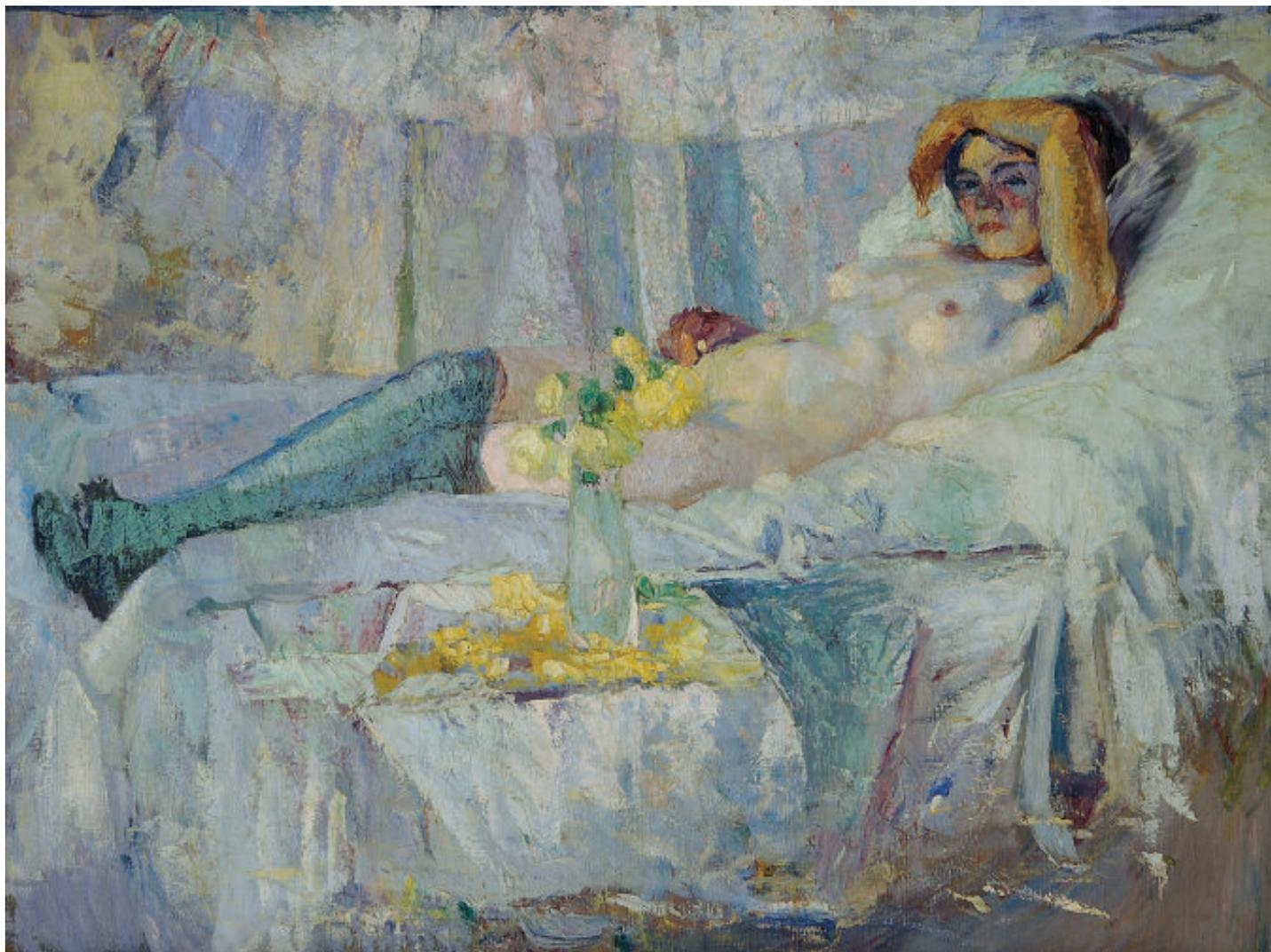
Entre otras actividades, publicó textos sobre temas de su profesión específica, arte y estética. Entre ellos, *El Arquitecto* de 1928 -ensayo poético que dedicó a su hijo, muerto un año antes-, e *Historia Kiria* de 1930. También escribió diversos artículos que envió al diario *La Nación*.

Fue nombrado Asesor Artístico del Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay, en 1937.

Participó en la Exposición de la Olimpiada de Los Ángeles, Estados Unidos 1932. Además, formó parte del Primer Salón de Artes Plásticas de Uruguay, realizado en 1937.

Obtuvo distinciones como: Medalla de Oro, Exposición Iberoamericana, Sevilla 1930.

Falleció en Montevideo, el 24 de julio de 1938.



Desnudo

1921

óleo sobre tela- 110 x 150 cm

Ingresó en 1935. Adquisición de la CMBA.

Núm. de registro: 632

Núm. de inventario: 45654-03

Fernando Fader

(1882-1935)

Nació en Burdeos, Francia, el 11 de abril de 1882.

Su familia se trasladó a Argentina dos años más tarde, radicándose en Mendoza. Allí, transcurrió su infancia pero realizó sus estudios primarios y secundarios en Francia y Alemania, respectivamente.

En 1898 regresó al país y llevó a cabo sus primeros dibujos y acuarelas, plasmando calles y plazas de dicha provincia.

Viajó nuevamente a Europa en 1900. Hasta 1904 se instaló en Munich, ingresando en la Escuela de Artes y Oficios. Luego concurrió a la Academia de Bellas Artes y tomó clases con Heinrich Von Zügel, pintor animalista.

En 1906, realizó una exposición en el Salón Costa de Buenos Aires. En esa muestra se hizo evidente tanto su inclinación hacia la pintura de paisajes como el desprendimiento del estilo aprehendido en Munich.

Ya consagrado, en 1907 conformó el *Grupo Nexus* junto con Pío Collivadino y Carlos Ripamonte, entre otros. También adhirieron Rogelio Yrurtia y Cesáreo Bernaldo de Quirós, quienes en ese momento residían en el viejo continente. A los integrantes de esa agrupación los unió la necesidad de sentar las bases de un arte genuinamente nacional, encontrando en las tradiciones y escenarios naturales argentinos, los tópicos fundamentales para construir un discurso artístico de pertenencia. Fader se instaló en Buenos Aires en 1914. Ese mismo año obtuvo el Primer Premio de Pintura por su obra *Mantones de Manila*, en el IV Salón Nacional de Bellas Artes de dicha ciudad. Debido a una afección pulmonar se radicó en Córdoba en 1916. Allí, inició una instancia de mayor libertad expresiva y realizó su producción pictórica más comprometida con el paisaje argentino, sus tipos y costumbres.

En las escenas serranas pintadas, cargadas de cierto tinte lírico, el artista plasmó inquietudes neorrománticas, donde sus emociones se tradujeron mediante el uso de la paleta.

En ese período, bajo la influencia del Impresionismo, su pintura derivó hacia una visión luminosa del ambiente, sin descuidar por ello otros aspectos de la composición. No obstante, a diferencia de los impresionistas, no representó la pura percepción de la luz. Por el contrario, los efectos lumínicos fueron realizados mediante el uso de colores claros. Rosas, azules y lilas se neutralizaron con grises a fin de representar los diferentes estados de la atmósfera. Las telas realizadas fueron resueltas con pinceladas cortas y empastadas. Algunas veces con una técnica sumamente minuciosa, de pequeños toques de pincel. Otras, empleando espátula y colores saturados, vibrantes y luminosos.

Las obras pertenecientes a la serie *La vida de un día* corresponden a dichas características y se instauran dentro de su período cordobés. Pintadas a *plein air*, el autor realizó ocho lienzos de un mismo paisaje, planteando la construcción de cada obra en base al registro de los cambios producidos por la luz del día. Es ineludible la referencia a las series de Monet, aunque Fader se mantuvo en un planteo naturalista con cierta inclinación hacia el simbolismo. Cada cuadro lleva como título el momento del día en que fue llevado a cabo, poniendo en evidencia las transformaciones sucedidas entre la *Mañanita* y el *Anochecer*. En su totalidad, estas telas constituyen la única serie unitaria por él pintada.

Fader se transformó en uno de los artistas más apreciados y reconocidos del país. Los paisajes realizados reflejaron el gusto argentino y representaron la pintura nacional. Sus muestras individuales, inauguradas



La mañanita
(perteneciente a la serie *La vida de un día*)
1917
óleo sobre tela- 80 x 100 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1918. Adquisición.
Núm. de registro: 6



La mañana
(perteneciente a la serie *La vida de un día*)
1917
óleo sobre tela- 80 x 100 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1918. Adquisición.
Núm. de registro: 7



Mediodía
(perteneciente a la serie *La vida de un día*)
1917
óleo sobre tela- 80 x 100 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1918. Adquisición.
Núm. de registro: 8



La nube blanca
(perteneciente a la serie *La vida de un día*)
1917
óleo sobre tela- 80 x 100 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1918. Adquisición.
Núm. de registro: 9



La tarde
(perteneciente a la serie *La vida de un día*)
1917
óleo sobre tela- 80 x 100 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1918. Adquisición.
Núm. de registro: 10



La puesta de sol
(perteneciente a la serie *La vida de un día*)
1917
óleo sobre tela- 80 x 100 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1918. Adquisición.
Núm. de registro: 11



Crepúsculo
(perteneciente a la serie *La vida de un día*)
1917
óleo sobre tela- 80 x 100 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1918. Adquisición.
Núm. de registro: 12



Anochecer
(perteneciente a la serie *La vida de un día*)
1917
óleo sobre tela- 80 x 100 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1918. Adquisición.
Núm. de registro: 13

año tras año en el mes de septiembre, se convirtieron en uno de los acontecimientos más importantes de la temporada artística de Buenos Aires.

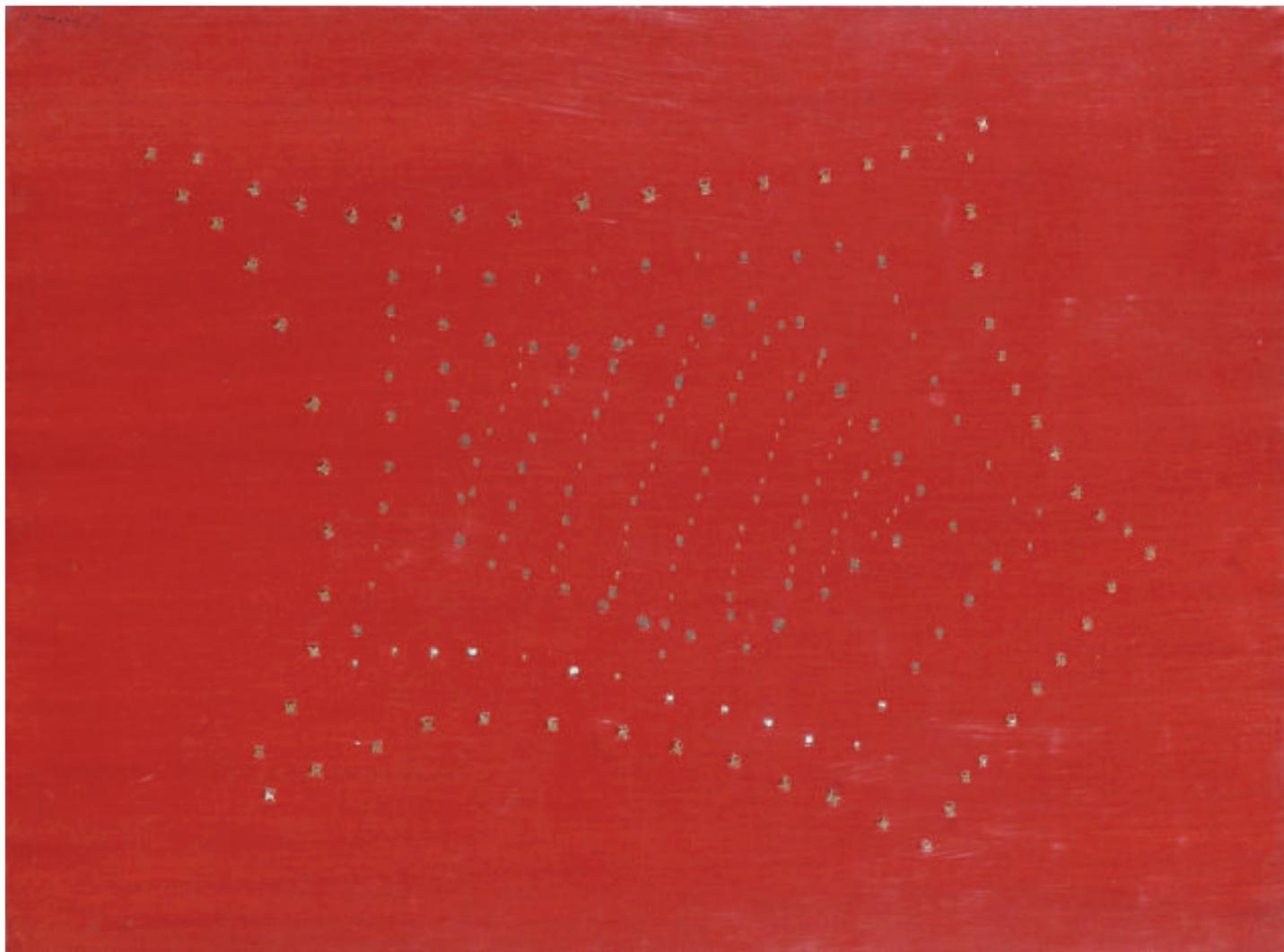
En 1921, debido a su estado de salud y al mal tiempo, se vio obligado a suspender las incursiones al aire libre. Por lo tanto, debió buscar otros motivos para representar. Las series de desnudos nacieron como consecuencia de dicha situación. *Desnudo* pertenece a esa etapa y se diferencia de otras obras suyas ya que el cuerpo en reposo de la modelo se muestra en su totalidad, a la manera de los clásicos desnudos de la historia del arte. Con empastes y pinceladas vigorosas, el artista construyó con firmeza y expresividad la anatomía de la mujer, en un espacio apenas sugerido. Los colores potentes reflejan los estudios de luz sobre su piel nacarada y el jarrón con flores amarillas se repite en su obra *Desnudo (rosas)*, perteneciente al MPBAEGCF.

En 1925 pintó *Autorretrato*. Bajo una apariencia inconclusa debido tanto a la técnica abocetada como a una paleta restringida al uso de dos tintes complementarios -naranjas y azules-, el autor representó su propia imagen reflejada frente al espejo, lugar que hoy ocupa el espectador. Además de dedicarse a la pintura, fue nombrado Profesor Titular de la Cátedra de Paisaje de la ANBA.

Exhibió sus obras en el país, en España y Alemania. En 1915 participó en la Exposición Internacional en San Francisco, Estados Unidos, en la que consiguió una Medalla de Oro por su tela *La comida de los cerdos*.

En 1924 se realizó en AABA, su primera retrospectiva, y una Muestra Homenaje por sus 50 años, en los salones de la CNBA, en 1932. Allí se presentaron 119 obras concretadas entre 1904 y 1930. El artista no pudo asistir a causa de su enfermedad.

Finalmente, murió en Loza Corral, Córdoba, el 25 de febrero de 1935.



Concepto espacial
1951
óleo sobre tela- 50 x 80 cm
Ingresó en 1983. Donación de la FJBC.
Núm. de registro: 1952

Lucio Fontana

(1899-1968)

Nacido en Rosario, el 19 de febrero de 1899, Lucio Fontana ha adquirido una indiscutible proyección internacional en la culminación de su carrera.

Comenzó su formación artística de la mano de su padre, un escultor italiano que realizó numerosos monumentos funerarios y diversas tareas decorativas en importantes edificios de la ciudad. Entre ellos, el Teatro El Círculo y el Hotel Italia.

En 1905 se trasladó a Italia con su familia y cursó estudios en la Real Academia de Brera de Milán. Regresó a su ciudad natal en 1920, abrió un estudio y participó en algunos salones. Además, ganó por concurso la realización del monumento a Juana Blanco, en el Cementerio El Salvador. Abrió un taller con Julio Vanzo y en 1925 retornó a Europa. En Milán recibió lecciones del maestro Adolfo Wildt, de tradición clasicista. Luego residió en París, adoptando hacia el tercer decenio del siglo XX, una postura estética inconfundible. Alejado de todo academicismo realizó sus primeras experiencias abstractas. En la conformación de trabajos escultóricos empleó materiales como el metal, la piedra y la cerámica, combinando su oficio con libertad creativa.

En 1930, Fontana se diplomó en la Academia de Brera, realizó su primera exposición individual en la Galería del Milione de Milán y participó en la Bienal de Venecia.

En 1939 retornó a Argentina. Su actividad artística fue variada pero se inclinó especialmente hacia la escultura figurativa de características neopresionistas, rasgos expresionistas y clara influencia del arcaísmo

de Arturo Martini. Si bien se mantuvo dentro de parámetros tradicionales, sus trabajos de entonces reflejaron una amplia creatividad.

Realizada en 1940, *Mujer peinándose* se encuentra dentro de esa etapa y manifiesta cierta influencia de Medardo Rosso, principalmente en la dialéctica del uso de la luz espacial.

No obstante, en *Muchacho del Paraná* llevada a cabo dos años después, el autor se inclinó por un carácter más naturalista, permaneciendo fiel a las características clasicistas. Esta producción puede ponerse en relación con otras esculturas de tema litoraleño como *Hombre del delta*, fechada en 1943.

En 1946 dictó clases en la Academia Altamira fundada por Jorge Romero Brest y Jorge Larco. Allí, junto con sus alumnos, publicó el célebre *Manifiesto Blanco*, mediante el cual se hizo expresa la necesidad de un arte espacial capaz de superar tanto las limitaciones del lienzo como el volumen de la escultura.

Un año más tarde, estando en Milán escribió el *Manifiesto Espacialista*. Sus sucesivos manifiestos publicados en Italia, principalmente el *Técnico* de 1951, y el referido a la televisión de 1952 fueron paradigmáticos para el desarrollo del arte de las últimas décadas del siglo XX.

En esos años, las elaboraciones conceptuales de Fontana se vieron reflejadas en las transformaciones de lenguajes llevadas a cabo en sus producciones. De ese proceso surgieron los óleos espacialistas. Por un lado, nacieron los llamados *tagli*, los cuales hacen referencias a aquellas obras donde la tela se encuentra rasgada del derecho y del revés. Por el



Mujer peinándose
1940
yeso- 78 x 30 x 25 cm
Ingresó en 1940. Donación de la DMC.
Núm. de registro: 814



Muchacho del Paraná
1942
bronce- 164 x 72 x 60 cm
Ingresó en 1978 por decreto núm. 7721. Donación de la Municipalidad de Rosario,
proveniente de un grupo de amigos del Dr. Rafael Biancofiore, en su memoria.
Núm. de registro: 1699

otro, se hallan los *bucchi* y refieren al lienzo perforado con pequeños orificios, generando figuras semejantes a mandalas o constelaciones. Esas marcas, que constituyen el gesto del artista, manifiestan la búsqueda permanente de la definición de espacio, permitiendo ambas series acercarse al espectador al concepto de lo ilimitado.

La serie de *bucchi* fue realizada entre 1949 y 1953. En cada obra, Fontana dispuso las perforaciones geométricamente. En formas circulares cíclicas o en líneas quebradas simuló un orden azaroso. Dentro de ese período se halla *Concepto espacial* y pertenece al cuerpo de obras llevado a cabo entre 1950 y 1951, donde el artista empleó superficies monocromas. En este caso, los orificios han sido distribuidos con un orden rítmico, a la manera de constelaciones. Esas laceraciones interrumpen la espacialidad bidimensional de la tela. En consecuencia, al quebrar

su continuidad, el autor acaba con la idea tradicional de pintura pensada como una superficie ilusoria capaz de albergar una representación ficticia. Esta obra pone en evidencia el descubrimiento de ese otro espacio dentro del plano pictórico.

Sus obras han sido expuestas en numerosas ciudades del mundo. Ha participado en múltiples concursos, bienales y salones. Entre ellas, la XXIV Bienal de Venecia de 1948.

Entre otras distinciones, obtuvo el Premio Estímulo, Salón Nexus de Rosario 1926 y Primer Premio de Escultura, XXXII Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1942.

Consagrado como una figura decisiva en la historia del arte contemporáneo, murió en Varese, Italia, el 7 de septiembre de 1968.



Ritmo
1934
óleo sobre tela- 106 x 96 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior
derecho.
Ingresó en 1954. Donación de Domingo
Minetti.
Núm. de registro: 1361

Raquel Forner

(1902-1988)

Raquel Forner nació en Buenos Aires, el 22 de abril de 1902. Activa participante en la transformación modernista asumida por las generaciones de los años 20 y 30.

En 1922 obtuvo el título de Profesora de Dibujo, otorgado por la ANBA. En 1928 realizó su primera exposición individual. Un año más tarde viajó a Europa. En París, asistió a los cursos dictados por Emile Othon Friesz y participó en el VIII Salón de las Tullerías, en 1930.

El bagaje europeo, la visita a los museos y el enriquecimiento técnico condicionaron su producción posterior.

Retornó a Argentina en 1931, y junto con Alfredo Guttero, Pedro Domínguez Neira y Alfredo Bigatti, entre otros, cofundó el Taller Libre, cuyo fin fue difundir nuevas teorías artísticas y legitimar prácticas modernistas.

Las obras de Forner se han relacionado directamente con los grandes acontecimientos sociopolíticos mundiales. Inicialmente expresionista derivó en diferentes lenguajes a lo largo de su trayectoria.

En sus primeros trabajos, cierta influencia de la escuela muniquense se hizo presente a través de una factura que dejó entrever el modo de cons-

trucción y las pinceladas sueltas.

En los años 30, la artista encaminó su obra hacia la reflexión de los problemas de la plástica. Resolvió la imagen a través de un lenguaje vigoroso y rígido, determinado por colores densos y concentración de masas. Los pliegues, la solidez de los cuerpos, las formas establecidas a través de la línea y la organización constructiva constituyeron rasgos remiten-tes al período pompeyano de Pablo Picasso.

No obstante, la característica fundamental de esa época fue la evocación de la Antigüedad Clásica mediante la representación de templos derruidos y elementos del pasado pagano. Peces, ofrendas frutales y ramos de espigas fueron algunas de las imágenes recurrentes. Figuras femeninas transformadas en esculturas determinaron una referencia directa a la obra de su marido, el escultor Alfredo Bigatti.

Esos recursos otorgaron a su producción cierto tinte clasicista y monumental, conviviendo con referencias a la pintura metafísica italiana.

Ritmo se encuentra dentro de esos parámetros y su vigor plástico emerge en un paisaje impreciso. Sin abandonar el realismo, la autora creó una realidad pictórica autónoma, combinando componentes con ciertas



Órbita (perteneciente a la *serie del Espacio*)

1968

óleo sobre tela- 126 x 160 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 1979. Donación de la FJBC. Premio Rosario 1979.

Núm. de registro: 1806

notas simbólicas. Existe allí un claro orden dado por la construcción rigurosa de las formas, la agrupación de figuras y la organización de gamas cromáticas.

En 1936, Forner inició la *serie de España*. Cargada de una atmósfera violenta, esas obras hicieron alusión al posterior desenlace de la Guerra Civil Española. Hacia 1938, su pintura se transformó en un correlato trágico de los acontecimientos mundiales. Su intención temática la alejó de la abstracción, asumiendo un fuerte compromiso con el momento histórico.

A fines de la década del 50 dio comienzo a las series que aludieron a la relación establecida entre el hombre y el cosmos. Cerca del Informalismo y de la Nueva Figuración, su producción se enriqueció con texturas, los tintes se intensificaron y se hicieron presentes los grafismos. En ese período surgieron sus conocidas *serie de las Lunas* y *serie de los Soles*.

Órbita, perteneciente a la *serie del espacio*, se inscribe dentro dichas características. Allí, la artista eludió la perspectiva, corporeizó la materia, chorreó colores y delimitó las zonas cromáticas con trazos negros. Las imágenes representadas responden a diferentes categorías de seres creados por Forner. Los personajes pintados en blanco y negro remiten a aquellos que aún no han descubierto las nuevas dimensiones espaciales y transitan una condición trágica. Los *mutantes*, de tintes saturados, habitan la nueva dimensión espacio-tiempo. Los *astroseres*, en su

mitología, liberan al terráqueo. Por último, se encuentran los *astronautas*, conquistadores del misterio, el puente tendido hacia el devenir.

La obra de Forner suele ser considerada anticipatoria de lo que fue la gran conquista espacial. Hecho que impulsó a la artista a poblar su iconografía de seres astrales.

A lo largo de su trayectoria, participó en innumerables muestras colectivas e individuales en galerías, museos y salones de países como: Uruguay, Brasil, Francia, México, España, Alemania, Inglaterra, Japón y Canadá. Concurrió a las Bienales de Venecia, La Habana y Medellín.

En 1935 participó en la exposición internacional llevada a cabo en Pittsburg, Estados Unidos.

En 1978 fue invitada a exponer en la UNESCO, en París. También participó en la IV Bial del Grabado Latinoamericano realizado en San Juan de Puerto Rico.

Entre otros reconocimientos, obtuvo: Segundo Premio, XXIV Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1934, Primer Premio de Pintura, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1942, Premio Palanza, ANBA 1947, Gran Premio de Honor, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1955, y Premio de Honor, Bial Interamericana 1962.

En 1982 creó la Fundación Forner-Bigatti y, en 1983, realizó una muestra retrospectiva en el MNBA.

Raquel Forner murió el 10 de junio de 1988, en Buenos Aires.



La Cometa
1868
óleo sobre tela- 51 x 62 cm
Firmado y fechado en el
ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1942. Donación
de la familia Castagnino.
Núm. de registro: 847

Benjamín Franklin Rawson

(1819- 1871)

Nació en San Juan, en 1819. Realizó sus primeros estudios en su ciudad natal junto con Domingo Faustino Sarmiento y Amadeo Gras, maestro francés nacido en Amiens, en 1805. Este último, receptor de las enseñanzas de Louis Charles Auguste Couder, discípulo de Jacques Louis David, en la Ecole des Beaux Arts de París.

Más tarde, se trasladó a Buenos Aires donde se formó en el arte del retrato y la miniatura, de la mano de Fernando García del Molino. En 1838, durante su estadía en dicha ciudad, llevó a cabo *Autorretrato*, y un año después realizó el retrato de su hermano Guillermo.

Franklin Rawson regresó a San Juan pero debió trasladarse a Chile en 1842, por cuestiones políticas. Allí, recibió las lecciones de Augusto Quinsac Monvoisin.

Ese mismo año, Sarmiento -amigo y compañero de destierro- lo citó en diferentes escritos, haciendo referencia sobre sus primeros conocimientos artísticos.

Luego, el artista se mudó nuevamente a Buenos Aires, donde recibió lecciones de Martín Boneo, encontrando su obra una recepción favorable.

Aunque la mayor parte de su producción se compone de retratos y miniaturas, su arte estuvo al servicio de los grandes temas nacionales, hondamente sentidos por su generación. Tomó de la historia contemporánea el material necesario para muchas de sus composiciones, figurando entre sus cuadros históricos: *El paso de los Andes*, *Despedida del recluta de la Guerra del Paraguay*, *La huida del malón* y *El salvamento operado en la*

cordillera de los Andes por el joven Sarmiento. Esta última representa el auxilio enviado desde Chile para rescatar a los sobrevivientes de las fuerzas unitarias derrotadas en Rodeo del Medio, sorprendidos en la montaña por una tormenta de nieve. En esa pintura se halla la imagen de Sarmiento, repartiendo pan entre los damnificados, situación nunca sucedida.

Asimismo, algunos de sus trabajos encontraron base en lo literario. *La Cautiva*, inspirado en el libro homónimo de Esteban Echeverría, es un claro ejemplo.

Entre su producción de temática religiosa, cabe mencionar la copia de *La Última Cena* de Leonardo da Vinci, realizada para el Colegio de El Salvador. También, un pequeño óleo titulado *La oración del huerto*, el cual se encuentra en el monumento-sepulcro dedicado a su hermano Guillermo, en el Cementerio de Recoleta.

La obra de Franklin Rawson se caracterizó por una gran sensibilidad dramática, la precisión de los escorzos en el tratamiento de las formas, la corrección del dibujo y sus extensos registros cromáticos. Alguna de esas cuestiones pueden observarse en *La cometa*, donde el autor muestra otra faceta. Allí, el carácter tanto épico como dramático, los propósitos moralizantes y los tintes desaturados ceden paso a otras temáticas. En esta obra, el autor representó una escena cotidiana, donde la carga de la historia y de la literatura ha quedado atrás, permitiéndole una mayor libertad en la práctica pictórica.

Murió en Buenos Aires, el 14 de marzo de 1871.



Figuras en el paisaje
1956

óleo sobre cartón- 70 x 96 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 1956. Premio Adquisición Celulosa Argentina S.A. en el XXXV Salón de Rosario.

Núm. de registro: 1403

Francisco García Carrera (1914-1976)

Nació en Rosario, en 1914. Cursó estudios de dibujo en la Academia Gaspary de su ciudad natal, graduándose en 1934. No obstante, es considerado autodidacta en pintura.

Desde 1935 participó en los salones oficiales de Rosario y Santa Fe, y a partir de 1944 envió su obra al Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

En 1950, García Carrera fundó el *Grupo Litoral* junto con Juan Grell, Oscar Herrero Miranda, Domingo Garrone y Hugo Ottmann, entre otros artistas. Sus integrantes encarnaron la voluntad de modificar la estructura del campo artístico rosarino dominado, en ese momento, por posturas academicistas y conservadoras. El objetivo fue expresarse contra los convencionalismos a fin de instaurar las formas del arte moderno en la ciudad. Por ello, los miembros de dicha agrupación eligieron como temática el paisaje y los personajes del litoral, prefiriendo las figuras del campo santafecino cargadas de humildad como objeto de sus representaciones.

En ese contexto e influenciada por ciertas características del Informalismo, la pintura de García Carrera evocó escenas rurales, donde la presencia de la figura humana es capaz de perturbar el paisaje debido a su resolución esquemática. El artista utilizó la línea para construir sus obras, destacándose los acentos de trazos negros que, en ocasiones, contuvieron la forma y sostuvieron la composición. *Figuras en el paisaje* no escapa a esas características y, junto con otras pinturas del autor, define su intención modernista a partir de la realidad local.

García Carrera expuso su producción en diversas provincias argentinas y, seleccionado por Industrias Kaiser, mostró sus trabajos en Chile. En 1940 realizó una exposición retrospectiva en el MPBAPEM, y otra en el MMAVSJDC, en 1960.

Obtuvo el Gran Premio de Honor en el XLII Salón Nacional de Rosario de 1971.

Murió en Rosario, en 1976.



Personajes

1960

cromo al yeso- 38,5 x 57 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 2004. Donación del Banco Provincial de Santa Fe.
Núm. de registro: 3138

Maternidad en gris

1954

cromo al yeso- 68 x 50 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1955. Donación de Domingo Minetti.
Núm. de registro: 1378

Leónidas Gambartes

(1909-1963)

Nació en Rosario, en 1909.

En 1927 ingresó al Ministerio de Obras Públicas, donde trabajó toda su vida.

Su temprano interés por la fotografía lo llevó a capturar aspectos de la realidad circundante. Barrios suburbanos, paisajes del litoral y habitantes de las riberas fueron algunas de las temáticas que retomó en su obra pictórica posterior. Hasta fines de los años 30 realizó acuarelas naturalistas, tomando el entorno de Rosario como referente.

En 1932, el artista participó como miembro fundador del grupo *Refugio*, para el cual diseñó su emblema. Dos años más tarde, formó parte de la fundación de la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos*, junto con Antonio Berni, Domingo Garrone y Arturo Roger Pla, entre otros plásticos rosarinos. En esos años, Gambartes descubrió a artistas como Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin y Pablo Picasso.

Luego de esa experiencia, entre 1937 y 1941 llevó a cabo unas témperas llamadas *Cartones humorísticos*, con cierta referencia surrealista.

En 1942 realizó su primera muestra individual en AAR, y en la Galería Müller de Buenos Aires.

Durante el período 1942-1945 realizó *Dibujos oníricos*. Más tarde exploró distintas técnicas y temáticas. Se alejó del plano descriptivo para organizar las figuras en el plano ortogonal y geométrico, apoyadas en la sección áurea. De ese período, son las barriadas y los personajes mágicos.

En la década del 50, Gambartes cofundó el *Grupo Litoral* junto con Juan Grela, Carlos Uriarte, Oscar Herrero Miranda, Francisco García Carrera y Hugo Ottmann, entre otros.

La agrupación, que alcanzó reconocimiento nacional y convocó a un público indiferente hasta el momento, planteó un compromiso con el hombre actual y sus nuevas realidades, a partir de las vivencias del lugar. Sus integrantes se opusieron a las formulas académicas coartadoras de la libertad creadora, abogando por el uso de nuevos lenguajes. Si bien cada uno adoptó un estilo propio, el compromiso con los orígenes se plasmó en las imágenes de los paisajes del Litoral y la vida de sus habitantes.

Por entonces, el artista revivió mitos, leyendas y supersticiones aborígenes de la zona litoraleña.

Tanto los temas como la implementación de una nueva y personal técnica -el cromo al yeso- definieron su estética y perfilaron el sentido americanista de su producción.

Para realizar sus obras, el autor preparó cartones con cola y yeso, cuyas superficies lijó una vez secas. De ese modo, obtuvo un plano mate y absorbente, donde las pinceladas superpuestas de óleos o acuarelas permitieron sutiles veladuras. En ocasiones, sobre la pintura fresca superpuso papeles para lograr texturas. Además, el rayado y el punteado de la superficie posibilitaron que el fondo emerja sobre el color ya colocado.

Esa técnica se convirtió en el lenguaje definitivo de Gambartes que, gracias a su calidad mineral, expresó el color de la tierra con cierta evocación arcaica. La predominancia de pigmentos ocre y azules otorgó un matiz característico a su producción.

Maternidad en gris responde a los lineamientos propuestos por el *Grupo Litoral*, quedando inmersa en dicho contexto.

En esta obra de factura despojada es factible vislumbrar el interés por un determinado tipo social. Asimismo, constituye un ejemplo contundente del ámbito que el autor decidió explorar en aquel entonces: el mundo femenino pero cotidiano, en el cual habitan lavanderas, hechadoras de naipes y conjurantes. En este caso, Gambartes apeló a la mujer en su rol de madre.

Personajes también responde claramente a la mencionada etapa. Con una paleta de tintes quebrados y terrosos, el artista supo captar el contexto en el que se hallan inscriptas las figuras de la representación, aludiendo a determinadas poblaciones lugareñas.

Esta relevante figura dentro del campo artístico local expuso sus obras individual y grupalmente, en Rosario, Santa Fe y Buenos Aires. Con el paso del tiempo, su producción también se mostró en distintas ciudades de Europa y Estados Unidos.

Participó en las bienales de Venecia y de San Pablo.

Entre sus distinciones, cabe destacar: Medalla de Plata, Bienal de Venecia 1956, Primer Premio, Salón del Litoral 1957 y, Medalla de Plata, Exposición Internacional de Bruselas 1958.

Importantes colecciones oficiales y privadas poseen obra suya.

Falleció en Rosario, el 2 de marzo de 1963.





Balada del caballito
1961

laca y óleo sobre tela- 74 x 80 cm
Ingresó en 1964. Donación del FNA.
Núm. de registro: 1549

Nicolás García Urriburu

(1937)

Nació en Buenos Aires, el 24 de diciembre de 1937.

Arquitecto graduado en la UBA, realizó su primera exposición de dibujos humorísticos en 1954, en la Galería Müller. Seis años más tarde, expuso una serie de cortes transversales de minerales y tierra en la Galería Lirolay.

En 1962 viajó a México, mostrando sus obras en la Galería Antonio Souza. Allí, tanto el contacto con el arte popular y primitivo como la concepción planística de los murales mexicanos influyeron en su producción posterior.

En una primera etapa, García Urriburu se dedicó a la pintura, la cual se caracterizó por el tinte informalista. De esa época data su obra *Balada del caballito*. Con un criterio de paisaje, ajeno al clásico, el autor definió planos a través de la textura y el color, dejando cabida al azar que posiblemente dio título a esta obra.

En 1965 obtuvo el Premio Braque de Pintura, otorgado por la Embajada Francesa en Argentina. En consecuencia, viajó becado a París donde permaneció quince años. Después de ingresar en el mundo parisino con pinturas irónicas referidas a la historia de Francia, atractivas para ese público, García Urriburu comenzó a desarrollar prácticas artísticas de intervención en la naturaleza. En 1968, el contexto socio-cultural de París incidió tanto en ese cambio de medio de expresión como en la profundización de su actitud crítica con respecto al hombre en el mundo. Cuestiones que se vislumbraron en la producción pictórica posterior a su viaje a Perú, en 1960.

En una instancia inicial, rompió con la tradición de la pintura, utilizando modelos de animales y plantas para crear instalaciones. Luego operó

directamente en el espacio natural. La primera de las intervenciones fue realizada por el artista en el Gran Canal de Venecia, en 1968. Allí, coloreó sus aguas con verde, utilizando fluoresceína. Un sodio fluorescente inocuo usado por la Nasa. Ese gesto quedó grabado en la historia del arte del siglo XX como uno de los actos conceptuales anticipatorios de lo que luego se desarrolló bajo el nombre de Land Art. Al mismo tiempo, marcó el comienzo de una serie de acciones en contra de la contaminación del agua, llevadas a cabo por el autor. Posteriormente, repitió la acción en ríos de Nueva York, París, Buenos Aires, y en fuentes y puertos de todo el mundo.

De regreso a Argentina continuó indagando en distintas vertientes de producción, inclusive en la pintura. Siguió la línea conceptual de sus acciones, realizando representaciones de especies de animales o vegetales en extinción, mapas de América Latina unida por sus ríos y cartografías invertidas.

Entre otras actividades, trabajó con Joseph Beuys en la VII Documenta de Kassel, plantando 7000 árboles. También colaboró con Greenpeace, llevando a cabo obras de denuncia ecológica, y construyó la fundación que alberga tanto sus obras como una colección de arte precolombino. Realizó exposiciones individuales y colectivas en ciudades como Buenos Aires, París, México, Amberes, Nueva York, Bruselas, Niza, Maldonado, Colonia, Tokio, Washington y La Habana. Además, concretó innumerables intervenciones en distintos espacios naturales del mundo.

Obtuvo distinciones como: Premio Le Franc, París 1968, Gran Premio Nacional 1968, Primer Premio, Bienal de Arte Gráfico, Tokio 1975, y Premio a la Trayectoria, FNA 2000. Vive y trabaja en Buenos Aires.



Los que esperan
1963
óleo sobre tela- 60 x 80 cm
Firmado en el cuadrante inferior izquierdo.
Ingresó en 1963. Premio Adquisición en el X Salón Anual de Artistas Rosarinos.
Núm. de registro: 1524

Pedro Giacaglia (1922-1997)

Nacido en Rafaela el 20 de marzo de 1922. Llegó a Rosario cuando todavía no había cumplido los 30 años de edad.

Instalado allí, durante la primera época de formación conoció a Leónidas Gambarles, Francisco García Carrera, Hugo Ottmann, Juan Grela y Carlos Uriarte.

El pintor Oscar Herrero Miranda, a quien Giacaglia reconoció como su maestro, lo incentivó a presentarse en el Primer Salón de Arte Moderno de Rosario, en 1951. En aquella oportunidad exhibió la pintura *Temas para un azul* con la que obtuvo el Primer Premio de Pintura. Al año siguiente fue invitado a participar en el *Grupo Litoral*.

Desde su constitución, dicha agrupación adquirió un carácter de renovación estética dentro del campo artístico local, convirtiéndose, en años posteriores, en un hito dentro de la historia del arte nacional. El mismo se mantuvo ligado a las tradiciones formalistas de la modernidad, relegando tanto las viejas propuestas del naturalismo como el realismo político de los años 30.

Durante el período 1952-1958 Giacaglia realizó exposiciones con los integrantes del grupo y concurrió a salones oficiales entre 1951 y 1963.

En los años 50, alejado de las concepciones tradicionales de la pintura, su obra se caracterizó por una paleta rica en color y por el clima poético de sus composiciones, que aún en esos años, recordaban la abstracción geométrica.

Encaminado hacia una producción no figurativa, luego desarrolló una

pintura de gran color y formas libres, de constantes evocaciones regionales.

Los que esperan se inscribe dentro de la última etapa productiva. Esta obra no ha perdido el clima lírico. Por el contrario, el mismo se ha acentuado con la apropiación del lenguaje informalista.

En 1987 viajó a Europa, visitando Francia, Italia y España para estudiar la pintura del siglo XX.

Hasta sus últimos días se mantuvo en actividad.

En la década del 90 fue invitado a participar en diversas conferencias y charlas llevadas a cabo tanto en el exterior como en el país. Colaboró en diarios y revistas realizando notas sobre arte. Además, dirigió el Taller Del Sol de Roldán, localidad cercana a Rosario.

El 27 de marzo de 1998, post mortem, fue declarado Ciudadano Ilustre de Rosario, en reconocimiento a su labor artística.

Ha realizado numerosas exposiciones colectivas e individuales.

Entre las menciones recibidas se destacan: Primer Premio, Salón de Arte Moderno AABA 1951 y Primer Premio Adquisición, X Salón Anual de Artistas Rosarinos MMBAJBC 1963.

Sus cuadros forman parte de colecciones públicas y privadas en ciudades de Argentina como Rosario, Buenos Aires, Santa Fe, Venado Tuerto, Rafaela, Mar del Plata y Roldán. Además, en países como Paraguay, Brasil, Perú, México, Estados Unidos, Italia, Francia e India.

Falleció el 6 de septiembre de 1997, en Roldán.



Espacios constructivos
1948

aluminio y mármol- 29 x 20 x 45 cm
Firmado en la base.
Ingresó en 2003. Donación de Enio Iommi
(su hermano) en el marco del proyecto de
formación de la colección de arte argentino
contemporáneo Castagnino/macro.
Núm. de registro: 3312

Claudio Girola

(1923-1994)

Proveniente de una familia de inmigrantes italianos, nació en Rosario, en 1923. Sus primeros estudios los llevó a cabo con el pintor catalán Eugenio Fornells. No obstante, la concurrencia al taller de su padre -dedicado a la escultura funeraria y conmemorativa- constituyó un factor determinante en su formación. Allí, al igual que su hermano Enio Iommi, tomó contacto con las técnicas del modelado y el cincelado, aprendiendo a trabajar el metal y la madera. A partir de entonces comenzó a desarrollar su obra a través de la vertiente escultórica, empleando un lenguaje ligado a la figuración.

En los últimos años de la década del 30 se trasladó a Buenos Aires, donde comenzó sus estudios en la ENBAMB. Al mismo tiempo, concurrió al taller del escultor Antonio Sibellino. Más tarde continuó su formación en la ANBA, a la cual abandonó en 1943 por no coincidir con los presupuestos estéticos dominantes.

Hacia los años 40, las tendencias abstracto-geométricas comenzaron a tener una mayor representación en el país. Así es como nació la *Asociación de Arte Concreto-Invencción*, integrada por Girola, Iommi, Manuel Espinosa, Raúl Lozza, Tomás Maldonado y Alfredo Hlito, entre otros artistas. Esa agrupación retomó los postulados europeos del Arte Concreto, sobre todo del grupo *Abstracción-Creación*. Librarse del dominio de la representación en función de abolir su carácter ilusorio constituyó una de las principales premisas. Lograr esa autonomía significó abogar por un arte basado en la racionalidad y en las teorías científicas.

Consecuencia de esos criterios fue la utilización que Girola hizo de las formas geométricas puras, planos y líneas. *Espacios constructivos* pertenece a ese período productivo. La ausencia de referentes provenientes del mundo cotidiano, el uso de un lenguaje fundado en el rigor formal y

la economía de los medios son algunas de las cualidades que reflejan fielmente dichas premisas. Tanto la estructura lineal, que le otorga cierta liviandad y dinamismo a la escultura, como el uso del aluminio, propio del ámbito industrial, constituyen los aspectos diferenciales en su obra.

A posteriori, empleó elementos como alambre, cartón, madera y cemento.

Girola viajó a Europa en 1949, perfeccionándose con Georges Vantongerloo, en Francia. En Italia desarrolló una fructuosa producción, a la cual expuso en forma individual y colectiva. Regresó al país y en los años 50 se radicó en Chile. Allí, junto con profesionales de distintas ramas y nacionalidades, comenzó una serie de experiencias nacidas del poema colectivo *Amereida*.

A partir de sus fundamentos, se creó la *Ciudad Abierta* de Ritoque, de la que el artista fue co-fundador. Desde entonces, lo conceptual y lo poético se amalgamaron en sus obras, sin dejar de lado ciertas formulaciones del Arte Concreto.

Entre otras actividades, se ha desempeñado como docente en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

Ha participado en las bienales de Venecia en 1962, y de Ámsterdam, en 1970.

Expuso sus obras en museos, galerías, bienales y salones de Argentina, Chile, Brasil, España, Italia, Francia, Holanda, Inglaterra, Bélgica, Suiza y Suecia.

Recibió distinciones como el Premio Braque, otorgado por el Gobierno de Francia en 1963.

Falleció en Viña del Mar, Chile, en 1994.



Muchacho de la sierra
 sin fecha
 óleo sobre tela- 64 x 40 cm
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo.
 Ingresó en 1942. Adquisición.
 Núm. de registro: 1092

Reinaldo Giúdice

(1853-1921)

Nació en el pueblo de Lenno, Italia, en 1853.

A los 8 años de edad arribó a Montevideo, donde inició su formación artística en el taller de Juan Manuel Blanes, pintor uruguayo de historia. Luego se trasladó a Buenos Aires y concurrió durante dos años a la SEBA, teniendo como profesor a Francisco Romero.

Con el fin de perfeccionar sus estudios, en 1878 realizó su primer viaje a Europa, gracias a una pensión otorgada por el Gobierno de la provincia de Buenos Aires. Al igual que la mayoría de los artistas que visitaron el viejo continente, Giúdice eligió a Italia como destino, por ser considerado el referente histórico artístico más importante.

En Roma, asistió al taller de César Maccari, pintor verista y conocido decorador inscripto dentro de la corriente italiana de los *macchiaioli*. Debido a las privaciones económicas sufridas allí, regresó al país a principio de 1880. No obstante, a fin de año regresó nuevamente a Europa gracias a otro subsidio provincial. Instalado en Venecia, tomó clases con Giacomo Favretto, cuya influencia se vio reflejada en su interés por la luz y el color.

Luego de recorrer Alemania y Suiza, llevó a cabo dos de sus obras más relevantes de esa época: *La traicionada* y *La sopa de los pobres*. Esta última, premiada en la exposición de Berlín de 1884. La intención de crítica que conlleva la misma responde a un contexto internacional de crisis,

inscribiéndose dentro de un realismo de intención social. Sin embargo, en esa época también realizó una pintura de tipo costumbrista.

A mediados de la década del 80, el artista retornó a la Argentina. Al abrirse el siglo XX se inclinó hacia temáticas como el retrato y el paisaje.

Muchacho de la Sierra probablemente date de la época del Centenario, momento en el que se intentaron determinar los rasgos del arte nacional encontrados por muchos artistas en las costumbres y escenarios naturales de las diversas provincias del país. En esta obra, se observa la inquietud del autor por las nuevas tendencias pictóricas traídas de Europa, las cuales perfilaron su segunda etapa de producción. Allí, tanto el tema y el uso de colores más puros como el manejo de la luz dan cuenta del desarrollo de una pintura *airelibrista*, cuya espontaneidad y expresividad radican en el empaste y la pincelada suelta.

Además de pintar, fue docente en la SEBA y en la ANBA durante 35 años. También realizó trabajos decorativos en el Teatro Colón.

Mostró su obra en exposiciones nacionales e internacionales, en países como Alemania, Francia, Italia y Estados Unidos.

En 1904 obtuvo la Medalla de Oro, en la Exposición Internacional de San Louis, Estados Unidos.

Su obra figura en las colecciones del MNBA, MMBAJBC y MMAAES.

Murió en Buenos Aires, el 30 de agosto de 1921.



Muchachos santiagueños

ca. 1937

óleo sobre tela- 175 x 121 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

Ingresó en 1938. Adquisición de la DMC en el XVII Salón de Otoño.

Núm. de registro: 691

Ramón Gómez Cornet

(1898-1964)

Considerado como uno de los precursores de la pintura moderna en Argentina, Ramón Gómez Cornet nació en Santiago del Estero, el 1 de marzo de 1898.

Inició sus estudios plásticos en la Academia de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta de Córdoba. En 1915 viajó a Europa y se perfeccionó en el taller Libre Ars de Barcelona y en la Academia Ranson de París. Recorrió varios países, estudiando la obra de artistas renacentistas y primitivos. Al mismo tiempo, se conectó con los movimientos vanguardistas. En 1916 llevó a cabo su primera muestra individual, en España. En 1921 expuso en el salón Chandler de Buenos Aires, una serie de cabezas con ojos ciegos, cuyas características señalaron las influencias del Cubismo y del Fauvismo. Algo que se percibió como totalmente inédito para el ámbito cultural porteño de la época, preparando el camino para la propagación de nuevos lenguajes en este medio.

Alrededor de 1925 regresó definitivamente a la Argentina. Más tarde, su pintura derivó hacia una figuración con influencias de la escuela metafísica italiana. Período que culminó con el *Muñeco metafísico* de 1929, hoy propiedad del MPBALP.

La crisis política y económica argentina de fines de la década del 20 y principios de 1930 influyó notablemente en los lenguajes plásticos de los artistas más comprometidos con los temas sociales. En ese contexto, Gómez Cornet cambió el rumbo de su proyecto estético. Radicado en su tierra natal, enfatizó su posición frente al problema de la identidad, asunto que ha atravesado el arte argentino desde finales de siglo XIX. Desde entonces tomó un profundo contacto con su origen y la gente del norte, siendo los escenarios y personajes provincianos el tema casi exclusi-

vo en sus cuadros, grabados y dibujos. No obstante, esa elección no condujo al artista hacia una pintura pintoresquista ya que la reflexión sobre el lenguaje pictórico y sus concepciones plásticas lo mantuvieron en la línea del modernismo.

Muchachos santiagueños es una obra representativa de esa etapa, en la que el autor se dedicó a los tipos rurales. En este caso, se trata de una pareja de niños envueltos en una atmósfera de acentuado abatimiento y desánimo. La búsqueda formal de orden y equilibrio llevada a cabo por Gómez Cornet se evidencia en la austeridad general de la composición y en la geometría que da corporeidad a los personajes. Los volúmenes, modelados por una paleta de colores primarios y tierras, materializan el espacio. Asimismo, en esta tela superadora de toda intención anecdótica, el artista exalta la melancolía de las miradas. Allí, es donde se encuentra la carga expresiva, generadora de un clima de quietud e intimismo, característico de ese período de producción.

Entre otras actividades, en 1943 creó el Museo de Bellas Artes de Santiago del Estero, que hoy lleva su nombre.

Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas tanto en el país como en el exterior. Mostró su producción en España, Francia y Estados Unidos.

Algunas de las distinciones obtenidas fueron: Primer Premio de Pintura, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1937, Premio Arte Clásico 1939, otorgado por única vez en el país, y Gran Premio de Pintura, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1949.

Falleció en Buenos Aires, el 9 de abril de 1964.

Lobby rosado
2002
acrílico sobre tela- 140 x 140 cm
Firmado y fechado en el cuadrante
inferior izquierdo.
Ingresó en 2003. Donación del artista en
el marco del proyecto de formación de la
colección de arte argentino
contemporáneo Castagnino/macro.
Núm. de registro: 2853



Carlos Gorriarena

(1925)

De importante trayectoria dentro del marco de la pintura contemporánea argentina, Gorriarena nació en Buenos Aires, el 20 de diciembre de 1925.

En su temprana juventud ingresó a la ENBAPP, teniendo a dos grandes maestros: Lucio Fontana en escultura, y Antonio Berni en pintura. Más tarde, abandonó dicha institución y continuó sus estudios en el taller de Demetrio Urruchúa.

Hacia 1960 concretó su primera exposición y, junto con otros artistas, fundó el Grupo del Plata. Viajó a Francia por invitación de la Michael Keroly Memorial y residió en Madrid en los años 70.

En esa época, luego de realizar una pintura de tipo naturalista e impactado por la estética de la *Neofiguración*, comenzó a distorsionar la figura humana con la intención de manifestar la situación social del país. Ya en los primeros años de dicho decenio, la realización de una producción de tinte político fue un hecho. La represión militar y la economía en decadencia formaron parte de un temario llevado a cabo por el artista mediante imágenes viscerales y desgarradoras. A partir de 1983 se produjo un cambio en su obra, ya que acentuó cualidades como la ironía y la sátira social en todos sus trabajos.

Hombre de convicciones políticas y éticas, Gorriarena construyó su propio lenguaje sin adherir a ninguna moda. Su poética personal, desarrollada en base a personajes y situaciones de la actualidad, se manifestó en elaboraciones pictóricas de gran formato. Cargadas de expresividad, esas obras adquirieron un plus de sentido, dado por el grado de com-

promiso asumido por el artista.

El color, la vibración de la pincelada y la incorporación de temas sociales conformaron su estética de denuncia frente a los sucesos del presente. *Lobby rosado* se encuadra en esas características. Se trata de una obra en donde el aspecto narrativo queda afirmado por la presencia de una mujer que emerge desde las espesas paredes de color y materia. A partir del empleo de una estética grotesca, el autor apeló a una figuración de carácter sensible y simbólico. Modalidad que le permitió crear puntos de referencia con las circunstancias sociales. En este caso, convirtiendo a la obra en un espejo de la comedia del poder.

Entre otras presentaciones, participó en la III Bienal de Artes Gráficas de Cali 1976, Bienal de Medellín 1984, Primera Bienal de La Habana 1985, y en la Trienal de Milán 1995.

Además, realizó exposiciones individuales y colectivas en Buenos Aires, Washington, México, Venezuela, Milán, y en algunas ciudades de España.

Entre las distinciones recibidas figuran: Primer Premio, Unión Cardibe 1979, Segundo Premio de Pintura, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1985, Gran Premio de Honor, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1986, Beca Guggenheim Memorial Foundation, Nueva York 1987, Mención de Honor, Segunda Bienal de Cuenca, Ecuador 1989, Premio Mejor Artista del Año, AACA 1990, y Premio Trabucco, ANBA 1993. Vive y trabaja en Buenos Aires.



La canción

1919

gouache sobre cartón- tríptico: 34 x 52 cm cada pieza
Firmados y fechados en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1920. Adquisición de la Municipalidad de Rosario.
Núm. de registro: 117

Alfredo Gramajo Gutiérrez

(1893-1961)

Nació en Montegudo, provincia Tucumán, el 29 de marzo de 1893. En los primeros años de la década del 10 se trasladó a Buenos Aires, donde llevó a cabo sus estudios en materia artística. Allí concurre por poco tiempo a la Escuela Nacional de Artes Decorativas. Luego realizó cursos elementales y superiores de dibujo en la SEBA, en 1911 y 1917 respectivamente, al mismo tiempo que trabajaba como empleado de los ferrocarriles. En 1917 obtuvo el título de Profesor de Dibujo en la ANBA luego de haber sido alumno de Pompeyo Boggio y Eugenio Daneri. En 1921 realizó su primera exposición individual, en un salón de la Cooperativa Artística. Sus trabajos tuvieron gran acogida. La producción de Gramajo Gutiérrez se inscribe en el plano de la pintura costumbrista llevada a cabo por diversos autores argentinos en las décadas iniciales del siglo XX. Llegó a ser uno de los autores de referencia para la cultura oficial, en tanto respondía a los parámetros de un arte nacional; el que había sido ponderado por el ala conservadora, la cual consideraba a los motivos de gauchos y pampas como los más legítimos para el planteo de una *argentinidad*. En este sentido, durante las primeras décadas del siglo XX fue uno de los más favorecidos por la crítica oficial, junto con Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Benito Quinquela Martín, Luis Cordiviola y Jorge Bermúdez, entre otros. Pero también recibió las descarnadas críticas de Alfredo Chiabra Acosta. Lejos de una mirada exotista, su provincia natal, su gente, tipos y tradiciones constituyeron el gran eje temático a partir del cual configuró su lenguaje. Ubicada en el límite entre el arte y la documentación antropológica, la obra del artista presenta un notable carácter pintoresquista, cuya exaltación cromática responde al intenso colorido de los paisajes y vestimentas de los habitantes de las tierras. A diferencia del pintor nacionalista Jorge Bermúdez, quien se inclinó hacia la representación individual de los protagonistas, Gramajo Gutiérrez prefirió plasmar multitudes y muchedumbres con un sentido más escenográfico, donde la alegría o la tristeza son las que caracteri-

zan a los personajes. Resultado de esas intenciones fueron las pinturas de ceremonias, rituales y festividades, en las cuales es posible vislumbrar las creencias y formas de vida de aquellas humildes poblaciones, íntimamente conectadas con la tierra y la tradición indígena. Esas imágenes ponen de manifiesto un indiscutible aspecto documental y testimonial de lugar y tiempo, donde el artista intentó perpetuar el folclore de los pueblos frente a un creciente proceso de modernización. De dibujo básico, composición simple y aspecto heterodoxo, *La canción* se condice con las características recién mencionadas, siendo un dato importante el hecho de haber sido hecha en Tucumán. Del mismo modo que en otras tantas obras, aquí, la tripartición del soporte otorga una amplitud cíclica con la que el autor acentuó la descripción y el detalle, dotando a la figura humana y a su contexto de cierta atmósfera mística. Gramajo Gutiérrez expuso sus obras en salones, galerías y museos de Argentina, Francia, y España. En reiteradas oportunidades se desempeñó como jurado en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Entre sus más destacadas distinciones figuran: Segundo Premio de Pintura, Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires 1919, Medalla de Plata, Salón de Acuarelistas 1920, Primer Premio, Salón de Acuarelistas y Grabadores 1927, Medalla de Oro y Diploma de Honor, Exposición Iberoamericana, Sevilla 1928, Primer Premio Municipal de Pintura, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1929, Segundo Premio de Pintura, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1939, Premio Adquisición Ministerio del Interior, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1946, Gran Premio de Honor, Ministerio de Educación y Justicia, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1954. Entre otras instituciones, el MNBA, el MPBATEN y el Museo de Luxemburgo poseen piezas de este artista. Falleció el 23 de agosto de 1961, en Buenos Aires.



Retrato del pintor Victorica
1929

yeso cocido sobre aglomerado- 128,5 x 105 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1929. Donación de Rosa Tiscornia de Castagnino.
Núm. de registro: 536

Alfredo Guttero (1882-1932)

A partir del regreso al país de los artistas formados en los talleres parisinos durante las décadas de 1920 y 1930, se produjo una renovación artística local. Comenzó a decaer el interés por el Impresionismo y se incrementó el dispensado hacia los movimientos modernistas europeos de los primeros decenios del siglo. Quienes encabezaron esa tendencia se interesaron por el Fauvismo y el Cubismo, sobre todo por la obra de Paul Cézanne.

Hijo de un padre arquitecto, Guttero nació en Buenos Aires, en 1882. Realizó un breve paso por la Facultad de Derecho y estudió música en el Conservatorio Alberto Williams. En 1904, gracias a una beca obtenida por la mediación de Eduardo Schiaffino y Martín Malharro, viajó a París donde se estableció durante 23 años. Allí, estudió con Maurice Denis y hasta 1914 se dedicó casi exclusivamente a la figura y al retrato. Desde la capital francesa, envió su obra a la Exposición del Centenario de 1910, obteniendo una Mención de Honor por *Busto de mujer*. Luego, el artista se radicó en España, instalándose en Italia entre 1921 y 1924. En esa ciudad ejecutó pinturas-mural por encargo y terminó su formación en contacto con el rigor florentino del Quattrocento y del Cinquecento. También se interesó por el simbolismo del *Jugendstil* y por el *retorno al orden*, tendencia que tomó elementos de las vanguardias para cultivar la figuración.

Guttero se radicó en Buenos Aires en 1927 y se convirtió en un activo protagonista del arte argentino de vanguardia. Durante cinco años se dedicó a recorrer la ciudad y el puerto, los cuales se transformaron en objeto de sus obras. Siempre de tinte figurativo, a los paisajes urbanos se sumaron temáticas como los retratos y las estampas religiosas. Sus composiciones de carácter despojado y colosal se fundaron en el uso de planos simples, ritmos envolventes y una notoria síntesis general. Más allá del motivo, la sensibilidad de la producción realizada en esa época radica en la textura lograda a partir de la técnica del yeso cocido.

Mediante la misma, el artista evocó la pintura mural que había visto y desarrollado en Europa, al mismo tiempo que actualizó los principios clásicos eternos.

Retrato del pintor Victorica es un claro ejemplo de ello. Allí, la figura de su amigo se encuentra representada en dimensiones monumentales, donde lo pictórico se une con lo escultórico. Por el contrario, el pequeño paisaje industrial representado en el fondo se da lugar en el espacio del cuadro como una cita tradicional a la pintura italiana de retratos.

Siempre desde la tradición, Guttero ha sabido elaborar un nuevo lenguaje basado en la austeridad, la depuración de las formas, el rigor estructural y la síntesis. Situación que lo definió como un pintor moderno. Además de la actividad pictórica, en 1929 intervino como jurado en el XI Salón de Rosario. Creó un nuevo salón, más tarde conocido como Salón de Artistas Modernos en Buenos Aires, en cuyas tres ediciones anuales expusieron diversos plásticos que integraron la nueva generación artística del país. Entre ellos, Xul Solar, Emilio Petorutti, Pedro Figari, Juan del Prete, Miguel Victorica, Lino Enea Spilimbergo, Horacio Butler y Hector Basaldúa.

En los primeros años de la década del 30, junto con Raquel Forner y a Alfredo Bigatti, organizó el Taller Libre, espacio donde se dictaron cursos libres de arte plástico. También presentó un texto-manifiesto titulado *Nuevas teorías en la enseñanza artística*.

Expuso sus obras en Argentina, Italia, Francia y Alemania.

Además, participó en la Bienal de Venecia de 1924.

Obtuvo distinciones como Primer Premio, X Salón de Otoño, Rosario 1928, y Premio de Pintura, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1929. Murió en Buenos Aires, en 1932.

En octubre de 1933 se realizó en las Salas Nacionales, una exposición-homenaje donde se reunieron 211 obras del autor.



El Moncholo

1944

óleo sobre hardboard- 81 x 77 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 1944. Premio Adquisición en el V Salón Anual de Artistas Rosarinos.

Núm. de registro: 1198

Juan Grela

(1914-1992)

Nació en Tucumán, en 1914 y se radicó en Rosario a los 10 años de edad. Antonio Berni, José Planas Casas y Gustavo Cochet fueron sus maestros en materia de arte. Hasta fines de los años 50, Grela adhirió a diversas agrupaciones. Por un lado, integró la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos*, un grupo rosarino fuertemente comprometido con la realidad social vigente. Por el otro, cofundó el *Grupo Litoral* cuyos integrantes cultivaron lenguajes diversos, basándose en sus búsquedas plásticas individuales. Ambos colectivos representaron dos de los momentos más importantes de la historia del arte rosarino.

El primer grupo, fundado por Antonio Berni en 1934, constituyó tanto el origen del movimiento plástico moderno en la ciudad como la primera manifestación de vanguardia estético-política. Entre sus postulados, se halló el objetivo de crear una escuela-taller, donde los aficionados y artistas tuviesen la posibilidad de compartir las críticas y las enseñanzas, además de discutir todos los problemas de estética contemporánea.

El *Grupo Litoral* congregó a artistas como Leónidas Gambartes, Hugo Ottmann, Carlos Uriarte y Ricardo Warecki, entre otros. Además del amparo frente a la censura creciente del gobierno peronista, la voluntad de inscribir una temática local, a partir de los recursos del arte moderno, cohesionó a dicha agrupación. Con el fin de cambiar las formas plásticas precedentes y volviéndose hacia la apreciación de la cultura

popular, sus integrantes llegaron a conformar una nueva expresión *autóctona* de rasgos modernos. El compromiso de sus miembros con el arte se sostuvo en la valorización de los nuevos lenguajes modernistas y en la profesionalización de la práctica artística. Esos objetivos fueron llevados a cabo gestando una tradición rosarina mediante la representación del paisaje, sus tipos humanos y sus mitos.

A pesar de haber pertenecido a esos grupos artísticos y a otros como la Agrupación Arte Nuevo Zona Norte y la *Agrupación de Plásticos Independientes*, la obra de Grela se redefinió en una búsqueda individual. Reflexionó permanentemente sobre el tema y la forma. Además, estudió y experimentó a diario las posibilidades del color, intentando el atonalismo hasta su muerte.

Dentro de su producción, plasmada en diversas técnicas, pueden diferenciarse claramente tres etapas.

En un primer momento realista, las obras del artista se caracterizaron por la presencia de la figura humana, donde abundaron las representaciones de cuerpos tendidos fuertemente perspectivados. A esas premisas responde *El Moncholo*, cuya figuración se encuentra determinada por las formas casi escultóricas, resueltas en escorzo. Las figuras ocupan gran porcentaje de la superficie de la tela y dejan poco lugar al paisaje, remitiendo a estudios para grandes murales. Esta particularidad se debe a la



Jnum Llhf
ca. 1982
óleo sobre hardboard- 89,5 x 70 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1982. Donación de la FJBC. Premio Rosario 1982.
Núm. de registro: 2032



Sin título
1963
óleo sobre tela- 45,6 x 27,3 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1998. Donación de Haydee Balvé.
Núm. de registro: 2769

influencia recibida de Berni, en épocas de la *Mutualidad*. La mujer tiene en su mano un pescado -un moncholo- con lo cuál hace una clara referencia al río, elemento crucial del paisaje rosarino. La imagen, trabajada con una paleta de verdes, violetas y rojos responde, junto con la del niño, al momento en el que Grela estuvo sensibilizado por el tema de la maternidad.

Sin título pertenece a un segundo período, en el cual las obras se tiñeron de cierto carácter ingenuo. Aunque conservando el referente real, las figuras comenzaron a aplanarse, permitiendo a los elementos propios del lenguaje plástico cobrar mayor autonomía. En consecuencia, tanto la composición como el uso plano del color denotan el paso hacia una creciente abstracción.

En la última época productiva del artista queda inmersa *Jnum Llhf*, donde de al repertorio de formas abstractas se sumó el carácter surrealista. Esta, al igual que sus pinturas de los años 80, es una composición de formas simples, orgánicas y superpuestas, alejada de toda conexión con la realidad. Sin embargo, ligada a las temáticas llevadas a cabo en el *Grupo Litoral*, el autor recrea un determinado paisaje natural, donde las refe-

rencias al río y a su hábitat son resignificadas en una clave abstracta y simbólica.

Desde 1938 participó en numerosas exposiciones individuales y colectivas. También concurrió a diversos salones realizados en distintas provincias.

Grela desarrolló una importante labor en el campo de la enseñanza en su casa-taller, por donde pasó más de una generación de artistas actuales. También ha sido un asiduo conferencista.

Entre los numerosos premios obtenidos, cabe destacar: Premio Adquisición Intervención Nacional de la Provincia de Santa Fe, XXIII Salón de Rosario 1944, Premio Adquisición Cámara de Diputados de la Provincia, XXIV Salón Anual de Santa Fe 1948, Premio Adquisición Ministerio de Justicia, XLI Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1951, Premio Franz Van Riel, XXXIX Salón Sociedad de Acuarelistas y Grabadores 1957, Premio Emilio Pettoruti, FNA 1982, y Premio Rosario, FJBC 1986.

Diversas colecciones tanto públicas como privadas poseen obra suya. Murió en Rosario, en 1992.



La chola
1924

óleo sobre tela- 162 x 205 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

Ingresó en 1925.

Donación de Rosa Tiscornia de Castagnino, bajo el cumplimiento de la voluntad de su hijo Juan B. Castagnino.
Núm. de registro: 190

Alfredo Guido

(1892-1967)

Nació en Rosario, en 1892.

Decorador, muralista, ilustrador, grabador y pintor de caballete. Se formó en el taller del artista italiano Mateo Casella, junto con Emilia Bertolé. En 1912 ingresó a la ANBA, egresando a los 23 años como Profesor de Dibujo. Allí, fue alumno de Pío Collivadino y Carlos Ripamonte. Participó en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires desde 1913, obteniendo el Primer Premio de Pintura en 1924. En 1915 se hizo acreedor del Premio Europa, beca que no pudo disfrutar a causa del desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial.

En consecuencia, Guido viajó por toda América del Sur, volcando su experiencia en obras posteriores. Luego se dirigió hacia el viejo continente donde se instaló entre 1925 y 1937.

Hasta 1915, su producción se caracterizó por un naturalismo académi-

co, rasgo aprehendido de sus maestros rosarinos. Luego, en el marco de la indagación sobre la identidad argentina, llevada a cabo en la segunda y tercera década de 1900, sus trabajos se relacionaron con la pintura de paisaje.

Esos escenarios naturales recibieron una influencia luminarista, predominando la pintura de cielos y la perspectiva atmosférica. Allí, los colores fueron logrados mediante la superposición de tintes y no de manchas empastadas. Las gamas claras y la insistencia en el uso de los azules le otorgaron un tono simbolista a sus obras, evocando cierto lirismo relacionado con el modernismo de principios del siglo XX. *Arando*, primera obra de un artista local adquirida para el futuro museo, en el I salón de Otoño, es un claro ejemplo de ello.

No obstante, el género del paisaje no fue el único llevado a cabo por



Arando
1916

óleo sobre tela- 100 x 110 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1917. Donación de *El Círculo*.
Núm. de registro: 4



La niña de la rosa
1921

óleo sobre tela- 85 x 70,5 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1925.
Donación de Rosa Tiscornia de Castagnino, bajo el
cumplimiento de la voluntad de su hijo Juan B.
Castagnino.
Núm. de registro: 191

Guido. También se dedicó al retrato, donde la homogeneidad de la pintura fue lograda gracias al uso que realizó de los tintes. *La niña de la rosa* forma parte de ese grupo de trabajos. Allí, el artista resolvió el color con imperceptibles líneas superpuestas sobre azules, logrando construir cierta textura reflectante a partir de la opacidad de la materia. El resultado obtenido fueron composiciones serenas, envueltas en una atmósfera blanquecina. Asimismo, el pasaje cromático definió figura y fondo pero anulando la representación de volumen dada por la técnica del claroscuro.

A partir de los postulados planteados por Ricardo Rojas en su libro *Eurindia*, las intenciones de Guido derivaron en la necesidad de plantear una fusión hispano-indígena que diese unidad y conciencia histórica a la población. Por ello, retomó las premisas de dicho pensador, mediante las cuales propuso recuperar elementos de las culturas precolombinas a fin de fomentar una conciencia estética nacional. Estos planteos se hallaron plasmados en una de las revistas más importantes de Latinoamérica de los años 20, la revista de *El Círculo*, de la cuál Guido fue co-director junto con Fernando Lemmerich Muñoz.

En esa etapa se ubica *La Chola* como eslabón de una larga tradición del desnudo. Allí, una mujer acompañada por un plato de frutas tropicales descansa sobre telas estampadas. Los motivos de esos lienzos evocan los diseños de Gustav Klimt, al mismo tiempo que remiten a tejidos nortños.

Con esta obra, el artista propuso una alegórica síntesis americanista, además denotada en el título, cuyo fundamento se halla en la mezcla de elementos disímiles. Guido planteó una mixtura cultural entre la tradi-

ción del desnudo europeo, las referencias a la cultura española-americana y fuertes marcas simbolistas. Estas últimas instaladas en los ojos de la mujer, la mirada trasnochada y el tono mortecino en su piel.

Luego se produjo un cambio de lenguaje. Si bien continuó perdurando su intención representativa, el artista estilizó las formas y multiplicó los elementos formales logrando composiciones decorativas.

En esas obras se agudizó su búsqueda orientada hacia la identidad y la autenticidad del país. En consecuencia, con el aspecto de grandes tapices regionales representó conflictos sociales latentes en el hombre americano y sus costumbres.

La actividad de Guido ha abarcado todos los planos de la plástica y otros campos relacionados con ella. Como grabador, cultivó la técnica del aguafuerte y buscó el carácter típicamente americano dentro de cierto barroquismo y de la literatura gauchesca. Escribió numerosos artículos y pronunció varias conferencias. Realizó vitrales, tapices y cerámicas. Diseñó muebles y biombos en madera tallada.

Fue profesor de grabado, de decoración y composición plástica de la ESBAEC, desempeñando allí el cargo de Director entre 1932 y 1955.

Como escenógrafo, llevó cabo decoraciones para varias óperas realizadas en el Teatro Colón.

En 1941 fue nombrado Miembro de Número en la ANBA.

Mostró sus obras en Madrid, París y en distintas ciudades de Argentina. Como distinción, obtuvo entre otras: Gran Premio de Honor, Exposición Internacional de Sevilla 1929, Medalla de Oro, Exposición Internacional de París 1937, y Gran Premio de Grabado, Bial de Madrid 1952.

Murió en Buenos Aires, en 1967.



Tótem 1984
1984
hierro policromado- 200 x 70 x 70 cm
Ingresó en 2003. Donación de la artista en el marco del proyecto de formación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino/macro.
Núm. de registro: 3263

María Juana Heras Velasco

(1924)

Nació en la ciudad de Santa Fe, en 1924.

Obtuvo el título de Profesora de Ciencias en la Escuela Roque Sáenz Peña, en 1945. Luego comenzó a estudiar en el taller Altamira con Lucio Fontana y Emilio Pettoruti. También tomó contacto con Antonio Sibellino, Pablo Curatella Manes y Héctor Cartier. Desde 1947 participó en salones oficiales y en muestras realizadas tanto en el país como en el extranjero, llevando a cabo su primera exposición individual en la Galería Van Riel de Buenos Aires, en 1959.

A partir de la exhibición *Transposición de una señal* de 1971, Heras Velasco comenzó a desarrollar una etapa decisiva dentro su producción. Las obras que compusieron esa presentación fueron llevadas a cabo mediante una serie de señales que la autora transformó en símbolos estéticos, parodiando ciertos parámetros de organización del ámbito urbano de las grandes ciudades. Para la construcción de esas esculturas empleó elementos de origen industrial, acercándose a los procedimientos y acabados técnico-mecánicos. Acrílico, planchas de acero masilladas y pintadas al soplete, madera, yeso y bronce constituyeron la materia prima de sus trabajos, fundados a partir de formas abstracto-concretas.

Tótem 1984, inscrita en dichos lineamientos, se encuentra ejecutada en hierro policromado. Con este material la autora consolidó mayormente su lenguaje ya que le permite elaborar superficies lisas y pulidas. En la obra, formas y planos direccionales insertos en el espacio producen un

juego entre el reposo y la tensión, capaz de atraer la atención del espectador.

Actualmente, Heras Velasco es una de las artistas más representativas del arte no figurativo dentro del campo de la escultura. Desarrolló su producción sobre la base de un lenguaje que tiene como gran legado a la obra de los precursores del constructivismo: Kasimir Malévich, El Lissitzky, Vladimir Tatlin, Antoine Gabo y Naum Pevsner, a los cuales la autora homenajeó en 1973.

Ha realizado esculturas para distintos espacios públicos de Buenos Aires y Chaco. Se desempeñó como docente de la ESBAEC desde 1985 hasta 1989. Además, en diferentes oportunidades fue jurado de salones y otros concursos.

En 1997 representó a Argentina como invitada especial, fuera de concurso, en el Gran Premio de Honor, Fundación Urunday, llevado a cabo en Resistencia, Chaco. También participó como invitada de honor en el Segundo Salón de la Crítica Basilio Uribe, en 1997.

Ha realizado innumerables muestras colectivas e individuales.

A lo largo de su trayectoria, obtuvo las siguientes distinciones: Diploma al Mérito Escultura no Figurativa, Premio Konex 1982, Primer Premio Fundación Fortabat, MNBA 1984, Premio Tres Arroyos, ANBA 1984, Premio a la Trayectoria Artística, FNA 1998, y Premio Leonardo a la Trayectoria, MNBA 1999. María Juana Heras Velasco vive y trabaja en Buenos Aires.

El matador
1965
óleo sobre tela- 99 x 80 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1980. Adquisición.
Núm. de registro: 1810



Oscar Herrero Miranda

(1918-1968)

Nació en Cañada de Gómez, Santa Fe, en 1918.

En 1928 se radicó en Rosario. Fue autodidacta en materia de arte, exponiendo sus obras desde 1935. Su curiosidad lo ha llevado a integrar diversas agrupaciones plásticas. Entre ellas se encuentra el grupo *Refugio*, donde participó como ayudante del taller infantil, en 1940. Dos años más tarde integró la *Agrupación de Plásticos Independientes* junto con Nicolás Antonio de San Luis y algunos ex-integrantes de la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos* de Rosario. Luego, por gestión de Antonio Berni, el artista mostró sus trabajos junto con otros pintores independientes, en el local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Allí, el artista presentó *Sinfonía para una tierra de siena natural*. Un óleo no figurativo que resultó impactante para la época.

En 1950 fue miembro fundador del Grupo Litoral, junto con Juan Grella, Leónidas Gambartes, Hugo Ottman, Alberto Pedrotti y Carlos Uriarte, entre otros.

Herrero Miranda fue un pintor inquieto, nómada y en permanente proceso de búsqueda. En consecuencia, es posible visualizar la heterogeneidad de propuestas y diferentes momentos de producción dentro de su trayectoria. En principio se mostró como un pintor de raíces geométricas, pero hacia fines de los años 40, la ambigüedad se hizo presente en sus obras. A partir de entonces, convivieron en sus lienzos la geometría y la mancha, la materia y la forma, y la sustancia con la matemática y la ortogonalidad. *Palomita blanca* es un claro ejemplo de ello. Hacia los albores de la década del 50, las obras del artista se caracteriza-

ron tanto por la elaboración pictórica de las superficies como por una mayor tendencia a la abstracción. En 1958, luego del período de obras realizadas en el marco del Grupo Litoral, inauguró una nueva etapa: *arte otro*. Pintura de materia densa y relieves enriquecidos a partir de materiales inertes y veladuras.

En un tercer período artístico, en las obras de Herrero Miranda surgieron figuras como *El matador*, portadoras de gestos satíricos e intenciones irónicas. Mediante este personaje delirante, el autor ha sabido teñir la escena con cierto humor ácido.

Posteriormente, surgieron las pinturas de Totó. Figura femenina dotada de ternura y sensualidad. Consecuencia de su afán de experimentación, a estos trabajos sobrevino una serie de collages realizada en 1967. Los mismos presentan imágenes independientes unas de otras, unidas alusivamente por un contexto de sentido simbólico.

Más tarde, su obra metafísica dio cuenta de la soledad del hombre. Por lo tanto, la figura humana se representó perdida en la infinitud, inmersa en una atmósfera misteriosa en la que Herrero Miranda intentó la síntesis de toda su producción.

Además de producir plásticamente, realizó su carrera como docente. Dictó clases en la Escuela de Bellas Artes de la UNR, y fue Director de la Escuela Provincial de Artes Visuales de Rosario desde 1962.

En 1956 representó a Argentina en la Bienal de Venecia, y participó en la Bienal de San Pablo en 1957. Murió en Rosario, en 1968.

En 1969 se realizó una retrospectiva con su obra en el MMBAJBC.

Efigie
1978
acrílico s/ tela- 150 x 100 cm
Firmado y fechado en ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1983. Donación de la FJBC. Premio Rosario 1983.
Núm. de registro: 1974



Alfredo Hlito

(1923-1993)

Pintor, escritor y diseñador gráfico. Nació el 4 de mayo de 1923, en Buenos Aires.

En 1938 ingresó en la ENBAPP, permaneciendo hasta el año 1942. Año en que realizó el servicio militar.

Luego de su viaje a Europa, creó un taller con Eduardo Jonquières y Claudio Girola, en la zona del Riachuelo. En 1941, con este último y junto con Tomás Maldonado y Jorge Brito, siendo aún alumno de la carrera de Bellas Artes, firmó el Manifiesto de los Cuatro. Antecedente inmediato de la revolución constructivista que se desarrolló en Buenos Aires. La misma buscó condenar a la pintura figurativa dominante en el medio, por considerarla copia y derivación del Cubismo y del Expresionismo. En 1946, continuando esa fase de renovación estética, se inauguró la primera exposición de la *Asociación Arte Concreto Invención*, en el Salón Peuser. Además de Hlito y alguno de los artistas anteriormente mencionados, es posible nombrar a Raúl Lozza, Enio Iommi y Manuel Espinosa, como algunos de los integrantes de dicha agrupación. En ese mismo momento, el grupo definió su estética en el Manifiesto Invencionista, anunciando el fin del arte representativo bajo la necesidad de explorar las posibilidades de los signos plásticos esenciales: el color, la línea y el punto.

En el recorrido del artista, ese fue el período de mayor rigor en materia de lenguaje ya que, buscando la perfección matemática, limitó su expresión a formas geométricas y al uso del marco regular.

Ese mismo año se publicó la revista *Asociación* y el *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*. Agrupación, esta última, disuelta en 1949. No obstante, con el movimiento *Madí* y el *Perceptismo* instauraron los inicios de los desarrollos del arte concreto en Argentina.

En 1950 Hlito emprendió su segundo viaje a Europa. En esa oportunidad recorrió Italia, Holanda y París. Conoció la obra de los maestros renacentistas y de Georges Vantongerloo. Visitó a Max Bill y a Frantisek Kupka. En aquellos lugares, su lenguaje se hizo más poético y la pintura adquirió mayor sensibilidad. Como producto de ello, de regreso al país en 1954, manifestó interés por los efectos cromáticos. Jugó con el color generando contrastes de luces y sombras a través de una paleta de ver-

des, ocre, azules y naranjas. Asimismo, incorporó como técnica el procedimiento puntillista.

A fines de la década, la producción desembocó en la problemática del tema. Trabajó con la serie *Espectros* durante cuatro años. En esas obras superpuso la materia cromática, a la cual diluyó a través de sistemáticas pinceladas que suavizaron la superficie pictórica.

En 1963, y por diez años, se instaló en la ciudad de México. Atraído por las monumentales obras antiguas y por las particularidades del lugar, comenzó a ejecutar la serie *Efigies*, con la que instauró otras derivaciones en su proceso. En la obra perteneciente a la colección, la imagen fue compuesta a partir de la yuxtaposición de diversos planos situados sobre un fondo desaturado, entablándose de esta forma un juego de complementariedad, de acuerdo a los colores empleados. La delimitación entre la figura y el fondo, el uso de tintes quebrados y la pincelada explícita se presentan como factores característicos de la imagen, siendo en esta obra como en el resto de las *Efigies*, Hlito eludió todo elemento superfluo mediante una suerte de depuración, predeterminando su tendencia al esquematismo.

En ese mismo período surgieron los *Simulacros* conformados por composiciones lineales abiertas, los cuales constituyen y penetran el espacio pictórico. En 1979 aparecieron los *Iconostasis*, obras en las que agrupó a las figuras en estructuras geométricas emblemáticas. Las series mencionadas hacen referencia a los temas que lo ocuparon hasta sus últimos tiempos.

Entre otras actividades, publicó textos y reflexiones en revistas especializadas.

En 1984 fue Miembro de Número de la ANBA, institución que editó su libro *Escritos sobre arte* al año siguiente.

Realizó exposiciones individuales y participó en muestras colectivas en Buenos Aires, Rosario, San Pablo, Río de Janeiro, México, Venecia, Washington, Zurich y Londres. Obtuvo el Premio Rosario 1983, Premio Di Tella a la Artes Visuales 1985 y Premio Consagración 1989, otorgado por el Ministerio de Justicia y Educación. Falleció en Buenos Aires, en 1993.



Construcción
1968
bronce y mármol- 114 x 57 x 42,5 cm
Ingresó en 2003. Donación del artista en el marco del
proyecto de formación de la colección de arte argentino
contemporáneo Castagnino/macro.
Núm. de registro: 3313

Enio Iommi (1926)

Hijo de inmigrantes italianos, nació en Rosario, en 1926.

En 1936 comenzó a trabajar en el taller de escultura funeraria, ornamental y conmemorativa, de su padre. Allí aprendió algunas técnicas tradicionales, entre las que se hallan: cincelado, talla directa y modelado. Un año más tarde tomó clases de dibujo con el artista italiano Enrico Forni. A fines de la década, la familia se trasladó a Buenos Aires, comenzando a trabajar con metales en su nuevo atelier.

Ante un contexto marcado por la compleja situación internacional generada por las guerras, en el ámbito artístico argentino de los años 40 surgieron nuevas agrupaciones. Entre ellas: movimiento *Madí*, *Perceptismo* y *Asociación Arte Concreto Invención*. Esta última, compuesta por Enio Iommi, Claudio Girola, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Manuel Espinosa y otros. Las propuestas estéticas del grupo marcaron uno de los puntos de ruptura con las expresiones artísticas argentinas de entonces. Frente al arte tradicional basado en la representación ilusoria, la agrupación tomó como referente los postulados constructivistas y abstraccionistas. La autonomía que se buscó, a partir de un arte no figurativo, tuvo su desarrollo en las indagaciones en torno a la lógica científico-matemática.

Tanto la austeridad como el ascetismo dado por la economía de los medios fueron la consecuencia de ese período concreto del artista.

A través de la geometría construyó estructuras lineales y direccionales. La apertura escultórica lograda fue el resultado de su capacidad para percibir el vacío como un elemento más dentro de las composiciones. En efecto, se trató de un proceso en donde el espacio cobra el mismo valor que la forma-volumen, generando la interconexión de ambos, una unidad indisoluble.

Afianzadas las corrientes abstractas en el país y disuelta la *Asociación Arte Concreto Invención*, en la década del 50 y 60, el rigor y la pureza de las formas se fueron transformando en estructuras de carácter más li-

bre. *Construcción* formó parte de ese período en el que se percibe mayor interés en la experimentación con los materiales.

En los años 70, Iommi dejó atrás los planteos netamente formalistas para dar paso a construcciones más complejas que viraron hacia el campo del objeto. La dramática realidad, propia del contexto en que vivió, fue plasmada a través de la rusticidad de materiales como alambres de púa, adoquines y sogá, los cuales manifiestan la brutalidad que caracterizó a la última dictadura militar.

Desde los años 80, el tono grotesco de sus obras se sumó al compromiso ético. Derivación que lo llevó a incursionar tanto en el campo de la instalación como en la utilización de objetos plásticos cotidianos, a los cuales quitó su materialidad y funcionalidad diaria.

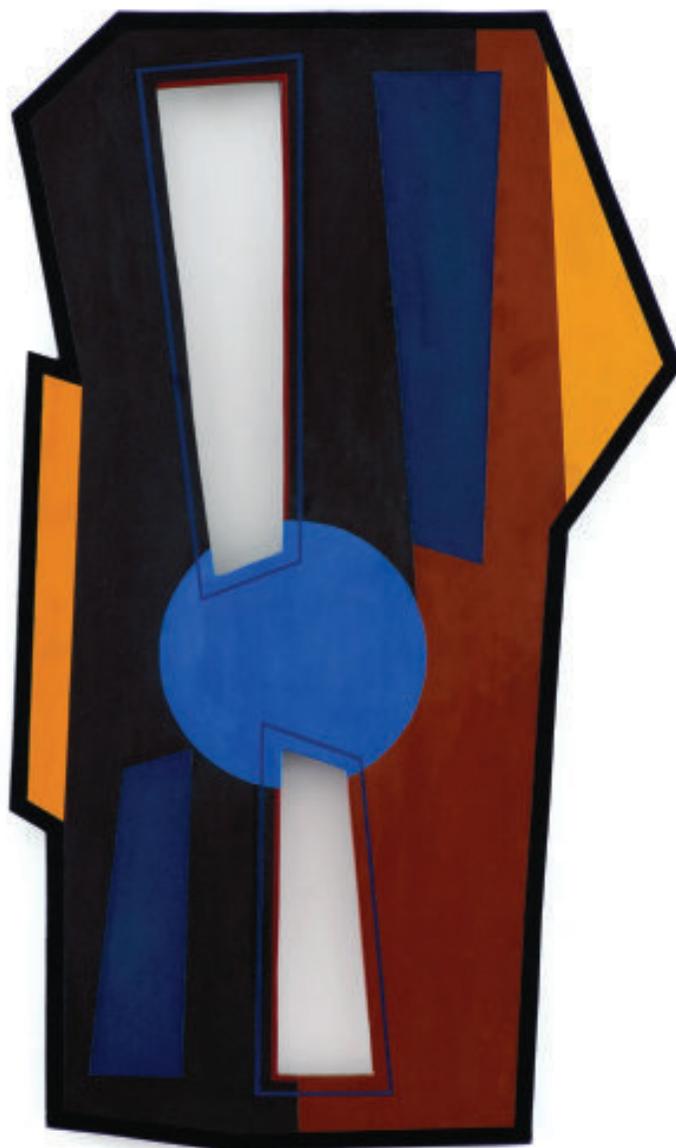
En los últimos años, el carácter crítico de su producción se imprimió con mayor fuerza. *Mis utopías vs. la realidad* y *Homenaje al tango Cambalache* -de 1999 y 2002, respectivamente- fueron muestras paradigmáticas en cuanto a la representación del declive social y cultural, armado por las políticas de turno. La banalidad de los objetos de consumo empleados señala la crisis de valores. A su vez, la ironía pasó a ser producto de una poética generada a partir tanto del aspecto lúdico -con un fuerte asidero conceptual- como de la síntesis de variados elementos.

En 1995 fue nombrado Miembro de Número de la ANBA, cargo que desempeñó hasta 1999.

Expuso sus obras en múltiples galerías, museos y bienales de Argentina, Chile, Brasil, Venezuela, México, España, Bélgica, Alemania, Suiza, Francia, Inglaterra, Suecia, Japón, Estados Unidos y Canadá.

También participó en diversos eventos artísticos internacionales. Entre ellos: Exposición Internacional de Bruselas 1958, II Exposición Internacional de Arte Concreto, Zurich 1960, VI Bienal de San Pablo (fuera de concurso) 1960 y XXXII Bienal de Venecia 1964.

Vive y trabaja en Buenos Aires.



Dos espacios. Pintura Madí
1949

esmalte sobre madera- 77 x 46 cm
Ingresó en 2005. Donación del artista en el marco del proyecto de formación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino/macro.
Núm. de registro: 3256

Gyula Kosice

(1924)

Escritor, plástico, teórico y poeta. Nació en Hungría en 1924, pero desarrolló su carrera artística en Argentina.

Estudió en distintas academias libres. La década del 40 constituyó la fase inicial de su producción, marcando un hito dentro de la historia del arte argentino. En ese momento surgieron tendencias artísticas que afirmaron una estética científica basada en la ideología materialista. Además, plantearon la construcción de una pintura no figurativa, tendiente a cuestionar el concepto de representación vigente. Fueron hechos claves en esa época, la aparición de la revista *Arturo* en 1944, y las exposiciones tituladas *Arte Concreto Invención* y *Movimiento de Arte Concreto Invención*. Organizadas en la casa del psicoanalista Pichón Rivière y de la fotógrafa Grete Stern, respectivamente, en 1945. De las mismas se desprendieron el movimiento *Madi*, la *Asociación Arte Concreto Invención*, y luego el *Perceptismo* fundado por Raúl Lozza.

En ese contexto, Gyula Kosice ingresó en la escena del arte, haciéndose reconocido por sus escritos y manifiestos pero, fundamentalmente, por su vastísima producción plástica cuyas referencias se hallan en los movimientos de arte abstracto-constructivos europeos.

Fue cofundador de la revista *Arturo*, junto con Carmelo Arden Quin, Edgar Bayley y Rhod Rothfuss. En esa publicación, que contó con un número único, gran cantidad de artistas y poetas pusieron en evidencia las primeras premisas de una nueva modalidad de creación. Referenciales para ciertas vertientes del arte contemporáneo, al preconizar el acto de inventar ante el hecho representativo de la imagen.

Además, en esa edición, el artista publicó un artículo donde polemizó contra el automatismo surrealista y también abogó por la teoría del marco recortado.

Luego de haber participado en esas primeras actividades grupales poco unificadas y escindidas por diferentes posicionamientos dentro de la práctica no-figurativa, en 1946 creó el movimiento *Madi* junto con Arden Quin, Martín Blaszko y Rothfuss. El grupo, enfrentándose al estatismo del arte concreto, se destacó por la realización de piezas cuyas estructuras formularon un intento por neutralizar las diferencias entre pintura y escultura, a partir tanto de la invención del marco recortado como de las búsquedas formales más relacionadas con la invención y lo lúdico.



Relieve-distensión

1958

cemento y símil piedra- 64 x 90 cm

Ingresó en 2005. Donación del autor en el marco del proyecto de formación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino/macro.

Núm. de registro: 3258



Tríada

1960

plexiglás y color móvil- 178 x 55 x 58 cm

Ingresó en 2005.

Donación del artista en el marco del proyecto de formación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino/macro.

Núm. de registro: 3257

Dos espacios. Pintura Madí pertenece a ese período de creación del autor. En la obra se articularon los planteos que realizó en 1948, en la revista *Arte Madí*. Allí, defendió la importancia del marco irregular, de la pintura articulada y también de la escultura con movimiento articulado, lineal, desplazable y universal. Entre otras cosas, planteó la concepción de un espacio físico, distinto de la representación que se tiene del mismo mediante la experiencia visual.

La revista se editó hasta 1950 pero el grupo se subdividió en 1947. Fecha a partir de la cual, Kosice y Rothfuss transformaron el nombre Madí en Madimensor.

En *Relieve-distensión*, el artista continuó con su planteo estructural del marco recortado y la generación de movimiento a partir de la superposición de planos marcados con líneas, curvas y concavidades.

Con posterioridad a esa etapa realizó estructuras lumínicas, donde por primera vez, se empleó el gas neón. *Tríada* forma parte del conjunto de obras en las que la luz comenzó a ser el elemento primordial, generando un importante juego de reflexión y refracción entre las partes de la obra, el ambiente y el espectador.

También fue precursor de la escultura hidráulica, en la que dispuso del agua como elemento esencial de la construcción.

Recientemente, ha transformado su taller en un museo que recorre su obra desde la década del 40 hasta la actualidad.

Además de la intensa producción plástica, ha publicado libros de ensayos y poesía a lo largo de su trayectoria artística.

En 1984 fue Miembro Honorario de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y fue nombrado Caballero de las Artes y las Letras por el Gobierno de Francia, en 1989.

En 1997, fue declarado Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires. Realizó numerosas exposiciones tanto individuales como colectivas, en diversas ciudades del mundo.

Ha recibido, entre otras, las siguientes distinciones: Medalla de bronce Expo-internacional de Bruselas 1958, Primer Premio Nacional de Escultura, ITDT 1962, Premio Adquisición MNBA 1962, Premio FNA a la mejor producción 1970-71, Diploma Académico de Italia, Parma-Italia 1980, Premio Konex de Platino 1983, y Premio a la Trayectoria, FNA 1995.

Vive y trabaja en Buenos Aires.



El día y la noche
ca. 1978
acrílico sobre tela- 150 x
227 cm
Ingresó en 1978. Primer
Premio Adquisición en el
XLIV Salón de Rosario.
Núm. de registro: 1690

Kenneth Kemble

(1923-1998)

Nació el 10 de julio de 1923, en Buenos Aires.

Desde 1950 concurrió al taller de Raúl Russo, quien lo introdujo en una pintura de rasgos clásicos.

En 1951 se radicó en París como becario del Gobierno Francés y se inscribió en el taller de André Lothe. Frecuentó la Academia Ranson y concurrió a la Grande Chaumière. También asistió al taller del escultor Ossip Zadkine.

En 1955 viajó a Estados Unidos, retornando al año siguiente. En aquel momento comenzó su etapa experimental, donde realizó sus primeros collages. Utilizó papeles, trapos, cortezas y otros materiales de desecho no convencionales e inusuales para el ámbito artístico porteño de mediados de los 50. Esas obras fueron presentadas en 1958, en el IV Salón de Arte Nuevo llevado a cabo en la Galería Pizarro. Las mismas marcaron el inicio de su incursión en el Informalismo, tendencia de la cual fue uno de los principales precursores en el país. En aquella época se sucedieron diversas muestras individuales y colectivas de los artistas que adscribieron a la corriente informalista, manifestándose una rápida adhesión al movimiento.

Durante ese período, Kemble también trabajó en otra línea de producción, realizando una serie de pinturas en donde dibujó enormes signos negros sobre fondos blancos. En esas resoluciones se manifestó tanto su interés por la caligrafía japonesa -la cual indagó durante su estadía en Estados Unidos y en Europa- como la influencia de Robert Motherwell, a quien rindió homenaje en varias oportunidades. Esa vertiente productiva se manifestó en los trabajos que presentó en la Galería Van Riel, en julio de 1959, cuando se inauguró la muestra del movimiento informalista. Exposición que provocó gran estupor en el público contemporáneo y en la que participaron también Enrique Barilari, Alberto Greco, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli y Luis Wells, entre otros.

En 1960, el artista expuso una serie de óleos, collages y pinturas matéricas en la Galería Lirolay. Al año siguiente volvió a exhibir collages en la Gale-

ría Peuser pero, en esa ocasión, evocando a través de los materiales empleados el paisaje suburbano de las villas miserias, como lo hiciera Antonio Berni en su serie *Juanito Laguna*.

Ese mismo año se concretó una de las exposiciones más insólitas para la época. Se trató de la polémica muestra *Arte destructivo* que realizó en la Galería Lirolay. Allí, participaron algunos de los artistas antes mencionados. Bajo el signo de la provocación, le otorgaron un papel importante a la acción, convirtiendo esa experiencia en un antecedente de las manifestaciones del arte de acción de mediados de la década del 60.

Kemble comenzó a realizar, en 1962, trabajos en los cuales el contraste constituyó el concepto central de sus búsquedas: planos lisos de color contrapuestos a planos texturados y geometría a tratamientos gestuales. De esa manera, su lenguaje se consolidó en la reafirmación de tres de las constantes que marcaron su producción posterior: los conceptos de oposición, ruptura y fragmentación.

Desde su regreso a Buenos Aires en 1965, su pintura se basó en un proyecto previo realizado mediante el recurso del collage, el cual le permitió el hallazgo de cruces inéditos entre materiales. El artista tomó esas composiciones como modelo y las proyectó sobre una tela de dimensiones considerables para luego pintarlas con acrílico. De ese modo, las pinturas constituyeron la visión ficticia de un collage. A ese conjunto de obras corresponde *El día y la noche*. Allí, el autor plasmó el interés por los juegos de opuestos, tanto desde el punto de vista formal como conceptual.

Entre otras actividades, desarrolló su vocación docente en la ESBAEC, desde 1962 hasta 1979, en la Cátedra de Pintura.

Expuso en países como Inglaterra, Chile, Argentina, Colombia y Estados Unidos. Además, participó en la VII Bienal de San Pablo 1963.

Recibió, entre otros: Primer Premio Municipal Manuel Belgrano 1972, Gran Premio de Honor, Salón Nacional de Bellas Artes 1992, Premio Eco Art, Río de Janeiro 1992, Premio FNA a la trayectoria 1995 y Beca Fundación Pollock Krasner 1997. Murió en 1998, en Buenos Aires.

Rincón de estudio
(o *Naturaleza muerta*)
ca. 1946
óleo sobre cartón-
56 x 79 cm
Firmado en el ángulo
inferior derecho.
Ingresó en 1946. Premio
Adquisición de la
Municipalidad de Rosario.
en el XXV Salón de Rosario.
Núm. de registro: 1247



Fortunato Lacámara

(1887-1951)

Nació el 5 de octubre de 1887, en Buenos Aires.

En 1912 comenzó su formación en pintura. Mientras se ganaba la vida realizando otras actividades, tomó lecciones en la Sociedad de la Unión de La Boca. Allí, también concurren Benito Quinquela Martín y Arturo Maresca. Su maestro fue el pintor italiano Alfredo Lazzari. En 1913 abandonó el taller y la necesidad de un tutor.

En 1919 envió, por primera vez, sus obras al Salón Nacional. Desde entonces asistió a numerosos salones nacionales, provinciales y municipales.

A partir de sus variadas costumbres, tradiciones e ideologías, La Boca fue constituyéndose en un barrio de fisonomía particular, a diferencia de otros sectores de Buenos Aires. En sus comienzos recibió el afincamiento de varios grupos étnicos: españoles, rusos, polacos, croatas, griegos e italianos. Su aspecto pintoresco estuvo dado por el paisaje ribereño: barcos de trabajo y botes anclados en las orillas del Riachuelo. Puentes y grúas, casas de chapa, mampostería de colores y calles de aceras altas, estrechas y desniveladas. El barrio de La Boca forjó su propia identidad, la cual se vio reflejada en la actividad de instituciones culturales, mutuales y asociaciones. Entre ellas, el grupo El Bermellón, el Ateneo Popular de la Boca y la agrupación Gente de Arte y Letras Impulso, creada en 1940 por el mismo Fortunato Lacámara.

También hubo importantes publicaciones literarias y estéticas al respecto, las cuales proliferaron durante las primeras décadas del siglo XX.

El artista, -junto con Miguel Carlos Victorica, Benito Quinquela Martín, Eugenio Daneri, Miguel Diomede y Víctor Cúnsolo, entre otros- integró el conjunto conocido como *pintores de La Boca*. Todos ellos vivieron y trabajaron en dicho barrio, plasmando en sus telas los aspectos de la ribera del Riachuelo, siendo tal circunstancia la que los identificó como grupo.

En sus comienzos, Lacámara representó escenas al aire libre, rincones

típicos, el Riachuelo y el paisaje aledaño, con pinceladas cortas, contrastes lumínicos y colores vibrantes.

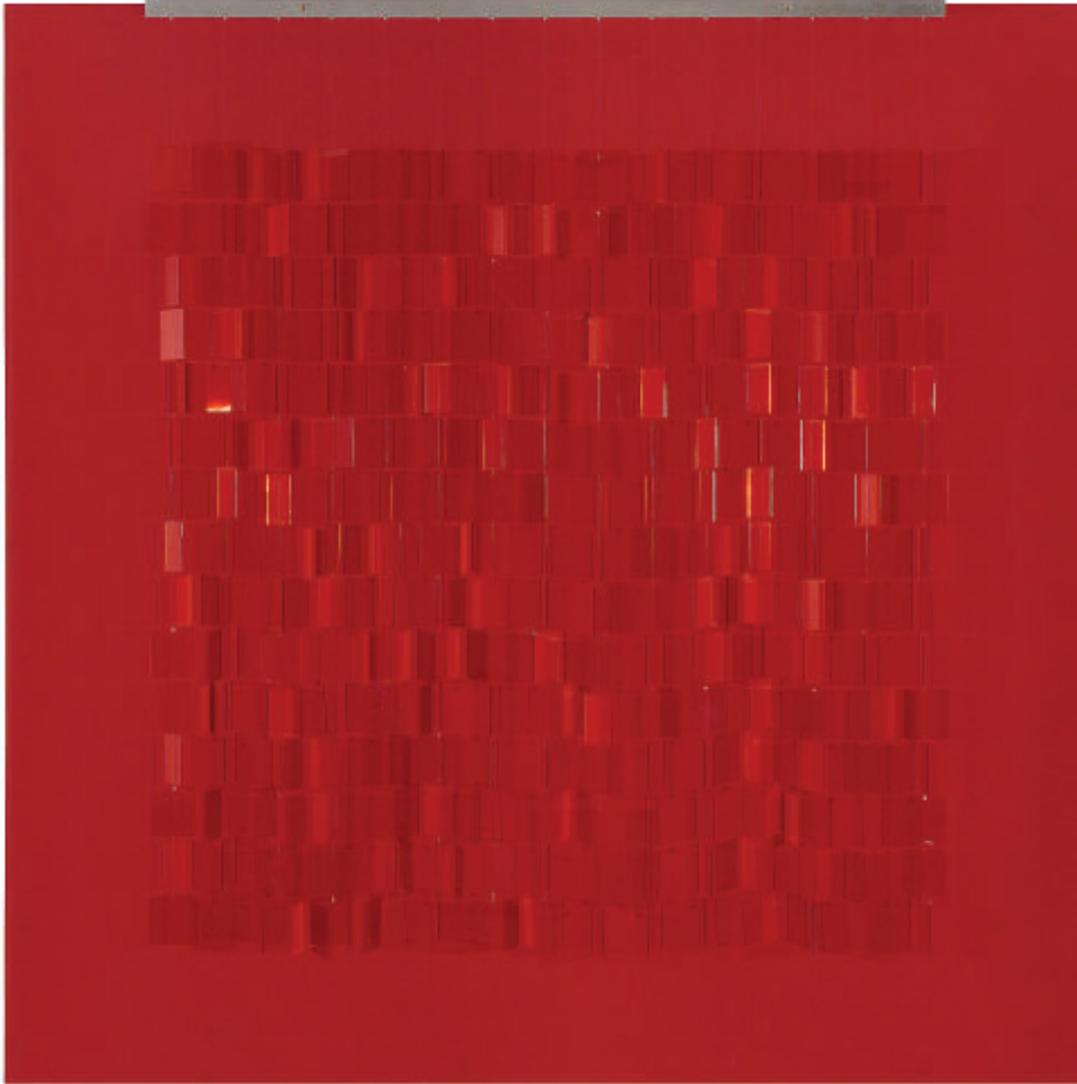
A partir de la década del 30 pintó imágenes cada vez más sintéticas de la realidad. Las naturalezas muertas y los interiores mostraron el reducido tema que veía a través de la ventana del estudio. En esos cuadros, el paisaje boquense interactúa con el primer plano de los objetos del taller. Su paleta se tornó cada vez más oscura y austera, utilizando grises, ocre, verdes y marrones. Asimismo, su pincelada se volvió más translúcida y menos matérica. En algunas obras, el espacio de la tela fue invadido por una luz clara, filtrada por algún intersticio de la ventana del taller. De esa manera, el contraluz y la incidencia de la luz en los objetos comenzaron a formar parte de las temáticas a las que el pintor les dedicó estudio y experimentación. En sus representaciones se pueden visualizar objetos de uso cotidiano realizados con un dibujo preciso y mensurado, de contornos definidos y estructura nítida. También empleó potentes claroscuros, planos lisos, gamas bajas de ocre y grises. Con esos elementos le dio a sus obras un tratamiento espacial que respeta las ortogonales y acentúa la sugestión intimista de las composiciones, creando una atmósfera de equilibrio y reposo. Un mundo silencioso, quieto y solitario. A ese período corresponde *Rincón del estudio*.

En julio de 1950 realizó, en la Galería Antú, su última muestra individual en la que exhibió marinas y naturalezas muertas al óleo.

Además del ejercicio plástico, se desempeñó como docente en la Escuela Técnica de Oficios núm. 4.

Obtuvo el Primer Premio SEBA, I Salón Nacional de Artes Plásticas 1929, Primer Premio SEBA 1930, Premio de Acuarelistas, otorgado por la DNBA 1936, Segundo Premio, XXVI Salón Anual de Santa Fe 1949, Primer Premio, XXVII Salón Anual de Santa Fe y Premio Eduardo Sívori, Salón Nacional de Bellas Artes 1950.

Murió en Buenos Aires, el 26 de febrero de 1951.



Sin título
1962-2003
panel de madera y piezas de acrílico- 153 x 153 x
4,5 cm
Ingresó en 2003. Donación del artista en el marco
del proyecto de formación de la colección de arte
argentino contemporáneo Castagnino/macro.
Núm. de registro: 3314

Julio Le Parc

(1928)

Nació en Mendoza, en 1928. Una vez radicado en Buenos Aires, ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Allí, se interesó por las propuestas espacialistas de Lucio Fontana -profesor de dicha institución- y por los planteos de la *Asociación Arte Concreto Invención*. En 1947 se acercó al anarquismo y abandonó la enseñanza institucional. Sin embargo, retomó sus estudios en 1954, concurriendo a la ANBA.

En 1958, becado por el Servicio Cultural del Gobierno Francés, se estableció en París. Aunque la ciudad se encontraba atravesada por la efusión del Informalismo, no se acercó en ningún momento a dicha corriente. Por el contrario, su mirada estuvo dirigida hacia la línea constructivista de Piet Mondrian y Josef Albers. Luego afirmó su afinidad con el arte cinético y con los postulados de Víctor Vasarely.

Dentro de ese marco, Le Parc constituyó sus pinturas mediante una geometría de formas simples, generando un sistema de progresiones en los que utilizó una selecta gama de colores. La distribución de las mismas sobre la superficie tiende a provocar una exaltación en la retina, modificando la percepción tradicional.

Siguiendo ese camino, a comienzos de los 60 y junto con artistas de otras nacionalidades, el artista creó el *Groupe de recherche d'art visuel*. Grupo dedicado a la investigación en artes visuales que abogó por la eliminación de la subjetividad -desde el punto de vista del productor-, considerando a la obra como un hecho de carácter abierto, donde la presencia del espectador se convierte en parte fundamental del proceso. A través del empleo de un lenguaje simple, la agrupación intentó lograr tanto el acercamiento masivo del público como la aprehensión directa de la imagen, rompiendo en cierto modo, con la percepción tradicional.

En las propuestas de Le Parc, la necesidad de considerar la participación activa del observador se relacionó íntimamente con las problemáticas que hacen referencia a la luz y al movimiento. Sus conocidos móviles emplazados en el espacio tridimensional le permitieron aunar ambas inquietudes. A partir de diversos mecanismos aplicó las posibilidades que le brindaron las proyecciones lumínicas.

La obra que integra la colección Castagnino/macro constituye una síntesis entre el espacio pictórico y el campo del objeto móvil. El movimiento de los módulos transparentes coloreados que aparecen suspendidos, junto con la luminosidad que incide sobre los mismos, generan un juego óptico de reflexión y refracción del entorno.

Tras la disolución del *Groupe de recherche d'art visuel* en 1969, el artista utilizó en sus pinturas una gama de colores estridentes y definidos. A posteriori ahondó en la relación luz-sombra a través de la realización de relieves regidos por el principio matemático de las progresiones. A fines de la década retomó esas investigaciones, y a mediados de los años 70 realizó una serie de trabajos conocidos como *Modulaciones*, producto de la alianza entre sus iniciales búsquedas y las prácticas recientes con volúmenes.

Expuso sus trabajos en galerías, museos y bienales de Argentina, Venezuela, Ecuador, España, Alemania, Francia e Italia, entre otros países.

Obtuvo distinciones como: Medalla de Oro, Bienal de San Marino 1963, Primer Premio al trabajo en Equipo, Bienal de París 1963, Premio ITDT 1964, Gran Premio Internacional de Pintura, XXXIII Bienal de Venecia 1966, Premio Ibizagráfico 1978, y Primer Premio, Bienal de Cuenca 1987.

Vive y trabaja en París.

El gran pintor virreinal
1978
óleo sobre tela- 200 x 140 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1979. Primer Premio Adquisición en el XLV Salón de Rosario.
Núm. de registro: 1719



Ezequiel Linares

(1927)

Nació en Buenos Aires, en 1927.

Estudió en la ESBAEC bajo la dirección del maestro Adolfo Deferrari.

Realizó su primera exposición individual en la Galería Plástica de Buenos Aires, en 1956. Un año después participó en la Bienal de San Pablo y fundó el Grupo del Sur, donde desarrolló su labor hasta 1961.

En 1960 viajó a Europa, becado por el FNA. En 1962 se radicó en Tucumán y tuvo a su cargo la jefatura de la Sección Pintura del Departamento de Artes, de la UNT. Entre 1962 y 1967, Linares realizó una serie de 80 pinturas y 50 dibujos titulada *Virreinato del Río de La Plata*. En ella representó personajes de dicha época, utilizando una paleta de colores oscuros, en la gama de ocres y marrones con algunos tintes rojos y azules. Con escasa luminosidad, recreó una atmósfera fantasmagórica y sarcástica. En *El gran pintor virreinal* continuó con dichas temáticas e igual tratamiento pictórico.

En 1971 residió en Europa durante un año. En esa misma fecha, el artista participó de la X Bienal de San Pablo y, al año siguiente, la Fundación Bienal de San Pablo adquirió una obra suya.

En 1980 se estableció en Madrid e inició una nueva serie de personajes

latinoamericanos de la época virreinal, caracterizada por ser más gráfica y caricaturesca, con cierto sentido mordaz y humorístico.

En 1984 regresó al país y se radicó nuevamente en Tucumán, haciéndose cargo de la Cátedra de Pintura de la UNT.

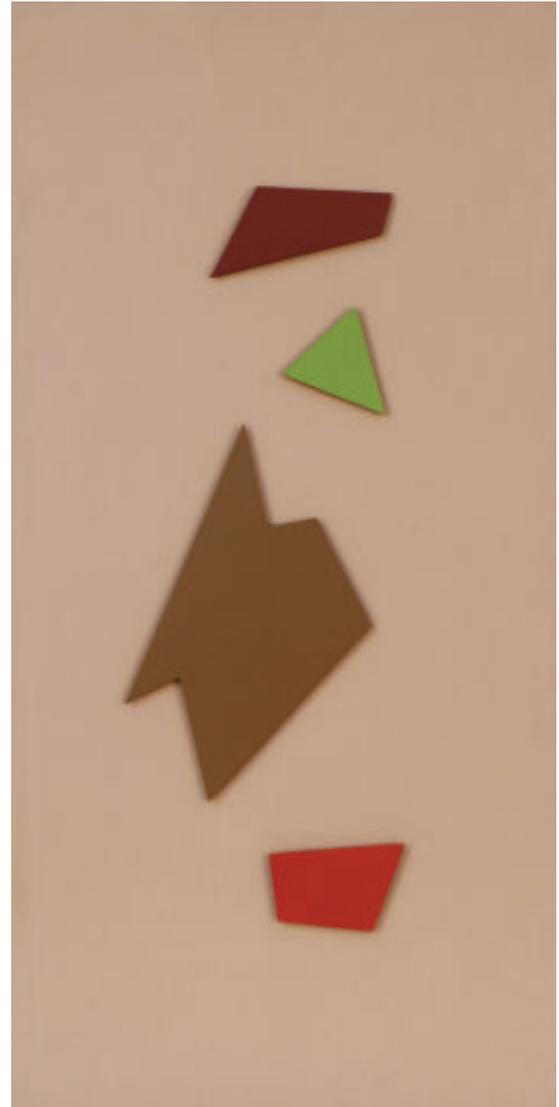
Linares fue contemporáneo de los artistas inscriptos en la corriente *Nueva Figuración*. Más allá de no haber pertenecido al grupo, se lo puede considerar cercano a dichas propuestas, por su interés en replantear la figuración.

Realizó muestras en ciudades como Roma, Milán, Madrid, y en países como Brasil y Argentina.

Además, participó en la III Bienal de San Pablo en 1957.

Obtuvo, entre otros: Primer Premio Adquisición, Primer Salón de Arte Moderno, MNBA 1959, Primer Premio, LV Salón Nacional de Bellas Artes 1966, Primer Premio, Salón de Artes ATEP 1970, Primer Premio, Salón Nacional de Tucumán 1971, Primer Premio, Salón del NOA 1971, Gran Premio, I Salón para Artistas del Interior 1972, Gran Premio, LXII Salón Nacional de Bellas Artes 1973 y Gran Premio de Honor, Salón Nacional de Rosario 1979. Falleció el 20 de abril de 2001 en Tucumán.

Nº 1062
1996
acrílico sobre chapadur- 122 x 60 cm
Ingresó en 2002. Donación de Antonia Belizán de Lozza.
Núm. de registro: 2838



Raúl Lozza

(1911)

Nació en Alberti, provincia de Buenos Aires, en 1911.

Artista, publicista y ensayista. Comenzó a estudiar pintura a los 14 años. En 1928 realizó su primera exposición junto con sus hermanos y se trasladó a Buenos Aires para continuar con su educación artística. Proyecto que se frustró por el golpe militar llevado a cabo por el General José Félix Uriburu.

Mientras trabajaba, publicó ensayos en medios gráficos, en los cuales manifestó la tendencia racionalista de su pensamiento. Luego de afiliarse al PC, participó en publicaciones de varias revistas literarias, junto con un grupo de intelectuales de la época.

En los años 40 nacieron diversas corrientes artísticas que apostaron por la construcción de un arte no figurativo, de raíz científica. Tanto la revista *Arturo* -congregante de plásticos y poetas, aparecida en 1944- como la *Asociación Arte Concreto Invención* determinaron ese momento de ruptura con las propuestas artísticas vigentes.

Lozza, junto con sus hermanos y Alberto Molenberg, se separó de la *Asociación Arte Concreto Invención* en 1974 para fundar el *Perceptismo*, lenguaje en el cual indagó junto con Alfredo Hlito, Tomás Maldonado, Lidy Pratti y Manuel Espinosa, entre otros.

Como los movimientos anteriores, el artista desarrolló una línea de producción contrapuesta a los mecanismos de representación realista, rechazando también el efecto ilusorio del arte tradicional. La base teórica fue fundamental para esos planteos destinados a generar especificidad y autonomía en el ámbito pictórico. Crear un objeto artístico, fuera de toda emotividad y figuración significó otorgarle al mismo la capacidad de liberar el acto perceptivo. A partir de ello, quedaron formuladas las premisas de su producción: la elaboración de un *sistema de estructura abierta* -que permitió borrar los límites de la obra impuestos por el marco tradicional-, la consideración y puesta en práctica del concepto de *campo colorido* -en reemplazo del término fondo, impulsando el logro

de una unidad única a partir de la fundición de forma y color- y el planteo de la *cuálimetría de la forma plana*, nacida de las matemáticas.

Además de esos postulados, el soporte fue considerado como parte esencial en la producción. Razón por la cual, Lozza apeló a integrar la pared con la obra a través de la construcción de un muro portátil que proporcionó la superficie del color indicado para cada resultante.

En la pintura *Nº 1062*, las formas se interrelacionan con la espacialidad de la pared, integrando el conjunto pictórico. En ella, toda huella o manifestación expresiva del pincel queda anulada, conformándose con planos lisos de pulidos colores.

En 1949 se llevó a cabo la primera exposición del grupo, dando a conocer el Manifiesto Perceptista. Las bases teóricas se difundieron a través de la revista *Perceptismo*, publicándose siete números entre octubre de 1950 y julio de 1953.

Con una visión utópica, este artista apostó a un cambio de actitud en el arte, en función de uno en la sociedad. Utopía que siguió planteando a lo largo de su recorrido.

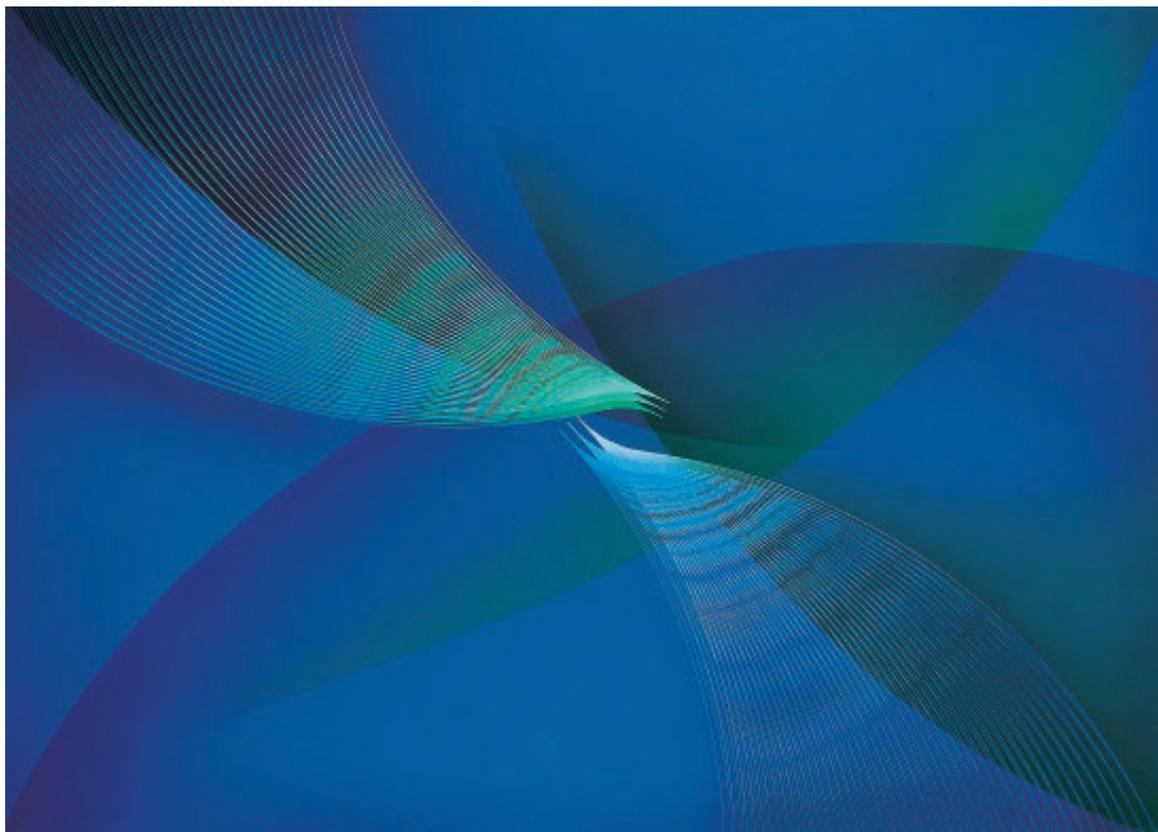
Ha dictado conferencias sobre pintura concreta y arte argentino tanto en el país como en el extranjero.

En 1993 fue declarado Ciudadano Ilustre de su ciudad natal.

Expuso sus obras en galerías, museos y bienales en diversos países del mundo, entre los que se hallan: Argentina, Brasil, Chile, México, Ecuador, Colombia, España, Inglaterra, Suiza, Alemania, Francia y Estados Unidos. Obtuvo entre otras, las siguientes distinciones: Medalla de Oro de la Cámara de Diputados 1971, Premio a la Mejor Trayectoria, AACA 1986, Premio Don Quijote y Sancho, ICI 1989, Premio Palanza 1991, Diploma al Mérito y Estatuilla de Platino, FK 1992 y Gran Premio Consagración Nacional, Secretaría de Cultura de La Nación 1993.

Vive y trabaja en Buenos Aires.

Desplazamiento sobre azules
1986
acrílico sobre tela- 100 x 140 cm
Ingresó en 1986. Donación de la FJBC. Premio Rosario 1986.
Núm. de registro: 2016



Eduardo Mac Entyre (1929)

Pintor, diseñador industrial y publicista. Nació el 20 de febrero de 1929, en Buenos Aires.

En 1945 incursionó en el campo del arte a través del estudio progresivo de técnicas y estilos. Copió pinturas y dibujos de maestros como Piero de la Francesca, Jean Baptiste Chardin, Miguel Ángel y Jean Ingres. Se interesó por el claroscuro, técnica que lo llevó a analizar la incidencia de la luz en los objetos. Preocupación que se proyectó en sus etapas posteriores de producción.

Los trabajos tanto de Paul Signac y Georges Seurat como las obras cubistas de George Braque fueron los caminos que lo condujeron al campo de la no figuración.

En la obra de Mac Entyre se puede observar una prolongación de los postulados concretistas desarrollados en Argentina que él mismo enriqueció al investigar los valores fundamentales de la percepción.

En un primer momento optó por una circunferencia segmentada en su centro y provista de ondas semicirculares.

En 1958 realizó su primera muestra individual en la Galería Rubbers. Allí, presentó composiciones geométricas con líneas blancas que conformaron circunferencias en aparente desplazamiento, superpuestas a rectas y curvas sobre un fondo uniforme de color.

Por entonces, el artista frecuentó a los pintores Miguel Ángel Vidal, Ramón Baudés Gorlero e Ignacio Pirovano, quienes intercambiaron correspondencia con Georges Vantongerloo. Con ellos compartió comentarios en torno a las estéticas de los artistas concretos, al movimiento *Madí* y a la *Bauhaus*.

En 1959, junto con Vidal y Pirovano, formó parte del grupo de artistas adherentes al Arte Generativo, el cual tomó los elementos de la estética concreta pero manifestando mayor interés por las búsquedas cinéticas. A partir de 1965 utilizó un rombo vertical seccionado longitudinalmente para quebrar el espacio bidimensional. Ese cambio también se manifestó en la paleta ya que al ascetismo cromático dado por óleos amarillos, azules y negros le sucedió la alternancia de los mismos con nuevos tonos acrílicos. Asimismo, reforzó la sensación de velocidad y desplazamiento, aplicando el símbolo del torbellino para sobreimprimir circunferencia sobre circunferencia.

En un período posterior de experimentación, Mac Entyre realizó monta-

jes con planchas acrílicas, madera y pintura. Además, retornó a la simplificación del diseño, donde la sombra pasó a tener un rol importante. Aportó nuevas instancias al Arte Generativo, al plantearle al espectador la oportunidad de transformar la obra.

En 1969 incorporó otras variantes. Dividió el rectángulo plano en sectores, generando alguna modificación en las circunferencias presentes en cada uno de ellos. Un año más tarde, insistió en la desintegración de los círculos, surgiendo otras inquietudes técnicas que lo llevaron a realizar serigrafías y pinturas en relieve. También ensayó el blanco sobre blanco, al tiempo que la luz conquistó espacios más grandes en sus obras a través de la incorporación de áreas de tonalidades más altas.

Por otra parte, dos hechos trascendentes señalaron el apogeo del espacio-tiempo-movimiento en el campo de la industria, la ciencia y la estética, en la posterior década del 70. Los mismos fueron las conquistas espaciales de 1961 y la aparición de la televisión en colores, en 1966.

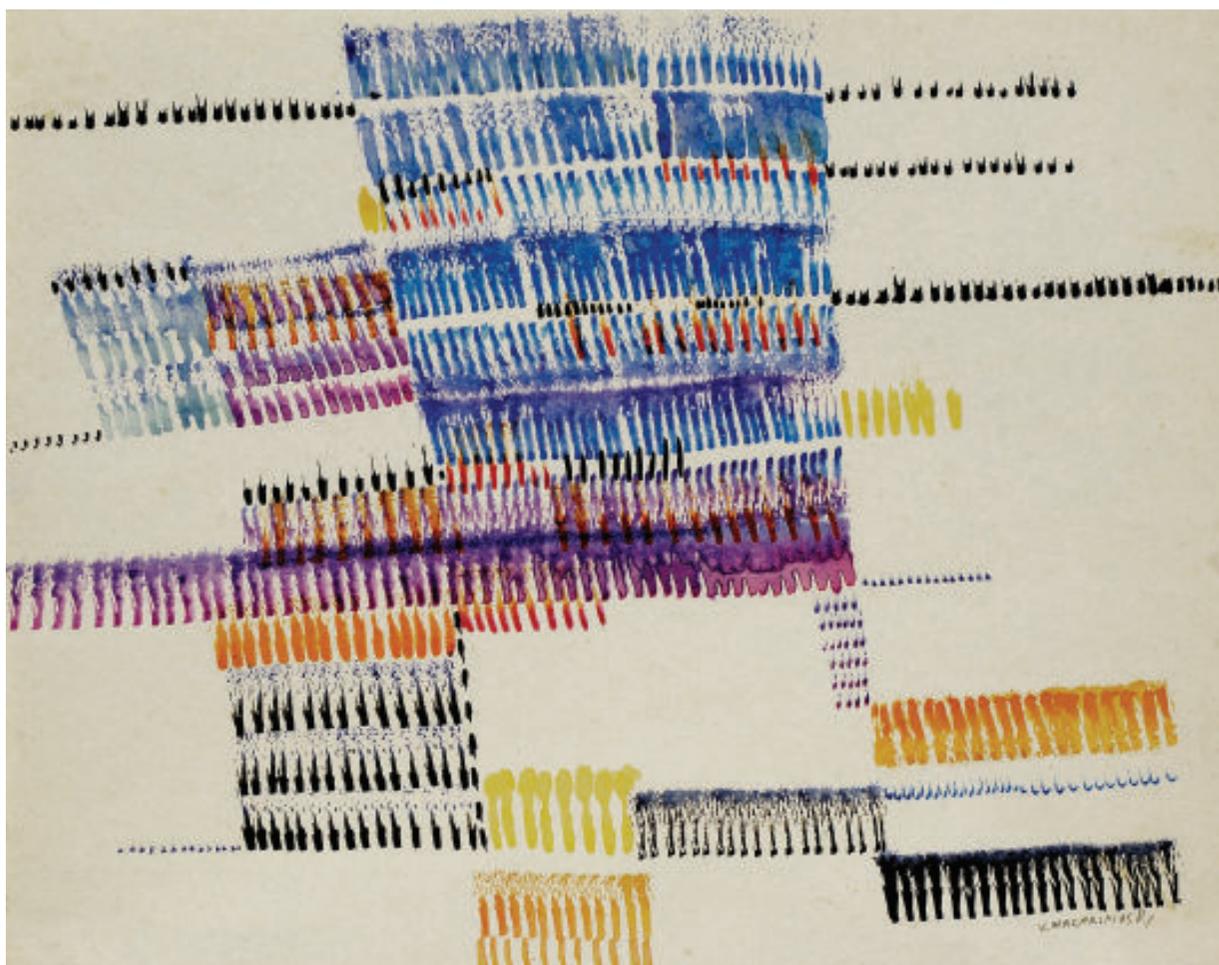
Esos episodios conmovieron radicalmente al artista, motivando la desaparición del círculo y la circunferencia como signos icónicos predominantes en sus pinturas. De allí en más utilizó curvas que, deslizadas en el espacio bidimensional, determinaron órbitas en fuga. Dentro de ese grupo de obras se encuentra *Desplazamientos sobre azules*. En ella se manifiesta cierta preocupación lumínica que deja al descubierto el modo de apropiación de algunos elementos del arte óptico. Principalmente, los efectos vibratorios de luz, los espacios coloreados de notable profundidad, la representación ilusoria y el ritmo dinámico de la estructura. Mediante el empleo de un lenguaje visual puro, el autor logró crear una imagen liberada de la anécdota cuyas formas y colores poseen expresión propia.

Fue designado asesor para la Bienal de Venecia y de San Pablo.

Participó en numerosas exposiciones tanto en el país como en el exterior.

Sus obras forman parte de distintas colecciones de varios países de América Latina, Estados Unidos y Europa.

A lo largo de su trayectoria artística, recibió diversas distinciones. Entre ellas, el Primer Premio, Exposición del 50° Aniversario, MNBAJBC 1987. Vive y trabaja en Buenos Aires, en el barrio de Barracas.



Sin título
1970
tinta sobre papel- 22,5 x 29
cm
Firmado en el ángulo
inferior derecho.
Ingresó en 2003. Donación
de Adolfo Nigro en el
marco del proyecto de
formación de la colección
de arte argentino
contemporáneo
Castagnino/macro.
Núm. de registro: 3315

Víctor Magariños

(1924-1993)

Nació el 1 de septiembre de 1924, en Lanús, Buenos Aires.

Cursó sus estudios en la ENBAPP.

En 1946 fundó el Grupo Joven, integrado por pintores de su generación como Diana Chalukián y Alfredo Carracedo.

Durante su primera etapa de producción, entre los años 40 y 50, realizó estudios sobre paisajes, retratos y naturalezas muertas.

En 1951 llevó a cabo la primera exposición individual en la Galería Juan Cristóbal del Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires. Año en el que recibió una beca del Gobierno Francés para proseguir su formación en París. Una vez allí, se relacionó con Fernand Léger, Georges Vantongerloo y Max Bill.

El contacto con esos artistas incidió en los cambios progresivos de su lenguaje. Se interesó por las posibles aproximaciones entre el arte y el campo de la física, la astronomía y otras ciencias. De esa manera comenzó a reducir los elementos plásticos empleados, eliminando toda referencia a la realidad. Paso necesario para su inserción definitiva en el campo de la abstracción.

A pesar de haber elegido esa modalidad, en un medio en el que las vanguardias concretas habían alcanzado un lugar importante en el campo artístico, Magariños desarrolló su producción al margen de esas tendencias. Más bien, su intención fue reflejar en la imagen una visión contemporánea del cosmos y sus relaciones.

En 1967 se instaló definitivamente en Pinamar, provincia de Buenos Aires. Simultáneamente a la producción plástica realizó diseños de mesas, lámparas, vidrieras, tapices, cerámicas y vitrales para subsistir.

El dibujo fue otra de las vertientes que le permitió explorar las posibilidades formales dadas por el plano y las relaciones establecidas entre los elementos que interactúan en él. También llevó a cabo trabajos con otras técnicas: monocopias, fotogramas y collages.

Sin título pertenece a la década del 70, momento en que el artista expe-

rimó con las tensiones generadas a partir de puntos o pequeñas superficies de color sobre planos blancos, como si fuesen campos magnéticos.

En los años 80 utilizó en sus composiciones elementos sígnicos mínimos vinculados a las matemáticas. A la fragmentación y multiplicación de dichos elementos, el artista sumó otros. Entre ellos, cruces, puntos y segmentos que al modificar su tamaño, se transformaron en formas de colores puros.

Además de su labor plástica, enseñó pintura en la ENBAMB durante el período 1958-1962. Publicó manifiestos y otros escritos que tuvieron amplia difusión, muchos de ellos, distribuidos en forma de volantes y panfletos. También escribió artículos periodísticos y en 1982 la Fundación Pirovano editó su libro *El Arte Cosmológico más allá de las últimas tendencias*, que integra los escritos de Vantongerloo.

En 1958 fue declarado Presidente del Comité Argentino de la AIAP dependiente de la UNESCO. En 1987 fue nombrado Socio Honorario de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Filial Cuenca y Costa Atlántica. Además, recibió el título de Miembro Académico con Medalla de Oro, de la Academia Italiana *Delle Arti e del Lavoro*, en 1980.

Realizó exposiciones individuales y colectivas en Venezuela, Argentina, Bélgica, Estados Unidos, Canadá, Holanda y Suiza.

En 1956 participó en la XXVIII Bienal de Venecia y, en 1969, en la X Bienal Internacional de San Pablo.

Obtuvo distinciones a nivel internacional y nacional como: Premio Prins ANBA 1947, Premio Milano, MAC de Milán 1988, Premio Centauro de Oro, Academia de Artes, Italia 1988, y Premio de la FK a la trayectoria en Artes Plásticas 1992.

Su obra forma parte de colecciones privadas y públicas tanto del país como del exterior.

Murió el 5 de septiembre de 1993, en Pinamar.



La paz moderna
ca. 1927
óleo sobre tela- 100 x 120 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1928. Donación de Rosa Tiscornia de Castagnino.
Núm. de registro: 485

José Malanca (1897-1967)

Nació el 10 de diciembre de 1897, en el seno de una familia de inmigrantes italianos, en San Vicente, Córdoba.

En 1917 ingresó a la Academia Provincial de Bellas Artes, de donde egresó en 1920. Tuvo como profesores a Tarquino Bigazzi, Emilio Caraffa, Manuel Cardenosa y Emiliano Gómez Clara. Este último ejerció una notable influencia en su orientación.

En su primer año de estudio envió al Salón Primavera dos dibujos a pluma, acuarelados, los cuales fueron admitidos. Desde entonces mantuvo una continuidad de aceptación a lo largo de su trayectoria artística.

En 1918 realizó una exposición con Antonio Pedone y Héctor Valazza. En 1922 le otorgan el Tercer Premio en el Salón Nacional de Bellas Artes, por su obra *Huertos de la sierra*, en la que fue evidente el influjo de Fernando Fader.

En 1923 viajó a Europa junto con Pedone, Valazza y Francisco Vidal. Pintó en España e Italia, en especial en Ávila y en la Toscana. En 1925 se dirigió a Zurich para visitar la muestra retrospectiva de Giovanni Segantini, quien lo influyó notablemente.

Las pinturas de esa época muestran el interés que el artista tuvo por el paisaje europeo, fundamentalmente hacia la campiña italiana. Esas es-

cenas fueron resueltas mediante la utilización de perspectivas lejanas, colores tenues y azulados, los cuales le otorgaron al cuadro un carácter tanto idílico como poético.

En 1926 regresó al país y en 1927 partió hacia Bolivia, donde se dedicó a la pintura de paisajes americanos, en los que buscó plasmar su soledad y desolación. La obra *La paz moderna* fue pintada en dicho país. En el marco de un postimpresionismo de raíz americana, el autor reveló una fuerte voluntad constructiva geometrizando las formas del paisaje. Allí, cada plano fue tratado con una paleta de colores intensos y con una técnica puntillista que revela su afinidad con el artista italiano Segantini. Gran parte de su producción la dedicó a representar los escenarios naturales de su provincia natal, Córdoba.

Realizó exposiciones en galerías de Córdoba, Buenos Aires, Mendoza, La Rioja, Río Ceballos, Villa Carlos Paz, La Plata y Rosario. Asimismo, mostró sus obras en Bolivia, Estados Unidos y Perú.

Obtuvo el Premio Estímulo en el Salón Nacional de Bellas Artes de 1931 por su obra *Mañana de Baxc*.

Murió en La Rioja, en 1967.



Nocturno
1909

óleo sobre tela - 38,1 x 54,8 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 1925. Donación de Rosa Tiscornia de Castagnino, bajo el cumplimiento de la voluntad de su

hijo Juan B. Castagnino.

Núm. de registro: 197

Martín Malharro

(1865-1911)

Nació en Azul, provincia de Buenos Aires, en 1865.

El país estaba gobernado por la generación del 80 cuando llegó a la ciudad de Buenos Aires a los 14 años, luego de enfrentarse con su familia por su vocación artística.

En 1885 conoció a Roberto Payró. Primero fue alumno de Francisco Romero hasta 1887, en la AEBA y luego de Ángel Della Valle y Reinaldo Giúdice.

Viajó a Rosario y Córdoba permaneciendo en la estancia de José María Ramos Mejía, donde pintó algunos bocetos del natural. En 1892 se relacionó con el grabador y litógrafo Antonio Bosco. Con él practicó la técnica del grabado, oficio que le permitió subsistir.

Al retornar de Tierra del Fuego, su obra se redujo al dibujo y a las tareas utilitarias: carteles, ilustraciones y caricaturas.

En 1894 participó en el Segundo Salón del Ateneo. Allí recibió una Segunda Mención Honorífica del jurado. Su pintura denotó características naturalistas, propias de la enseñanza impartidas por sus maestros.

En 1895 viajó a París, sin beca y sin recursos económicos. Frecuentó a

Carlos de Soussens y a Rogelio Yrurtia.

Malharro se interesó por los paisajistas franceses pero no adhirió al proyecto artístico de Pierre Puvis de Chavannes o Edouard Manet, de gran éxito en esos años. Asimismo, a principios del siglo XX, pintó algunos paisajes de carácter vigoroso que muestran una evolución del naturalismo de grises -a la manera de Camille Corot- hacia un impresionismo definido. Su fuerte atracción por las producciones impresionistas de Camille Pizarro y Claude Monet afianzó su postura artística.

Más tarde, su orientación estética derivó hacia el simbolismo, donde los paisajes se melancolizaron.

Cercano al modernismo literario y a la teoría de la *einfullung*, el color constituyó en su obra una proyección espiritual y el tema, un motivo interior. Conceptos que lo diferenciaron de las tendencias positivistas y naturalistas exaltadas por los artistas argentinos de la generación anterior.

El artista retornó al país en 1901. Un año después expuso un conjunto



En plena naturaleza
ca. 1911
óleo sobre tela- 70 x 100 cm
Ingresó en 1941. Adquisición.
Núm. de registro: 846

de óleos y acuarelas en la Galería Witcomb, siendo la muestra uno de los grandes intentos de actualización artística en Argentina.

En las obras presentadas se observan influencias románticas y resabios de la Escuela de Barbizon que lo alejaron del Impresionismo.

La atmósfera del crepúsculo y el tema de la noche han sido tradicionales entre los escritores, poetas, músicos y pintores de tendencia simbolista. El conjunto de *Nocturnos* pintado por Malharro forma parte de ese contexto. En la pieza que posee el MMBAJBC, la melancolía del paisaje se agudiza con la paleta de azules, color fundamental del modernismo que remite al silencio y a la profundidad. El carácter espiritual y la idea de soledad se asocian con la luz tenue que el pintor logró crear con una técnica de sombras cromáticas y pinceladas vibrantes.

En 1908 realizó su segunda exposición, pero la crítica ya no lo recibió como lo había hecho anteriormente. Especialmente, aquella que era afín a los postulados nacionalistas del *Grupo Nexus*.

En la obra *En plena naturaleza*, realizada en el año de su muerte, queda exaltada la fuerza cromática del paisaje representado. Allí se oponen

verdes, ocre y violetas en una pasta densa que representa los efectos vibrantes de sol. En este caso, las masas de color compacto no permiten la ligereza de las composiciones impresionistas francesas, en las que el tinte se volatiliza gracias al divisionismo característico.

La intención de definir el arte como una fuerza plasmadora y transformadora de la realidad fue el fundamento de la producción del artista. Su identificación con el anarquismo estético derivó en su pedagogía destinada al conocimiento y a la libertad, única posibilidad de materializar su creencia en la fuerza social del arte.

Además de pintar, su actividad docente fue intensa. Estuvo a cargo de la Cátedra de Dibujo de Arte y Pintura, en la Academia de Bellas Artes de la UNLP. Fue maestro en el Colegio Nacional y profesor en la ANBA. También concentró a un grupo de jóvenes en su taller de Belgrano, los cuales se convirtieron en sus discípulos.

Realizó diversas muestras en el país y su obra forma parte de diferentes museos y colecciones privadas.

Murió en Buenos Aires, el 17 de agosto de 1911.



La noticia
sin fecha
óleo sobre tela- 59 x 47 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1939. Donación de la DMC.
Núm. de registro: 801

Ignazio Manzoni

(1797-1888)

Nació en Milán, Italia, en 1797. Su formación, estrictamente académica, fue desarrollada en la Real Academia de Brera, en su ciudad natal. Luego perfeccionó sus estudios en Florencia y Roma.

Se instaló en Buenos Aires en 1851 y se convirtió en uno de los pintores más importantes de Argentina, integrando el numeroso grupo de artistas europeos formados que arribaron al país. Desde su llegada fue un artista promocionado por personalidades pertenecientes a la generación del 80, como Domingo Faustino Sarmiento y Bartolomé Mitre. De este último fue amigo personal.

Como la mayor parte de los artistas de su época se dedicó especialmente al retrato, aunque ensayó todos los géneros. Escenas de costumbres, composiciones religiosas y de batallas, cacerías, naturalezas muertas y paisajes fueron algunos de los géneros más frecuentes.

Partidario del eclecticismo, el artista se caracterizó por la diversidad de influencias recibidas. En especial, de la escuela lombarda -sobre todo por Francesco Landoño- y de la pintura flamenca.

Entre sus cuadros históricos más importantes figuran: *La Batalla de Caseros*, *La Batalla de Cepeda* y *Los Combates de la escuadra del almirante Brown*. Ese tipo de pintura no había tenido, hasta entonces, muchos practicantes en el país debido tanto a la ausencia de competencia estatal como a las grandes dificultades técnicas. Posteriormente, el desarrollo

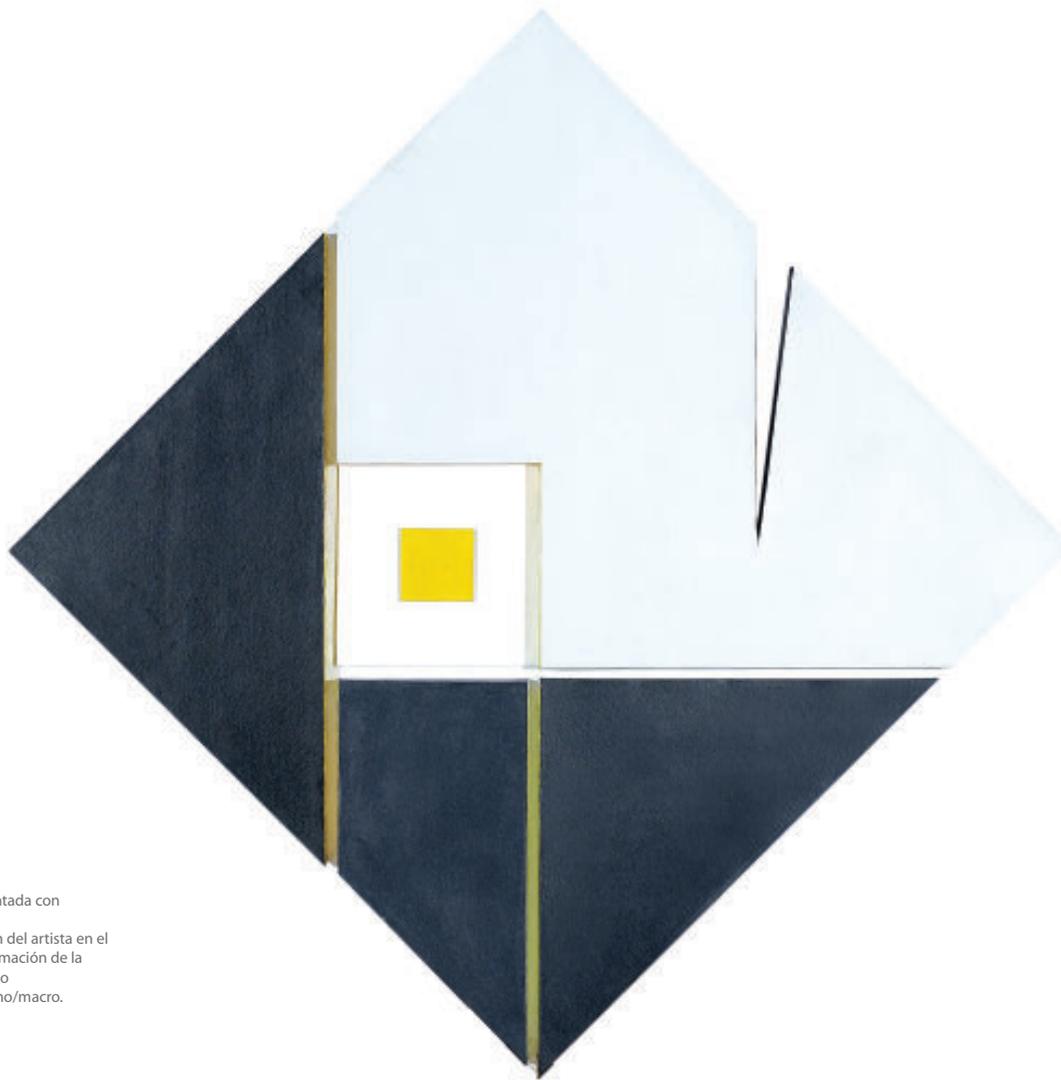
de ese género se vio favorecido y el Gobierno incentivó a los artistas a testimoniar el papel de la Guardia Nacional como fuerza ciudadana en defensa de la libertad.

La referencia flamenca se hace evidente en la composición de *La noticia*. No obstante, los trajes de época y las características compositivas aplicadas por el autor recuerdan a la pintura de género francesa dieciochesca. La escena se encuentra iluminada por una luz focalizada que descubre los personajes principales, quedando el resto de la representación en penumbras. Características comunes en las pinturas de la época.

Iconográficamente, no se cuenta con datos precisos que permitan relacionar dicha pintura con algún episodio particular. A pesar de que el tema no remite a ningún hecho en específico, es posible enmarcarlo dentro de su vastísimo repertorio. Asimismo, la postura, la actitud y los gestos de los personajes principales aluden claramente al título de la obra.

Los historiadores han remarcado la intención expresiva de Manzoni, acentuada a través de las pinceladas cargadas de materia. Su obra fue bien recibida y valorada, gozando de gran estimación entre el público de su época.

Murió en Clusone, Italia, el 2 de Septiembre de 1888.



Relieve 632
1997

madera forrada en tela pintada con acrílico- 140 x 140 cm
Ingresó en 2004. Donación del artista en el marco del proyecto de formación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino/macro.
Núm. de registro: 2951

Juan Melé (1923)

Nació el 15 de octubre de 1923, en Buenos Aires.

En sus años de formación estudió dibujo en talleres libres y asistió a la ENBAPP, egresando como Profesor en 1945.

Hacia mediados de la década del 40, nuevas propuestas estéticas surgían en el país. En contra de los conceptos tradicionales de pintura, las tendencias abstractas revalorizaron el purismo de los medios. Sus seguidores llevaron a cabo una estética no figurativa, alejada de toda posibilidad mimética y postularon la matemática y la ciencia como base de sus producciones.

Dicho contexto se encontró marcado por la aparición de la revista *Arturo* en 1944 y por agrupaciones como: *Asociación Arte Concreto* *Inventación*, movimiento *Madí* y *Perceptismo*.

Melé fue uno de los representantes de la abstracción formal, en tanto su proceso creativo evidenció una búsqueda intensa y una participación activa en el ámbito artístico de vanguardia de la época.

Se unió al grupo cuya necesidad de explorar las posibilidades de elementos plásticos esenciales lo llevó a realizar una pintura destinada a representar la bidimensionalidad del plano.

Realizó numerosos viajes por Europa para entrevistar y estudiar a artistas concretos como: George Vantongerloo, Antoine Pevsner, César Domela, Constantin Brancusi, Bruno Munari, Sonia Delaunay y Max Bill, entre otros.

Desde 1948 hasta 1950 vivió en París como estudiante, patrocinado por el Gobierno de Francia. Concurrió a la Escuela del Museo del Louvre y a la Alianza Francesa.

Durante el período 1974-1986, luego de haber recorrido diversos países, Melé se instaló en Nueva York, donde se dedicó a crear y a exponer en forma continua.

Más tarde, regresó a París y alternó su trabajo con Buenos Aires. De esa etapa forma parte la serie *Relieves* -negros y luego blancos-, en los que

el artista planteó un juego entre la bi y la tridimensionalidad.

Entre 1995 y 2000 asistió al taller parisino del grabador Torben Bo Halbirk, donde se inició en la nueva experiencia del grabado -en su modalidad de gofrado y collage- para luego trasladar la idea a los relieves. Le suceden obras en neón que acentuaron los reflejos de colores.

Luego, cada resolución se halló enmarcada en el cuadro-objeto, en tanto dotadas de elevaciones, hundidos, cortes y vibraciones coloristas en sus bordes. *Relieve 632* pertenece a la serie donde queda evidenciada su necesidad de reincidir, de otro modo, en las premisas concretas.

Melé ha compartido su actividad plástica con la docencia, disertaciones y escritos sobre arte. Desarrolló una amplia labor docente como Profesor Titular de la Cátedra de Historia del Arte, en la ENBAPP. En 1997 fue nombrado Profesor Adjunto de la Cátedra de Diseño de la Universidad J. F. Kennedy. En 1999 publicó su libro *La vanguardia del 40. Memorias de un artista concreto*. En 2002 fue designado Miembro de Número de la ANBA.

Ha participado en diversas bienales internacionales y ha mostrado sus obras en exposiciones tanto individuales como colectivas, en Buenos Aires, San Juan, Mar del Plata, Nueva York, Filadelfia, Washington, Caracas, París, San Pablo, San Juan de Puerto Rico, Los Ángeles, Milán, Basilea, Sevilla, Colonia (Alemania), Madrid, Londres, Tokio, Copenhague, y México D.F., entre otras ciudades.

Recibió varias distinciones, entre las que se hallan: Premio Trabucco, ANBA 1997, Premio Andreani, Arte BA 2001, Primer Premio en Pintura, Salón Nacional de Bellas Artes 2003, y Gran Premio, Salón Nacional de Bellas Artes 2005.

Su obra forma parte de la colección Von Bartha, de origen Suizo. Además, forma parte del patrimonio de importantes museos y de otras colecciones internacionales.

Desde 1990 vive y trabaja alternadamente en Buenos Aires y París.



Tiempo infinito
 materiales mixtos- 70 x 46 x 25 cm
 Ingresó en 2003. Donación de la artista en el marco del proyecto de formación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino/macro.
 Núm. de registro: 3318

Pintura
 1961
 técnica mixta sobre madera- 129 x 110 cm
 Ingresó en 1964. Donación del FNA.
 Núm. de registro: 1551

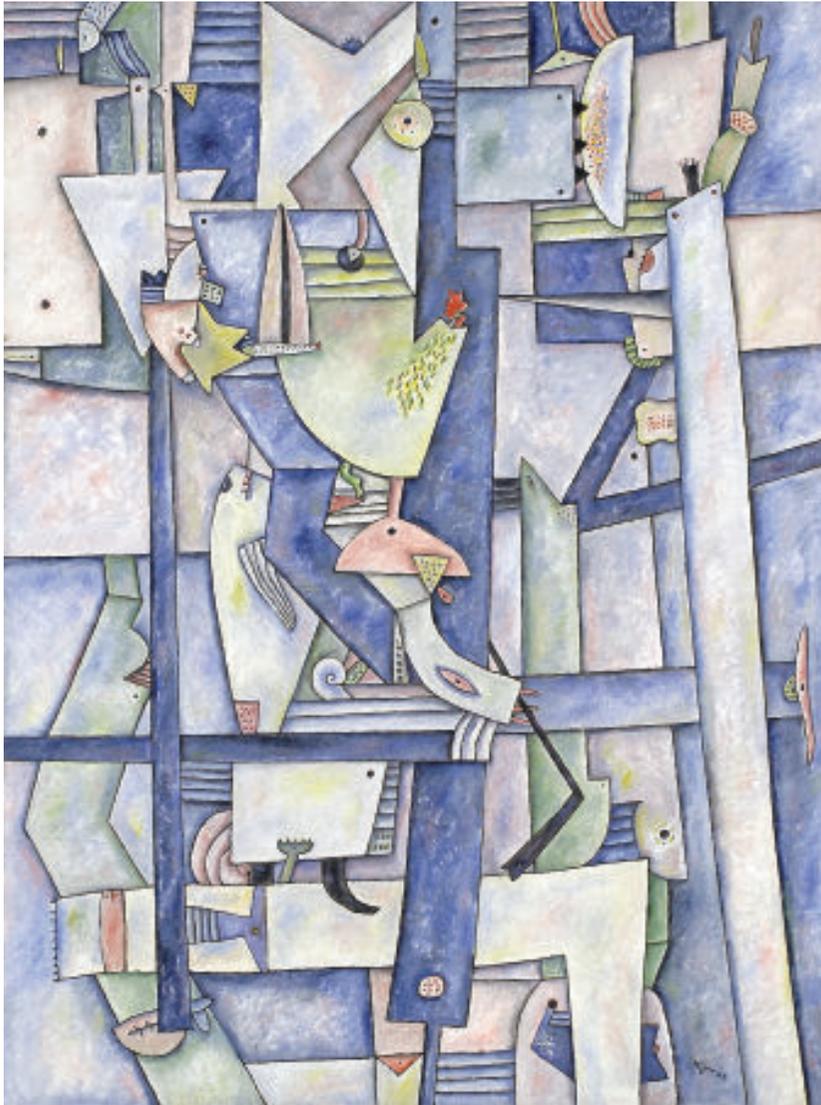


Marta Minujín

(1943)

Nació el 30 de enero de 1943, en Buenos Aires. Cursó estudios de arte en la ENBAMB, ENBAPP y ESBAEC. Durante el siglo XX, los nuevos lenguajes y los cuestionamientos lanzados hacia el ámbito artístico oficial conformaron un clima vanguardista, alcanzando su máxima tensión en la década del 60. La rápida propagación de ciertas tendencias tales como Minimalismo, Land Art y Pop Art, entre otras, posibilitó la ruptura con la concepción de arte en vigencia. En consecuencia, surgieron instituciones como el ITDT, destinadas a fomentar ese tipo de propuestas nacientes. Minujín vivió inmersa en ese marco contextual. Durante sus años de formación mostró gran interés en los nuevos proyectos estéticos. Particularmente, en la obra de Alberto Greco. Entre 1957 y 1958 presentó en muestras colectivas una serie de óleos y dibujos. *Pintura* corresponde a ese período de producción plástica. En ella se visualiza tanto la temprana adhesión al Informalismo como la jerarquía que le otorgó a la densidad de la materia pictórica, antes que al color o a los efectos lumínicos. La riqueza de las texturas que emergen de la superficie determina un juego de indefinición formal que pone al descubierto la presencia física de los componentes del cuadro, posibilitando otra concepción de obra de arte. En este sentido, se trata de una construcción que, si bien conserva el formato rectangular del soporte, manifiesta la necesidad de exceder el plano bidimensional para tomar distancia de la estructuración geométrica, propia de su formación académica. Minujín comenzó a incursionar en el Pop Art en 1961, año en que se hizo beneficiaria de una beca otorgada por el FNA, la cual le permitió radicarse en París. Un segundo subsidio cedido por el Gobierno de Francia prolongó su estadía hasta 1963. En esa ciudad se relacionó con artistas como Niki de Saint- Phalle, Jean Tinguely, Christo, y Robert Rauschenberg. En 1962 saltó definitivamente del plano a la tridimensión, construyendo estructuras habitables cubiertas con colchones encon-

trados en los desechos de los hospitales parisinos. Ese mismo año realizó las primeras performances y obras efímeras junto con Dalila Puzzovio, Santantonín y Zulema Ciordia. Su interés en las ambientaciones y las performances la condujeron al happening. Modalidad que ella misma introdujo en el arte argentino, manifestando tanto una visión del proceso social como fenómeno de cambio continuo como una concepción de la relación obra-espectador, fundada en el contacto inmediato y la participación activa. Trasladada a Nueva York y en contacto con la vanguardia norteamericana, su obra se volcó hacia los medios de comunicación. Integró el cuerpo de profesores del área de nuevos medios en la Universidad de Nueva York, razón por la cual dividió su estadía entre Estados Unidos y Buenos Aires, durante la década del 70. Luego del largo período de obras efímeras regresó a la escultura, uniéndose a los debates posmodernos que intentaron recuperar las artes tradicionales desde una mirada contemporánea. Partiendo de un estudio sobre las obras clásicas greco-romanas, reprodujo diversas piezas en yeso y bronce. Posteriormente, las fragmentó para otorgarles movilidad, liberándolas de su estatismo. Dentro de ese período, se ubica *La venus apocalíptica fragmentándose*. En esa época también retomó la pintura. Exhibió en Buenos Aires un conjunto de óleos. Algunos con motivos eróticos, de factura minuciosa y prolija modulación de tonos. No obstante, continuó llevando a cabo eventos, ambientaciones y performances hasta la actualidad. Realizó exposiciones individuales y colectivas en numerosas ciudades del mundo. Entre ellas, Buenos Aires, Tokio, París, Nueva York, Washington, Los Ángeles, Miami, Cali, Medellín, Madrid, Santiago de Chile y Londres. Recibió el Premio Nacional, ITDT 1964 y la Beca Guggengheim 1966, entre otros reconocimientos. Vive y trabaja en Buenos Aires.



Ritmos del mar
1992
óleo sobre tela- 200 x 150 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1995. Donación de la FT.
Núm. de registro: 2615

Adolfo Nigro (1942)

Nació el 22 de septiembre de 1942, en Rosario.

Hijo de una familia obrera, emigró a Buenos Aires a principio de la década del 50. Estudió en la ENBAMB y en la ESBAPP. Durante esa época de formación, sus maestros más importantes fueron Aurelio Macchi, Diana Chalukián, Héctor Nieto, Antonio Pujía y, principalmente, Víctor Magariños, quien lo guió en la comprensión de la pintura moderna.

Sus primeras pinturas datan de 1957. Fueron realizadas con óleo y témpera, basadas en una figuración de planteos heterogéneos, oscilante entre resultantes realistas y soluciones sintéticas configuradas con manchas o líneas. En esos trabajos se vislumbran dos pilares característicos de su producción: la percepción del mundo real como punto de partida en la conformación de la imagen, y el empleo de los conceptos de totalidad y fragmento.

En 1966 se radicó en Montevideo. Allí realizó su primera exposición individual en la Galería U, junto con el pintor argentino Ernesto Drangosch. Además, inició un intenso período de formación en el taller del maestro Joaquín Torres García.

Por entonces, el dibujo a lápiz y pincel fueron las formas privilegiadas de producción. También realizó pinturas al óleo que gradualmente perdieron el carácter realista bajo las influencias del cubismo analítico de Pablo Picasso y Georges Braque.

Considerando las bases del realismo conceptual de Fernand Léger, el artista comenzó a visualizar el aspecto concreto de las cosas. Esa vía lo condujo hacia la simplificación de caracteres y la consecuente geometrización de la imagen.

A principio de los 70 dejó de pintar para dedicarse a la cerámica y al tapiz. A partir de esas modalidades se desvió del realismo para poner énfasis en las connotaciones simbólicas de vida, luz solar y eternidad, los cuales remiten directamente al arte precolombino.

En 1974 regresó a Buenos Aires y se dedicó de lleno a la pintura, comen-

zando a frecuentar en sus producciones el tema de la ciudad. Desde 1977 emprendió la realización de distintas series temáticas, siendo la tierra un tópico fundamental hasta 1980.

En 1982 se produjeron importantes cambios vinculados con el ámbito del objeto y el transcurrir temporal. Esas obras registran la sensibilidad de Nigro respecto del paso del tiempo y la precariedad de las cosas que conforman la realidad dura y asfixiante del país.

Con *Ritmos de mar*, el autor obtuvo el Premio Trabucco, otorgado por la ANBA en 1994. Esta obra integra el conjunto de trabajos relativos al tema del agua. Como en la mayoría de las piezas de ese período, las formas adquieren monumentalidad y esencialidad geométrica. Las mismas se hallan recortadas por líneas marcadas, cristalizando la estructura compositiva. Se trata de una imagen dinámica, plena en contrastes resueltos en torno a la compensación de pesos visuales.

Al finalizar la década del 90, Nigro continuó indagando en las temáticas del aire, el agua y la tierra. Tres de los cuatro elementos que ha tomado del filósofo francés Gastón Bachelard.

A comienzos del siglo XXI realizó una serie de collages de colores saturados, inclinándose por la integración de elementos cotidianos como cucharas, cajas de fósforos y alfileres. La utilización del signo geométrico como recurso continuó siendo una constante en esos trabajos que revelan la vinculación del artista con las culturas precolombinas.

Realizó exposiciones en Montevideo, Santiago de Chile, Buenos Aires, La Plata, Rosario, Madrid, La Habana, México, Nueva York y Miami.

Entre las menciones, se destacan: Segundo Premio, LXXVI Salón Nacional de Artes Plásticas 1988, Primer Premio, XXIV Salón Nacional de Grabado y Dibujo 1988, Gran premio de Honor, LXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas 1989, Primera Mención, II Bienal Chandón, MAMBA 1989 y, Premio Trabucco, ANBA 1994.

Vive y trabaja en Buenos Aires.



La cortina verde
1937

óleo sobre tela- 94 x 125 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1941. Sucesión Manuel Musto.
Núm. de registro: 835

Manuel Musto

(1893-1940)

Nació el 16 de septiembre de 1893, en Rosario.

Asistió a la Academia Fomento de Bellas Artes dirigida por el pintor italiano Ferruccio Pagni.

En 1914 emprendió un viaje a Europa junto con Augusto Schiavoni, radicándose en Italia para continuar sus estudios con Giovanni Costetti. Allí, recibió influencia del *macchiaiolismo* italiano, el cual se fundió en su obra con ciertos conceptos del naturalismo luminarista tradicional.

Si bien los iniciadores de la pintura manchista italiana -Giovanni Costa y Giovanni Fattori- ya habían muerto, persistía la influencia del más original movimiento de la pintura ochocentista. Se trató de un realismo buscado en la naturaleza, capaz de reproducir las impresiones de la misma por medio de tonos colorísticos. La mancha -síntesis de dibujo y color- construyó la imagen con un concepto diferente al del Impresionismo francés, el cual buscó el color-luz. Es decir, que la forma se definió en el color cuyo tono dio el sentido a la distancia y a la idea de espacio.

Musto expuso sus trabajos en Milán, en 1914. Un año más tarde lo hizo en Florencia y con gran éxito. No obstante, la muerte de su padre lo obligó a regresar a Rosario, a dos años de su partida.

Se estableció en la quinta Landó y luego en el barrio de Alberdi, donde compartió su casa junto con Pagni, su antiguo maestro. Envió sus obras al Primer Salón de Otoño realizado en 1917, instancia en la que también participaron Emilia Bertolé, Alfredo Guido y otros reconocidos artistas de la época. En esos años compró una quinta en Saladillo en la que se asentó definitivamente. Casi recluido, cambió sus paisajes de la pampa agrícola por los de su propio huerto y gallinero o por rincones de su

atelier. En *Rincón del taller*, el autor mantuvo su vocación naturalista, profundizando en el marcado de los contornos, necesarios por la voluntad descriptiva de la obra. La escena se encuentra definida por una paleta de azules, evocadora de cierta nostalgia característica de sus interiores. Considerada de gran importancia a nivel local y nacional, en las primeras décadas del siglo XX, su pintura respondió a la necesidad de actualización, planteando una ruptura con la práctica pictórica académica.

En 1931 fue designado jurado del XIII Salón de Rosario. Razón por la cual su *Retrato del pintor A. Schiavoni* quedó fuera de concurso, pese a ser uno de los más logrados retratos de su producción. En esta obra -resuelta con una paleta de colores puros y con un encuadre moderno- representó a su amigo, de sombrero y rodeado de bastidores. A la derecha, puede observarse la paleta que el mismo Musto utilizó para realizar esta obra.

Ese mismo año, luego de una intensa actividad artística, volvió a Europa y se radicó en San Gimignano, Chiavari y Varese, regresando a su ciudad natal en 1933.

El tema del paisaje le permitió exponer cierta sensualidad de colorista. De empastes pronunciados y pincelada opulenta, sus telas revelaron la pasión de su oficio. Sus escenarios naturales, de paletas claras y de atmósferas vibrantes, se mostraron plenos de luz. *El peralito en fiesta*, inscripta en ese contexto, revela cierta proximidad a las preocupaciones luminaristas, cercanas al Impresionismo.

La cortina verde forma parte de su producción de desnudos en interiores. En ella, con algunas innovaciones compositivas y el espacio resuelto

El peralito en fiesta
1939
óleo sobre tela- 115 x 115 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1941. Sucesión Manuel Musto.
Núm. de registro: 829



Retrato del pintor A. Schiavoni
1930
óleo sobre tela- 90 x 90 cm
Firmado en el ángulo superior derecho.
Ingresó en 1931. Adquisición.
Núm. de registro: 583



Rincón del taller
1927
óleo sobre tela- 90 x 90 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1941. Sucesión Manuel Musto.
Núm. de registro: 831



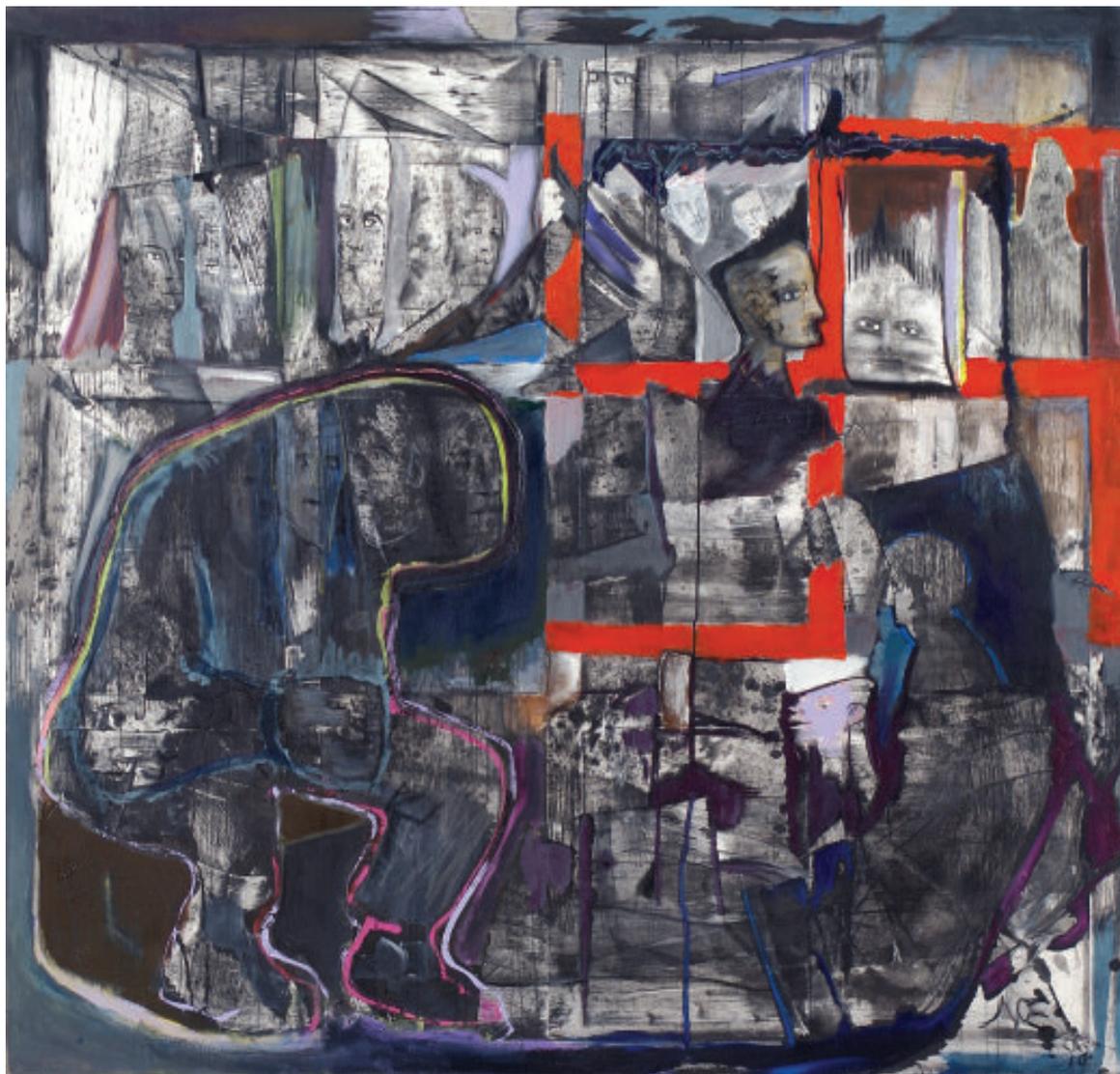
con diagonales, olvidó la mancha y trabajó con planos de colores contrastantes.

Al momento de su muerte, legó tanto sus telas como su casa a la Municipalidad de Rosario. Por eso es que hoy, la colección del MMBAJBC cuenta con una cantidad importante de obras de su autoría gracias al cumplimiento de su voluntad. Asimismo, su vivienda funciona como una Escuela de Artes y Oficios que lleva su nombre.

En 1925 fue elegido por la UNLP para integrar una muestra que se expuso en Londres, Madrid, París y Roma.

Entre las distinciones recibidas se hallan: Medalla de Oro al Mejor Conjunto por cinco telas, MNBA 1925, Primer Premio, Salón Nexus de Artistas Rosarinos 1926, Premio Eduardo Sivori, MNBA 1927 y Medalla Ovidio Lagos 1939.

Murió el 12 de septiembre de 1940, en Rosario.



Deconstrucción de la memoria
(perteneciente a la serie
Recuerdos del olvido)
1998

técnica mixta sobre tela- 180 x 189 cm
Ingresó en 2000. Donación de la FJBC.
Premio Rosario 2000.
Núm. de registro: 2777

Luis Felipe Noé

(1933)

Nació en Buenos Aires, en 1933. En 1951 ingresó a la Facultad de Derecho. Paralelamente, concurrió al taller de pintura de Horacio Butler. En 1955 abandonó sus estudios universitarios y se inició como periodista. Hacia principios de la década del 60, en plena coyuntura vanguardista y agotado el entusiasmo por el Informalismo, Noé -junto con Rómulo Macció, Ernesto Deira y Jorge de la Vega- formó el grupo *Otra Figuración*, hito en la historia del arte argentino.

La primera presentación del grupo fue llevada a cabo en una exposición organizada en la Galería Peuser. A sus integrantes los unió la necesidad de rescatar la libertad de la figura realizando una pintura más humanizada. Al mismo tiempo, pretendieron reflexionar sobre la existencia sociológica.

A partir de allí, Noé emprendió una etapa de libertad creativa, experimentando con los formatos y los materiales pictóricos. Colores brillantes y fundidos, manchas y efectos de relieve incontrolados se manifestaron en sus telas.

Luego comenzó a cobrar importancia la figura del sujeto y el contexto del cuadro empezó a perder su unidad. De esa manera, el artista buscó asociar la pintura a la realidad, culminando en imágenes en las que el caos se opone a todo convencionalismo compositivo.

A partir de 1965, el artista consideró que el marco rectangular del cuadro centraba la imagen. Entonces advirtió la necesidad de recortarlos, vaciarlos y distribuirlos por el espacio. Ese mismo año publicó su primer ensayo titulado *Antiéstetica*. Allí, elaboró los conceptos de libertad en la creación artística y dejó asentada su concepción del caos como el verdadero orden cósmico.

Hacia mediados de los 70 retomó la pintura con obras que tematizaron la conquista de América y los problemas de la marginalidad aborigen. En 1976 se trasladó a Nueva York, donde vivió hasta 1987.

En *Deconstrucción de la memoria*, el tema continúa siendo el sujeto, sus recuerdos y las transformaciones sufridas durante la existencia. El tratamiento de la materia, el gesto de la pincelada y el uso del grafismo hacen referencia a esa desintegración de la unidad, característica del autor. Además de su dedicación a la pintura, realizó trabajos como crítico y teórico de arte en diversos diarios y revistas.

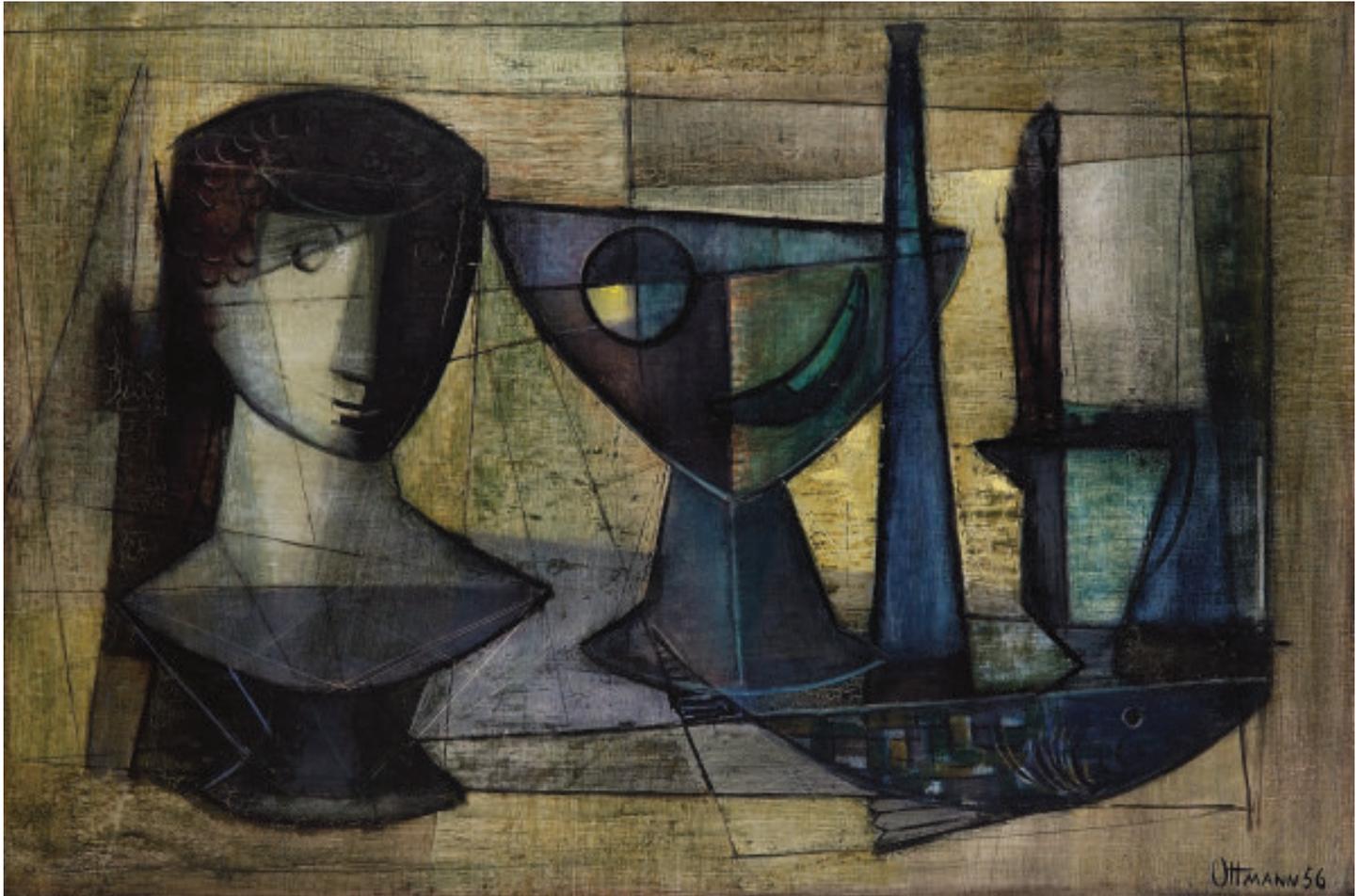
En 1985 fue invitado, junto con los otros artistas de la *Neofiguración*, a exponer en el Sector Histórico de la Bienal de San Pablo.

Realizó más de cincuenta exposiciones individuales en distintas ciudades de la Argentina y del exterior. Entre ellas, Madrid, Nueva York, París, Bruselas, Tokio, Santiago de Chile, Lima, Bogotá, Quito, México, Caracas, Asunción y Río de Janeiro.

Entre múltiples distinciones, se hallan: Beca del Gobierno de Francia 1961, Premio Nacional Di Tella 1963, Beca Fundación Guggenheim 1965-1966, Premio Arlequín de Oro, Fundación Pettoruti 1966, Mención de Honor, Bienal Internacional de Grabado, Tokio 1968, Premio Fortabat 1986, Diploma de Honor Konex 1992, Gran Premio de Honor, FNA 1997 y Premio Cámara de Representantes República Oriental del Uruguay, Bienal Interdepartamental del MERCOSUR 1997.

Su obra forma parte de importantes museos y colecciones privadas de Argentina y del extranjero.

Vive y trabaja en Buenos Aires.



Composición con busto

1956

óleo sobre tela- 70 x 100 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 1956. Gran Premio de Honor en el XXXV Salón de Rosario.

Núm. de registro: 1399

Hugo Ottmann

(1920-1997)

Nació en Rosario, en 1920. Obtuvo el título de Profesor de Dibujo en la Escuela Normal de Profesores.

Sus primeros trabajos fueron composiciones naturalistas, realizadas, algunas, a la acuarela. Hacia fines de los 40 abandonó la copia del natural y los principios de la geometría comenzaron a conducir el desarrollo de su producción.

Rosario se constituyó como una ciudad generadora de importantes movimientos culturales de trascendencia nacional. Entre ellos, uno de los más importantes es el *Grupo Litoral*, que surgió en los 50, conformado inicialmente por los artistas afiliados al PC de la década del 40. Ottmann formó parte de esta agrupación, junto con Juan Grella, Leónidas Gambartes, Carlos Uriarte y Oscar Herrero Miranda, entre otros.

Hubo grandes diferencias ideológicas entre los integrantes de este grupo. Los unía, fundamentalmente, un interés por ciertos planteos propios de la pintura, con los que llevaron adelante una propuesta distinta frente al contexto donde se hallaban; un ámbito adverso para la producción plástica.

Con el objetivo de transformar las tradiciones estéticas, sus producciones se constituyeron en base a un carácter tanto moderno como autóctono, donde la cultura popular cumplió un rol importante.

En 1950 se llevó a cabo la primera exposición del *Grupo Litoral*, en la

Galería Renom. La buena recepción entre la crítica y el público local les permitió el ingreso posterior tanto al contexto cultural de Buenos Aires como a otras ciudades del país.

En el transcurso de la década, Ottmann definió su estética en composiciones rigurosas, de figuras esquemáticas y geometrizadas. Construyó sus obras con una actitud analítica, con líneas que estructuran la imagen y dividen las formas en planos que se superponen, imbrican y translucen. En consecuencia, su estilo ha sido incorporado como referencia de la geometría sensible.

Trabajó la materia con delicadas transparencias de gran riqueza de color. En esta línea, *Composición con busto* hace evidente tanto las veladuras de capas traslúcidas de verdes y azules -que determinan su lenguaje- como el rigor compositivo y la disección de las formas.

A partir de los 80 Ottmann comenzó a utilizar colores puros y más vibrantes, logrando dar mayor jerarquía al uso de la luz.

Fue designado Profesor Honorario en la Escuela de Bellas Artes de la UNR.

Realizó exposiciones en diferentes ciudades del país y del exterior. Sus obras forman parte de importantes colecciones tanto oficiales como privadas.

Murió en Rosario, en 1997.

Nocturno
1922
óleo sobre tela- 76 x 56 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1923. Adquisición en el VI Salón de Otoño.
Núm. de registro: 152



Luis Ouvrard

(1899-1981)

Nació en Rosario, en 1899.

Pintor, escultor y restaurador, asistió dos años al Ateneo Popular que funcionó en los altos del Mercado Central. Luego estudió con el pintor español Eugenio Fornells. Por entonces, la enseñanza era académica y en algunas agrupaciones se transmitieron conocimientos más próximos al oficio artesanal. Fue becado por el Jockey Club de Rosario para realizar un viaje a Europa que no pudo concretar.

Durante las primeras décadas del siglo XX, en Rosario comenzó a formarse el campo artístico, con el surgimiento alternado de instancias de exposición y con la creación de instituciones de formación o de otras como los salones y el Museo Municipal de Bellas Artes, inaugurado en 1920.

Por entonces, los artistas se agrupaban y desagrupaban en diversas organizaciones, motivados por un sentimiento de pasión hacia el arte o por la sola necesidad de divulgar algún escrito llegado de Europa.

Ouvrard tuvo una importante participación en el medio artístico rosarino, interviniendo en distintos grupos de artistas. Fue miembro del *Grupo Nexus* junto con Demetrio Antoniadis, Antonio Berni, Nicolás Melfi y Julio Vanzo, quienes realizaron su primera muestra grupal en la Galería Witcomb, en 1926. Luego participó en el Grupo de los Nueve, integrado por Augusto Schiavoni, José Beltramino, Felix Pascual, Fornells y Antoniadis. Por último, en 1942 integró la *Agrupación de Plásticos Independientes* junto con Nicolás Antonio de San Luis, los hermanos Paino, Anselmo Piccoli, Leónidas Gambartes, Juan Grela, Julio Vanzo, y Domingo Garrone.

En la producción de Ouvrard pueden diferenciarse dos etapas. La primera de ellas se caracterizó por una intención constructiva y expresiva, donde las figuras sedentes fueron representadas sobre fondos lisos. Sólo en algunos casos experimentó con texturas y gamas bajas de tonalidades azules, verdes y grises, envolviendo la imagen en una atmósfera de profundidad. Los volúmenes eran realizados con suaves medias tintas, casi sin contraste.

En la segunda etapa se inclinó hacia la ejecución de paisajes de carácter poético, apaisados y resueltos en gamas de colores que acentuaron su carácter.

Nocturno corresponde al primer período. La paleta fría domina toda la composición, siendo la textura del fondo y las sombras los únicos recursos que logran despegar la figura del fondo.

La imagen, resuelta con una paleta de azules y violetas, es producto de la tendencia vigente en Rosario en esos años, donde es posible vislumbrar la influencia de los *macchiaioli* a través de los maestros italianos inmigrantes que formaron a la primera generación de artistas locales.

Entre sus quehaceres artísticos, en 1942 dictó clases en la Escuela Provincial de Bellas Artes. Además, fue miembro de la DMC.

Recibió la Segunda Medalla, VIII Salón Rosario 1925 y el Premio Cecilia Griergson, Salón Nacional de Bellas Artes 1942.

En 1980 el MMBAJBC realizó una muestra retrospectiva del artista.

Sus obras integran las colecciones del MPBARGR, MMBAJBC y otras tanto nacionales como europeas.

Murió en Rosario, en 1981.



Imagen fantasmal
sin fecha
vinílico y madera- 176 x 56 x 26,6 cm
Ingresó en 1973. Donación del FNA.
Núm. de registro: 1624

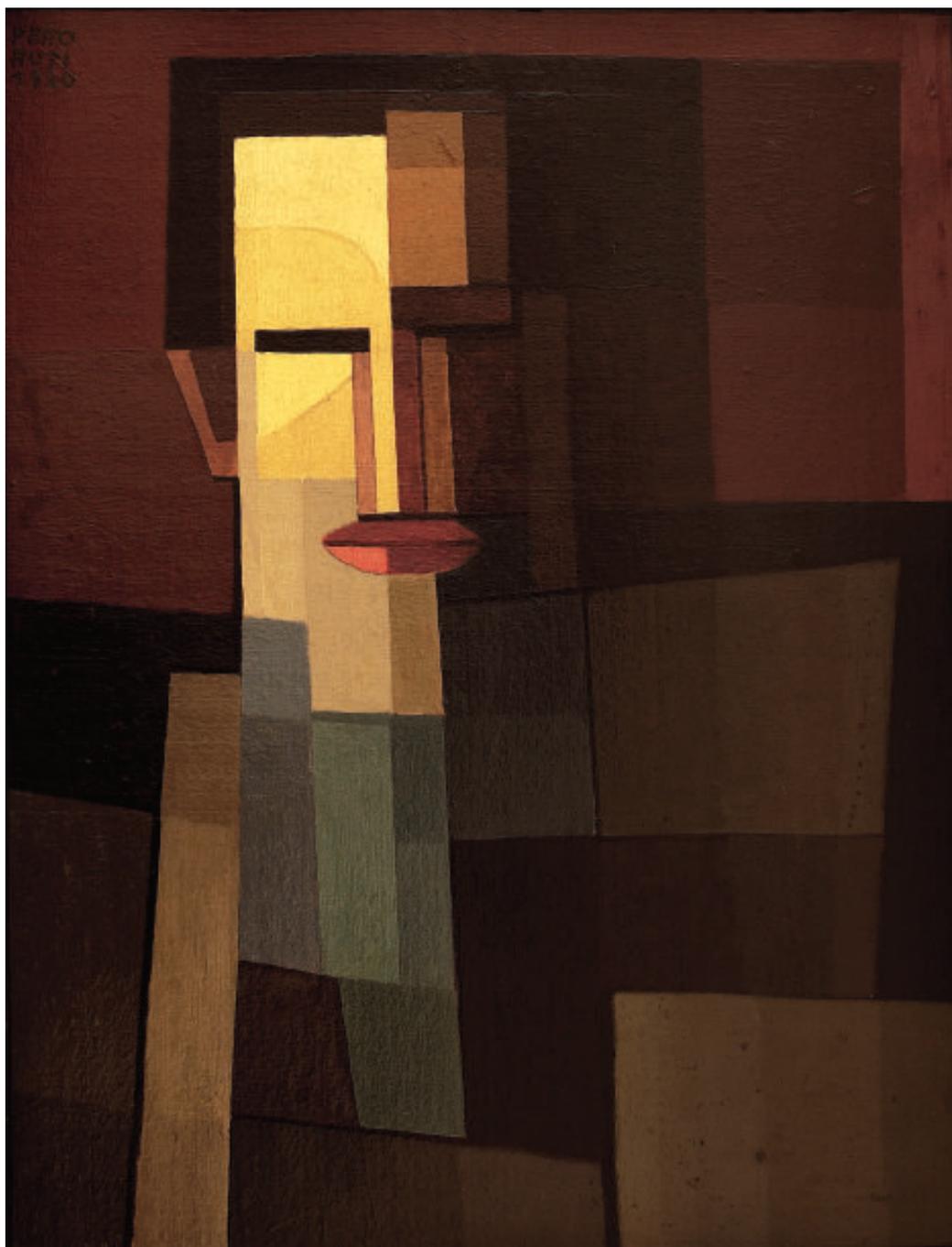
Monumento inútil
ca. 1975
bronce (copia de original, núm. 6/7)- 42 x 16 x 10 cm
Ingresó en 2003. Donación de Judith Bandinelli de Paparella-Fundación Novum en el marco del proyecto de formación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino/macro.
Núm. de registro: 3319



Aldo Paparella (1920-1977)

Nació en Minturno, provincia Latina, Italia, en 1920. A los 15 años comenzó sus estudios de pintura en Roma, desarrollando una serie de ejercicios al pastel y algunas pinturas basadas en paisajes naturales. Luego de su participación en la Segunda Guerra Mundial, experiencia que marcó fuertemente su producción, continuó sus búsquedas en Roma. En un primer momento la pintura de caballete, la restauración y decoración de iglesias lo condujeron hacia el arte figurativo. Paparella llegó a Buenos Aires en 1950, donde la práctica pictórica continuó siendo el medio de expresión, concretando su primera muestra individual al año siguiente. En 1957 su actividad se orientó definitivamente hacia la escultura. Si bien sus trabajos iniciales abandonaron la figuración, los métodos de construcción continuaron siendo los procedimientos clásicos de la tradición escultórica: la talla en piedra y en madera. No obstante, esas obras plasmaron una fuerte convicción ideológica, la cual terminó de reafirmarse en los años 70. En 1958 integró la muestra *Panorama de la Escultura No Figurativa en la Argentina*, la cual reunió desde las piezas precursoras de Antonio Sibellino hasta las últimas producciones de entonces. En 1959, y hasta 1962, el artista desarrolló formas en hierro. Ese mismo año realizó una exhibición, donde las obras se aproximaron a las experiencias informales, en tanto recurrió al ensamblado de chapas de aluminio brutalmente golpeadas, maltrechas y perforadas. En la construcción de las mismas también empleó elementos de desecho, manifestando su rechazo hacia aquellas culturas infectadas por el exceso y el desperdicio. La convivencia de materiales convencionales y no tradicionales fue el factor que destacó su producción dentro del campo artístico. Además, diferenció a Paparella de los artistas de la época tanto por la insistencia en introducir una nueva experiencia visual como por dejar infiltrar la nostalgia sentida hacia la rica tradición artística de Italia. Esa elección permitió la presencia del aspecto formal y del carácter informal, otorgándole a la obra cierto carácter de improvisación. Aspecto

que caracterizó a sus trabajos posteriores. Entre 1963 y 1965, el artista se dedicó a la talla, volcándose luego hacia las producciones de presencia corpórea. Esa necesidad lo condujo a la realización de cajas y vitrinas, las cuales lo llevaron a discurrir sobre el objeto. Probablemente, *Imagen fantasmal* haya sido realizada en ese período. No obstante, esas incursiones lo devolvieron a la escultura de bulto. En 1969 mostró una serie de trabajos escultóricos en los que puede observarse un giro hacia modalidades más minimalistas. En 1972, lanzó un manifiesto de diagnóstico y propuesta bajo el título *Proposición: la neoescultura en mi tiempo*, mediante el cual reveló la importancia de la espiritualidad creadora frente al materialismo de la sociedad utilitaria. Ese mismo año presentó la serie *Monumentos inútiles*, considerados como las expresiones más maduras y definitivas de su producción. Construidas con cartón, paños, tiza y cola, esas ruinas remiten a la tradición de la antigüedad clásica. Aunque realizada en bronce, a ese conjunto pertenece *Monumento inútil*. A través de esta obra, el autor planteó un discurso desmitificante con el que intentó plasmar la superioridad del alma frente a las posturas capitalistas de la sociedad contemporánea. Toda su obra desde entonces representó un esforzado intento por enfrenar el mundo poético del arte con el ámbito del consumismo. Paparella llevó a cabo numerosas exposiciones colectivas en el país y en el exterior. En 1947 participó en la primera exposición del Sindicato Provincial de las Artes Figurativas, realizada en el Palacio Venecia de Roma. También concurrió a la X Bienal de San Pablo, en 1969. Obtuvo, entre otras distinciones: Gran Premio de Honor, XIX Salón de Mar del Plata 1960, Premio de Escultura, MPBARGR 1960, y Primer Premio Escultura, Tandil 1970. Sus obras figuran en importantes museos y colecciones particulares del país y del extranjero. Murió el 31 de enero de 1977, en Buenos Aires.



El pintor Xul Solar

1920

óleo sobre cartón- 43 x 35 cm

Firmado y fechado en el ángulo superior izquierdo.

Ingresó en 1927. Donación de la Municipalidad de Rosario.

Núm. de registro: 480

Emilio Pettoruti

(1892-1971)

Nació el 1 de octubre de 1892, en La Plata.

Se inició en la pintura junto con su abuelo. A posteriori concurrió a la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal.

En 1913 viajó a Italia, radicándose en Nápoles. Visitó la muestra *Exposición de Arte Futurista Lacerba* en Florencia, donde conoció a Filippo Marinetti, Carlo Carrà, Humberto Boccioni y a otros artistas con los cuales entabló amistad.

En 1909 se publicó el primer Manifiesto Futurista escrito por Marinetti. Ese fue su primer contacto con obras de vanguardia, que lo impulsaron a trabajar en diversas direcciones con el fin de encontrar nuevos planteos para su producción.

La formación de Pettoruti en Florencia continuó siendo autodidacta, a excepción de un curso tomado con Augusto Giacometti y un breve paso por el *Reggio Istituto delle Belle Arti*. Su interés por el arte de vanguardia se alternó con el estudio de las composiciones de los florentinos primitivos cuatrocentistas.

En 1916 realizó su primera exposición individual y conoció a Xul Solar, de quien realizó un retrato presentado en dicha muestra. Al año siguiente se instaló en Roma. Allí, forjó amistad con Argengo Soffici y Giorgio De Chirico.

Por entonces, el artista planteó en su obra el problema de la dinámica y el movimiento pero no en el mismo sentido que los futuristas. Más bien, consideró ambos conceptos como ideas abstractas, libres de toda objetividad. La búsqueda de una luz autónoma, no fundada en el natural, constituyó otra de sus reflexiones derivando en una preocupación recurrente dentro de su producción.

De 1920 es *El pintor Xul Solar*, segundo retrato de su amigo, que se halla estrechamente relacionado con el realizado en 1916. Esta obra se estructura a partir de formas geométricas variables en su tamaño, que se superponen creando transparencias de color y evocando los rasgos del retratado a través de formas facetadas y la utilización de la luz, en algunas zonas del rostro.



Marú
1937-38
óleo sobre tela- 180 x 72 cm
Firmado y fechado en el ángulo superior izquierdo.
Ingresó en 1943. Premio Adquisición en el XXII Salón
de Rosario.
Núm. de registro: 1149



Calle de Milán
1919
óleo sobre tela- 96 x 50 cm
Firmado en el cuadrante inferior izquierdo.
Ingresó en 1927. Adquisición.
Núm. de registro: 479

Calle de Milán corresponde al mismo período europeo. Se manifiesta el retorno al orden de las formas, logrado a través de un refinamiento de los medios expresivos empleados. En esta ocasión, el autor ha resignificado la geometría a partir de un adecuado y armonioso uso del color, la línea, la fragmentación de la composición y el uso de la perspectiva múltiple.

Pettoruti regresó a Buenos Aires en 1924 con la idea de retornar a Europa para instalarse definitivamente en París. No obstante, su estadía en el país fue definitiva.

Apenas llegado del viejo continente, el artista se puso en contacto con los integrantes del *Grupo Martín Fierro*, que en la Argentina de los años 20 representaba al movimiento moderno, concentrando escritores, poetas y artistas.

Realizó una muestra en la Galería Witcomb, donde presentó obras decididamente vanguardistas para la época, las cuales provocaron uno de los escándalos más prominentes para estudiar el impacto de los nuevos

lenguajes en el campo artístico porteño. La revista *Marín Fierro* encarnó el frente de su defensa luego de la exposición.

Marú representa la figura de un arlequín, personaje incorporado a la temática del autor desde 1927. Esta pintura se encuentra estructurada a partir de planos geométricos de colores que se superponen, creando volúmenes, transparencias y ritmos. La utilización de dichos elementos del lenguaje plástico define perfiles y sombras en perspectivas engañosas, las cuales evocan el movimiento del arlequín y generan el espacio que contiene al mismo.

Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas tanto en el país como en el exterior. Ha participado en la XII edición de la Bienal de Venecia.

Recibió entre otros, el Premio Continental Guggenheim de las Américas 1956.

Murió en París, el 16 de octubre de 1971.



Andante cantabile

sin fecha

óleo sobre chapadur- 70 x 60,5 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 1987. Testamento de Alberto Pedrotti.

Núm. de registro: 2055

Alberto Pedrotti

(1899-1980)

Pintor autodidacta nacido en Rosario, el 28 de agosto de 1899.

A los 14 años de edad realizó ilustraciones para diarios y revistas de la ciudad, marcando tempranamente su predisposición hacia las artes visuales. Finalizada la escuela secundaria estudió Medicina y llegó a colaborar con renombrados cirujanos en el Sanatorio Británico de su ciudad natal. No obstante, afectado por la tuberculosis debió abandonar la carrera faltando poco tiempo para completar sus estudios.

Con el fin de recobrar su salud se radicó en Córdoba. Hecho que le permitió reconsiderar su vocación artística. Allí conoció a Fernando Fader, artista también asentado en las sierras cordobesas a causa de la misma enfermedad. Luego de varias visitas al maestro comenzó a elaborar una serie de apuntes, tanto de los paisajes como de la capilla de Tanti. De esa manera inició su carrera como pintor.

En 1928 realizó su primer envío al X Salón de Otoño de Rosario. Ese mismo año concretó un viaje a Europa, estudiando pintura tanto en Italia como en Francia. Influenciado por ciertos aspectos del Cubismo, la producción de esa época plasmó las intenciones constructivas del autor mediante la utilización de un lenguaje que se inclinó hacia la geometrización de las formas. De regreso a la Argentina y desde 1932, Pedrotti se dio a conocer al público como un pintor post-cubista, con una pintura dotada de un sentido de síntesis y rica en materia.

Por entonces, también fue invitado por Emilio Pettoruti para exponer en La Plata, junto con Gustavo Cochet y Santiago Minturn Zerva.

En los años 50, con Juan Grela, Hugo Ottmann y Leónidas Gambartes, entre otros, fue miembro fundador del *Grupo Litoral*, teniendo una participación moderada hasta su disolución. La agrupación ejerció gran influencia en el desarrollo cultural de la ciudad, logrando trascender el

ámbito artístico local. En parte, ese logro se debió a la libertad estilística que tuvo cada uno de los miembros.

Durante ese período, Pedrotti despojó su obra de cierto carácter sensible, otorgándole a la misma mayor racionalidad. Colores, planos y líneas configuraron la base estructural sobre la cual el artista construyó la imagen.

Andante cantabile, como todas sus obras, no escapa a ciertos rasgos del lenguaje cubista aprehendidos durante su estadía europea. Aunque con ciertos indicadores espaciales de tridimensionalidad, esta obra pone a foco la inclinación del artista hacia la abstracción. En ella, el autor configuró cada zona de la composición a través de una paleta de azules y amarillos colocados en forma plana. Con un trazo suelto pero firme, las líneas de contorno terminan de constituir la imagen, donde se hace notable su poder de síntesis.

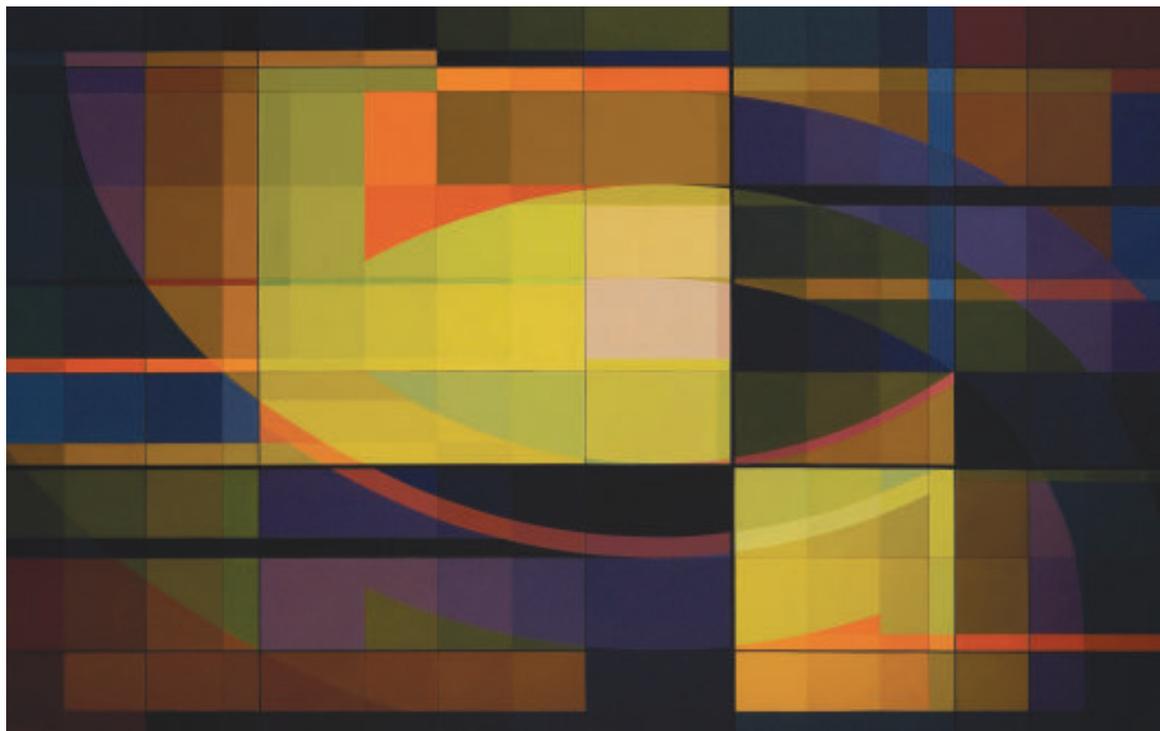
La producción plástica del artista maduró con el correr de los años y a lo largo de su trayectoria ha realizado más de 700 trabajos. Asimismo, sintiendo gran atracción por su ciudad, en contadas ocasiones pintó sus rincones, por lo que en varias representaciones urbanas, el incremento de los detalles puso de manifiesto la voluntad descriptiva del autor.

Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas, recibiendo más de una veintena de distinciones, entre las que cabe mencionar: Medalla de Oro, XXIII Salón de Rosario 1944, y Premio de Honor, XXXVI Salón Anual de Artes Plásticas Rosario 1957.

Se halla representado en las colecciones del MPBAPEM, del MPBAEC, del MMAVSJDC, y del Colegio Nacional N° 1 de Rosario.

Falleció en Rosario, el 5 de mayo de 1980.

Persistencia de un ritmo
1981
óleo sobre tela- 114 x 183 cm
Firmado y fechado en el ángulo
inferior izquierdo.
Ingresó en 1995. Donación de Lydia
Laugbart de Piccoli.
Núm. de registro: 2680



Paisaje de Lagos
ca. 1943
témpera sobre cartón- 25,5 x 46,5 cm
Firmada en el ángulo inferior
derecho.
Ingresó en 1943. Donación de la
DMC.
Núm. de registro: 1192



Anselmo Piccoli

(1915-1992)

Nació el 4 de septiembre de 1915, en Rosario. En su primera juventud formó parte de la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*. Agrupación fundada en 1933 por Antonio Berni, cuya acción fue la consecuencia de la disconformidad, tanto en el ámbito social como plástico, ante el contexto socio-político de la época.

En sus comienzos en la pintura se mantuvo próximo al Realismo Social de Berni y a las prácticas neocubistas vinculadas al retorno al orden. También el Muralismo Mexicano configuró una clara influencia en su obra, gracias al contacto con David Alfaro Siqueiros, no solo a través de información rescatada sino también por la visita que el mismo realizó a Rosario en 1933 invitado por Berni a dar una conferencia. De las enseñanzas y consejos impartidos por dicho artista, el empleo de nuevas tecnologías fue una de las implementaciones que Piccoli puso en práctica a fin de registrar los aspectos más sórdidos de la ciudad, plasmándolos luego sobre el plano. Aunque ejecutada varios años después, *Paisaje de Lagos* pertenece a dicha etapa de producción, donde el autor muestra los suburbios y lugares más recónditos de Rosario.

En 1942, el artista obtuvo una beca de la Comisión Provincial de Cultura de la Provincia de Santa Fe. Ese mismo año, junto con algunos de los integrantes de la *Mutualidad*, conformó la *Agrupación de Plásticos Independientes*. Más tarde muchos de ellos formarían el *Grupo Litoral*, pero Piccoli se apartó para producir por su cuenta. Por entonces, los personajes retratados adquirieron una mayor expresividad dramática, y sus paisajes, encarados con criterio constructivo, comenzaron a denotar un temperamento firme pero sensible.

Instalado en Burzaco, provincia de Buenos Aires, trabajó varios años alejado del mundo de las exposiciones y las confrontaciones con sus colegas. A mediados de la década del 60, su lenguaje viró hacia una creciente abstracción basada en planteos geométricos. Desde entonces, la preci-

sión y el equilibrio tiñeron sus composiciones ortogonales, cuya dirección horizontal le permitió al artista crear un ritmo lateral entre cuadrados y rectángulos de distintos tamaños. La disposición de las formas puso en juego diversas relaciones cromáticas; en esa etapa empleó una paleta de tintes bajos.

Con una producción madura, en 1969 realizó su primera exposición de arte no figurativo.

A partir de los años 80, figuras circulares y ovoides se hicieron presentes más frecuentemente en sus obras. Combinadas con figuras rectilíneas, le adjudicaron una espacialidad rítmica a la imagen. *Persistencia de un ritmo* pertenece a esa fase de trabajo. Allí, el uso de tintes altos generó un importante contraste de valor entre las zonas de mayor y menor luminosidad.

Piccoli participó en más de un centenar de exposiciones colectivas e individuales en Argentina, Alemania, España y México, entre otros países. Sus obras forman parte de museos y colecciones privadas nacionales y extranjeras.

Entre las distinciones recibidas, figuran: Premio El Círculo, XX Salón de Rosario 1941, Premio Adquisición, XXI Salón de Rosario 1942, Premio Adquisición, Segundo Salón del Litoral 1943, Premio Adquisición, XXIV Salón Anual de Santa Fe 1947, Premio Adquisición, II Salón de Artes Plásticas de Córdoba 1954, Primer Premio Adquisición, Primer Salón de Artes Plásticas de la Provincia de Misiones 1957, Primer Premio Adquisición, XLII Salón de Rosario 1971, Premio Fiat Concord, LXX Salón Nacional de Artes Plásticas 1981, Premio Fundación Alfredo Fortabat, LXXII Salón Nacional de Artes Plásticas, Premio Emilio Pettoruti, FNA, Buenos Aires 1983, Gran Premio de Honor, LXXIII Salón Nacional de Artes Plásticas 1984, Premio Tres Arroyos, ANBA, Buenos Aires 1988.

Murió el 12 de julio de 1992, en Buenos Aires.

16 lentes cóncavos
1967
acrílico tallado- 220 x 105,5 x 1,5 cm
Ingresó en 2006. Donación del artista en el marco del proyecto de formación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino/macro.
Núm. de registro: 3316



Rogelio Polesello

(1939)

Nació en Buenos Aires, el 26 de julio de 1939.

Inició sus estudios en la ENBAMB, y en 1958 obtuvo el título de Profesor de grabado, dibujo e ilustración en la ENBAPP. Un año más tarde, llevó a cabo su primera exposición individual en la Galería Peuser. En esa ocasión presentó una serie de pinturas con gradientes, las cuales generaban distintos puntos de lectura debido a la ambigüedad de las formas y la posición del espectador respecto de las obras. Paralelamente, comenzó a trabajar como diseñador gráfico para una empresa de publicidad. Actividad que desarrolló por algunos años y que le permitió adquirir conocimientos formales, volcados luego a su actividad artística. Realizó su primer viaje a Estados Unidos en 1961. Allí conoció la obra de Robert Maxwell, James Rosenquist, Andy Warhol y Jasper Johns. Desde entonces, su tendencia hacia la abstracción geométrica se sumó a un interés por la percepción visual para sentar las bases del desarrollo de su obra posterior.

Al año siguiente, formó parte del grupo *Boa* por un breve período de tiempo. A partir de ese momento dejó atrás sus planteos formales relacionados con los conceptos de ambigüedad e inestabilidad. Más bien, se inclinó hacia una pintura de carácter gestual, con ciertas referencias al automatismo surrealista. Ese cambio culminó en la realización de formas libres llevadas a cabo con pintura en aerosol o mediante la aplicación a espátula de la materia sobre la tela.

Con posterioridad a esos desarrollos, el color y la luz se sumaron a ese rigor compositivo de las formas. Del ámbito de lo netamente pictórico, el artista trasladó sus inquietudes formales al campo del objeto. En esas

obras empleó placas de acrílico en las que el juego de las vibraciones luminicas despojó todo referente de la realidad. *16 lentes cóncavos* se enmarca en estas propuestas. Esta obra, cuya superficie acrílica ha sido pulcramente tallada, le permite al espectador cambiar la percepción habitual de su entorno mediante las concavidades y convexidades que la misma presenta. Las reflexiones y refracciones producidas distorsionan la experiencia visual, dando lugar a una estética ambiental de carácter lúdico.

A partir de la década del 70, el artista retomó la pintura. Sus cuadros comenzaron a poblarse de efectos visuales logrados a partir de la creación de espacios ambiguos y del uso de un exaltado cromatismo.

Es posible aseverar que a lo largo de su trayectoria, Rogelio Polesello planteó una nueva forma de mirar la realidad contemporánea.

También realizó murales, pintura sobre autos, ambientaciones en edificios y diseños de objetos ambientales.

Sus trabajos fueron expuestos en Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Puerto Rico, Colombia, México, España, Alemania, Japón y Estados Unidos.

Algunos de los méritos recibidos fueron: Primer Premio, Salón Esso de Artistas Jóvenes 1965, Primer Premio George Braque 1968, Primer Premio, LXXV Salón Nacional de Artes Plásticas 1986, Gran Premio de Honor, LXXI Salón Nacional de Artes Plásticas 1988, Primer Premio Mural, INET 1997, y Primer Premio de Pintura, Universidad del Salvador 1998.

Vive y trabaja en Buenos Aires.

Sin título
1984
óleo sobre tela- 144 x 103 cm
Firmado y fechado en el ángulo superior izquierdo.
Ingresó en 1999. Donación de la FJBC. Premio Rosario 1999.
Núm. de registro: 2771



Leopoldo Presas

(1915)

Nació el 21 de febrero de 1915, en Buenos Aires. Inició sus estudios en la ANBA, y concurrió también al IAAG, institución donde Lino Enea Spilimbergo dictaba clases de pintura. Expuso por primera vez en 1939 con el grupo *Orión*, del cual fue miembro fundador junto con Luis Barragán, Ideal Sánchez, Vicente Forte y Bruno Venier, entre otros.

Esos jóvenes artistas adhirieron a una estética ecléctica de corte surrealista con algunos tintes líricos. No obstante, realizaron sólo dos exposiciones. Una de ellas, en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, y la otra, en la Galería Müller.

En esa época, paralelamente a su actividad artística, Presas organizó un taller de diseño dedicado al estampado de telas. Asimismo, hacia los años 60, su obra adquirió influencias del Informalismo y de las tendencias neofigurativas. De ese período, datan las series: *Los cerdos*, *Los personajes* y *Los reyes de la podredumbre*. En ellas, el artista exacerbó sus posibilidades expresivas a través de la utilización de los elementos del lenguaje plástico. Con la línea y la mancha logró estilizaciones y deformaciones en las formas, a las cuales potenció con una paleta de colores saturados y vibrantes, empleando tintes primarios y complementarios. También usó ocre y tierras.

A pesar de haber sido considerado como un pintor intimista, la gestualidad contenida y la intención de desborde cromático lo acercaron al Expresionismo. En su particular manera de abordar los temas, el artista incorporó su costado onírico, haciendo referencia a su filiación inicial surrealista.

La obra perteneciente a la colección pone de manifiesto las herramientas fundamentales con las que Presas construyó su lenguaje: el dibujo y el color. En ella, cromas puros y traslúcidos se superponen en capas, creando efectos de profundidad y sensualidad en la composición. Tanto el tamaño como la ubicación central jerarquizan la figura femenina trabajada mediante un entramado de planos y líneas de contorno. La temática de la mujer, ha sido recurrente a lo largo de su trayectoria, convirtiéndose en uno de los motivos preferidos por el autor.

Entre 1950 y 1951 recorrió Europa, visitando Francia, España, Bélgica e Inglaterra. Finalmente, en 1979 se radicó en París hasta 1987. En esa época surgió la serie titulada *Puertos*, con ciertas referencias expresionistas.

Entre otras actividades artísticas, en 1954, junto con Leopoldo Torres Agüero, el artista realizó un mural en Recoleta que cubre la bóveda de la Galería Santa Fe.

En 1976 fue nombrado Miembro de Número de la ANBA.

Realizó diversas exposiciones individuales y colectivas en distintos países del mundo. Participó en la Bienal de Venecia, en las ediciones de 1956 y 1959, año éste último en el que asistió también a la Bienal de San Pablo.

Algunas de las distinciones obtenidas fueron: Gran Premio de Honor, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1959 y Premio Palanza, ANBA 1963.

En 1994 se realizó una gran retrospectiva de su obra en las SNE.

Vive y trabaja en Buenos Aires.



Huantar
1986
acrílico sobre tela- 126 x 126 cm
Ingresó en 2005. Donación de la FA.
Núm. de registro: 3276

Alejandro Ponce

(1933)

Nació el 1 de mayo de 1933, en La Plata.

Entre 1958 y 1960 concurrió a Escuela de Bellas Artes de la UNLP, donde estudió teoría de la visión con Héctor Cartier. El énfasis puesto en esas problemáticas marcó su recorrido artístico que contó con distintas facetas.

Al comienzo de los años 60, luego de un fugaz tránsito por el Informalismo, fundó el grupo *Sí* junto con César Paternosto y otros artistas. Invitados por Rafael Squirru, entonces director del MAMBA, los integrantes de dicha agrupación realizaron una muestra en 1961, la cual los introdujo en el ambiente artístico de Buenos Aires.

Durante ese período, Ponce desarrolló una pintura basada en construcciones geométricas de intenso desarrollo cromático y matérico. Dichas características, que manifestaron la convivencia de elementos objetivos y subjetivos, fueron las que llevaron a Aldo Pellegrini a categorizar a esos trabajos bajo el término de *geometría sensible*, en oposición a los rigurosos postulados del Arte Concreto.

Luego, el artista empleó superficies irregulares como soporte de sus obras, las cuales interactuaron con el espacio contextual. Durante ese proceso de transformación, se produjo una depuración de los elementos del lenguaje en sus composiciones. Sin embargo, esos planteos quedaron relegados a una nueva experimentación con el color. Superficies de tintes planos y carentes de subjetividad fueron los resultados obtenidos. Esos trabajos de síntesis plena y carácter minimalista fueron presentados en la muestra *Visión Elemental* de 1967.

Al año siguiente, Ponce se hizo acreedor de la Beca Guggenheim, que le permitió viajar a Nueva York. Allí profundizó sus conocimientos de color, virando sus planteos estéticos hacia propuestas más conceptuales.

De regreso al país en los años 70, el uso de la cuadrícula -explícita o subyacente- se convirtió en un hecho fundamental para el armado de sus composiciones de formas simples, tintes planos, escalonados y si-

métricos. Esos rasgos evidenciaron la relación existente entre los problemas formales y las producciones indo-americanas. En esa instancia comenzaron sus cuestionamientos sobre la identidad y la necesidad de incluir un referente de lugar, sin desdeñar de los lenguajes geométricos aprehendidos hasta el momento.

Huantar se halla inscrita en esos lineamientos, donde quedan amalgamados el pasado precolombino y las nuevas estéticas. A partir de esa unión, el autor logró elaborar un lenguaje propio, inserto en el contexto de las búsquedas de identidad latinoamericana. En esta pintura, la estructura geométrica es generada a partir de una cuadrícula de disposición diagonal. Esta trama resultante, junto con las formas verticales de tintes altos, logra dinamizar el espacio, donde los elementos de la composición se funden mediante una pincelada tanto firme como expresiva.

En la segunda mitad de la década del 90, Ponce realizó un conjunto de obras en donde la inclusión del lenguaje arquitectónico se unió con el pictórico. De esa época data su pintura *Amogasta*, también perteneciente a la colección del MMBAJBC.

Dentro de su actividad académica, se desempeñó como docente en la ESBAEC. Además, ha dictado numerosos cursos y conferencias.

En 1985 fue nombrado Miembro de Número de la ANBA.

Expuso en bienales, salones y galerías tanto en el ámbito nacional como internacional. Perú, México, Brasil, Francia, España, Estados Unidos y Bélgica son algunos de los países en los que presentó sus obras.

Entre sus distinciones, se destacan: Premio Guggenheim Foundation 1967, Premio Nacional, Salón Genaro Pérez 1975, Premio Carlos Morel 1987, Premio Fundación Konex 1992, Premio Telecom Argentina 1995, Premio Alerquín 1998, Premio Meridiano de Plata 1998, Premio Fundación Konex 2002, y Gran Premio Salón Nacional de Pintura 2001.

Vive y trabaja en Buenos Aires.



Retrato de un desconocido o Retrato de hombre
(José Gregorio Lezama)

sin fecha
 óleo sobre tela- 102 x 77 cm
 Firmado en el ángulo inferior derecho.
 Ingresó en 1941. Adquisición.
 Núm. de registro: 843

Prilidiano Pueyrredón (1823-1870)

El retrato fue el tema predominante en el arte argentino del siglo XIX, momento en el que Prilidiano Pueyrredón ocupó un lugar de relevancia, convirtiéndose en el pintor más requerido por la burguesía porteña acomodada. Su pintura fue ecléctica, de gusto neoclásico y rasgos románticos. Su producción fue abundante ya que, en quince años, pintó 223 obras, de las cuales 137 fueron retratos.

Nació en Buenos Aires, el 24 de enero de 1823. Hijo del General Juan Martín de Pueyrredón, quien fuera Director Supremo de las Provincias Unidas entre 1816 y 1820. Concurrió al Colegio de la Independencia, dirigido por Percy Lewis. En 1835 se instaló en París con su familia, la cual debió exiliarse a causa de las discrepancias existentes entre su padre y Juan Manuel de Rosas, nuevo Gobernador de la Provincia de Buenos Aires.

Entre 1841 y 1844 residió en Río de Janeiro, donde probablemente asistió a la Academia Nacional de Dibujo y Pintura. Institución que se destacó por impartir una formación neoclásica. Tendencia caracterizada por hacer prevalecer en las composiciones el equilibrio formal y el dibujo sobre el color. De esa época resultaron los paisajes realizados a la acuarela.

Luego, Pueyrredón regresó a París y estudió arquitectura regresando a Buenos Aires en 1849, ciudad en la que permaneció hasta 1851. Durante ese período pintó tres retratos: el de su padre, el de Magdalena Costa y el de Manuelita Rosas, un encargo oficial que puede leerse como propaganda del Gobierno. Este último cuadro se caracterizó por el similar tratamiento de valor que le otorgó tanto a la figura como al fondo.

Más tarde, retornó a Europa y se instaló en Cádiz, donde incorporó elementos románticos a su visión gracias a las enseñanzas recibidas por los pintores José Madrazo y Juan Antonio Ribera.

El artista retornó definitivamente al país en 1854 y, como arquitecto, llevó a cabo una importante tarea. Diseñó la quinta Azcuénaga en Olivos,

actual residencia presidencial, reformó plazas y monumentos.

Al comienzo de la década del 60, se concentró en su carrera de pintor, abarcando casi todos los géneros desde el mencionado retrato y la pintura de costumbres hasta el paisaje y el desnudo.

Desde 1862 ubicó a sus personajes sobre fondos casi neutros y rodeados de mínimas referencias espaciales, poniendo mayor interés en los gestos y en los rasgos de los rostros. Dos años después, sus composiciones se definieron por una marcada intención naturalista. Los conceptos de punto de vista, focalización e iluminación fueron influencias que resultaron de la relación establecida entre la pintura y la fotografía. Disciplina esta última, muy difundida en el Río de La Plata hacia la década del 40, en su versión de daguerrotipo.

Inscripta en dichas características, se encuentra *Retrato de un desconocido*. Obra realizada a pedido del General Bartolomé Mitre. Allí, el artista probablemente representó al salteño José Gregorio Lezama, proveedor del Ejército Nacional durante la guerra del Paraguay. A diferencia del entorno que consta de poca precisión, el rostro de Lezama se encuentra configurado a partir de la minuciosidad de los detalles, logrados mediante veladuras del color. Este recurso sumado a los efectos lumínicos y la clara definición de los contornos logran generar en la representación un verdadero sentido naturalista. El lenguaje plástico empleado es académico y la pincelada sin textura ni espesor es casi invisible en la resolución de la imagen. Del mismo modo que sucede con el retrato de Santiago de Calzadilla, el personaje se encuentra ubicado en el borde inferior de la tela, cuyas piernas representadas hasta las rodillas se proyectan hacia el espacio real. Esta estrategia compositiva logra generar una sensación de proximidad entre la figura retratada y el observador. Su obra forma parte del patrimonio histórico de importantes museos nacionales y de colecciones privadas.

Murió el 3 de noviembre de 1870, en Buenos Aires.



Flores
sin fecha
óleo sobre madera- 80 x 90 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1939. Donación del Gobierno de la Provincia de Santa Fe.
Núm. de registro: 796

Cesáreo Bernaldo de Quirós

(1881-1968)

Proveniente de una familia tradicional española, nació el 27 de mayo de 1881 en Gualeguay, provincia de Entre Ríos.

En 1895 se trasladó a Buenos Aires para estudiar dibujo con el maestro español Vicente Nicolau Comanda. Luego continuó su formación en la SEBA con Reinaldo Giúdice y Ángel Della Valle. En ese momento se dedicó especialmente a pintar escenas relacionadas con el campo, las cuales cobijaban los recuerdos tanto de su niñez como de su adolescencia. En 1897 obtuvo una medalla de bronce, en un certamen realizado en *La Colmena*, espacio dedicado a fomentar los lenguajes modernos.

Más tarde, con la presentación de un paisaje, recibió el Premio Roma, beca que le permitió viajar a Europa para perfeccionar sus estudios. En 1900 partió hacia Italia, y un año después se hizo acreedor de una mención en la Exposición Internacional de Venecia, por su tela *La vuelta de la pesca*. En 1905 se vinculó con los pintores españoles Anglada Camarasa,

Ignacio Zuloaga y Joaquín Sorolla. Un año después, el artista regresó al país y realizó una exposición en el salón Costa de la calle Florida. Conformó el *Grupo Nexus*, junto con Fernando Fader, Pío Collivadino, Carlos Ripamonte, Alberto Rossi y Justo Lynch.

A los miembros de esa agrupación los unió la necesidad de construir un arte nacional, encontrando en la representación del paisaje y en los tipos costumbristas las bases para fundar un discurso estético de pertenencia.

En 1910, participó en la Exposición Internacional del Centenario, donde obtuvo el Gran Premio y una Medalla de Oro.

Luego de regresar de Europa, a causa del desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial, entre 1915 y 1927 se recluyó a pintar en la estancia de los Sáenz Valiente, en Entre Ríos. Si bien su obra recibió la influencia de corrientes realistas de la pintura italiana y española de fines del siglo

Retrato del pintor
Anderson
sin fecha
óleo sobre cartón -
117 x 98 cm
Firmado en el ángulo
inferior derecho.
Ingresó en 1939.
Donación del Gobierno de
la Provincia de Santa Fe.
Núm. de registro: 795



XIX, allí instalado centró su atención en otras cuestiones. Retomó el tema del campo, el gaucho y las montoneras, plasmando esos motivos en una pintura de fuerte carácter expresivo, colores violentos y composiciones grandilocuentes. La visión idealizada de tipos y escenarios de su provincia llevó al autor a la creación de una pintura de carácter nacional, en correspondencia con los postulados planteados por el *Grupo Nexus*. En ese sentido, el discurso plástico de Quirós tuvo su correlato en la literatura de Leopoldo Lugones, Florencio Sánchez y José Ingenieros.

En 1929 comenzó a presentar sus obras en las capitales europeas. Retornó a Argentina en 1936 y se instaló en Paraná. Probablemente, *Retrato del pintor Anderson* y *Flores*, pinturas pertenecientes a esta colección, daten de esa época. Momento en que sus telas adquirieron mayor serenidad y cierto tinte romántico. Características que se manifestaron principalmente en paisajes y retratos resueltos con un toque

postimpresionista llevado a cabo mediante paletas claras.

Entre otras actividades vinculadas con el ámbito artístico, el artista proyectó importantes pinturas murales para el Jockey Club de Rosario y el Ministerio del Ejército. Se desempeñó como profesor en la Escuela Nacional de Artes Decorativas y fue Presidente de la ANBA.

Expuso su producción en Italia, España, Inglaterra, Francia, Alemania, Estados Unidos, Canadá, Chile, Uruguay y Argentina. También participó en la Bienal de Venecia de 1952.

Obtuvo distinciones como: Premio Roma 1899, Medalla de Bronce, Exposición Internacional de Saint Louis 1904, Medalla de Oro, XVI Salón de Rosario 1937, Primer Premio, XXVII Salón Anual de Santa Fe 1950, Gran Premio de Honor, Primera Bienal Hispanoamericana de Madrid 1951.

Vivió en Vicente López, Provincia de Buenos Aires, los últimos veinte años de su vida. Murió el 29 de mayo de 1968.



Día de sol en la Boca

sin fecha

óleo sobre tela- 202 x 164 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 1950. Donación del Gobierno de la Provincia de Santa Fe.

Núm. de registro: 1321

Benito Quinquela Martín

(1890-1977)

Desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX, la zona portuaria del Riachuelo, en La Boca, se constituyó como el punto de encuentro de artistas que vivieron y desarrollaron su actividad en ese lugar. Allí instalaron sus talleres y compartieron la necesidad de constituirse como grupo. En los orígenes del barrio, se gestó una comunidad de inmigrantes, principalmente italianos de clase trabajadora que fomentaron la creación de asociaciones y mutuales destinadas a promover distintas actividades culturales.

En ese contexto, junto con Miguel Carlos Victorica, Eugenio Daneri, Miguel Diomedes, Fortunato Lacámara y Víctor Cúnsolo, entre otros, Benito Quinquela Martín integró al grupo de plásticos que la historiografía denominó como *pintores de La Boca*. Estos artistas participaron activamente en el proceso de modernización del arte argentino.

Quinquela Martín nació el 1 de marzo de 1890, en Buenos Aires. A los 14 años comenzó a trabajar en la carbonería de sus padres, y por entonces cursó dibujo en una modesta academia nocturna. En 1907 se inscribió en la Academia de Música Pezzini Stiatessi, que funcionaba en la Sociedad Unión de La Boca. Allí, estudió pintura con Alfredo Lazzari, pintor italiano de formación académica y denotada influencia del *macchiaiolo*. En esa institución conoció a sus compañeros Fortunato Lacámara, Arturo Maresca, Santiago Stagnaro y Juan de Dios Filiberto. Junto a su maestro recorrió las orillas del Riachuelo y de la Isla Maciel, practicando pintura al aire libre.

En 1909, durante una breve estadía en Córdoba, conoció al pintor Walter de Navazio. De esa época, data su serie de paisajes. De regreso a Buenos Aires decidió dedicarse de pleno a la pintura, instalando su primer taller en lo alto del negocio familiar junto con Stagnaro y Adolfo Montero.

Quinquela Martín participó en el Primer Salón de Recusados de 1914, presentando *Quinta en la Isla Maciel* y *Rincón del arroyo Maciel*, obras firmadas con su apellido original: Chinchella. Sus cuadros fueron muy bien

recibidos por la crítica.

Hacia 1916 conoció a Pío Collivadino, entonces Director de la ANBA, quien constituyó un apoyo decisivo para la carrera del pintor. Dos años más tarde, llevó a cabo su primera muestra en la Galería Witcomb y desde ese momento le sucedieron exhibiciones con creciente éxito. Asimismo, el presidente Marcelo T. de Alvear brindó al pintor su colaboración, y en 1928 adquirió una de sus obras para obsequiársela al Príncipe de Gales, quien se encontraba de visita en el país.

Luego de trasladarse a un nuevo taller, viajó al exterior y expuso en distintos países. De regreso a Buenos Aires frecuentó la agrupación Gente de Arte y Letras Impulso, con sede en el café Tortoni. En 1936 inauguró la escuela-museo Pedro de Mendoza, y dos años después construyó el Museo de Bellas Artes de La Boca. Ambos edificios erigidos sobre el predio donado por el artista para tal fin. Allí también tuvo tanto su casa como su taller.

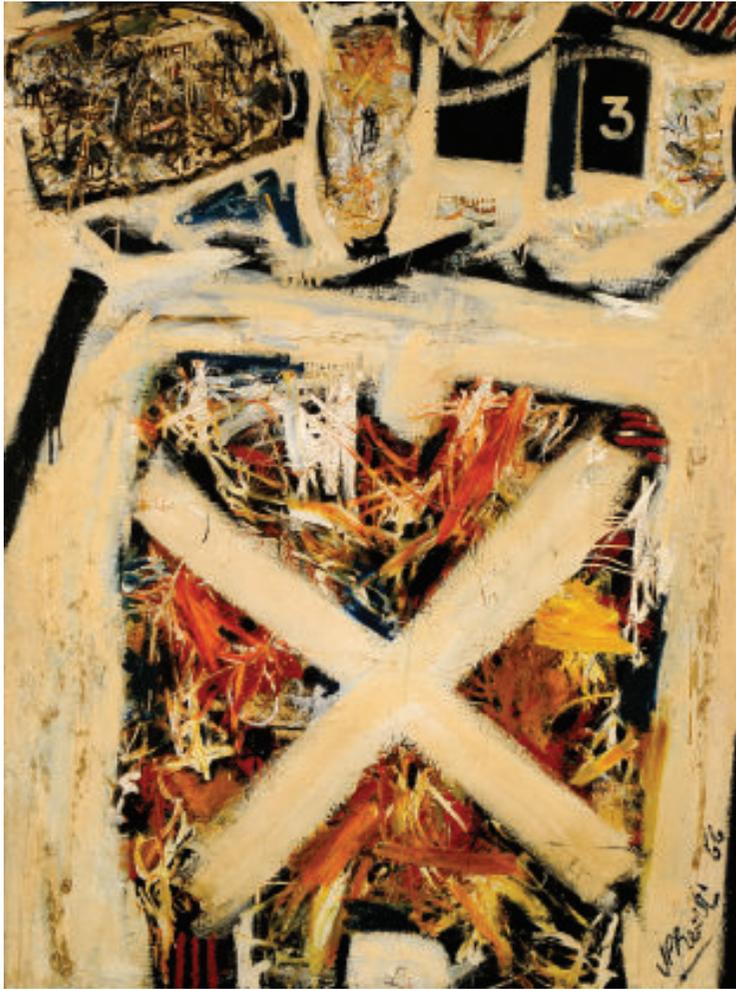
En todas sus obras, el artista buscó reinterpretar el particular colorido del paisaje de La Boca y la dinámica de la actividad portuaria, inspirándose en las sugerencias que le brindó la naturaleza con su luz. *Día de sol en la Boca* es un fiel exponente de su estilo. En esta tela de grandes proporciones, el autor reflejó las calles y el hombre de su barrio. Con un inconfundible carácter pictórico, la composición fue resuelta con una paleta de colores fuertes, vibrantes y una pincelada tanto expresiva como enérgica.

Además de destacarse en la pintura de caballete, realizó dos murales para el foyer del Teatro Regina.

A lo largo de su carrera realizó exposiciones en Argentina, Brasil, España, Francia, Estados Unidos y Cuba.

Sus obras se encuentran en importantes colecciones públicas y privadas tanto del país como del extranjero.

Murió el 28 de enero de 1977, en Buenos Aires.



El general Mambrú
1965-1966

esmalte y óleo sobre tela- 200 x 150 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 2003. Donación de María Teresa Gramuglio en el marco del proyecto de formación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino/macro.

Núm. de registro: 3255

Juan Pablo Renzi

(1940-1992)

Nació el 21 de junio de 1940, en Casilda, Santa Fe. En la Escuela Municipal de Bellas Artes de Pergamino estudió dibujo y pintura con Gustavo Cochet. Entre 1960 y 1966 concurrió al taller de Juan Grela, en la ciudad de Rosario. Cursó cuatro años de Bioquímica en la UNR, carrera que abandonó en 1962 para dedicarse de lleno a la producción plástica.

Entre 1963 y 1966 realizó sus primeras exposiciones, presentando una serie de grandes telas que manifestaron la influencia de los expresionismos extranjeros. En esa época compartió sus experiencias junto a sus compañeros de taller Aldo Bortolotti, Eduardo Favario y Carlos Gatti.

El general Mambrú, fue realizada el año en el que se produjo en Argentina el golpe de estado llevado a cabo por el General Juan Onganía. Obra paradigmática que marcó

el cierre del período expresionista de Renzi. Asimismo, cargada de ironía y manifestante de una clara postura política, esta pintura constituye el primer antecedente de un gran cambio que condujo al autor a enrolarse en el campo de la vanguardia estética y política.

A posteriori, el artista inició una etapa de alejamiento de la pintura. Paulatinamente, derivó en la construcción de objetos e instalaciones. Modalidades con las que representó ideas específicas utilizando pocos elementos. *1000 litros de agua y 1000 litros de aire* y *Agua de todas partes del mundo* son trabajos que dieron cuenta de la especificidad de sus reflexiones. Dichas experiencias culminaron en 1968 con la realización de la serie *Paisajes*.

A lo largo de ese proceso en donde ahondó en el Conceptualismo, sus propuestas adquirieron un tono más activista. Situación que se agilizó en 1968, al convertirse en uno de los principales promotores e integrantes del movimiento de vanguardia de Rosario. *Tucumán Arde* fue una obra de acción a través de la cual se puso en evidencia tanto la oposición a los medios de legitimación vigente como las expresiones políticas colectivas de dicho grupo.

Luego del gran impacto causado en el campo artístico por esa presentación, Renzi abandonó la actividad plástica por razones éticas y estéticas.

No obstante, radicado en Buenos Aires, reinició su actividad plástica en 1975 con un marcado realismo, tomando como referentes a Augusto Schiavoni y Manuel Musto. A fines de los años 70, ese lenguaje se tornó más conceptual y en la posterior década, sus imágenes se caracterizaron por una figuración más libre. En ellas, el gesto y la pincelada permitieron trazar puntos de contacto con las estéticas neoexpresionista y neofigurativas. En 1985 volvió a fijar su atención en la representación pictórica de objetos cotidianos. A partir de un lenguaje expresivo de tono dramático plasmó dichos elementos.

En su último período de producción, Renzi empleó algunos íconos utilizados por los artistas de las vanguardias rusas. Estrellas de cinco puntas, martillos y letras fueron algunos de ellos. Esas formas condujeron al artista a entablar vínculos con distintos momentos de la pintura moderna, en tanto empleó a la cita como mecanismo de apropiación y resignificación del pasado. Procedimiento llevado a cabo en función de una reflexión sobre la historia del arte, los acontecimientos históricos, sociales y políticos del contexto.

En 1990 realizó la instalación *Superficies Iluminadas* en el CCR, y en 1991, un mural cerámico en la estación de subte Medrano de Buenos Aires.

A lo largo de su carrera dictó numerosas conferencias sobre artes plásticas, escribió manifiestos y prólogos de catálogos. Se desempeñó como Profesor de Pintura en la ENBAEC, y coordinador del taller de pintura del CCR. También como diseñador gráfico y publicista. Además, realizó performances, audiovisuales, producciones multimedia y experimentales.

Expuso sus obras en forma individual y colectiva en galerías y museos de Argentina, Uruguay, Colombia, México, Brasil, Venezuela, España, Inglaterra y Bélgica.

Obtuvo, entre otras, las siguientes distinciones: Mención de Honor, Salón de Arte Moderno, AAR 1965, Gran Premio Adquisición, Salón de Pintura Joven del Litoral 1966, Faja de Honor Ver y Estimar 1968, Premio de Honor Prilidiano Pueyrredón 1982, y Premio Mención al Artista del Año, AICA 1982.

Murió el 21 de mayo de 1992, en Buenos Aires.



Caballos playeros

1945

óleo sobre tela- 85 x 150 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

Ingresó en 1960. Donación de Gonzalo Martínez Carbonell.

Núm. de registro: 1478

Carlos Ripamonte

(1874-1968)

Nació en Buenos Aires, el 4 de mayo de 1874. Hijo de padre italiano y madre criolla.

Inició sus estudios artísticos con el retratista Juan Bautista Curet Cenet, y más tarde asistió al taller del pintor italiano Miguel Carmine. Allí, recibió las enseñanzas de la pintura de caballete y la decoración mural. Luego, a instancias de su maestro, tomó contacto con Ernesto de la Cárcova e ingresó a la SEBA. Entre 1894 y 1898 participó en los Salones Anuales del Ateneo, época en la que el Gobierno Nacional le otorgó una beca para continuar sus estudios en Europa. Instalado en Roma, abrió su taller y conoció al maestro Arístides Sartorio.

Desde fines del siglo XIX, en Argentina se evidenciaron fuertes cambios políticos, sociales y económicos. Paralelamente y de acuerdo a esas transformaciones, se comenzó a organizar el campo artístico local. Las innovaciones estéticas que al volver de Europa trajeron algunos artistas generaron una fuerte controversia en torno al tema de lo nacional.

De regreso a Buenos Aires, Ripamonte se posicionó en esa polémica como defensor de las tradiciones y del proyecto nacionalista legitimado por el poder cultural de la época. Como consecuencia de esa postura, surgió el *Grupo Nexus* a principios del siglo XX, conformado por Cesáreo Bernaldo de Quirós, Fernando Fader, Justo Lynch y Pío Collivadino, entre otros. La producción de la agrupación se caracterizó por la exaltación de la tradición, el folklore y las costumbres locales, utilizando un lenguaje cercano formalmente al Impresionismo y adaptado al naturalismo académico aprendido en el viejo continente.

En 1910 tuvo lugar la *Exposición Internacional del Centenario*, donde se mostró una cantidad considerable de obras entre pintura, grabado, ar-

quitectura y artes modernas. Argentina participó con 235 trabajos de diferentes artistas, y los integrantes del *Grupo Nexus* ocuparon un lugar destacado. Allí, Ripamonte fue distinguido por su óleo *Canciones del pago*, obteniendo el Primer Premio. Durante esos años, escribió en la revista *Athinae* una fervorosa defensa del arte nacional y del personaje del gaucho.

En sus obras, el artista supo detenerse en un minucioso estudio de los caracteres del hombre de campo realizando composiciones de gran calidad que reflejan los diferentes tipos criollos. Conocedor de las formas y poseedor de una gran habilidad para el dibujo, se dedicó tanto a estructurar como a disolver la figura mediante los efectos de color.

Aunque sin la presencia de la figura humana, *Caballos playeros* se vincula con dicha temática y conserva el lenguaje característico del pintor, evocando bajo una visión romántica una escena de equinos y perros. En esta obra, el tratamiento pictórico se genera a partir una paleta de gran cromatismo vibrante y fluido, donde las formas fueron estructuradas por el autor mediante el uso de los efectos de luz.

Además de llevar a cabo una importante labor plástica, entre 1908 y 1928 Ripamonte ocupó la Vicedirección de la ANBA. Al mismo tiempo, se desempeñó como docente en la Cátedra de Pintura y Dibujo, en la FADU. Publicó algunos escritos, tales como *Datos de una historia artística argentina* y su biografía *Vida*. En 1928 ocupó la Dirección de la ENBAPP, alternando ese cargo con otros asumidos en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación.

Su obra figura en museos nacionales, provinciales y en destacadas colecciones particulares. Murió el 14 de agosto de 1968, en Buenos Aires.



Paisaje
1956
óleo sobre tela- 60 x 90 cm
Ingresó en 1979. Donación de Domingo Minetti.
Núm. de registro: 1785

Kasuya Sakai (1927-2001)

Nació el 1 de octubre de 1927, en Buenos Aires, y a la edad de 7 años se trasladó con su familia a Japón.

En Tokio estudió Literatura y Filosofía en la Universidad de Waseda. También realizó diversos viajes por Europa y Estados Unidos, poniéndose en contacto con las últimas tendencias.

En 1951 regresó a la Argentina y, con una formación pictórica autodidacta, realizó su primera exposición individual en 1952. Desde entonces, su producción comenzó a exhibirse constantemente en diversas galerías de Buenos Aires, obteniendo un rápido reconocimiento en el medio artístico local.

La primera etapa de producción de Sakai se inscribió dentro de la corriente concreta. Sin embargo, pronto fue alejándose de la rigurosidad de esa vertiente logrando un mayor grado de libertad formal. En su búsqueda intimista, tanto la intuición como el lirismo constituyeron pilares fundamentales en sus obras, de creciente carácter expresivo.

En 1957, junto con Osvaldo Borda, Víctor Chab, Marta Peluffo, Clorindo Testa, Josefina Robirosa y Rómulo Macció, conformó el *Grupo de Siete Pintores Abstractos*. Estos artistas abogaron por una abstracción gestual en oposición a la geometría racional. Un año más tarde, los mismos plásticos integraron el grupo *Boa*, el cual se adscribió a los postulados del Surrealismo francés.

En esa época, en los cuadros abstractos de Sakai predominaron los fondos de color uniforme, sobre los cuales el artista plasmó trazos de forma espontánea. *Paisaje*, pintura que integra la colección, se corresponde con

estas características. En ella, la evocación de sus raíces orientales es explícitamente evidenciada tanto por la paleta elegida como por la soltura de sus pinceladas, cercanas a la caligrafía tradicional japonesa.

Por entonces, la pintura gestual y el uso del signo eran practicados en los principales centros artísticos. Sakai, próximo al budismo zen y con un notable conocimiento de los principios japoneses, supo elaborar una versión local y personal a partir de dichos postulados.

En 1960 se sumó al grupo de los denominados *abstractos líricos*, constituido desde 1952 por José Fernández Muro, Sarah Grilo y Miguel Ocampo. Agrupación, cuya denominación puesta por la crítica surgió por cierta afinidad poética en sus realizaciones.

En 1962 Kasuya Sakai expuso individualmente por última vez en Buenos Aires. Luego se radicó en Nueva York, donde permaneció hasta 1965. Ese mismo año se trasladó a México y en 1977 volvió a Estados Unidos. Además de producir plásticamente, fue fundador de la revista *Plural*, junto con Octavio Paz. Allí, se desempeñó como Jefe de Redacción y Director Artístico entre 1972 y 1976. También auspició de traductor de letras japonesas y llevó a cabo una labor docente como profesor universitario. Realizó exposiciones en Argentina, México, Brasil, Bolivia, Estados Unidos, Costa Rica, Perú y España.

Obtuvo la Medalla de Oro en la Exposición Universal de Bruselas, en 1958. Posee obras suyas, el MAM de Tokio, el MAM de Río de Janeiro y el Museo Universitario de Austin, Estados Unidos. País, éste último, donde murió en 2001.



Desnudo
1888

óleo sobre tela- 50 x 58 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1942. Adquisición.
Núm. de registro: 1093

Eduardo Schiaffino

(1858-1935)

En el siglo XIX, desde la década del 70 y bajo la orientación liberal de los presidentes de la generación del 80, Argentina mostró una ruptura con los viejos esquemas heredados de la organización colonial. Dentro de ese marco se organizó el arte argentino, ámbito en el que se hicieron frecuentes los viajes a Europa gracias al otorgamiento de becas llevado a cabo por parte de los organismos oficiales. Luego de esa experiencia, los artistas regresaban con un bagaje académico ecléctico ya que se habían visto influenciados por corrientes tales como el Neoclasicismo, el Romanticismo, y el realismo de intención social, entre otras. En ese contexto estuvo inmerso Schiaffino, nacido el 20 de marzo de 1858, en Buenos Aires.

Fue uno de los principales representantes de la generación del 80, y tuvo una marcada importancia en la institucionalización de las artes visuales argentinas durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Se destacó no sólo por su producción artística sino también como historiador, crítico de arte y fundador de importantes instituciones. Fue discípulo de José Aguyari y, junto con ese maestro, Alejandro Sívori,

Alfredo Paris, Carlos Gutiérrez, Julio Dormal y Emilio Agrelo, fundó la SEBA en 1876, institución que dio lugar al nacimiento de la ANBA, tiempo después.

En 1885, becado por el Ministerio de Instrucción Pública, viajó a Europa para perfeccionar sus estudios artísticos. En Venecia estudió con Egisto Lancerotto, y en París con Raphaël Collin y Pierre Puvis de Chavannes. Frequentó distintos museos, publicando esas experiencias en *El Diario* y *Sud América* de Buenos Aires, bajo el pseudónimo de Zigzag.

Regresó a Buenos Aires en 1891, donde escribió textos sobre arte para el periódico *La Nación*. En 1895 fue nombrado Director del MNBA, cargo que ejerció hasta 1910. En 1904 fue Comisario en la muestra internacional de Saint Louis, Estados Unidos. Exposición en la que, por primera vez, hubo una participación argentina organizada oficialmente. En 1906 retornó a Europa con el objeto de comprar obra para el museo y calcos de escultura para la enseñanza del arte. Luego comenzó a escribir la historia de la pintura y de la escultura en Argentina, alcanzando a publicar sólo un tomo, en 1933.

Boulevard de Paris
1888
pastel sobre tela- 47 x 28 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1930. Adquisición.
Núm. de registro: 539



Si bien su producción plástica no fue abundante debido a su interés por otras actividades artísticas, es posible determinar diferentes etapas dentro de su proceso.

Desnudo posee los rasgos de sus primeras producciones llevadas a cabo en la Academia Colarossi de París, donde recibió una sólida formación académica y tradicional. El cuadro, titulado originariamente *Après le bain*, muestra una escena ambientada en una habitación burguesa. Esta obra, cuyas formas se destacan por la nitidez de los contornos, se relaciona con las enseñanzas del naturalismo. Allí, tanto los detalles como el juego de transparencias y reflejos suscitados en la imagen destacan al autor como un delicado miniaturista. Características que se corresponden con las recreaciones minuciosas de la anécdota y de los ambientes típicos de la novela naturalista de Emile Zola, que influyó notablemente

la pintura francesa de esos años.

La elección de una paleta de colores quebrados, el juego establecido entre tintes complementarios, las sombras de color y la iluminación acercan esta composición a los planteos del modernismo francés de fines del siglo XIX. Al mismo tiempo, da cuenta de su intención luminarista. Del mismo año data *Boulevard de Paris*, obra resuelta a la manera de los pintores impresionistas, donde los paisajes urbanos parisinos son logrados mediante la transparencia y superposición de tintes, con el predominio de las gamas azules.

Schiaffino ha llevado a cabo múltiples actividades artísticas, obteniendo entre sus reconocimientos, una Medalla de Bronce en el Salón de París de 1889.

Murió el 1 de mayo de 1935, en Buenos Aires.



Con los pintores amigos

1930

óleo sobre tela- 190 x 200 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 1959. Donación de María Laura Schiavoni.

Núm. de registro: 1448

Augusto Schiavoni

(1893-1942)

Nació en Rosario, el 18 de julio de 1893. Comenzó su formación académica en el Instituto de Bellas Artes Doménico Morelli. Luego continuó sus estudios en la Academia Fomento de Bellas Artes, dirigida en ese entonces por Ferruccio Pagni. En 1914 viajó a Italia, radicándose en Florencia. Allí, junto con Manuel Musto, asistió al taller de Giovanni Costetti durante tres años, y conoció al afamado pintor Emilio Pettoruti. Clasicismo y modernidad son conceptos que parecen inscribirse en lugares opuestos pero, a principios de siglo XX, los valores clásicos fueron expresados en la obra de artistas que buscaron una alternativa respecto de las vanguardias. La producción de Schiavoni puede ser revisada en ese marco de posiciones encontradas.

Su primera etapa pictórica coincidió con su estadía italiana. Entre 1915 y 1917 el artista llevó a cabo un conjunto de óleos sobre cartón de pequeño formato, los cuales denotaron tanto la influencia del naturalismo

académico como la construcción de un lenguaje personal, consecuencia de la interpretación de los conceptos clásicos apprehendidos. En ese conjunto, también se evidenció la preocupación de Schiavoni por la luz, interés plasmado mediante el recurso empleado por los *macchiaioli*. *Autorretrato* pertenece a esa etapa florentina. Se trata de un retrato de medio perfil izquierdo, donde la mirada del personaje se dirige al espectador en sentido contrario, fórmula que utilizó con frecuencia en otras oportunidades. Allí, el autor empleó una paleta rica en tonalidades verdes, violetas y rojos, cuya pincelada empastada dio volumen al rostro sostenido por una línea de contorno al modo cezariano.

La experiencia que adquirió durante su paso por Florencia lo encaminó a la elaboración de un lenguaje estético que maduró después de su regreso a Rosario, en 1917. Dotado de una sólida formación académica, el dominio del trazo, el sentido del equilibrio y la solidez de la cultura clásica



Autorretrato
1915

óleo sobre cartón- 34 x 32,5 cm
Firmado en el ángulo superior derecho.
Ingresó en 1936. Donación de Augusto Schiavoni.
Núm. de registro: 634



Mi hermana
1927

óleo sobre tela- 130 x 80 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1979. Donación de María Laura Schiavoni.
Núm. de registro: 1778

sica fueron transformándose, llevándolo a crear un nuevo sistema donde esos valores se mantuvieron en el ala de una visión moderna. La atmósfera que transitó su obra en ese período se caracterizó por el culto al dibujo, a la línea, y por la elección de una paleta sobria y reducida que el artista compuso en planos apenas modulados. Asimismo, las referencias primitivistas se materializaron en la simplificación formal, proceso donde las imágenes perdieron todo su volumen.

Mi hermana y *Con los pintores amigos* corresponden a ese período, donde el acento lineal configuró los contornos de las figuras y la síntesis formal se plasmó con mayor fuerza mediante una paleta luminosa, de materia opaca.

Desde 1918, Schiavoni participó en distintos salones de manera continua. En 1928 realizó su primera exposición individual en el Salón de la Cooperativa Artística de Rosario. También expuso sus obras en ciudades como Santa Fe y Buenos Aires.

En 1934, coincidentemente con la muerte de su madre, el artista abandonó su producción pictórica a causa de la enfermedad que lo llevó a la muerte, el 22 de julio de 1942, en Rosario.

Hoy es considerado uno de los más representativos artistas de la Historia del arte rosarino, y su obra forma parte de colecciones públicas y privadas del país.



El peso de Felicitas
ca. 1961
técnica mixta sobre hardboard- 85 x 145 cm
Ingresó en 1966. Donación del FNA.
Núm. de registro: 1573

Antonio Seguí

(1934)

Nació el 11 de enero de 1934, en Córdoba. Allí comenzó sus estudios académicos pero reconoció como único maestro a Ernesto Farina. En 1951 viajó a Europa por primera vez, en donde asistió a la Academia de San Fernando, en Madrid, y a la Escuela de Bellas Artes, en París. Durante su estadía en el viejo continente se interesó por la obra de pintores tales como Francisco de Goya, José Gutiérrez Solana y Honoré Daumier.

En 1956, dos años después de su regreso a Córdoba, realizó su primera exposición individual en la Galería Paideia. Al mismo tiempo, comenzó a participar en diversos concursos y salones de arte.

En 1957, emprendió un recorrido por América Latina y se instaló en México, interesándose por el arte precolombino y colonial. Además, entabló relación con el pintor muralista David Alfaro Siqueiros y otros artistas representativos de la tendencia *action painting*.

De regreso al país en 1960, se radicó en Buenos Aires. Luego de un período abstracto, próximo al Informalismo, su lenguaje pasó a encuadrarse dentro de la *Nueva Figuración*. Tendencia que reinstaló a la figura en la obra pictórica a partir de una construcción personal, en la cual intervinieron elementos informalistas y los provenientes del Pop Art, del arte geométrico y de otras modalidades.

En ese momento, las producciones del artista adquirieron un tono satírico, plasmando mediante el recurso de la ironía una reflexión acerca del contexto social.

El peso de Felicitas pertenece a la serie pictórica denominada *La familia de Felicitas Naón*. Conjunto de intervenciones realizadas sobre fotografías e instaladas en marcos antiguos. Mediante esas obras, el autor lanzó una aguda crítica a la sociedad, la familia y al juego de roles que éstas imponen.

En 1963 se radicó en París, momento en que su obra alcanzó gran ma-

durez, en tanto exhibió las características simbólico-formales que conservó en los años posteriores, aunque sosteniendo la carga crítica de sus trabajos previos.

Entre 1972 y 1973, realizó una serie denominada *Ejercicios de estilo- Retratos de familia*, basándose en cuadros de Gustave Courbet, Edouard Manet, Eugène Boudin y otros. Luego retomó la carbonilla y el pastel. Aplicándolos sobre la tela, realizó la serie *Paisajes campestres*. Esa producción fue resuelta con una paleta de matices oscuros, donde predominaron los grises, ocre y otros tintes de valores bajos.

A partir de 1986, sus obras se caracterizaron por la multiplicidad de elementos colocados sobre el lienzo. Las vistas de la ciudad y los personajes caricaturescos fuera de escala fueron acompañados por diferentes clases de objetos cotidianos. En esos trabajos, el artista puso de manifiesto su visión de la sociedad contemporánea.

Entre otras actividades, ejerció la docencia en la Real Escuela de Bellas Artes de Bélgica, y en la Escuela Superior de Bellas Artes de París.

Ha expuesto su prolifera producción en España, Francia, Finlandia, Grecia, Irak, Japón, Suiza, Estados Unidos y en la mayoría de los países de América Latina. En 1984 representó oficialmente a su país en la XLI Bienal de Venecia.

Obtuvo múltiples reconocimientos, destacándose: Gran Premio, V Bienal Internacional de Tokio 1966, Primer Premio Internacional de Darmstadt 1967, Gran Premio, Salón de Montrouge 1977, Premio Bibliofilia Office de Promotion de l'Édition Française 1978, Segundo Premio Sheraton 1979, Medalla de Honor, VIII Bienal de Grabado, Cracovia 1980, Diploma al Mérito Pintura Expresionista 1982, Premio Di Tella 1989, Gran Premio FNA 1990, Premio Security 1994 y Premio Konex de Platino 2002.

Vive y trabaja en París.



La silla amarilla

1972

óleo sobre tela- 92 x 73 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo. Fechado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 1987. Donación de la Sra. María Fernández de Seoane.

Núm. de registro: 1991

Luis Seoane

(1910-1979)

Pintor, grabador, muralista, ceramista y poeta. Nació en Buenos Aires, el 1 de junio de 1910. A los 6 años de edad, arribó a Arzúa, España, lugar de sus antepasados. Se licenció en Derecho y Ciencias Sociales en 1934. Paralelamente a su formación universitaria, inició sus estudios en grabado y pintura realizando su primera exposición en 1929.

Comprometido con la realidad político-social de Galicia, participó intensamente en la vida cultural de la época, convirtiéndose junto con otros artistas, en un motor de renovación plástica.

En 1936, debido a la ocupación del territorio Gallego por la fuerza fascista, se exilió en Buenos Aires. Trabajó en diversos periódicos y editoriales. Dirigió la revista *Galicia* lanzada por el Centro Cultural Gallego, e ilustró y publicó varios libros.

En 1952, luego de un viaje a Europa, donde conoció a Henry Moore y a Pablo Picasso, incursionó en el campo de la gráfica publicitaria, realizando los primeros afiches abstractos para la marca comercial *Cinzano*. Un año más tarde, llevó a cabo *Libro de Ruth*, su primer mural.

Formó parte de importantes emprendimientos como Porcelanas Magdalena, el Laboratorio de Formas y otros proyectos ideados para trabajar en la recuperación de la memoria histórica de Galicia.

Tanto la cultura argentina como la gallega constituyeron el impulso de su diversa y extensa producción, siendo Galicia pieza fundamental en sus obras. Las costumbres de dicho universo fueron evocadas mediante un lenguaje plástico nuevo donde logró conjugar tradición gallega y modernidad vanguardista.

En sus primeros desnudos femeninos y retratos de campesinas inmersas en paisajes de Galicia, puede vislumbrarse cierta influencia del expresionismo alemán. Sin embargo, fue Picasso su máximo referente.

A fines de la década del 40, la representación ilusoria de tridimensionalidad cedió paso a otras propuestas compositivas. Seoane aplanó el espacio, esquematizó las figuras y dejó de perseguir el sentido de profundidad con los tintes, dotando a su obra de una inmensa fuerza sintética. En los 50 abandonó la paleta de tierras y grises, y se inclinó

hacia el uso de tintes saturados, por considerar al color como elemento plástico autónomo.

En ese proceso de abstracción, la línea es un trazo firme y seguro, pero expresivo. Cada una resume otras líneas, colaborando en la definición de las formas sin perder su carácter de autonomía.

Hacia 1955, el tratamiento de la imagen se asemeja a las realizadas con diversas técnicas del grabado: líneas y planos de color se relacionan entre sí mediante un defasaje. Como si se tratara de una imagen fuera de registro, según la concepción clásica de los medios de reproducción múltiple.

Asimismo, ese modo pintar y de construir el espacio, a través de la deconstrucción de la imagen, se trasladó luego a la obra mural que inició en esa etapa.

La *mujer* es un gran eje temático dentro de su producción. Mediante colores vibrantes o quebrados y, bajo la apariencia de campesinas, pescadoras o madres, Seoane rindió homenaje a la figura femenina y reivindicó su rol tanto en el campo laboral como familiar. La mujer sentada es un motivo habitualmente visto en las construcciones románicas de Galicia y al cual el artista ha recurrido continuamente reelaborándolo.

El primer plano de la figura en la obra *La silla amarilla* es un claro ejemplo de ello. Fuerte y robusta, la mujer remite a las matronas gallegas.

Realizó múltiples exposiciones individuales y colectivas en distintos países del mundo. En Argentina, su producción puede apreciarse en el MNBA y en el FNA, entre otras instituciones. Participó en la V Bial Internacional del Grabado de Tokio, y en la III Bial del Grabado de Cracovia.

Obtuvo reconocimientos como la Medalla otorgada por el Senado de la Nación por haber sido premiado en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958.

Murió el 5 de abril de 1979, en La Coruña, España.

En la actualidad y, mediante la Fundación que lleva su nombre, su esposa continúa la gestión para la apertura del Museo Luis Seoane.



De la serie de las
Señoras Formas
Nº 10
1970
óleo sobre tela- 200 x 200 cm
Ingresó en 1980. Adquisición.
Núm. de registro: 1958

Eduardo Serón

(1930)

Nació el 12 de octubre de 1930, en Rosario.

Cursó estudios de arquitectura y pintura, vinculándose con los grupos plásticos *Refugio* y *Taller*.

Durante su primer período de producción, la obra fluctuó entre el campo de la pintura figurativa y la esfera de la no figuración. Este hecho convirtió a Serón en el artista rosarino que se atrevió a mostrar por primera vez en la ciudad, una obra de características concretas.

Desde entonces, su interés se volcó completamente hacia el ámbito de las formas, dejando de lado las figuras y estereotipos, a los fines de apuntar a una búsqueda coherente y renovada en la imagen.

La serie titulada *Las señoras formas*, a la que pertenece la obra que posee la colección, corresponde a una etapa de exploración fundamentalmente formal. En esas piezas, la geometría que pobló sus trabajos hasta el momento cedió el paso a una estructura más orgánica, donde las formas adquirieron un mayor protagonismo. Cuestión evidenciada en el tamaño adoptado por las mismas, ocupando casi la totalidad del lienzo. Además de llevar a cabo una intensa labor en la práctica pictórica, dictó

cursos, conferencias y actuó como jurado en diversas oportunidades. También se desempeñó como Secretario del MPBARGR, y como Director del MMBAJBC. En el marco de su labor académica, fue Profesor Titular de la Cátedra de Pintura, en la EPAVMB, y Profesor Adjunto de Implementación en la Facultad de Arquitectura de la UNR.

Desde 1954 participó en más de 100 exposiciones colectivas en galerías y museos de América y Europa, y a partir de 1958 llevó a cabo más de 50 exposiciones individuales de dibujos y pinturas.

Entre las distinciones obtenidas, figuran: Primer Premio de Dibujo, Salón de AAR 1961, Premio Adquisición Martín Rodríguez Galisteo, XLV Salón Anual, MPBARGR 1968, Premio Beca Anual de la Provincia, X Salón de Becarios de la Dirección de Cultura de Santa Fe 1968, Premio Adquisición Banco Municipal de Rosario, Primer Salón de Premiados, AAR 1972, y Premio Dr. Carlos Corbella, Fundación Héctor I. Astengo 1994.

El artista se encuentra representado en museos y colecciones privadas de Argentina, España, Francia, Uruguay, Chile y EEUU.

Vive y trabaja en Rosario.



Palermo
1918
óleo sobre tela- 60 x 85 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1939. Donación de la DMC.
Núm. de registro: 790

Ramón Silva

(1890-1919)

Nació el 8 de agosto de 1890, en Buenos Aires.

Se inició en la pintura de modo autodidacta hasta que en 1908 frecuentó el taller de Martín Malharro, junto con Walter de Navazio, Luis Falcini y Nicolás Lamanna, entre otros.

A pesar de carecer de mayores antecedentes académicos, gracias a Luis Agote consiguió una beca del Gobierno Nacional para viajar a Europa. En 1911 partió hacia el viejo continente, donde visitó Bélgica, Holanda, Suiza y España. Radicado en París tomó contacto con la pintura postimpresionista, permaneciendo allí por un lapso de cuatro años.

De regreso al país, realizó una exposición en la antigua CNBA pero en 1916 y 1917, los envíos realizados al Salón de Acuarelistas fueron rechazados. No obstante, Alfredo Chiabra Acosta, quien se opuso a los postulados del *Grupo Nexus*, prestó especial atención a su producción. Este crítico entendió a sus trabajos como una continuación estética de la obra de Malharro y comparó su cromatismo violento con la fuerza expresiva de Jean Rimbaud.

Aunque la carrera de Silva fue breve, es posible distinguir tres etapas dentro de su recorrido. Su período inicial transcurrió bajo la influencia del Impresionismo y de la obra de Malharro. Luego, durante su estadía

européa, asomó en su pintura la influencia tanto de Paul Cézanne como del Fauvismo. En Holanda conoció la obra de Vincent Van Gogh, cuestión que también explica su afición por los tintes encendidos y la pincelada empastada. Hacia 1916, en sus últimas obras, primó el color por sobre la construcción, en tanto elemento portador y trasmisor de espiritualidad. También Alfred Sisley dejó una huella importante en su proceso, que también deja ver cierta búsqueda y evocación de la naturaleza.

Palermo, paisaje de tono poético, representa el tercer período de Silva llevado a cabo en su regreso al país. Allí, el artista interpretó el escenario natural mediante el empleo de la luz, poniendo en evidencia sus inclinaciones simbolistas trabajadas en sus obras posteriores. El motivo aquí plasmado responde a la necesidad de emplear como modelo distintos paisajes de la ciudad de Buenos Aires. Para el tratamiento pictórico, se sirvió de pinceladas esfumadas que quitaron solidez a las formas creando una atmósfera sentimental. Con una paleta de colores puros, en la que predominan los tonos azules, el autor creó -en términos simbolistas- *correspondencias espirituales*, también presentes en la obra de Malharro. Murió en Buenos Aires, el 17 de junio de 1919, a causa de una enfermedad pulmonar.



Arco iris
sin fecha
óleo sobre tela- 90 x 99 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1929. Adquisición de la CMBA.
Núm. de registro: 495

Eduardo Sívori

(1847-1918)

Eduardo Sívori, al igual otros plásticos argentinos, fue uno de los más destacados representantes de la generación de pintores de 1880, momento en el que se produjeron importantes cambios en la estructura social, política y cultural de Argentina.

Nació el 13 de octubre de 1847, en Buenos Aires.

Recibió su formación artística en Europa, donde absorbió el academicismo y el naturalismo de influencias literarias. Entre 1875 y 1882 estudió en Buenos Aires con Francisco Romero, José Aguyari y Ernest Charton.

Durante ese período llevó a cabo dibujos en carbonilla y tinta, los cuales fueron publicados en *La Ilustración Argentina*, en 1881, edición que puso a foco los debates desarrollados en torno a la construcción de un arte nacional.

En 1883 viajó a Francia y se radicó en París. Allí asistió a la Academia Colarossi, donde tuvo como profesores a Jean-Paul Laurens y Paul Collin. También frecuentó a Pierre Puvis de Chavannes y al paisajista Hector Charles Auguste Hanoteau.

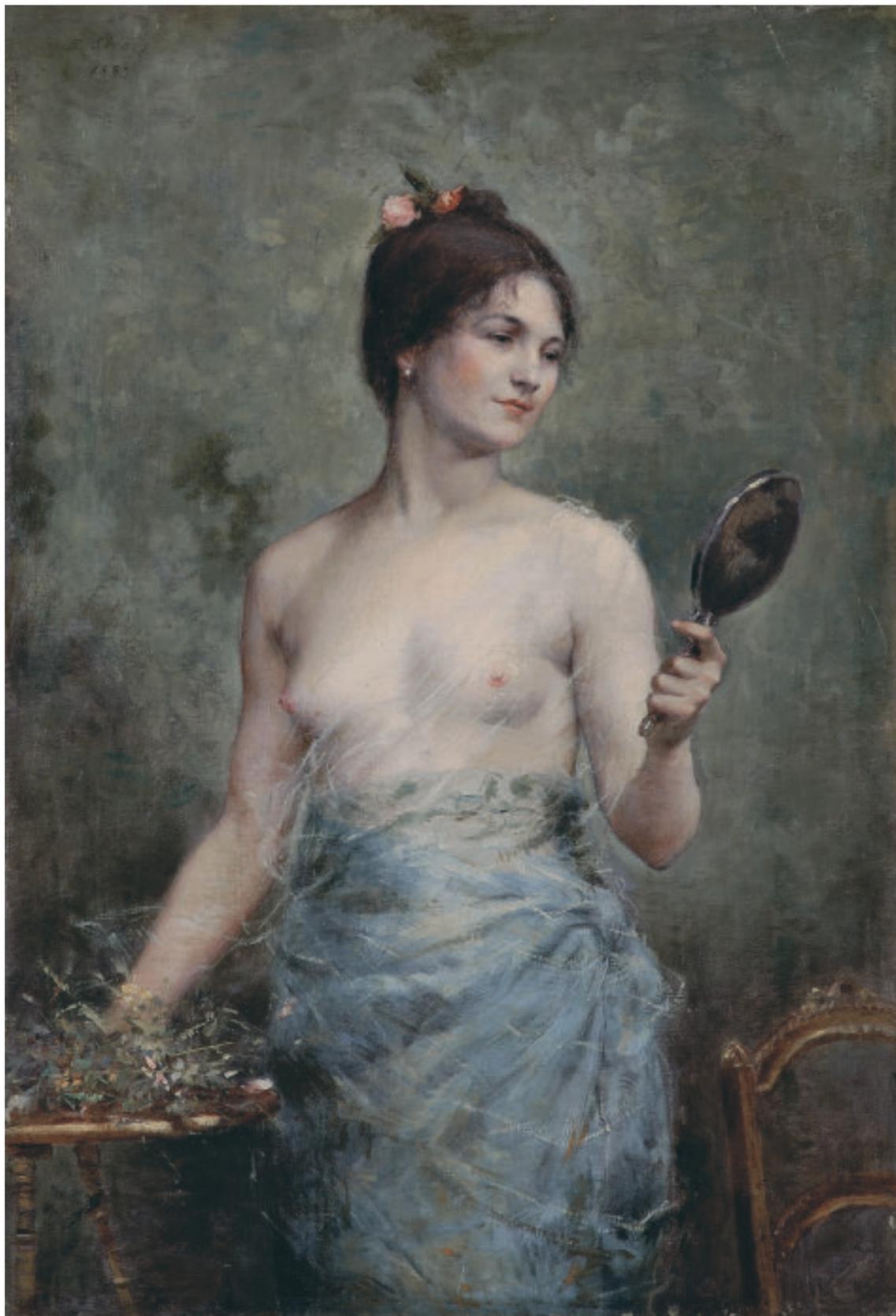
En su estancia parisina, el artista llevó a cabo una serie de obras de clara filiación realista. A través de la descripción directa de la realidad inmediata, una paleta de colores bajos, la pincelada empastada y los efectos de claroscuro que enfatizaron la sordidez de los temas es posible advertir los influjos de la obra de Gustave Courbet.

El trabajo más representativo de esa época fue *El despertar de la sirvienta*, enviado al Salón de París de 1887. Esa pintura escandalizó el ambiente artístico porteño debido a la representación de los detalles del cuerpo de una mujer de clase baja, en tamaño natural. La pintura pudo exhibirse únicamente a puertas cerradas en la SEBA.

Aquella actitud desafiante fue compensada en la realización de la obra *La mujer y el espejo*, donde el autor empleó una iconografía más poética y adecuada a las convenciones.

Más tarde, la preocupación por plasmar los efectos de la luz se manifestó en la producción de paisajes campestres de valores altos, próximos a la pintura de Jean-Francois Millet. Ese interés continuó vigente después de su retorno a Argentina en 1891, donde Sívori abandonó ciertos ras-

La mujer y el espejo
1889
óleo sobre tela- 60 x 39,5 cm
Firmado y fechado en el ángulo
superior izquierdo.
Ingresó en 1942. Adquisición.
Núm. de registro: 1094



gos academicistas, estructurando su lenguaje pictórico en base al color. Actitud que denunció la influencia del Impresionismo. De ese período data *Arco Iris*, cuadro que sintetiza forma y croma en una clara composición invadida por la diafanidad atmosférica. Dos franjas horizontales configuran el cielo y la tierra. Separadas ambas por la línea baja del horizonte, acentúan el carácter sereno e ilimitado de la llanura pampeana. Con pinceladas apenas perceptibles de pigmento traslúcido, el artista logró plasmar una perfecta circunferencia en el centro de la tela, configurada a partir del arco iris y su reflejo sobre el agua. La obra de Sívori gozó siempre de gran aceptación. Además de desarro-

llar una intensa actividad pictórica, también incursionó en la disciplina del grabado. *Carretas*, *La tranquera*, y *Tropa de Carretas* fueron considerados los primeros aguafuertes realizados en nuestro país, junto con los de Emilio Agrelo.

También dictó clases en su taller y en la ANBA, donde pasó a ser Subdirector en 1905. Fue cofundador de la SEBA y Director Interino del MNBA en 1903.

Participó en numerosos salones municipales, provinciales y nacionales y expuso su producción en París.

Murió el 5 de junio de 1918, en Buenos Aires.



Paisaje (de San Juan)
ca. 1929

óleo sobre tela- 127 x 154 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

Ingresó en 1929. Primer Premio Adquisición en el XI Salón de Rosario.

Núm. de registro: 530

Lino Enea Spilimbergo

(1896-1964)

Nació el 12 de agosto de 1896, en Buenos Aires.

Comenzó sus estudios artísticos en los talleres de dibujo para obreros, y hacia 1915 ingresó en la ANBA, posteriormente denominada ENBAPP. En ese primer período, resolvió sus obras con un lenguaje naturalista de tono impresionista, siendo el paisaje argentino, sus tipos y costumbres, las temáticas elegidas.

Realizó su primer viaje a Europa en 1925. En Italia aprehendió las enseñanzas tanto de los primitivos toscanos como de los grandes maestros renacentistas. En París, estudió junto con André Lothe y se vinculó con otros jóvenes argentinos, integrando luego el denominado Grupo de París.

A partir de la experiencia adquirida en Europa, su lenguaje manifestó un cambio rotundo, donde pudo vislumbrarse la influencia de Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Henri de Waroquier y Roger de La Fresnaye. Sus obras se simplificaron, cobrando mayor fuerza expresiva gracias al despojamiento de formas y colores. Las composiciones se tiñeron de un clima metafísico y sus figuras adquirieron cierta pesadez escultórica.

Factores que caracterizaron su producción posterior.

El artista retornó al país en 1928 y, dentro de dichos parámetros, continuó pintando diferentes escenarios naturales.

De esa época data *Paisaje*. Allí, la importancia del dibujo se advierte tanto en la rigurosidad de la construcción espacial como en la resolución de la perspectiva forzada. El extrañamiento de la atmósfera fue acentuado por el autor mediante la síntesis formal, la composición geométrica y los efectos de luces y sombras. Elementos que refuerzan la evocación de la pintura metafísica italiana.

A partir de los años 30, comenzó a trabajar en otro tipo de series, centrandó su interés en la construcción de retratos de indígenas del norte argentino y del altiplano. Esas pinturas se caracterizaron por las proporciones monumentales de las figuras ubicadas en el centro de la composición y por un particular tratamiento de los ojos, resueltos en forma almendrada y de gran tamaño.

Su reconocimiento artístico se vio acrecentado hacia 1933, momento en que obtuvo el Primer Premio en el Salón Nacional de Bellas Artes de

Naturaleza muerta
1936
óleo sobre tela- 112 x 75 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1937. Donación del Jockey Club Rosario.
Núm. de registro: 674



Buenos Aires, por su obra *Naturaleza Muerta*. Del mismo período es *Naturaleza Muerta*, obra perteneciente a la colección del MMBAJBC. Aquí, el tema es sólo una excusa para desarrollar un lenguaje pictórico moderno, donde el tratamiento sintético y geométrico de las formas manifiesta la impronta de las corrientes vanguardistas europeas. El artista también llevó a cabo una importante producción gráfica. Entre sus grabados se destacan las monocopias que conformaron la serie *Breve historia de la vida de Emma*, en las que el autor desarrolló la vida de una prostituta hasta su decadencia. También cabe mencionar los realizados para ilustrar el libro *Interludio* de Oliverio Girando, donde se destacaron los espacios surrealistas. En el campo de la pintura mural sobresalió su labor realizada en las Galerías Pacífico junto con Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, Manuel Colmeiro y Juan Carlos Castagnino.

Con ellos fundó un taller de arte mural en 1944. Entre otras actividades, desarrolló una memorable tarea como profesor, en instituciones como el IAAG, la ANBA, la UNLP y el Instituto Superior de Bellas Artes de la UNT. Participó en diversas exposiciones nacionales e internacionales. Entre sus distinciones más destacadas figuran: Primer Premio, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1922, Tercer Premio, XIII Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1923, Segundo Premio, III Salón de Otoño, La Plata 1925, Primer Premio Adquisición, IV Salón Anual, Santa Fe 1927, Primer Premio, XI Salón de Rosario 1929, Primer Premio, XX Salón de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores, Buenos Aires 1934, y Gran Premio, Exposición Internacional de París 1937. Murió el 17 de marzo de 1964, en Unquillo, provincia de Córdoba.

La Pantalla

1947

óleo sobre tela- 80 x 70 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.

Ingresó en 1947. Donación de la DMC. Premio Adquisición en el XXVI Salón de Rosario.

Núm. de registro: 1278



Raúl Soldi

(1905-1994)

Nació en Buenos Aires, el 7 de marzo de 1905, en el seno de una familia de artistas y músicos.

En 1921 realizó su primer viaje a Europa. Vivió en Alemania hasta 1923, año en el que se trasladó a Milán. Allí concurrió a la Real Academia de Brera, donde estudió a los clásicos italianos y obtuvo conocimientos sobre el uso de la línea y el volumen. En una breve visita a Argentina asistió a la ANBA, institución dirigida por Pío Collivadino. Al año siguiente retornó a Milán y se vinculó al entorno vanguardista de la Galería del Milione, pudiendo concretar una muestra con Lucio Fontana.

En su primer período de producción, iniciado en 1930 durante su estadía en Italia, desarrolló tres series tituladas: *Las Adolescentes*, *Dorada* y *Rosa*. La primera de ellas se caracterizó por la presencia de figuras femeninas: niñas de volúmenes generosos, remarcados con líneas de contorno e inmersas en un mundo irreal. En las otras dos series, el color fue la modalidad que le otorgó delicadeza y carácter a la representación.

De regreso a Buenos Aires, el artista conoció a Héctor Basaldúa, quien le otorgó la posibilidad de exponer en AABA. A partir de 1934 comenzó a realizar muestras individuales. Los temas elegidos para plasmar giraron en torno al paisaje, el retrato, naturalezas muertas y los referidos tanto al teatro como al circo. Sin embargo, más allá del motivo, sus composiciones se caracterizaron por la estilización de las formas y un uso personal del color. Recursos mediante los cuales otorgó a sus imágenes cierto clima de misterio.

La Pantalla manifiesta el interés del autor por las mujeres adolescentes. Un dibujo de formas lánguidas, curvas y macizas confieren un carácter melancólico al personaje. Este retrato se despoja de toda objetividad haciendo emanar una fuerte impronta emocional. La mirada, la inclinación de la cabeza y el reposar del cuerpo dan cuenta de la amplia sensibilidad del artista al captar sus motivos. Al mismo tiempo, las pinceladas,

la utilización del color y la iluminación evidencian las habilidades pictóricas del artista.

A partir de 1953, desarrolló una serie de trabajos de carácter religioso. Realizó un fresco en la Iglesia de Santa Ana de Glew, y otro de grandes dimensiones en la Basílica de la Anunciación de Nezaradt, en Israel. Luego decoró las cúpulas de la Galería Santa Fe, del Teatro Colón, y de la Iglesia de San Miguel de Arcángel.

Entre las múltiples actividades que realizó, cabe mencionar la labor desarrollada en el campo del teatro, confeccionando vestuarios y escenografías para distintas compañías. En 1933 comenzó a trabajar como escenógrafo cinematográfico. Mediante una beca otorgada por la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires, en 1941 viajó a Hollywood, Estados Unidos, para perfeccionarse en la materia.

En 1957 fue designado Académico de Número de la ANBA.

En 1969 Ediciones Elena publicó una serie de grabados que el autor realizó durante el período 1926 -1929.

En julio de 1987, su cuadro *La Virgen y el Niño* fue incorporado a la colección de arte sacro de los Museos del Vaticano en Roma.

Desde 1930 presentó su producción en salones provinciales y nacionales. También expuso trabajos en Trieste, Roma, Turín, Nueva York y París. Recibió numerosas distinciones entre las que figuran: Primer Premio, Salón Acuarelistas 1933, Medalla de Plata, Exposición Internacional de San Francisco, Estados Unidos 1933, Tercer Premio, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1942, Premio Sívori, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1944, Gran Premio de Honor, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1949, Premio Palanza, ANBA 1952, y Mención de Honor, Segunda Bienal de México 1960.

En 1992 Editorial Zurbarán organizó una mega exposición con su obra en las SNE. Falleció en Buenos Aires, el 21 de abril de 1994.

Sin título
1961
óleo sobre tela- 116 x 116 cm
Ingresó en 2006. Donación de la FJBC, que
adquiere la obra en el marco del programa
Matching Funds ArteBA-Zurich, 2006.
Núm. de registro: 3317



Clorindo Testa

(1923)

Nació el 10 de diciembre de 1923, en Nápoles, Italia. Un año más tarde, arribó con sus padres a Argentina.

Arquitecto y artista autodidacta egresó de la UBA en 1948. Comenzó a trabajar como dibujante junto con el equipo Austral formado por Jorge Ferrari Hardoy, Ernesto Roger, Juan Kurchan y Antonio Bonet, quienes desarrollaron el Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires. Al año siguiente, becado por la UBA, concretó un viaje a Italia, recorriendo España y Francia. Durante esa estadía en Europa llevó a cabo sus primeros dibujos. Impulsado por Franz van Riel, con quien se relacionó en Roma, Testa expuso por primera vez en 1952, luego de su regreso a Buenos Aires. Allí exhibió pinturas de trazos libres donde fue posible percibir la presencia de ciertos elementos arquitectónicos.

El esquematismo y la simplicidad de las formas, plasmados en los trabajos iniciales del artista, advirtieron la llegada del abstraccionismo. La composición se plagó de figuras simples, tales como círculos, óvalos, cuadrados y rectángulos. Más tarde, la tendencia abstracta desembocó en las corrientes informalistas. Las pinturas correspondientes a esa etapa fueron realizadas a partir de cierta densidad matérica provista de grafismos y chorreaduras. El autor eligió entonces, una paleta acromática de blancos, negros y grises. De ese período data la obra *Sin título* perteneciente a la colección del MMBAJBC.

En el transcurso de la década del 60, participó en diversas agrupaciones artísticas. Entre ellas, se encuentran: *Siete Pintores Abstractos*, grupo *Boa* y *Grupo de los Cinco*.

A comienzos de los 70, luego de su prolongada etapa experimental, retomó la figuración como herramienta de expresión. En adelante, el eje que configuró su producción fue la reflexión en torno a la problemática humanística: la conciencia del hombre, su relación con el ámbito

social y el medio ambiente. La exposición *Mediciones*, realizada en el año 1973, fue el primer paso que marcó su actitud de denuncia. Luego, desde su posición de urbanista, llevó a cabo *La peste en la ciudad* y *La peste en Ceppaloni*, en 1977 y 1979, respectivamente. Instalaciones donde Testa manifestó las preocupaciones referidas al deterioro del cuerpo y la mente del individuo, producido por la vida en la urbe. Tanto su lenguaje arquitectónico como los códigos del diseño fueron reformulados en el campo de la plástica, logrando una síntesis particular.

En la década del 90, su práctica pictórica dio a luz a la muestra titulada *Repeticiones sobre un mismo* tema. Telas, en las cuales la representación de un mismo rostro con vista de perfil relató los estados subjetivos del autor.

Amalgamando su vocación de artista y de arquitecto, logró introducir resultados innovadores en el arte argentino.

Desde 1971 integró el CAYC, y en 1976 fue nombrado Miembro de Número de la ANBA. En 1992 asumió el cargo de Director del FNA y fue distinguido por la UBA con el título de Doctor Honoris Causa.

Expuso sus obras en museos, galerías y bienales en Argentina, Brasil, México, Cuba, Venezuela, Italia, España, Francia, Bélgica, Holanda, Yugoslavia, Japón, Estados Unidos, Inglaterra, Suiza, Dinamarca y Canadá.

Entre sus distinciones se destacan: Medalla de Oro, Exposición Universal de Bruselas 1958, Primer Premio Nacional, ITDT 1961, Primer Premio, Gran Premio Itamaraty, XIV Bienal de San Pablo 1977, Premio Konex de Platino 1982, Premio Trayectoria, AACA 1986, Premio Trienal Arquitecto de América 1987, Premio ICI de Diseño 1989, Premio Konex de Platino 1992, Arlequín de Oro, Fundación Pettoruti 1999, y Premio del Cincuentenario AACA-AICA, AACA 2000.

Vive y trabaja en Buenos Aires.



Agencia de
colocaciones
1920

óleo sobre tela- 50 x 61 cm
Firmado y fechado en el
ángulo superior izquierdo.
Ingresó en 1925. Donación
de Mario Goyenechea.
Núm. de registro: 177

Valentín Thibon de Libian

(1889-1931)

Nació el 18 de diciembre de 1889, en Tucumán.

Realizó sus estudios en materia de arte en la ANBA y luego viajó a Europa regresando al país en 1912.

Se presentó como un artista decidido a elaborar un lenguaje propio a partir de los temas de su interés, independientemente de las corrientes de su época. En sus inicios, adhirió a la línea de Martín Malharro integrando el grupo de sus seguidores junto con Walter de Navazio. No obstante, en la segunda y tercera década del siglo XX, su obra ocupó un lugar distante de los grupos de poder que dominaban entonces el campo artístico de Buenos Aires.

Junto con Fernán Félix de Amador, Ricardo Gutiérrez y Arturo Lagorio, integró el autodenominado Cuarteto del lagarto. Grupo que recorrió los cafés y los lugares nocturnos de Buenos Aires frecuentando la bohemia a la que ellos mismos pertenecían.

En las obras del artista predominan esos personajes trasnochados de la vida porteña, escenas interiores, urbanas y nocturnas, mediante las cuales exploró la problemática del inmigrante y de la prostitución. Formalmente, sus producciones se vinculan a la corriente posimpresionista e históricamente ha sido comparado con pintores como Edgar Degás y Toulouse-Lautrec, quienes testimoniaron la vida nocturna parisina, de características similares a la de Buenos Aires, a principios del siglo XX.

El artista llegó a conocer la obra de esos artistas durante su estadía europea. A su regreso, definió su lenguaje en torno a la luz y al color. Su obra, recibida en un marco de exaltación nacionalista, fue tan elogiada como criticada.

En *Agencia de colocaciones*, el autor ahondó en la temática de la prostitución, manifestando el abuso y el dominio ejercidos sobre la mujer. Allí utilizó una paleta de colores poco saturados pero contrastantes, dispuestos en planos de materia lisa. Los rostros, portadores de desaliento y de cierto carácter caricaturesco, otorgan a la obra tanto un tono de melancolía como una intención mordaz.

Entre sus actividades vinculadas al arte, en 1927 se desempeñó como jurado en el XVII Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Realizó diversas exposiciones individuales y envió sus obras en varias oportunidades al Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. También formó parte del envío argentino a la Exposición Internacional de Venecia de 1926, exhibiendo posteriormente su producción en España, Italia y Francia.

Entre las distinciones recibidas figuran: Primer Premio Adquisición, III Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1913, y Primer Premio Municipal 1924.

Murió el 11 de febrero de 1931, en Buenos Aires.



Pareja de pescadores
sin fecha
óleo y acrílico sobre madera aglomerada- 121 x 90 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1964. Donación del FNA.
Núm. de registro: 1552

Carlos Uriarte

(1910-1995)

Nació el 9 de enero de 1910, en Rosario. Hijo de una familia de origen vasco, fundadora, junto con otras, del barrio Echesortu.

Comenzó su formación artística en la academia de Fernando Gaspary, pintor francés que enseñó dibujo y pintura. En sus primeros trabajos, las temáticas giraron en torno a su barrio y la quinta de sus abuelos, las cuales fueron remplazadas luego por las costas del Paraná, sus islas y pescadores. Fuente de inspiración que perduró a lo largo de toda su producción.

En 1929 realizó su primera muestra individual, a los 19 años de edad.

En 1950 fue miembro fundador del *Grupo Litoral*, junto con Juan Grela, Hugo Ottmann y Leónidas Gambartes, entre otros. Agrupación que logró posicionarse tanto en el campo artístico local como en el de Buenos Aires. Si bien cada uno de sus integrantes tuvo una estética propia, todos ellos fundaron una tradición de lo moderno en términos regionales, cuyas representaciones oscilaron entre la figuración y la abstracción.

Por entonces, la obra de Uriarte se alejó de la interpretación naturalista y se inclinó hacia las propuestas no figurativas, abogando por la síntesis de elementos y por la utilización de colores puros. No obstante, su lenguaje estético se definió a partir de la segunda mitad de la década del 50. Sin abandonar nunca totalmente el referente real, adoptó para sus trabajos tanto oposiciones tonales como tintes netos y despojados de evocaciones emotivas. En consecuencia, su obra mostró un importante cromatismo y una intensa luminosidad, ligados a su espacio físico.

Pareja de pescadores no corresponde a la época del *Grupo Litoral* sino a su producción posterior. Sin embargo, el lenguaje aquí empleado proviene de las búsquedas estilísticas realizadas por aquellos años, donde los contrastes de colores primarios, que dejan ver la huella del pincel, derivan de las corrientes informalistas. Aquí, el autor plasmó uno de sus temas predilectos, intentando quitarle la carga literaria o anecdótica a la representación. Esta pintura, al igual que otras, no enfatiza el drama, la soledad ni la pobreza.

En el marco de su actividad académica, Uriarte fue profesor de dibujo y pintura en el Profesorado de la Escuela Normal N° 2 de Profesores de Rosario, y en el Instituto Superior de Bellas Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNL. También, en 1964 se desempeñó como jurado de selección en la XXXII Bienal de Venecia.

En 1985 recibió el título de Ciudadano Ilustre de Rosario, y en 1992 la UNR lo distinguió con el título de Profesor Honorario.

Desde 1930 se presentó a diversos salones oficiales, exhibiendo sus obras en Rosario, Santa Fe, Buenos Aires, Mar del Plata y Córdoba. Además, fue invitado a exponer en la Bienal de Venecia 1956.

Entre las distinciones recibidas figuran: Medalla de Bronce, Exposición Universal de Bruselas 1958, y Premio Palanza, FNA 1965.

Uriarte se halla representado en museos y colecciones de Argentina, Estados Unidos, Japón, Bélgica, Francia, Italia y Australia.

Murió en Rosario, en 1995.

El saco rojo
ca. 1943
óleo sobre tela- 70 x 55 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1943.
Premio Adquisición legado Manuel Musto en
el IV Salón Anual de Artistas Rosarinos.
Núm. de registro: 1189



Julio Vanzo

(1901-1984)

Nació el 12 de octubre de 1901, en Rosario.

En 1919 llevó a cabo su primera exposición en el Salón Witcomb, presentando en esa oportunidad una serie de retratos. Asimismo, en paralelo con la pintura, realizó ilustraciones y caricaturas.

Pese a que el contexto artístico rosarino de la época se encontraba influenciado por el naturalismo academicista, Vanzo se interesó por la acción de las vanguardias europeas. Los retratos realizados a fines de la década del 10 dan cuenta de ello.

En 1926 compartió un taller con Lucio Fontana, artista recién llegado de Europa. Espacio que se convirtió en el centro de reuniones de plásticos e intelectuales locales.

Ese mismo año, participó en el Primer Salón de Artistas Rosarinos organizado por el Grupo Nexus. No obstante, en 1929 su obra *El descanso de las máquinas de circo* fue rechazada en el Salón Libre de Bellas Artes de Rosario, organizado por la CMBA, por ser considerada inconveniente e inmoral.

Por entonces, incursionó en distintas corrientes tales como Cubismo, Expresionismo y cierta vertiente del arte concreto. La interpretación de estos lenguajes derivó en una estética personal caracterizada por la heterogeneidad y el cruce de tendencias, rasgo que mantuvo a lo largo de su trayectoria artística.

En 1933 fue designado miembro de la CMBA, y luego del nombramiento de Hilarión Hernández Larguía como Director del MMBAJBC en 1937, ocupó el cargo de Secretario de dicha institución.

En esos años, Vanzo se consolidó como uno de los artistas más destacados de la ciudad y recibió numerosos premios. Actuó como asesor de adquisiciones para el museo y le fueron compradas varias obras para la colección.

También realizó una serie de retratos que fueron premiados, los cuáles se relacionan estrechamente con el lenguaje utilizado en *El saco rojo*, obra con la que obtuvo el Premio Adquisición en el IV Salón Anual de Artistas Rosarinos de 1943. En esta pintura se encuentra representado el retrato de la escritora Rosa Wernicke, quien fuera su mujer desde 1931.

Resuelto con un lenguaje de volúmenes intensos, este óleo reveló la intención del artista por captar los rasgos que definen no sólo la apariencia sino la psicología de la modelo. El autor concibió a la retratada con una mirada profunda, vestida de rojo, con sombrero, guantes negros, y con la mano izquierda sosteniendo el mentón. Definió su carácter mediante la postura de la figura y los colores elegidos.

Entre 1939 y 1946 volvió a compartir taller con Fontana hasta que éste último partió a Buenos Aires para dictar clases en la Escuela Altamira.

En la década del 50 surgieron la *serie de los paraguas*, la *serie del tango* y la *serie de las Tres Gracias*. En 1955 participó del XXXIV Salón Anual de Artes Plásticas de Rosario con la obra *Fútbol*. En esa pintura, el artista empleó un lenguaje plástico muy diferente al planteado en los retratos. La temática del deporte le permitió obtener una composición dinámica basada en líneas fuerza y figuras esquemáticas que recuerdan a las búsquedas cubistas y futuristas de su juventud. Allí, el uso del color se tornó más espontáneo, resultado de una paleta de colores primarios que usó de forma plana y reforzó con líneas negras y blancos luminosos.

Entre sus múltiples actividades se desempeñó como crítico de arte, ilustró libros, diseñó escenografías y vestuarios para diversas obras teatrales. También fue docente en la Escuela de Arquitectura de la UNL.

Realizó alrededor de 50 muestras individuales y grupales en galerías de renombre nacional. En 1941, invitado por Emilio Pettoruti, expuso en la Riverside Gallery de Estados Unidos.

En 1972 fue nombrado Académico Delegado de la ANBA.

Entre las distinciones recibidas figuran: Segundo Premio, Primer Salón Anual de Rosario 1938, Premio Único en Grabado, III Salón Anual de Artistas Rosarinos 1940, Premio Salón Anual de Santa Fe, MPBARGR 1942, Premio Adquisición, IV Salón de Anual de Artistas Rosarinos 1943, Primer Premio, Salón de AAR 1948, Primer Premio Adquisición, XXXI Salón Anual de Artes Plásticas de Rosario 1952.

En 1981 y 2001 se realizaron retrospectivas del artista en el MMBAJBC. Murió el 10 de diciembre de 1984, en Rosario.

El médico
1933
óleo sobre tela- 124,6 x 96 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1959. Donación del FNA.
Núm. de registro: 1453



Miguel Carlos Victorica

(1884-1955)

Nació el 4 de enero de 1884, en Buenos Aires.

Ajeno a los movimientos de vanguardia de la época, se concentró en su mundo privado.

A los doce años comenzó sus estudios artísticos con el pintor italiano Ottorino Pugnaroni. Luego continuó su aprendizaje con Ángel Della Valle, Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori, en la Academia Libre de la SEBA. En 1911 viajó a Europa para completar su formación, radicándose en París. Allí, trabajó con Louis-Marie Désiré-Lucas, quien lo introdujo en la pintura del desnudo. Asimismo, la mayor influencia recibida entonces fue la de los *fauves*. Con frecuencia se ha señalado a Pierre Bonnard y a Édouard Vuillard como sus posibles inspiradores, principalmente, por el uso de veladuras y el tratamiento luminoso que Victorica le otorgó a los colores.

También fue importante en la pintura del retrato, el influjo de Eugène Carrière. Artista que, luego de su incursión simbolista, buscó expresar sus sentimientos a través del arte, sosteniendo que el ojo depende del espíritu.

En 1918 el artista regresó a Buenos Aires y, alejado de las intenciones naturalistas a fin de revelar su experiencia interior, adoptó una postura individual, intimista y lírica. Cultivó géneros diversos sin tener preferencia por ninguno. Entre ellos, se encontró el retrato, la naturaleza muerta, la pintura religiosa y el paisaje.

Instalado en La Boca, en la casa que habían habitado Benito Quinquela

Martín y Fortunato Lacámara, se convirtió en uno de los protagonistas del ambiente cultural de ese particular barrio.

Las primeras pinturas que el artista envió al Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires mostraron su vínculo con el simbolismo. Asimismo, en la década del 20 produjo numerosos estudios de la figura humana y llevó a cabo varios retratos, en los cuales, generalmente, representó a sus allegados. Desde 1930 comenzó a otorgarle a la figuración un tratamiento diferente en cuanto a materia y espacio. En *El médico*, el autor evitó la descripción minuciosa en beneficio de una imagen bocetada que hace perder consistencia a las formas. Allí, se acercó a la pura pintura, destacándose en su composición el arabesco, los fondos decorativos y los colores luminosos.

Desde 1917 exhibió sus obras en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En 1931 realizó su primera muestra individual en AABA. Además, participó en exposiciones realizadas en Francia, Italia, España, Inglaterra, Austria, Bolivia y Estados Unidos. También integró el envío argentino a la Bienal de Venecia de 1952. En 1947 fue nombrado Miembro de Número de la ANBA.

Entre las distinciones recibidas, figuran: Primer Premio, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1932, Medalla de Plata, Exposición Internacional de París 1937, y Gran Premio de Honor, XXI Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1941.

Murió el 9 de febrero de 1955, en Buenos Aires.



Autorretrato
1918
óleo sobre tela- 88 x 105 cm
Firmado y fechado en el
ángulo inferior derecho.
Ingresó en 1919. Donación
de El Círculo.
Núm. de registro: 14

Francisco Vidal

(1897-1980)

Nació en Córdoba, el 21 de junio de 1897.

Recibió sus enseñanzas en materia de arte, en la Academia Provincial de Bellas Artes de su ciudad natal, egresando con el título de Maestro de Dibujo en 1917. Allí, tuvo como profesores a Emilio Caraffa, Manuel Cardeñosa y Emiliano Gómez Clara. En 1924 obtuvo una beca del Gobierno de Córdoba que le permitió viajar a Europa para continuar con su formación artística. Radicado en Madrid, adquirió importantes conocimientos en diversos talleres y museos de Francia e Italia, regresando al país en 1928.

Vidal fue uno de los pintores argentinos destacados como dibujante y colorista, siendo la rigurosidad formal una de sus principales características.

Paisajes y naturalezas muertas constituyeron algunos de los tópicos abordados. Sin embargo, la figura humana fue el tema en el que indagó con mayor profundidad siendo la presencia femenina la que ocupó un lugar preponderante. Mujeres agrupadas, solitarias, de cuerpos sedentes o recostados configuran los modelos tanto de sus retratos como de sus desnudos, dominando estos últimos en gran parte de su producción.

Dentro de la trayectoria de Vidal es factible determinar tres momentos. El primer período se remonta a su provincia natal. Allí llevó a cabo una serie de composiciones interiores y campestres mediante un lenguaje luego depurado en su estadía europea. Esas obras, realizadas con una paleta de tintes bajos, contrastes suaves y poca luminosidad ya manifestaban tanto las exigencias representativas como la solidez construc-

tiva. Con figuras serenas, dentro de un clima de armonía, la obra *Autorretrato* de la colección MMBAJBC se halla inmersa en estos lineamientos. Acompañado de una joven, casi sumergida en la penumbra, el autor se encuentra en primer plano, su rostro configura la zona de mayor luz en la composición. El título de la obra tiende a generar un desplazamiento de sentido ya que no solo alude a la figura masculina de la pintura sino también a la que se encuentra bocetada en el caballete representado a la derecha del cuadro.

Luego, devino una etapa de transición entre la forma cerrada y el volumen escultórico de los cuerpos femeninos, donde se hizo presente el uso de monocromías.

Finalmente, la firmeza estructural, los ritmos lineales y una exquisita combinación de rosas y grises revelaron la madurez de sus obras.

Dentro de su actividad docente, luego de su regreso a Argentina, ocupó el cargo de Profesor de Dibujo hasta 1931, en la Academia Provincial de Bellas Artes de Córdoba, donde posteriormente ejerció como director. Expuso sus obras tanto en el país como en España.

Entre sus menciones se destacan: Primer Premio, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1928, Medalla de Oro, Exposición Internacional de París 1937, y Gran Premio Adquisición, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1938.

Vidal se encuentra representado en numerosas colecciones públicas y privadas tanto americanas como europeas.

Murió en Córdoba, el 14 de febrero de 1980.



Moisés
sin fecha
bronce- 465 x 202 x 190 cm
Ingresó en 1938. Donación del artista.
Núm. de registro: 683

Rogelio Yrurtia (1879-1950)

Hijo de inmigrantes españoles nacido el 6 de diciembre de 1879, en Buenos Aires.

En su juventud ingresó en la SEBA, donde tuvo como maestro al escultor Lucio Correa Morales. En 1899 obtuvo una beca otorgada por el Ministerio de Instrucción Pública para continuar su formación artística en Europa. Se radicó en Italia por un breve período, trasladándose luego a París, donde residió hasta 1921. Allí concurrió a las Academias Jullien y Collarossi. También asistió al taller del escultor Jules Félix Coutan. Conoció a Auguste Rodin y se vinculó con otros artistas.

Alentado por sus maestros decidió buscar su expresión dentro de la disciplina escultórica, sin perder el naturalismo ni el realismo de las figuras. A principio del siglo XX, la crítica europea jerarquizó las obras del joven Yrurtia, llegando a conocerse en nuestro país mediante las reproducciones aparecidas en diarios y revistas.

En 1905 expuso su primer conjunto escultórico en el Salón Costa de Buenos Aires. Desde ese momento, los encargos en la ciudad se fueron acrecentando. Entre ellos, cabe destacar el Monumento al Coronel Manuel Dorrego, el Canto al trabajo, y el Mausoleo de Bernardino Rivadavia. En esas obras, el artista evidenció tanto precisión técnica como una gran calidad poética.

Luego de ese período de reconocimiento y producción artística en su país, retornó a París. Instalado en su taller desde 1906 a 1910 trabajó

para cumplir con los pedidos que le llegaban desde Buenos Aires.

Moisés, al igual que otras tantas creaciones, dio a conocer su afición por el modelado de las figuras y el conocimiento sobre la escultura griega. Asimismo, evidencia su extraordinario desarrollo de la figuración a escala monumental.

En 1949, junto con su esposa, la pintora Lía Correas Morales, donó su propiedad de Barrio Belgrano, con el mobiliario y las obras de arte para ser utilizada como museo.

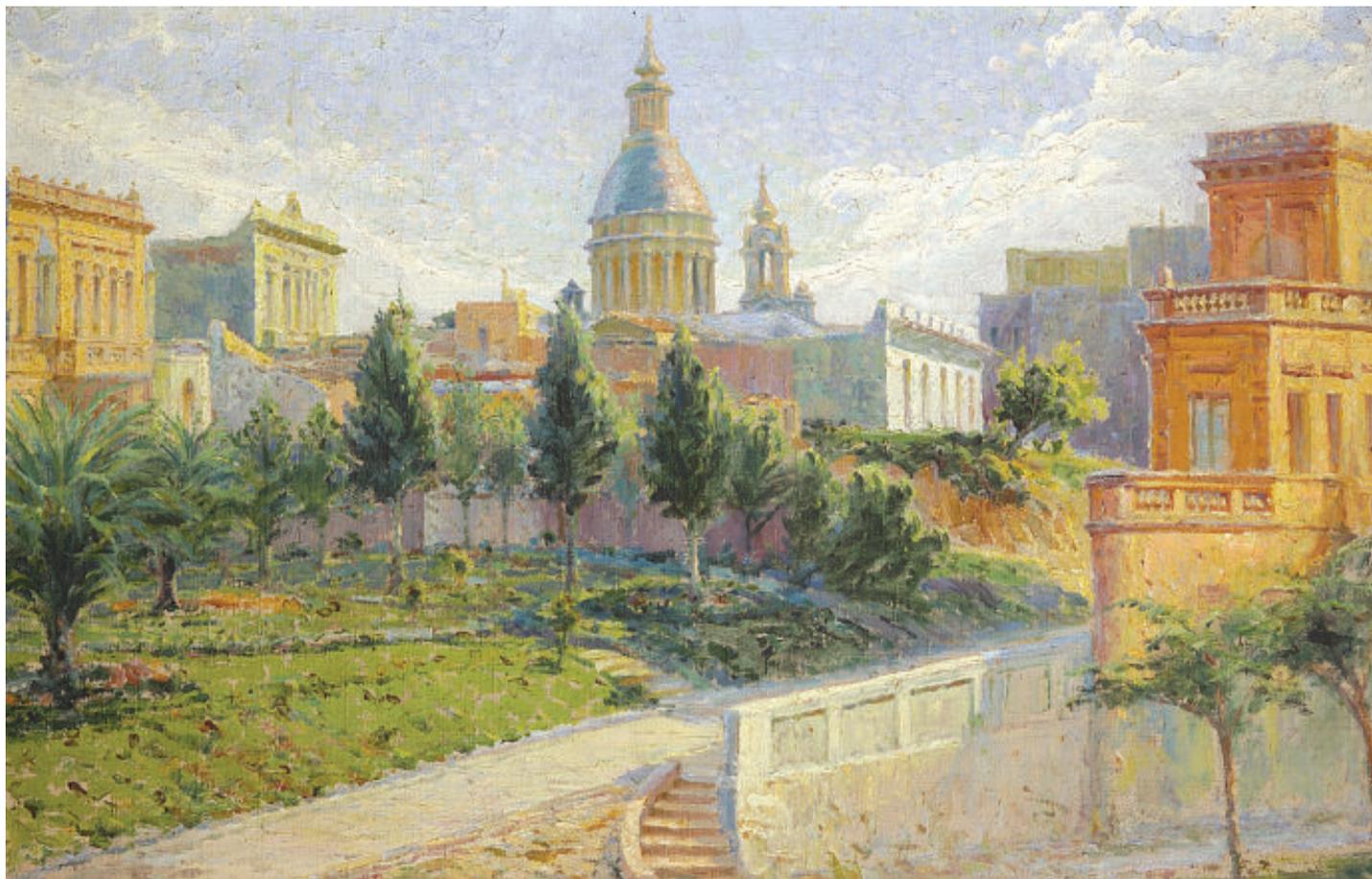
Entre sus actividades vinculadas al arte, fue miembro fundador y profesor de la ANBA, formando parte de la CNBA.

Realizó exposiciones en Francia, España, Argentina y Chile. También, participó en la Feria Internacional de Nueva York, en 1937.

Entre las distinciones recibidas figuran: Gran Premio de Honor, Exposición Universal Saint Louis, Estados Unidos 1904, Segundo Premio, Concurso Internacional Centenario de la Revolución de Mayo 1909, Gran Premio de Honor, Exposición Internacional de Arte de Barcelona 1911, Medalla de Oro, Círculo de Bellas Artes 1925, Medalla de Oro, Salón Municipal de Rosario 1937, y Premio de Honor, Salón de Viña del Mar, Chile 1939.

Sus obras figuran en colecciones de importantes museos del país y del extranjero.

Murió el 4 de marzo de 1950, en Buenos Aires.



Plaza Belgrano
 sin fecha
 óleo sobre tela- 88,5 x 136 cm
 Ingresó en 1943. Donación de Anita Zaino de Lazzari.
 Núm. de registro: 1145

Salvador Zaino

(1858-1942)

Nació 1858, en Pópoli, Italia. Recibió formación plástica en Génova desde los diez años. En Nápoles trabajó en los talleres de Antonio Manzini, Teófilo Patini y Francisco Michetti, donde aprendió las técnicas de la decoración mural.

Llegó a Rosario en 1889, en plena época de crecimiento de la ciudad. Por entonces, el desarrollo de la construcción reclamó el oficio de artistas, artesanos y decoradores. Todos ellos fueron, en su mayoría, inmigrantes llegados de Europa.

Desde su arribo, Zaino dictó clases en el Club Industrial y en la Academia de Barone. Finalmente, abrió su propia Academia Estímulo de Bellas Artes, y fue Profesor de la Cátedra de Dibujo en la Escuela Normal de Profesores de Rosario. Poco después, ganó un destacado lugar como pintor, decorador y docente, estando siempre relacionado con el sector de la ciudad económicamente más favorecido.

Como decorador de muros y cielorrasos, optó por la representación de temas mitológicos. Entre sus obras más conocidas, cabe mencionar el Foyer de la Ópera del Club Social del Círculo Italiano. También realizó pinturas decorativas en residencias de importantes familias de Rosario,

tales como Astengo, Pinasco, Benvenuto y Castagnino.

Su pintura de caballete, de cierta inclinación hacia el verismo, se caracterizó por el uso de la mancha como recurso formal y por el empleo de una paleta de colores plenos y luminosos. Aspecto que pone de manifiesto la influencia de los *macchiaioli* italianos.

Pintó telas con diversas técnicas y temáticas pero se destacaron los paisajes en los que plasmó patios, caseríos y vistas tanto de la ciudad como del río.

Plaza Belgrano se presenta como testimonio histórico ya que en esa imagen se encuentra representada la fisonomía de la zona de la ciudad en la que posteriormente se construyó el Monumento a la Bandera. Esta obra podría ser considerada como una pintura de estudio resuelta a la manera tradicional. Allí, la perspectiva diagonal sumada a la elección de colores tanto cálidos como fríos acentúa la profundidad de la composición. Asimismo, la mancha empastada define a los objetos en términos de luz sin descomponer su corporeidad.

A partir de 1917 participó en salones oficiales de Rosario y Buenos Aires. Murió el 17 de mayo de 1942, en Rosario.

Pintura Europea



La Virgen y el Niño
fresco sobre teja- 52 x 37 cm
Ingresó en 1942. Donación de la familia Castagnino.
Núm. de registro: 860

Anónimo

Escuela italiana, siglo XVI

La pintura que en los registros del museo figura como *La Virgen y el Niño Jesús* fue adquirida por Juan B. Castagnino al Sr. Luis de Servi el 8 de octubre de 1921, procedente de la colección del anticuario florentino Gino Vellutini. En los archivos del museo existen cartas con referencias históricas e iconográficas de la pintura, cuyos firmantes son Louis Demonds, conservador del Museo del Louvre -con fecha 20 de diciembre de 1924-, Adolfo Venturi -con fecha del 19 de enero de 1925-, Gino Vellutini, anticuario y anterior dueño de la obra -fecha del 8 de diciembre de 1824-, y Conrado Ricci -con fecha 8 de marzo de 1925-. Los cuatro especialistas arriesgan en sus notas diferentes interpretaciones, pero todos coinciden en la referencia iconográfica miguelangesca. Vellutini la relaciona con la escuela del Pontormo, Ricci también la cree de escuela florentina -próxima a *El Bronzino*-, y Demonds afirma que la influencia de Miguel Ángel es muy remota, relacionando la obra con los fresquistas de Módena y Parma de fines del siglo XVI: Parmigianino y Lelio Orsi da Novellara.

El fresco de la colección del museo se vincula con los rasgos de la pintura florentina manierista, que en general se caracteriza por composiciones elegantes, aunque artificiosas y rebuscadas, figuras alargadas, colores claros, luces frías y volúmenes definidos con precisión escultórica. Datada en el siglo XVI, es un fragmento de pintura mural. No existen datos acerca de por qué se la ha identificado iconográficamente con el motivo de la Virgen y el Niño Jesús. Más bien parece una interpretación del modelo del *beso* de la composición *Venus y el amor* de Miguel Ángel (en la colección Farnese del Museo y Galería Nacional de Capodimonte) que

según Giorgio Vasari fue ideada por el artista y que representa una meditación acerca de la doble naturaleza del amor -espiritual y sensual- luego pintado por el Pontormo. El dibujo fue realizado por encargo de Bartolomeo Bettini para la decoración del dormitorio de su palacio florentino entre 1532 y 1533¹ y posteriormente numerosas fueron las copias e interpretaciones con variantes atribuidas a diferentes artistas florentinos. Se conocen, como mínimo, cuatro versiones de la obra original de Miguel Ángel-Pontormo pintadas por Vasari, Bronzino, Allori y Michele di Rodolfo, el Ghirlandaio.

Nuestra pintura debería ponerse en relación con el dibujo de Miguel Ángel, aunque ha habido algunos cambios en la composición, como también los hubo en la versión de Bronzino: uno es la torsión del niño, en el dibujo original, el brazo que rodea el cuello de la figura femenina es el izquierdo y aquí es el derecho, simplificándose la postura del conjunto. Otra de las variantes es la mano de la mujer que se apoya en el hombro derecho del niño, es una mano estilizada que queda cortada por los bordes de la pintura. Esta mano, que en nuestra pintura parece corresponder a la figura femenina, puede relacionarse con la mano de Cupido de la composición de Bronzino: se presenta alargada y en postura casi idéntica.

María de la Paz López Carvajal

¹ Para mayor información sobre este tema ver el catálogo de la exposición *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, curada por Franca Falletti e Jonathan Katz Nelson, Firenze, Galleria dell' Accademia, 2002.

San Francisco Javier en éxtasis
 óleo sobre cobre- 84 x 61 cm
 Ingresó en 1942. Donación de la familia Castagnino.
 Núm. de registro: 858



Anónimo¹

Escuela italiana, siglo XVIII (?)

San Francisco Javier en éxtasis, donado por la familia Castagnino, habría sido atribuido a Alonso Cano en 1915 por el entonces director del Prado. En un documento adjunto al acta de donación puede leerse una nota fechada en Madrid en febrero de ese año por la que Juan B. Castagnino dejó constancia de que había mostrado el cuadro al director de dicho museo, el eminente maestro don José Villegas, quien habría afirmado que era pintura muy apreciable, de mano maestra, sobre todo el santo, muy similar a Alonso Cano, de quien bien puede ser, más que de ningún otro autor.

Por sus características, hoy puede concluirse que el cuadro sería italiano y del siglo XVIII, pero no tiene firma ni fecha y se carece de datos que permitan atribuirlo a algún artista. Representa al santo -de destacada actuación como misionero en el Oriente en la primera mitad del siglo XVI- en éxtasis. Fue pintado a partir de un grabado que circuló por Europa en ese tiempo, cuando era usual que los artistas copiaran regularmente composiciones y elementos iconográficos de estampas religiosas -en su mayoría flamencas o alemanas- que distribuía una eficiente red comercial y que se compraban como objetos de devoción. Pérez Sánchez² señaló que los talleres de pintura, volcados irremediabilmente sobre los aspectos devocionales que la clientela monástica reclamaba, insistieron una y otra vez sobre determinados modelos en los que encontraba fácil acomodo su exigencia devocional.

Un ejemplar de la lámina en cuestión se encuentra en la biblioteca Nacional de Madrid (número 11-2-36218). Según el catálogo, es una figura entera tomada de tres cuartos. El personaje ...echado sobre unas pajas, abraza un Crucifijo. A su lado, una jarra y un libro. En la parte superior de la

estampa, muchos ángeles en diversas actitudes. Lleva una inscripción: S. Franciscus Xaverius E Soc Iesu Indiarum Apostolus [...] obdormivit in Domino [...] 1552. [...] Ioan Bapt Gaullus pinx Bened Farjat sculp. Rom. Es decir, fue grabada en Italia, donde residió, por Benoît Farjat, nacido en Lyon en 1646 y muerto a principios del siglo XVIII. Se lo conoce por sus estampas de temas religiosos y mitológicos realizadas sobre pinturas de los hermanos Carracci, Pietro de la Cortona y otros maestros. En este caso copió una pintura de Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), también llamado Baciccía, quien, por recomendación de Bernini, Gaulli trabajó durante quince años en la decoración del Gesù, que fue su obra más importante. En 1676, pintó *La muerte de San Francisco Javier*, un óleo sobre tela de 271 x 182 cm, para el altar del santo en Sant' Andrea al Quirinale en Roma, sobre el que Farjat realizó el grabado sobre cobre. Este circuló por Europa e Iberoamérica³ durante el siglo XVII y principios del XVIII. La composición, invertida con respecto a la de la pintura original, se trasladó casi sin alteración y las figuras fueron reproducidas con exactitud, si bien la pieza no posee la densa estructura espacial y compositiva de la original y acentúa más el lenguaje realista. El grabador eliminó algunos ángeles y querubines que, según el gusto de los patrones artísticos de la tercera fase del barroco, se acumulaban en la composición y creaban efectos de aglomeración de masas de volúmenes. La ausencia más notable es la del ángel situado exactamente en diagonal con el santo yacente.

¹ El texto de referencia histórica sobre esta obra ha sido publicado en: AAVV, *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones FA, 2003.

² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española*, Madrid, s/f.

³ ENGGASS, Robert, *The Painting of Baciccio-Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1964.

Crepúsculo
sin fecha
óleo sobre madera- 19,5 x
26,5 cm
Firmado en el ángulo inferior
derecho.
Ingresó en 1981. Donación de
Celia Astengo.
Núm. de registro: 1894



Charles Daubigny

(1817-1878)

Ilustrador, pintor y grabador nacido el 15 de febrero de 1817, en París. Realizó sus primeros pasos en el arte de la mano de su padre, quien se dedicó a la pintura de paisajes. En 1833 viajó a Italia, instalándose en Roma. Allí visitó diversos museos y tomó contacto con la práctica pictórica llevada a cabo a *plein air*. De regreso a su ciudad natal, se ganó la vida decorando cajas de bombones y en 1837 concurre al taller de Paul Delaroche. Allí concretó trabajos de temáticas históricas pero la influencia romántica de su maestro no tardó en llegar. No obstante, sus trabajos iniciales dieron cuenta de los influjos ejercidos por el naciente naturalismo realista.

Sus obras fueron expuestas por primera vez en 1838, en el Salón de París, obteniendo cierto reconocimiento en la posterior década por sus óleos y aguafuertes. Desde entonces no dejó de pintar, convirtiéndose el paisaje en el tema preferido del artista. Razón por la cual se encontró íntimamente vinculado con la Escuela de Barbizon. Fundamentalmente, a Jean-Baptiste Camille Corot.

La carrera del pintor alcanzó su apogeo en 1859, momento en que recibió una Medalla de Oro en el Salón de París. A partir de ese reconocimiento, fue nombrado Caballero de Honor de Légion.

Daubigny pintó tanto bellas casas campestres rodeadas de frondosa vegetación como suelos agrestes, carentes de detalles y plagados de gran simplicidad. Esa ambivalencia en cuanto a la elección de panoramas generó, en el público y en la crítica, un sentimiento de aceptación al mismo tiempo que de rechazo. Aunque el autor sintió gran atracción por los espacios amplios y despojados, los espectadores y marchands abogaron por la representación de una realidad dulcificada, de vistas despejadas y horizontes llenos de ensueños.

No obstante, dentro de las posibilidades brindadas por los escenarios naturales, el artista fijó su atención en el agua. La representación de mares, ríos, arroyos, lagos, estanques y charcas constituyeron su temática predilecta.

Como consecuencia de ese interés, luego de llevar a cabo trabajos de restauración en el Museo del Louvre, compró su conocido barco a vapor *Le Botín*, en el otoño de 1857. La nave se convirtió en un taller-ambulan-

te, permitiéndole al artista trabajar plenamente al natural. Esa experiencia fue también realizada a posteriori por Claude Monet, quien a bordo de su barco-estudio, recorrió las riberas de la Ville d'Argenteuil.

A partir de 1865, Daubigny frecuentó Conflans Saint-Honorine, población situada en la confluencia de los ríos Oise y Sena. Allí tomó apuntes en diferentes momentos del día, donde el estado del clima y la luz contribuyeron a los resultados finales. Los paisajes, caracterizados por un naturalismo luminoso, fueron representados con sus habitantes naturales en variadas ocasiones. Patos, cigüeñas, vacas, corderos y pavos constituyeron parte de la fauna que el artista plasmó, quedando la figura del hombre relegada de sus escenas, por considerar a la misma como una presencia no natural.

Crepúsculo responde a las características mencionadas y probablemente corresponda al período de obras realizadas arriba de su embarcación. En esta pintura, el autor intentó captar los reflejos de la luna sobre el agua, volcando a través de la pincelada matérica su emoción frente a ese atardecer. Realizada con una paleta de tintes bajos, la imagen logró adquirir una atmósfera silenciosa e intimista cargada de cierto tinte romántico.

La obra de Daubigny se situó en un período de transición entre el Clasicismo y la modernidad, y si bien el artista no constituyó el grupo de pintores más destacados de su generación, fue uno de los primeros autores que plasmó la naturaleza desde el mismo entorno natural, alcanzando en sus telas la impresión del momento. Recurso que influyó notablemente a los artistas impresionistas de la siguiente generación. Daubigny también se interesó por el grabado, modalidad con la que desarrolló obras de gran belleza tales como imágenes de las catedrales francesas, con las que alcanzó un considerable éxito. Además, ha participado en distintos salones como expositor y jurado.

El artista se encuentra representado en diversas galerías y museos de París, Londres y La Haya.

Falleció en París, en 1878.

Yanina Bossus

La Virgen y el Niño Jesús
sin fecha
óleo sobre tabla- 37 x 26 cm
Ingresó en 1942. Donación de la familia Castagnino.
Núm. de registro: 857



Atribuido a
Gerard David
(1460-1523)

La tabla *La Virgen y el Niño* atribuida a Gerard David fue adquirida por el coleccionista rosarino Juan B. Castagnino a Enrique Cubells y Ruiz, en España, en 1918. No se tienen noticias sobre quién y cuando se realizó la atribución ni mayor información acerca de la compra de la pintura. Se destacan en la obra el detalle y la minuciosidad de ejecución, la capacidad del artista en la representación de las materias y el cuidado oficio en la pintura de la diadema y el recamado del manto, en los que el artista evoca un trabajo de orfebrería realizado con zafiros, perlas, oro y rubíes. El Niño sostiene una sarta de cuentas que podrían identificarse con un rosario, iconografía que apareció en el último cuarto de siglo XV; su devoción -gracias a los dominicos que patrocinaron Cofradías del Rosario en toda Europa-, se difundió con asombrosa rapidez.

La iconografía de *La Virgen y el Niño* del museo Castagnino nos permite ponerla en relación con el Retablo de Jean de Trompes del Museo Comunal de Brujas, datado por Friedlander entre 1502 y 1507.¹ También existe una pintura publicada por el mismo autor,² de composición muy similar y atribuida al Maestro de la Santa Sangre (Saint Sang); otras versiones de la misma composición aparecieron a la venta en el año 2001.³ Se trata de un tema especialmente tratado por la Escuela de Brujas que tuvo gran demanda comercial, y los patrones, diseños y composiciones fueron repetidos y reelaborados por los artistas como consecuencia de la cantidad de encargos, hecho que adquiere un significado profundo en el marco de la cultura flamenca de los siglos XV y XVI en términos

estéticos, devocionales y civiles.

Gerard David⁴ (Oudewater ca. 1450-60, Brujas 1523), pintor holandés atraído por el mundo flamenco, ha sido considerado como el último gran artista de la Escuela de Brujas. Su obra se caracterizó por la fiel interpretación de la naturaleza, en la que el tratamiento de las luces y sombras se aproximan al *sfumato* leonardesco. Su obra completa refleja los méritos de su formación y trabajo como miniaturista. Luego de ser admitido como maestro en el gremio de San Lucas, fue pintor oficial de Brujas desde 1488.

María de la Paz López Carvajal

¹ Las tablas exteriores del retablo catalogado por Migroet con el número 23 conocido como *Bautismo de Cristo*, representan a la *Virgen y el Niño* en la tabla izquierda, y en la derecha a *Magdalena Cordier con una de sus hijas y María Magdalena*. En esta tabla el Niño sostiene en la mano un racimo de uvas, gesto que David utiliza en *Reposo en la Huida a Egipto*, de la National Gallery de Washington. Este modelo se refiere a su vez a *La Virgen y el Niño* de Quinten Metsys, del retablo de Santa Ana hoy en Bruselas.

² FRIEDLANDER, Max J., *Early Netherlandish painting*, vol. IXB, 1973, p. 119, núm. 205, plate 203.

³ Una de ellas atribuida al Maestro de la Santa Sangre (Maitre du Saint Sang), artista activo en Brujas en el primer cuarto del siglo XVI y cuyo estilo se caracteriza por los detalles de orfebrería de cuidada terminación: *Virgen y el Niño* -45,7 x 36,7 cm-, situados en un nicho con un dosel de honor por detrás y un paisaje de fondo, que fue subastada en Sotheby's en julio de 2001 (Sale Sotheby's London, *Old Master Paintings*, vol. I, jueves 12 de julio de 2001, núm. 5). Otra versión en un interior y que corresponde al panel central de un tríptico, *Virgen y Niño* - 44 x 35 cm- atribuida al entorno de Gerard David, salió a la venta en el mercado parisino en el año 2001 (tajan el miércoles 30 de mayo de 2001), como procedente de la colección de Lucien y Hélène Mellerio.

⁴ La biografía de Gerard David fue reconstruida a fines del siglo XIX por el historiador James Weale. Giorgio Vasari lo cita como *Gerardo de Brujas*.



Fleurs roses
 sin fecha
 óleo sobre tela- 34 x 42 cm
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo.
 Ingresó en 1981. Donación de Héctor Astengo.
 Núm. de registro: 1879

Ignace Henri Fantin Latour

(1836-1904)

Hijo del pintor y profesor de dibujo Théodore Fantin Latour, nació el 14 de enero de 1836 en Grenoble, Francia.

En 1841 se trasladó a París, junto con su familia. Allí estudió en la Escuela de Dibujo de Lecoq de Boisbaudran y asistió esporádicamente al taller de Gustave Courbet. Años más tarde concurrió a la Escuela de Bellas Artes, París, donde se dedicó a estudiar a los referentes de la pintura clásica del Renacimiento italiano. Particularmente, centró su atención en la obra de Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco) y de El Correggio (Antonio Allegri). Asimismo, visitó con regularidad el Museo del Louvre, donde copió a Tiziano (Tiziano Vecellio) y El Veronés (Paolo Caliari), y frecuentó el Café Guerbois, donde conoció, entre otras figuras, a Édouard Manet.

En 1861 expuso por primera vez en el Salón de París y en 1862 empezó a trabajar como litógrafo.

Vinculado a Manet y a Edgar Degas, Fantin Latour perteneció a la llamada Escuela de Batignolles. Fue un pintor de *actitud ecléctica* ya que, frente a las formas y contenidos implantados por los cánones establecidos, impuso su libertad creadora, cuya raíz se hallaba en una interioridad idealista y romántica.¹

Hacia 1863 participó en el *Salón de los rechazados*. Ya por entonces comenzó a desarrollar un lenguaje más personal marcando su apartamiento de los postulados del Impresionismo, del cual se mantendría al margen a pesar de hallarse muy próximo a Manet y a otros referentes del movimiento.

Es autor de un gran número de retratos individuales y de grupo. También desarrolló un importante conjunto de naturalezas muertas y bodegones de flores. En estos últimos, es posible ver cómo el artista, siendo fiel a un clasicismo moderado, se apropió de los modelos narrativos del Barroco Holandés.

Se inspiró en la música, principalmente, en las obras musicales de Richard Wagner, Hector Berlioz y Robert Schuman.

Delacroix también fue una de las fuentes pictóricas de su producción. Sobre todo en las pinturas que plasman escenas de género, donde se percibe una suerte de realismo lírico con cierta impronta del estilo romántico.

Tuvo una fuerte conexión con la fotografía, a la cual usaba como medio para indagar sobre las incidencias de la luz en las escenas que pintaba, sobre todo en los retratos. Sus obras *Homenaje a Delacroix*, 1864, y *Un atelier aux Batignolles*, 1870, ambos pertenecientes a la colección del *Musée d'Orsay*, París, son manifestaciones de las que se desprende este tratamiento fotográfico.

La colección del MMBAJBC posee dos pinturas de Fantin Latour, que proceden de la Colección Astengo: *La toilette* y *Fleurs roses*.

Fleurs roses es un claro ejemplo de la que hoy constituye su más conocida veta temática: los asuntos florales, donde, *influido por la manera holandesa, se inclinó hacia la meticulosidad, la precisión y la minuciosidad realista, sin dejar de cargar a la imagen de lirismo y poesía.*²

Este artista está representado en destacadas colecciones de museos internacionales, entre las que se hallan: Metropolitan Museum of Art, Nueva York; National Gallery, Londres; National Gallery of Art, Washington D. C.; The State Hermitage Museum, San Petersburgo; The Cleveland Museum of Art, Ohio; Montreal Museum of Fine Arts, Québec; Musée de Grenoble, Dijon; Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa; San Diego Museum of Art, San Diego; Musée d'Orsay, París.

Murió el 25 de agosto de 1904, en Buré, Francia.

Nadia Insaurralde y Nancy Rojas

¹ Cf. María de la Paz López Carvajal, "Ignace Henri Fantin Latour", *Obras del Museo Castagnino*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1996, p. 22.

² *Ibidem*.

Giges en la alcoba del rey Candaulo, catalogado como *Venere sdraiata*

sin fecha

óleo sobre tela- 162 x 215 cm

Ingresó en 1938. Donación de Alfonso Janelli.

Núm. de registro: 707

Francesco Furini

(1604-1646)¹

Durante los trescientos años de los siglos XV, XVI y XVII, la pintura italiana abrió caminos artísticos que más tarde transitaría el resto de Europa. En particular, en el último de esos siglos la reacción contra el manierismo, encarnada en las dos grandes corrientes del barroco, la naturalista y la clasicista, tuvo su origen en Italia y constituyó el modelo que siguieron otras escuelas regionales europeas. Pero la Toscana, que había tenido un cometido fundamental al comienzo del lapso, es decir en el período renacentista, no se contó entre las regiones italianas de más esplendor artístico en el siglo XVII: Roma, Bolonia y Nápoles fueron donde alcanzó su mayor brillo el arte barroco.

Por su expresión sensual, *Giges en la alcoba del rey Candaulo* es un ejemplo típico de la pintura toscana de su momento. Su autor era entonces uno de los pintores más característicos y estimados de Florencia. Su estilo fue continuado por otros artistas de su generación y por sus discípulos Vincenzo Mannozzi y Simone Pignoni, hasta fines del siglo. Había entonces hábiles decoradores en esa ciudad, como Domenico Cresti di Passignano (ca. 1560-1636) y Bernardino Poccetti (1548-1612), y estaba activo Ludovico Cardi, llamado Cigoli (1559-1613), pintor y arquitecto influido por Federico Barocci y Caravaggio. Giovanni di San Giovanni (1592-1636), discípulo de Mateo Roselli (1578-1650) y decorador del *palazzo Pitti* y del museo *degli Argenti*, suele ser considerado el pintor más original de Florencia en esa época.

Furini, también discípulo de Roselli, es un exponente característico del siglo XVII florentino, como también lo fue Carlo Dolci (1616-1686), conocido por sus madonas. Su maestro lo habría iniciado en el estilo que Giuseppe Cantelli² llamó *barroco psicológico*, cuya interpretación de la realidad se basó en la introspección psicológica. Originado en el clasicismo, es un estilo mórbido, sus composiciones tienen un evidente halo de misterio creado por las luces y sombras empleadas para representar la atmósfera.

Antes de llegar al taller de Roselli, Furini dio los primeros pasos de su educación artística con su padre Filippo, un pintor regional de retratos influido por Agnolo Bronzino. Luego, según su biógrafo Filippo Baldinucci (1681), trabajó con Domenico Cresti, *il Passignano*, autor de los frescos de la capilla Salviati de San Marcos de Florencia y de pinturas de la sacristía de la capilla Paulina, en Santa María la Mayor, en Roma, cuyo estilo y técnica revelan el estudio de los venecianos y la influencia de Tintoretto. Furini también se desempeñó en el taller de Giovanni Biliverti, hijo de un pintor flamenco que seguía el estilo maduro de Cigoli. Así adquirió destreza como dibujante y comenzó a inclinarse por los tonos azulados de fondo que serían luego característicos de su pintura. Pero realizó su verdadero aprendizaje con Roselli, gran admirador de Andrea del Sarto, influido por Correggio y por los tonos cálidos y esfumados de la luz veneciana.

Furini estuvo algún tiempo en Roma junto con Di San Giovanni y, entre 1623 y 1624, trabajó en Florencia con su maestro en la iglesia de *Santi Quattro Coronati* y en el palacio Pallavicini-Rospigliosi. En 1625 fue nombrado académico en Florencia y en 1633 profesó en el convento de Sant'Ansano, en Mungello. Aunque no abandonó la pintura profana, en la que abundan los desnudos femeninos de refinada sensualidad, se centró en temas religiosos. En 1636 trabajó en un fresco alegórico dedicado a la gloria del Lorenzo el Magnífico, en el *palazzo Pitti*. Murió en Florencia en 1646.

Giges en la alcoba del rey Candaulo ejemplifica los rasgos del arte de Furini puestos de manifiesto por Cantelli: la sensibilidad para captar el ánimo, la pasión humana y los valores de la psiquis. Tal vez fue denominada así por alguien que no fue su autor, porque la figura femenina remite a un tema clásico de la historia del arte, la *Venus tendida*, según el modelo veneciano de Giorgione y Tiziano. El cuadro ilustra un episodio narrado por Herodoto en su primer libro. Candaulo, rey de Lidia, fascinado con el cuerpo de su mujer, invitó a Giges, un miembro de su guardia, a que la observara a escondidas en el momento en que se desvestía para acostarse. La reina se dio cuenta de la presencia del intruso y, al día siguiente, le dio a elegir entre ser condenado a muerte, *porque no solo entre los lidios, dice Herodoto, sino entre casi todos los bárbaros se tiene por grande infamia que hasta un hombre se deje ver desnudo*, o matar al rey y casarse con ella. Giges optó por lo segundo y se convirtió en rey de Lidia.

La figura femenina pintada por Furini está acompañada por un perro y tiene el pubis cubierto con un paño. A diferencia de las composiciones de Tiziano, su torso está girado hacia el extremo izquierdo del cuadro, donde el animal cierra la composición. La torsión del cuerpo de la mujer, la curva que conforma la estructura del cuadro, la luz que irradia la piel nacarada y las esfumaduras de color dotan a la imagen de un fuerte poder de seducción. Los adornos, paños, joyas y mobiliario, en especial el soporte dorado de la cama con forma de ángel, constituyen el legado de la enseñanza del maestro Roselli.

En toda su producción, Furini interpretó temas vinculados con las debilidades humanas y mostró un gusto por los relacionados con el deseo carnal. La morbidez y sensualidad de sus desnudos, así como la imaginaria pagana y ciertos temas religiosos resueltos pictóricamente en una atmósfera de misterio e intimismo, son características de las pinturas efectistas y de intensos claroscuros que proveyó a la aristocracia y a la rica burguesía florentina. En *Giges en la alcoba del rey Candaulo* volvió a concentrarse en la debilidad del hombre y el poder de la tentación. Si bien se dejó influir por sus maestros y por colegas, construyó un estilo personal que lo distingue de los demás pintores de su época, tanto por la calidad del dibujo y el uso del color, como por sus personajes femeni-



nos, delicados e impuros a la vez. En este caso, se trata de una mujer de rasgos exóticos, tal vez orientales, que conserva los ojos voluptuosos y la boca de fuerte curvatura de muchas de sus otras composiciones. Los azules del fondo, que contrastan con el tono marmóreo de la piel femenina, salieron a la luz con la limpieza y restauración de la obra, pero esos tonos prácticamente desaparecieron de las sombras del cuerpo de la mujer, en tratamientos anteriores.

Dos dibujos de Furini que se conservan en el Gabinete Disegni e Stampe de la Galería de los Uffizi, Florencia, han sido relacionados por Ángel Navarro en su artículo *Des Apennins aux Pampas: Francesco Furini en Argentine*,³ con nuestra pintura. Uno de ellos - Uff 9699 F-, es un estudio de un desnudo femenino recostado, también con su torso erguido. La solución de la parte inferior del cuerpo y especialmente la de las piernas, se acerca notablemente a la composición de la obra que nos ocupa, con la cual además comparte el tratamiento de sombras. Otro dibujo - Uff. 9705 F- presenta un estudio de piernas junto a dos intentos de resolver la pose de una figura femenina recostada en su parte superior. Sin ninguna duda, se trata de un estudio detallado de la pose de las piernas que aparecen en el dibujo que acabamos de citar, que ahora aparecen completas. Además aparecen dos pequeños esquemas en lo alto de esta hoja, que muestran dos posturas diferentes para la figura recostada con el torso erguido, figuras que también pueden ser vinculadas con nuestro desnudo, sobre todo cuando se observa el tratamiento de las sombras.

En la pintura del MMBAJBC, el artista ha resuelto la pose femenina de modo diferente a las que se ven en los dibujos mencionados: la nueva

pose es más reposado y confortable y ha obligado al artista a plantear una ligera torsión del cuerpo y por ende una alteración en la pose de las piernas. En relación a la que veíamos en los dibujos, la cadera se muestra ahora más frontalmente y las piernas han acentuado el ángulo que forman al cruzarse. La variación, como hemos señalado, es mínima y en ella la solución de las sombras no presenta mayor variación. Como en los dibujos, se mantiene el esquema de definición de la volumetría y son iguales las áreas que quedan sumidas en sombras. Esto muestra el sabio manejo de Furini de la anatomía y su cuidadosa observación de la figura humana. A los dos dibujos mencionados debemos agregar un tercero que también creemos que fue usado en nuestra pintura. Se trata de la cabeza femenina, -Uff 9704 F- que pensamos que se trata de un modelo que parece haber servido para la realización de varias obras, entre las que podemos citar *La Fe* y en *Adán y Eva en el Paraíso Terrenal*, ambos pertenecientes a la Galleria Palatina florentina, donde ostenta el mismo perfil que vemos en la pintura de Rosario. Este dibujo ha sido vinculado principalmente a frescos que Furini pintó a partir de 1639 en la sala *degli Argenti* del Palacio Pitti.

Estilísticamente los dibujos mencionados pueden ser ubicados entre 1639-1640, por lo que es posible arriesgar como fecha de realización de la pintura los años comprendidos entre 1641 y 1646, éste último, año de su muerte.

¹ El texto de referencia histórica sobre esta obra ha sido publicado en: AAVV, *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones FA, 2003.

² CANTELLI, Giuseppe, *Disegni di Francesco Furini e del suo ambiente*, Firenze, Leo Olschki, 1972.

³ En: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, núm. 8, noviembre de 2002, pp. 46-50.

Luca Giordano

(1634-1705)¹

Luca Giordano nació en Nápoles y en 1650 ingresó en el taller de José de Ribera, pintor español instalado unas tres décadas antes en Italia y conocido como el Spagnoletto. Hacia 1652 Giordano viajó a Roma, Florencia y Venecia. Descubrió a Pietro de Cortona, al Tiziano y al Veronés. De regreso en Nápoles en 1653, se estableció como pintor e hizo una importante carrera. Entre 1670 y 1680 realizó una cantidad asombrosa de decoraciones al fresco y de lienzos de altar y gabinete. Además de Nápoles, actuó en Venecia y Florencia. En la última, decoró en 1682 la capilla Corsini en el Carmine y la bóveda de la galería del palacio Medici-Riccardi, concluida en 1685. En 1692 Carlos II lo llamó a Madrid. Permaneció en España diez años. Realizó decoraciones al fresco (iglesia y escalera del Escorial, casón del Buen Retiro, sacristía de la catedral de Toledo, San Antonio de los Portugueses, iglesia de Atocha) y centenares de lienzos de todo tipo, religiosos y mitológicos, para las colecciones reales y nobiliarias. Vuelto a Nápoles en 1702, pintó la bóveda de la sacristía del tesoro de San Martino (1704) y algunos lienzos monumentales. Su producción influyó a buena parte de la pintura europea del siglo XVIII.

Juan B. Castagnino compró el *San Lucas pintando a la Virgen* en 1920. Según el acta de donación de 1941, procedía de la colección parisina Beurdeley y era atribuido a Ribera: así fue registrado en el inventario del museo y exhibido. Vacíos de documentación y desconocimiento de la forma de funcionamiento del taller del artista no han permitido muchas veces discernir su producción de la de sus colaboradores, mientras que la variable calidad de su pintura y la existencia de imitadores han creado confusiones. En importantes museos se le han atribuido obras que no son suyas, como fue el caso de esta pintura del Castagnino. Es posible, sin embargo, que Ribera haya pintado al evangelista Lucas y que el cuadro se haya perdido.

En 1745 Dezallier d'Argenville sostuvo haber visto un San Lucas en la cartuja de San Martín de Nápoles, en el que el santo era el autorretrato de Ribera, y Jesús y la Virgen, los de su hijo y su mujer. Alfonso Pérez Sánchez² afirmó que se conocía este curioso cuadro dado por perdido por una copia antigua que respondía a la producción riberiana de 1648 y pertenecía a una colección particular madrileña. El nombrado relacionó dicha obra con *Los desposorios místicos de Santa Catalina*, perteneciente al Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Como lo indicaron Oreste Ferrari y Giuseppe Scavizzi,³ Giordano habría realizado tres o más pinturas con el tema de San Lucas retratando a la Virgen, todas notablemente influidas por Ribera. Una sería la del MMBAJBC, la cual, según ellos,⁴ sería una copia tardía o reelaboración de otra que se encuentra en el museo de bellas artes de Lyon. En consecuencia, para ellos la mencionada atribución inicial a Ribera estaría equivocada. Pérez Sánchez⁵ afirmó que esas obras no fueron sino una glosa, personal y brillante de las que (cuando el artista era un niño de apenas catorce años) vio pintar a su maestro José de Ribera. Los primeros autores sostuvieron que el prototipo iconográfico de la pintura de Rosario probablemente haya sido un cuadro de Giordano perteneciente al museo de Ponce, en Puerto Rico, que consideraron un autorretrato del pintor (se basaron en los rasgos de uno conservado en la galería de los Uffizi, en Florencia). En un catálogo de dicho museo⁶ se afirma que dicho pintor hizo tres copias de ese original, que se hallan en los museos de Rosario, Lyon y Nancy, respectivamente. Según el catálogo del museo de Lyon, su San Lucas, datado entre 1650 y 1654, pertenecía en 1731 a la colección Farnesio de la galería de Capodimonte de Nápoles; en 1802 fue cambiado por el gobierno francés por 290 planchas del álbum de excavaciones de Herculano. Se exhibió en París desde 1804. En las telas

de Lyon y de Rosario, el joven evangelista de la pintura de Ponce ha sido reemplazado por un anciano.

Con la restauración de esta obra se pudieron observar detalles que habían quedado ocultos por tratamientos anteriores, por la suciedad y por la oxidación del barniz, entre otros factores. Son ellos los contrastes que definen los pliegues de la túnica del santo; colores como el azul de lapislázuli del manto de la Virgen, los morados de su túnica y el verde del manto del evangelista pintor, y dos pentimenti, uno en el pie del Niño y otro en la mano derecha del santo (esta sostiene el pincel pero en el primer intento tomaba el borde derecho de la tela por pintar). Tales detalles, en especial la calidad de la paleta y los pentimenti, sugieren la posibilidad de considerar la pintura del Castagnino no como copia sino como cabeza de la serie.

Luego de revisar los documentos técnicos de dicha restauración, Nicola Spinosa, curador de una muestra de la obra de Giordano realizada en Nápoles entre el 3 de marzo y el 3 de junio de 2001, en correspondencia de junio de ese año al Castagnino, consideró al cuadro de este no solamente autógrafa sino también una obra maestra del pintor. Sostuvo que puede constatar que Giordano no solo pintó al inicio de su carrera a la manera de Ribera, sino también después de 1660, cuando su lenguaje se caracterizaba por una belleza cromática y una intensidad lumínica que Spinosa encuentra en el San Lucas del Castagnino.

En la composición, el pintor evoca los dos mundos, el terrenal en la parte inferior y el celestial en la superior. Ambos convergen en el centro visual de la obra, en el exacto punto donde está el cuadro que pinta Lucas. Abajo, a la izquierda, está este sentado de perfil. A su derecha, un ángel invade el espacio terrenal y prepara los colores. Arriba, la Virgen posa con el Niño rodeada por ángeles. La luz, elemento fundamental de la estética barroca, ilumina sin contrastes a los personajes divinos y tiene su origen en el Niño. El mundo terrestre, en cambio, está pleno de contrastes, según el gusto tenebrista que Ribera transmitió a Giordano. Representar un cuadro dentro del cuadro era un recurso típico del barroco.

El tema de Lucas retratando a la Virgen posiblemente no se remonte más atrás del siglo VI. Según la tradición, aquel trató a la Virgen cuando ella vivía en Éfeso, en casa de Juan, y escuchó de sus labios numerosos episodios de la vida de Jesús, que recogió en su relato evangélico. Los Hechos de los Apóstoles no mencionan que hubiese pintado a María, por lo que se puede pensar que se trata de una leyenda más tardía, cuando se le atribuyeron retratos, como una tabla que está en Santa María la Mayor en Roma. San Lucas se convirtió así en el patrono de pintores e iluminadores. En la Edad Media los artistas conocían el tema pero raramente lo representaban, excepto como exvotos del gremio de los pintores a su patrón. Todas las corporaciones de pintores se pusieron desde el siglo XV bajo su tutela y, cuando se transformaron en academias, conservaron al evangelista como patrono. La iconografía de Lucas pintor - convertido en modelo del artista católico - tenía alcances doctrinarios para la Contrarreforma, pues se proponía recordar, ante los iconoclastas, que el retrato de la Virgen, fielmente conservado por los cristianos, era venerado desde hacía siglos.

¹ El texto de referencia histórica sobre esta obra ha sido publicado en: AAVV, *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones FA, 2003.

² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *El san Lucas pintando a la Virgen*, Varsovia, Ars Aura Prior, 1981.

³ FERRARI, Oreste y GIUSEPPE SCAVIZZI, 2 t., Napoli, Edizione Scientifche Italiane, 1966, fig. 11.

⁴ *Ibidem.*, p. 13.

⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *op. cit.*

⁶ Catálogo del museo de Ponce, San Juan de Puerto Rico, Fundación Luis A. Ferré, 1984.



Palomas y pollos
sin fecha
óleo sobre tela- 46 x 58 cm
Ingresó en 1942. Donación de la familia Castagnino.
Núm. de registro: 862



Atribuido a
Francisco
de Goya y Lucientes
(1746-1828)¹

El Castagnino posee dos óleos atribuidos a Goya: *Boceto* y *Palomas y pollos*. Ingresaron respectivamente por donación de Héctor Astengo en 1981 y de la familia Castagnino en 1941. Ninguno tiene firma, fecha, ni rasgos que permitan relacionarlos entre sí. Su atribución reposa sobre bases diferentes. No existen datos ciertos que confirmen la atribución con la que el primero se exhibe desde que llegó. Se desconocen su procedencia, lugar y fecha de compra por el donante y por qué o quién fue así atribuido.

Las características de su composición, sin embargo, recuerdan las series de cartones para tapices, que se encuentran en el museo del Prado y que Goya produjo para la corte. Según Mena Marqués,² son lienzos de grandes dimensiones pintados para servir de pauta a los tejedores de la recién creada fábrica de tapices de Santa Bárbara. Evidencian la capacidad compositiva de Goya, su sentido del color, la fuerza de su técnica pictórica y su conocimiento de la pintura clásica y de la estatuaría antigua [así como] su capacidad narrativa y su sentido punzante del humor...

Palomas y pollos es un bodegón cuya atribución se basó en dos cartas incluidas en el expediente de donación, una de Enrique Cubells y Ruiz -profesor de las escuelas de Artes y Oficios y de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid-, fechada en agosto de 1918 en Rosario, en la que el nombrado afirma que *Un grupo de aves* es original de Goya; y otra del 1 de abril de 1919, de Rafael Domenech -Director del Museo Nacional de Artes Industriales y catedrático de Teoría e Historia de las Bellas Artes en la misma ciudad-, que también cree poder atribuir la obra a Goya. En el acta de donación se asienta que el cuadro fue adquirido en 1915 a E. Urquiola y Luis Tejero, en Madrid. Fue donado por la familia Castagnino junto con otra obra de Goya, *Bandidos asesinando a hombres y mujeres* (óleo sobre tabla, 21 x 30 cm), que fue robada en 1984 y cuyo paradero no se conoce. Gaya Nuño³ menciona esta pintura como *Ladrones asesinando a hombres y mujeres*, autógrafo de Goya, pero nada dice de la que nos ocupa, lo cual permite inferir que ya en ese momento no era considerada como de mano del artista español.

Los bodegones conocidos de Goya han sido fechados entre 1808 y 1812. En el inventario de los bienes del artista, realizado en 1812 a la muerte de su esposa, se citan doce que pasaron a propiedad de su hijo Javier. Once de ellos están identificados hoy. Según Matheron,⁴ en el último período de su vida en Burdeos Goya pintó gran número de cuadritos de naturaleza muerta. Paseábase lentamente por los mercados deteniéndose a contemplar los puestos más ricos y vistosos y luego entraba en su casa

donde hacía un cuadro de un solo golpe. Sin embargo, las características estilísticas de esas obras las sitúan cronológicamente en los años de la Independencia y evocan la atmósfera trágica de esos tiempos. Payró⁵ las atribuyó al Goya de siglo XVIII: *Veamos esas aves reunidas en compacto, decorativo grupo. Esplendor de la materia pictórica, lisa, aporcelanada, sensual [...] Tal es el Goya conformista y triunfante del reinado de Carlos III.* Luna⁶ acotó que *Su composición, observada en conjunto, denota una peculiar expresividad al fijarse tan interesadamente sus elementos y al ser traídos con un evidente sentido de lo espectacular hasta un primer plano y allí abandonados a la pública contemplación, dando una sensación de tenso reposo.* Mena Marqués⁷ entendió que la serie de doce bodegones que permaneció en posesión del artista fue pintada con una intención decorativa para su casa. *Lo sombrío de las composiciones, por la insistencia del artista en los aspectos más veraces de la muerte de los animales, ha llevado a pensar que se tratara de obras realizadas en el trágico período de la guerra de la Independencia. Sin embargo, estos lienzos, y especialmente en los dos del museo del Prado, los animales yacen junto a unas cestas toscas, de gruesos mimbres, que llevan en la parte superior las etiquetas para el nombre del destinatario, lo que habla más bien de la abundancia y hace recordar esos envíos de comida que le llegaban al artista procedentes de sus familiares o de su amigo Zapater en Zaragoza y de los que habla en sus cartas. La técnica prodigiosa de estos dos bodegones sugiere con perfección las calidades bien diferentes de las plumas de aves tan distintas como el pavo o las gallinas.*

El bodegón del Castagnino no tiene estas características. Su lenguaje descriptivo, su carácter más bien académico, la pincelada minuciosa y la iluminación que proviene de afuera del motivo lo alejan de esa serie, así como la corporeidad de las aves y los volúmenes compactos, que se oponen al expresionismo y a la sensación de rapidez de ejecución de las naturalezas muertas que componen la serie. La atmósfera trágica de esta tampoco se corresponde con el tono de la obra que nos ocupa. No se conocen otros bodegones de Goya que puedan relacionarse con la pintura del MMBAJBC.

¹ El texto de referencia histórica sobre esta obra ha sido publicado en: AAVV, *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones FA, 2003.

² MENA MARQUÉS, Manuela, *Goya*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado y Alianza, 1999.

³ GAYA NUÑO, Juan A., *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1958.

⁴ MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1958.

⁵ PAYRÓ, Julio, *Colección Castagnino. Rosario, Obras de arte antiguo*, 1943.

⁶ LUNA, Juan, *Goya en el Museo del Prado*, Zaragoza, Ibercaja, 1996.

⁷ MENA MARQUÉS, Manuela, *op. cit.*



Paisaje
1865 (?)
óleo sobre tela- 31,5 x 43 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1981 como Herring, John F., Paisaje. Donación de Celia Astengo.
Núm. de registro: 1898

Gustav Herting

(activo entre 1854 y 1867)¹

Oriundo de Hannover, fue un paisajista poco conocido y estudiado, activo en Hamburgo en la década de 1850. Fue alumno del Colegio de Bellas Artes Schuler Schimersonder. En 1867, expuso en el Círculo de Bellas Artes de Lubeck. En la galería de Bellas Artes de Hamburgo (Kunstverein in Hamburg) existen dos obras suyas: *Paisaje de primavera en tiempo de lluvia* y *Una aldea entre los árboles*.

La pintura del Castagnino fue donada al museo en 1981 por Celia Astengo e inventariada como: *Herring, John Frederick, Paisaje, escuela británica, siglo XIX*.

Durante el proceso de restauración de esta obra se encontraron firma y fecha, no coincidentes con la atribución original, que decían: *G Herting, 1865* (si bien la fecha no estaba enteramente clara).

Sobre la técnica del artista, pudo constatarse que se utilizó una tela fina de lino a la que aplicó dos capas de base de preparación, una amarillenta

ta y otra más blanca. Luego pintó una capa de color gris claro en toda la base y comenzó a trabajar el paisaje en la parte central, dejando a la vista ese color en los bordes, en todo el perímetro. Reservó dos zonas: el cielo y la tierra. En primer lugar, trabajó el cielo, porque la parte final de las ramas de los árboles está por encima de este. Lo pintó esencialmente por superposición de capas claras y oscuras. Después realizó el follaje, primero las capas con tierras rojas y oscuras y luego, superpuestas, las más claras en las luces de las ramas, los troncos, las hojas, el pasto, los animales y el hombre. Finalmente aplicó las veladuras.²

¹ El texto de referencia histórica sobre esta obra ha sido publicado en: AAVV, *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones FA, 2003.

² En: Informes de restauración del taller Tarea, publicados en: *Un patrimonio protegido, op. cit.*

Sagrada Familia
sin fecha
óleo sobre tabla- 44 x 32 cm
Ingresó en 1942. Donación de la familia Castagnino.
Núm. de registro: 861

Atribuido a

Jan Gossaert

(o Gossart), llamado Mabuse (1470-1533)

La Sagrada Familia que integra la colección del MMBAJBC fue adquirida por Juan B. Castagnino al Sr. M. Finoelst (o Finoestl) en París en 1924. No existen más datos acerca de la compra, de la procedencia de la tabla ni por quién fue hecha la atribución a Jan de Gossaert, llamado Mabuse. Este pintor flamenco, destacado maestro de la escuela de Amberes, nacido en 1478 y muerto en 1532, viajó a Italia en 1508 junto a Felipe de Borgoña y produjo una revolución en el arte de Flandes al traer nuevas ideas artísticas y un nuevo estilo pictórico.

El motivo de la Sagrada Familia, entendido como Jesús, la Virgen María y San José fue popular desde el Renacimiento y ya existía en germen en las Natividades de la Edad Media. El tema se difundió en épocas de la Contrarreforma, que estimuló el culto a la Trías Humana que también fue conocida como trilogía jesuítica. En la *Sagrada Familia* de la colección del MMBAJBC la Virgen y el Niño ocupan el primer plano de la pintura y San José se representa en el segundo ofreciendo fruta a su Hijo. Su iconografía recuerda a las numerosas composiciones del mismo tema realizadas en el taller de Pierre Coecke.¹ George Marlier² indica la importancia de la dependencia de Pierre Coecke con el estilo de Gossaert, lo que ha provocado numerosos errores de atribución.³ Fue Jos Van Cleve quien multiplicó desde 1525 las Sagradas Familias de medio cuerpo y quien las situó en la sala de un palacio, sin aludir al tema de la Huida a Egipto. Versiones muy similares a las del MMBAJBC, aunque de menor calidad, han sido relacionadas con este artista de Amberes.⁴ Las composiciones citadas no difieren mucho entre ellas más que por algunas variantes del fondo, pero la calidad es desigual. Ejecutadas en gran número, provienen de diversos talleres y han sido atribuidas a Joos Van Cleve, a Bernardo Van Orley o a Jan de Gossaert.

A diferencia del temperamento italiano, la pintura flamenca de los siglos XV y XVI se caracteriza por la propensión a la tranquilidad y la reflexión. El gusto por la esencia de las cosas y la observación aguda de la realidad impusieron como valores la calma y el silencio, y de estas características resulta la armonía de colorido de tonos puros e intensos. Los temas se sitúan en la vida doméstica, demostrando afición por los numerosos detalles tomados del natural que pintan con verismo y minuciosidad. Estos detalles encarnan la doble apariencia y transmiten el doble mensaje: el de su propia realidad y el trascendente. El lenguaje simbólico subraya lo que se narra al ponerlo en relación con el misterio de la vida, la muerte y la fe.

El rostro de la Virgen en la pintura que nos ocupa es redondeado y de frente alta. La cabeza parece pulida en mármol, con los pómulos levemente rosados y los labios anaranjados, a la manera de Gossaert, con reminiscencias de los pintores italianos del cinquecento. Tiene el mentón menudo y la nariz larga y recta, rasgos que recuerdan los modelos femeninos de Pierre Coeck. El canon alargado de Jesús y las anatomías marcadas de su desnudo también responden al modelo más frecuente de la producción del artista flamenco. San José se representa con un rostro de tinte más oscuro, la frente arrugada y aparece vestido con una túnica verde azulada con una capucha que rodea su cuello en azul. Acodado en el borde de la ventana, aparece por detrás y con un gesto demostrativo de su mano derecha ofrece un fruto al Niño.

Las frutas en la pintura son símbolo de prosperidad, aluden a la naturaleza pródiga y favorable que alimenta al hombre y simbolizan la caridad. Las tres piezas de fruta fresca e intacta en el alféizar de la ventana sugieren por su misma cualidad la *gaudia paradisi* perdida por la caída del hombre. También significan una invitación a consumir y a absorber el simbolismo de los motivos. Se presentan entre el espectador y la Sagrada Familia, lo que sugiere que el espectador se une a ellos en esta *comida* o experiencia devocional. Las cerezas en particular pueden referirse a la encarnación de Cristo, la fruta celestial que ha dado humanidad y vida eterna. El durazno ofrecido por San José representa la virtud de la humildad, es también el fruto de la salvación y se refiere a Cristo.

María de la Paz López Carvajal

¹ Pieter Coecke van Aelst (1502-1550). Pintor flamenco, arquitecto, escultor diseñador de tapices y vitrales, escritor y editor. Discípulo de Bernard van Orley, obtuvo, según Max Friedlander, el título de maestro en Amberes en 1527. Llevó adelante un gran taller y es recordado como uno de los más importantes pintores de su escuela, pero su trabajo se ha dispersado y es más conocido por sus publicaciones. Tuvo gran importancia su difusión de ideas renacentistas en Flandes.

² MARLIER, George, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck D'Alost*, Bruselas, Editorial Robert Finck, 1966.

³ Con el número 193, en el catálogo de Marlier sobre las pinturas de Coecke existe un caso de la Virgen presentando su seno a Jesús, que el historiador considera de mano del pintor. Mide 38 x 31 cm y pertenece a la Colección Herman Schram de Neuss. Esta pintura manifiesta la misma composición que la imagen de la Virgen y el Niño de la Sagrada Familia del MMBAJBC, con la variante de la ausencia de San José. En 1986 fue publicado un artículo de Aida Padrón Mérida titulado *Un Tríptico de la Natividad y una Virgen de la Leche de Pierre Coeck en Colecciones Canarias*. En este artículo la autora atribuye una *Virgen de la Leche* al artista flamenco, también llamado Pieter Coecke Van Aelst, que fue pintor de María de Hungría y ostentó desde 1534 el título de *pintor del emperador Carlos V*. La pintura a la que se refiere Padrón Mérida apareció debajo de una escena de interior típica en el repertorio de los temas de géneros de los maestros holandeses del siglo XVIII, pero realizada por imitadores en este siglo. La iconografía de la Virgen y el Niño de la pintura canaria (con la variante de la ausencia de San José) también es la misma que la de la Sagrada Familia de la pintura del MMBAJBC.

⁴ *Sagrada Familia* -42 x 29,5 cm- en Aachen (Alemania), en el Suermondt Ludwig Museum, cat. 1932 núm. 380, atribuido a un seguidor de Joos Van Cleve; *Sagrada Familia* -43,5 x 32 cm- en colección privada Della Verdura de Palermo, Sicilia (Italia), atribuida a un seguidor de Joos Van Cleve.



San Andrés, patrono de los pescadores
ca. 1934
óleo sobre tela- 105 x 95 cm
Ingresó en 1942. Donación de la familia Castagnino.
Núm. de registro: 849

José de Ribera

(1591-1652)¹

San Andrés, patrono de los pescadores fue comprado por Juan B. Castagnino al anticuario francés Brunner en 1921 por intermedio de la galería Witcomb de Buenos Aires. El catálogo del primero lo denominaba *Pierre avec ses attributs: la croix de martyr et le poisson* y lo daba por obra de Ribera. La tela, sin embargo, representa al apóstol Andrés de medio cuerpo con una cruz en aspas y un pescado, sus atributos iconográficos. Responde al estilo tenebrista de Ribera. Las figuras de medio cuerpo de apóstoles aparecieron en la producción de este algo antes de 1640, junto con sus retratos de filósofos. Su éxito condujo a la ejecución de réplicas y copias, especialmente de los apóstoles de mayor devoción. El cuadro del MMBAJBC sigue sus modelos habituales: tipos callejeros, personajes duros, curtidos por la edad y el sufrimiento, austeros y serenos en su condición meditativa. Los lienzos de este tipo del artista medían por lo común vara y media por vara y cuarto (128 x 100 cm), por lo que el del museo, que mide 105 x 95 cm, presenta una ligera variante.

El apostolado del Prado -una serie de once lienzos de formato casi idéntico con las imágenes de Cristo y los apóstoles, excepto Matías y Juanes el más conocido de la producción del maestro y provino de la Casita del Príncipe, del Escorial. Se cree que no es el único que salió de su taller y que es probable que hayan existido varias series que coincidían en algunos de sus elementos. Spinosa² considera que el cuadro del MMBAJBC es una copia de taller de un original realizado entre 1630 y 1632. Lo cita en la ficha de una obra titulada *San Bartolomé de perfil izquierdo*, del City Art Museum de Saint Louis (catalogada con el número 293), de características muy similares a las del apostolado del Prado, firmada y fechada en 1634, de idéntico modelo que el *San Andrés* que nos ocupa y considerada por dicho autor y por Felton³ de un desconocido imitador de Ribera. Sostiene también en el trabajo citado que existiría una pintura con el mismo modelo de dicho *San Bartolomé* que representaría a *San Andrés*, de 110 x 85 cm, que habría aparecido en el salón del anticuario Brunner, en París, en 1921, como obra autógrafa de Ribera. Sobre la base de la documentación de la donación Castagnino y del catálogo del anticuario Brunner, es posible conjeturar que el *San Andrés* de Rosario es el que cita Spinosa, quien, en conocimiento de los informes técnicos de la obra, consideró -en la mencionada correspondencia- la obra como autógrafa y la dató en 1634, la misma fecha de la pintura de St Louis, desde hace poco también considerada como autógrafa. En

lo último también estuvo de acuerdo Gaya Nuño,⁴ quien, además, hizo referencia a un *San Andrés* cuyas medidas coinciden con el del MMBAJBC. Según él, se hallaba perdido y habría pertenecido a la colección Gaboriaud, algo a tener en cuenta.

Durante la primera mitad del siglo XVII, especialmente en las tercera y cuarta décadas, muchos de los vínculos artísticos entre España y Nápoles pasaron por el taller de Ribera, organizado probablemente algo antes de 1630 y destinatario de pedidos de muchas partes de Europa. Entre sus integrantes había pintores de buena calidad, formados en el mismo taller o llegados a él con buena reputación. Concebidas por el maestro y realizadas bajo su dirección -y algunas incluso firmadas con su nombre- es sencillo discernir qué obras son de su mano y cuáles de sus discípulos, especialmente aquellas fechadas entre 1641 y 1646. Por ello, muchos cuadros atribuidos al pintor -aun si llevan fecha y su firma-, fueron realizados por algún colaborador siguiendo sus indicaciones.

Los modelos riberianos se difundieron como objetos de devoción en el ambiente piadoso de España y su influencia e imitación llevaron a que, con el tiempo, resultara más sencillo distinguir originales de copias. Los apostolados, por otra parte, fueron tema recurrente para la Contrarreforma, y Nápoles fue según De Maio,⁵ un *museo de las instituciones de la Contrarreforma* y un *emporio de devociones, literatura y biografías hagiográficas*. Los pintores tuvieron a su cargo poner rostro a los más de seiscientos santos venerados en aquellos años. En este contexto, Ribera expresó su penitencia, su soledad y su martirio. Las vidas de esos santos ofrecían temas pedagógicos y argumentos apologéticos, como la revelación divina y el milagro. En el contexto italiano de aquel siglo, el espíritu del arte español fue identificado con los excesos de la dominación hispana en Nápoles. El realismo intenso de la obra de Ribera fue comprendido por la historiografía italiana como violento y anticlásico, y su estilo, dramáticamente expresivo, constituyó el producto no solo de la ocupación española sino, también, de la intransigencia dogmática del contrarreformismo riguroso.

¹ El texto de referencia histórica sobre esta obra ha sido publicado en: AAVV, *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones FA, 2003.

² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso y Nicola SPINOSA, *La obra completa de Ribera*, Barcelona, Noguer, 1979, pp. 131-132.

³ FELTON, Craig, *Jusepe de Ribera*, Fot Worth, Kimbell Art Museum, 1982.

⁴ GAYA NUÑO, Juan A., *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1958.

⁵ DE MAIO, Romeo, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Bari, Laterza, 1983.



Village de Saint Mammès
ca. 1898
pastel sobre tela- 30 x 41 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1925. Donación de Carlos Carlés.
Núm. de registro: 339

Escuela francesa

Alfred Sisley

(1839- 1899)

Pintor nacido en París, de padres ingleses, el 30 de octubre de 1839, y muerto en Moret el 29 de junio de 1899. Es uno de los grandes artistas de la escuela impresionista.

Entre 1857 y 1861 vivió en Londres estudiando una carrera de negocios, que abandonó para dedicarse a la pintura. Regresó a París en 1862 y asistió al taller del suizo Charles Gabriel Gleyre, donde conoció a Frédéric Bazille, Pierre-Auguste Renoir y Claude Monet con quienes iniciaría el movimiento impresionista. Pintó en Fontainebleau, en Chailly con sus compañeros del atelier de Gleyre y luego en Marlotte con Renoir. Su estilo en esta época fue influenciado por Camille Corot y Charles Daubigny. Exhibió su obra en el Salón de París en 1866, 1868 y 1870, cuando era alumno de Corot.

En esos años, comenzó a frecuentar el café Guerbois junto al grupo que gestaría los conceptos que iniciaron el Impresionismo. Miembro activo del grupo Impresionista, expuso con ellos en 1874, 1876, 1877 y 1882, en la casa de Félix Nadar, en Durand Ruel y en el Salón Trienal de Anvers en 1891, en Gand en 1895 y en *La libre Esthétique* en 1894, entre otras muestras.

En los 70 produjo una serie importante de paisajes de Argenteuil, donde vivía. Hacia el final de la década, Monet lo influenció mucho y una serie de paisajes del área de París (incluyendo Marly, Bougival y Louveciennes) dan cuenta del evidente lirismo que buscaba en sus composiciones. De su antigua admiración por Corot retuvo el interés por la representación del cielo, que generalmente domina sus pinturas.

Durante la guerra franco-prusiana y la revuelta de la Comuna, pasó un tiempo en Londres y allí conoció a Durand Ruel gracias a Camille Pissarro, quien convertido en su marchand organizó una muestra individual suya en París en 1883 y en New York en 1889. Paralelamente, su familia perdió toda su fortuna y desde esos años vivió en la pobreza hasta su muerte. En 1880 se instaló en Veneux-Nadon donde la luz y la claridad del paisaje le dieron la oportunidad de desarrollar su sensibilidad lírica, casi desconocida. Enfermo los últimos años de su vida, murió en 1899 en Moret sur Loing.

Village de Saint Mammès es un pastel enviado por Sisley a Carlos Carlés

en el año 1898 (un año antes de su muerte) desde Moret sur Loing (Seine et Marne), acompañado por una carta.

La obra se relaciona con las características de su producción posterior a 1880, en la que su manera derivó a motivos contorneados y con menos efectos de luz atmosférica, aunque sin perder su calidad de colorista. Luego de 1880 el tema del canal de Loing fue característico en el trabajo de Sisley, no participó de los experimentos del impresionismo tardío y se retrajo a vivir en soledad, primero instalado en Moret sur Loing (en el sur de la periferia del Bosque de Fontainebleau) y luego en Moret en 1882. El Moret medieval, su iglesia y su puente de piedra lo proveyeron de cantidad de temas para trabajar. Allí tuvo la experiencia de pintar imágenes de la región al aire libre en todas las estaciones, como ya lo había hecho junto a Bazille, Renoir y Monet en los 60. Hay vistas de Moret datadas hacia 1894 que son conservadas en el Museo de Detroit y son excelentes ejemplos de su segunda época de producción. También hay obra con el tema de Saint Mammès (el mismo del pastel que posee el MMBAJBC) en el Cleveland Museum of Art y en el Museo de Orsay.

Luego de 1880, Sisley representa sus temas con simpleza, llevando los detalles superfluos a un orden abstracto para destacar color, forma e impresiones visuales, como el motivo del agua por el que se apasionó más que otros impresionistas. Los paisajes de río lo atrajeron: el Loing, el canal del Loing (el Orvanne) y particularmente la boca del río, donde solía desplegar sus elementos para trabajar. Sus pinturas son resueltas con la idea básica de la experiencia directa, la paleta clara y la armonía de colores luminosos. Estas son las características del pastel que integra la colección del MMBAJBC, una vista de la orilla del Sena y una granja con ocas, resuelta con colores planos y luminosos. Existen dos litografías sin fechar en la colección del Museo de Bellas Artes de San Francisco, que por la proximidad del tema y las características de la composición podrían considerarse de la misma serie y ponerse en relación directa con la obra que nos ocupa: *Las ocas*, litografía, 29 x 40,3 cm y *Bords de Rivières. Les oies*, litografía, 21,5 x 32,5 cm.

María de la Paz López Carvajal





Muchacha
recostada en el
césped
fecha no legible
óleo sobre tela- 20 x 27 cm
Firmado y fechado en el
cuadrante inferior derecho.
Ingresó en 1981. Donación
de Celia Astengo.
Núm. de registro: 1896

Joaquín Sorolla Bastida

(1863-1923)

Pintor y artista gráfico español nacido el 27 de febrero de 1863, en Valencia, España.

En 1879 inició su formación artística en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, mientras trabajó en el taller de cerrajería de su tío. En 1882 estudió las obras de Diego Velázquez y José de Ribera en el Museo del Prado. Alentado por sus profesores Gonzalo Salvá y el pintor Ignacio Pinazo Camarlench, comenzó a pintar al aire libre.

Los paisajes y habitantes de su tierra natal dominaron gran parte de su producción.

En esa primera etapa de trabajo, el artista utilizó una paleta de colores brillantes y luminosos con sombras transparentes y cálidas.

En 1884 obtuvo una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y una pensión en Italia otorgada por la Diputación Provincial de Valencia. En 1885 viajó entonces a Italia, donde se reunió con otros pintores españoles. Radicado en Roma, visitó París. Allí, tomó contacto con las corrientes naturalistas y se abocó al estudio del color. Luego se instaló en Asís, donde realizó escenas costumbristas valencianas a partir de formas proporcionales y lineales. Esas obras pusieron de manifiesto la influencia del maestro José Benlliure y Gil. También pintó acuarelas que vendió para su sustento económico.

En 1889, Madrid fue la ciudad que lo acogió como artista y donde comenzó a ganar notoriedad como pintor. *La vuelta de la pesca*, realizado en 1894, significó el momento de mayor perfección artística y técnica de Sorolla. A partir de ese momento, mujeres, niños y marineros plasmados en escenarios naturales aparecieron en sus obras para evocar tipos sociales de Valencia. Bajo la luz solar, esas representaciones alcanzaron una importante variedad de matices y tonalidades.

Durante el período comprendido entre 1894 y 1901, sus obras se carac-

terizaron por la unión intrínseca entre forma y color, dando como resultado una totalidad indivisible.

Ambos elementos del lenguaje plástico fueron explorados mayormente en su siguiente etapa pictórica, donde tradujo sobre el lienzo la luz con valores cromáticos intensos. Su admiración por la forma fue perdiendo importancia mientras adquirió mayor dominio de la pincelada. En ocasiones, utilizó manchas amplias y empastadas, y en otras oportunidades, un trazo preciso y pequeño. A través de esos recursos intentó crear la más exacta sensación visual de la naturaleza, la estructura material de las formas y las modificaciones que sufren las mismas expuestas al ambiente.

En *Muchacha recostada sobre el césped*, Sorolla hizo evidente su intención por reproducir escenas cotidianas bañadas por la luminosidad atmosférica. Con elementos pictóricos, el autor, tal observador obsesivo, logró captar los rasgos esenciales de la escena.

El artista expuso sus obras en distintas ciudades de Europa y también en América. Alcanzó un gran reconocimiento internacional. Desde 1932 existe el Museo Sorolla, en Madrid, por deseo de la viuda del artista, Clotilde García del Castillo, que en 1925 dictó testamento donando todos sus bienes al Estado Español para fundar un museo en memoria de su marido.

Entre las distinciones recibidas, figuran: Segunda Medalla, Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid 1884, Medalla de Oro, Exposición de Berlín 1895, Medalla de Oro, Exposición Internacional de Viena, Exposición de Munich 1897, y Premio de Honor, Exposición Universal 1899.

Murió el 10 de agosto de 1923, en Cercedilla, Madrid.

Nadia Insaurralde



Vaca perseguida por un can
sin fecha
óleo sobre tela- 81,9 x 118,1 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1981. Donación de Celia Astengo.
Núm. de registro: 1888

Constant Troyon (1810-1865)¹

Los integrantes iniciales de la escuela de Barbizon fueron Théodore Rousseau, Charles Daubigny y Jules Dupré. A ellos se sumaron luego Narcisse Díaz de la Peña, Constant Troyon y Rosa Bonheur. Se instalaron en el pueblo de Barbizon, en el bosque de Fontainebleau, alrededor de 1846 y comenzaron a pintar al aire libre. Se apartaron del lenguaje tradicional de la pintura y adoptaron una técnica de manchas y empastes con mucha densidad de materia. Inspirados en los colores de los pintores holandeses, en sus obras predominaron verdes y grises cálidos. Al paisaje clásico opusieron el bello accidente pasajero. La escuela ha sido considerada antagónica de la industrialización destructora de la naturaleza.

Troyon fue el más importante de los animalistas del grupo. En 1847 viajó a Holanda y Bélgica y estudió la obra de Paulus Potter, Adriaen van de

Velde y Aelbert Cuyp, de quienes derivó la idea de incluir animales en el paisaje: bueyes, corderos, vacas, caballos y perros, entre otros.

En 1849, expuso en el salón su primer cuadro de ese tipo, cuya novedad residió en la representación realista de los pelajes y las pasturas.

Vaca perseguida por un can fue comprado por Enrique Astengo en París, en la galería Georges Petit, el 7 de mayo de 1927, según consta en el recibo. Ingresó en el MMBAJBC en 1981. La obra tiene características de la producción del pintor posterior a 1847, luego de su viaje a los Países Bajos: solidez compositiva, colores esmaltados y luminosos, calidad de materia y luminosidad de superficie.

¹ El texto de referencia histórica sobre esta obra ha sido publicado en: AAVV, *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones FA, 2003.

Santa Bárbara
ca. 1654-1656
óleo sobre tela- 85 x 62 cm
Ingresó en 1942. Donación de la familia Castagnino.
Núm. de registro: 852

Juan de Valdés Leal

(1622-1690)¹

En la segunda mitad del siglo XVII se renovó en España la apariencia de las imágenes de culto, en coincidencia con la difusión de nuevos ideales religiosos. Sevilla vivía un momento de decadencia económica y pérdida de su preponderancia política, pero de intensa creatividad artística. Valdés Leal actuó en ese ambiente, cuyo lenguaje artístico sustituyó la severidad formal y conceptual postridentina por un barroco pleno, de gran libertad estética y énfasis ornamental. Nació en Sevilla en 1622. Se ignora cómo se formó, pero se supone que lo hizo en esa ciudad entre 1637 y 1642. Se instaló después en Córdoba y, luego de volver por un tiempo a Sevilla, retornó a aquella en 1654. Según Romero de Torres,² Gestoso y Pérez³ y Valdivieso,⁴ entre otros, la *Santa Bárbara* que está en el MMBAJBC corresponde a ese segundo período cordobés, cuando sus composiciones adoptaron formas simétricas y equilibradas, que se advierten también en una *Virgen de los Plateros* del museo de Córdoba, una *Inmaculada con San Felipe y Santiago* del Louvre y un *Arcángel San Miguel* del Prado. Valdivieso escribió: *En los rasgos de esta pintura puede advertirse que se trata de un retrato real de una bella mujer, que quizás pudo tener el mismo nombre que la santa. La elegancia de su presencia física se refuerza notablemente con una serena actitud espiritual, tan solo alterada por el leve gesto de su mano, que señala la torre que figura a su derecha como atributo que la identifica.* Advirtió una relación, marcada por la elegancia y belleza de las figuras y por el tratamiento de ellas y sus trajes, entre ese cuadro y las santas del retablo de la iglesia de los Carmelitas de Córdoba, que le fue encargado en 1655, *lo que permite situar [la ejecución del cuadro del MMBAJBC] por los mismos años.*

En la *Santa Bárbara* la audacia de los hombros descubiertos indicaría que se trató de un encargo particular. El atuendo corresponde al de las mujeres aristocráticas del siglo XVII. La obra también puede ser interpretada como uno de los *retratos a lo divino* frecuentes en la España de ese siglo, especialmente en Francisco de Zurbarán. Las mujeres acomodadas acostumbraban a hacerse retratar como santas, en obras que constituían el fiel reflejo de la sociedad estamental española de ese siglo, cuya jerarquización aplicaba también al cielo. Las damas debían vestirse de acuerdo con su rango social y las santas tenían que representarse conforme a su jerarquía celestial, siguiendo la moda fastuosa de la corte de los Austria.

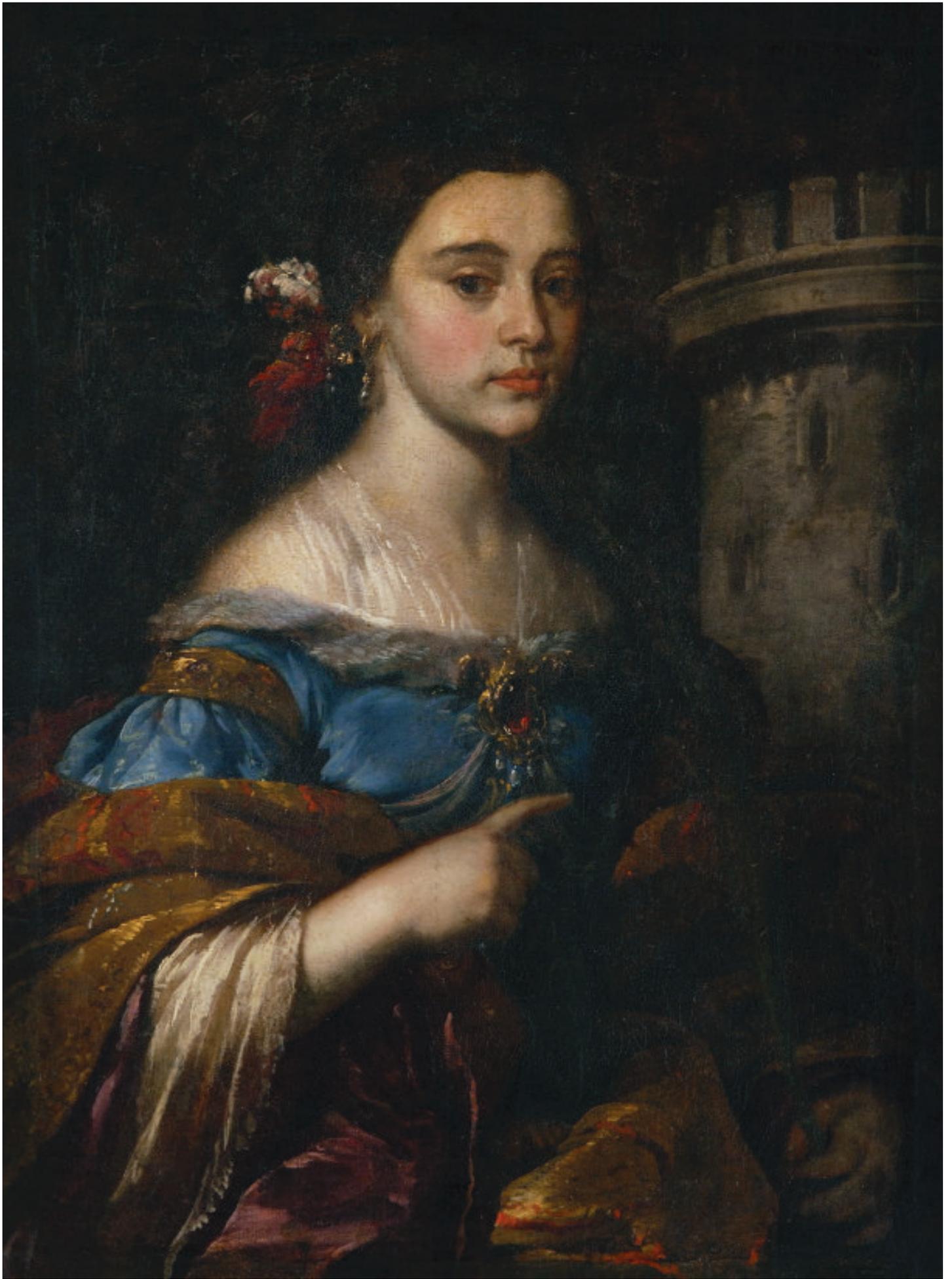
Juan B. Castagnino compró la *Santa Bárbara* a la mujer del fotógrafo madrileño Company el 24 de febrero de 1915, según se consigna en el acta de donación de 1942, la que aclara que el marco dorado era español y contemporáneo de la obra. Iconográficamente esta tiene los atributos de la santa -la palma del martirio que sostiene en la mano izquierda y la torre con tres ventanas que aparece en el fondo oscuro-, cuya historia se popularizó en Occidente en el siglo XIII.

¹ El texto de referencia histórica sobre esta obra ha sido publicado en: AAVV, *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones FA, 2003.

² ROMERO DE TORRES, Enrique, "Valdés Leal, cuadros y dibujos inéditos de este pintor", en: *Museum*, Barcelona, 1911.

³ GESTOSO Y PÉREZ, José, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Oficina tipográfica Juan P. Gironés, 1917.

⁴ VALDIVIESO, Enrique, *Valdés Leal*, Sevilla, Editorial Guadalquivir, 1988.



Marteen Van Heemskerck

(Heemskerck 1498 - Haarlem 1574)

La tabla que hoy figura en los registros del Museo Castagnino como *Autorretrato* atribuida a Marteen Van Heemskerck fue comprada por Juan B. Castagnino al Sr. J. Pèra el 14 de junio de 1922. Pèra había adquirido el cuadro en la Galería Georges Petit el 28 de abril de 1922 en la venta de la colección Villeroy de Paris.¹

En el catálogo de venta, la pintura aparece como *Ecole du Haut Rhin (XVI siècle), L'Homme au bouquet (El hombre del ramo de flores)* y posteriormente, en un artículo publicado en *The Burlington Magazine for Connoisseurs* en 1924, la pintura se reproduce y se cita como *Portrait of a man in black (Retrato de un hombre de negro)*. En el texto, firmado por Louis Demonds, Conservador del Museo del Louvre, y titulado *Un retrato inédito de Martin Van Heemskerck*, la tabla es atribuida al pintor holandés y es considerada un autorretrato.

La tabla de Van Heemskerck da cuentas de la imagen moral del artista de siglo XVI. La historia y la evolución de los autorretratos se relacionan con el cambio de *status* del artista y en particular, con el deseo de alcanzar un lugar profesional, situación que comenzó a evolucionar en el Renacimiento temprano y se desarrolló desde el siglo XV. Su evolución fue lenta y eso explica por qué ejemplos de este período son raros; tampoco es claro dónde esta forma pictórica tuvo su origen. El *Hombre del Turbante* de Jan Van Eyck -de la National Gallery de Londres- podría considerarse como el primer ejemplo de autorretrato independiente. En la Edad Moderna, para la realización de sus propios retratos, los pintores adaptaron las formas reservadas para las imágenes de la nobleza, incluyeron las herramientas de su profesión y dieron cuenta de su nuevo *status* y de la importancia del arte. Los artistas comenzaron a representarse a sí mismos como aristócratas y sus atuendos dan cuenta de la intención por representar su elevado nivel social. En el norte de Europa, constituyó un género popular en la primera mitad del siglo XVI y en su mayoría, dan cuenta del orgullo de los talentos y habilidades de los retratados y denotan un marcado interés en las tradiciones de la sociedad.

La composición del retrato atribuido a Marteen Van Heemskerck de la colección del MMBAJBC es la clásica renacentista: el personaje de medio cuerpo ocupa el centro de la tabla ubicado en el primer plano adoptando una forma triangular. Detrás del personaje a la izquierda hay en primer término un árbol y en la lejanía, un paisaje resuelto a la manera flamenca: los primeros planos de tonalidades ocres y los últimos, azulados. La presencia de ruinas -posiblemente la imagen del Coliseo romano-, constituye definitivamente un dato que permite arriesgar la atribución de la pintura a nuestro artista. Su maestro Jan Van Scorel,² había traído a los Países Bajos el estilo italiano de las figuras escultóricas y los repertorios de paisajes en los que incluía ruinas y motivos idílicos copiados del arte antiguo.

Las ruinas también aparecen en mayor escala en un autorretrato fechado en 1553, actualmente en la colección del Museo Fitzwilliam de Cambridge, Inglaterra. Demonds escribe acerca de la relación entre ambos autorretratos: *Tanto la construcción como la expresión de la cara son tan semejantes en el presente retrato [el del MMBAJBC] y en el de Cambridge que se justificaría la sospecha de que el cuadro ahora considerado representa el mismo artista*. Carel Van Mander, su biógrafo, cuenta que vio en Alkmaar, en la casa de Jackes Van der Hoccke, sobrino y heredero de Heemskerck, una serie completa de autorretratos pintados en diferentes momentos de su vida, lo que ratificaría la existencia de varios autorretratos en su producción, aunque en la actualidad sólo se considera autógrafa el autorretrato del Museo Fitzwilliam de Cambridge, fechado en 1553.

Según Demonds,³ la tabla del MMBAJBC podría tratarse de un retrato realizado en 1537 a su regreso de Roma con motivo de su casamiento

(con Marie Jacobs Coninsdochter, quien murió dieciocho meses después dando a luz), ya que el lenguaje utilizado por el artista para los retratos siguió por una línea más tradicionalmente flamenca que el resto de sus composiciones. El retratado sostiene con la mano derecha un ramo de flores compuesto por un clavel rodeado de amapolas, pimpollos de rosas blancas y rojas y violetas. El clavel suele aparecer en manos de retratados en la pintura de siglo XV y XVI (nuestro artista también pintó a Johannes Colmamus con un clavel y éste atributo también aparece en el *retrato de hombre de 59 años*) y se lo asocia con la pasión de Cristo y su resurrección. Si bien también puede considerarse el ramo como un símbolo tradicional de compromiso, casamiento y fidelidad conyugal (que encaminó la interpretación hecha por Demonds), pueden arriesgarse otros significados a este atributo, relacionados con el concepto de *vanitas*:⁴ las flores con su breve y delicada existencia representan la brevedad de la vida humana y su transitoriedad e inestabilidad. Este hecho cobra sentido al relacionar la pintura con la muerte de su mujer acaecida en 1543: el mensaje de la obra podría estar relacionado a la no permanencia de la vida, y a cómo ésta está acotada en el tiempo; el clavel, podría interpretarse como la expresión del pintor de sus creencias y esperanzas de la vida después de la muerte.

El retratado está vestido con un jubón, prenda que otorga tiesura y empaque que exigía la moda de esos años. Lleva *lechuguilla* pequeña, sólo un reborde que rodea la base del cuello y una camisa con puños blancos bordados en negro y dorado. Sobre el jubón, la ropilla tiene las mangas engrosadas en la parte superior, detalle típico de la primera mitad de siglo XVI, ya que en 1560 ya pasan de moda. Lleva una gorra, que solían confeccionarse en seda o en lana muy fina. Con la mano izquierda, sostiene un par de guantes, que en la pintura flamenca y alemana de siglo XVI son un símbolo de caballerosidad de la clase alta o mercantil, tanto como de valor, poder, dignidad y honor. El atuendo ubicaría temporalmente al retratado alrededor de 1550.

La más detallada biografía sobre Marteen Van Heemskerck es la escrita por Carel Van Mander en Schilder-Boeck (1604). Según el autor, Maarten Van Heemskerck nació en 1498 en Heemskerck, una villa en la Holanda Norte, unas millas al norte de Haarlem. Su primera formación la recibió de Cornelis Willemsz, en Haarlem y luego de Jan Lucasz en Delft. Van Heemskerck viajó a Roma aproximadamente en el verano de 1532, cuando Vasari menciona haberlo conocido mientras él mismo trabajaba en el servicio del cardenal Ippolito de Medici. El artista realizó una importante cantidad de dibujos al lápiz de la vida y paisajes de la ciudad de Roma, edificios clásicos y contemporáneos, esculturas, ruinas, vistas de la ciudad, etc. Los pedidos para grandes piezas de altar datan de su regreso a Haarlem. Murió en 1574.

Fue un prolífico pintor, muchas de sus pinturas, dibujos y grabados están firmados y datados y muchos sobrevivieron, aunque gran número de las pinturas mencionadas por Van Mander están perdidas o no pueden ser identificadas con trabajos existentes.

María de la Paz López Carvajal

¹ M. de Villeroy habitó en París antes de la guerra. Hijo de francés y alemana optó en un principio por la ciudadanía alemana. Luego, pidió ante los tribunales obtener la ciudadanía francesa, pero no se dio lugar a ese reclamo, por lo que su colección fue incautada como secuestro de guerra y puesta a la venta en la Galería George Petit el 28 y 29 de abril de 1922. La colección estaba conformada por pinturas antiguas y objetos de arte y muebles de siglo XV y XVIII. En la Gazette de L'Hotel Druot, Paris, 22 de abril de 1922.

² Jan Van Scorel fue el primer pintor holandés de importancia que estudió en Italia, responsable de introducir el Alto Renacimiento en los Países Bajos. Viajó junto al Papa Hadrian VI, superintendente del Vaticano. En Roma fue influenciado por Miguel Ángel y por Rafael. Volvió a los Países Bajos en 1524. Entre sus discípulos más destacados, figuran Antonio Moro y Marteen Van Heemskerck. Su *María Magdalena* (Amsterdam, Rijksmuseum), recuerdan por su composición y lenguaje a la pintura que nos ocupa.

³ En: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, núm. CCLV, vol. XLIV, Londres, junio de 1924.

⁴ Esta interpretación fue realizada por Ilja Veldman, en su trabajo enviado al MMBAJBC: "A rediscovered early self-portrait by Maarten Van Heemskerck", Amsterdam, 2002 (en prensa).



Retrato del Jurisconsulto Henry Saint John
1674
óleo sobre tela- 76 x 64 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo y fechado en el reverso.
Ingresó en 1942. Donación de la familia Castagnino.
Núm. de registro: 853



Gerard Van Soest

(1600?-1681)¹

La pintura británica no alcanzó auténtica autonomía y rasgos propios hasta el siglo XVIII, la era de William Hogarth, cuando creadores nacionales se convirtieron en sus protagonistas. Pero ello fue gestado durante el siglo XVII, en el que Inigo Jones, Anton van Dyck y Christopher Wren dieron a Inglaterra -durante el reinado de Carlos I, coleccionista entusiasta y protector de artistas- uno de los momentos más ricos de su historia del arte y adaptaron el barroco continental a los gustos rígidos de los mecenas británicos. Van Dyck (1599-1641), formado en el taller de Peter Paul Rubens y llegado a Londres en 1632, introdujo un nuevo estilo de retrato cortesano. Luego de la revolución puritana y de la Restauración, y gracias a la necesidad de reconstruir Londres después del incendio de 1666, se dieron las circunstancias propicias para el impulso del barroco, con el apoyo de la corte de Carlos II.

El *Retrato del Jurisconsulto Henry Saint John* fue comprado por Juan B. Castagnino por intermedio de la casa Witcomb a alguien de apellido Butt. No se conoce lugar y fecha de la operación. Firmado por Gerard van Soest -también llamado Gerard Soest o Gerard Zoust-, fue pintado, según consta en una inscripción en el reverso de la tela, en 1674. Dicha inscripción en latín reza: *Henricus St John Jurisconsult: Filius natus sedus alveri St John ar De Farley in Com South - Extirpe nobilis familias St John de Basiny. Anno Etatis 32. Salutis 1674* (Enrique St John, Jurisconsulto. Hijo de Oliverio St John, nacido en su residencia en el arzobispado de Farley, en la comuna de Southampton, de la estirpe de la noble familia del señor St John de Basing. A la edad de 32 años. Año de gracia 1674).

Van Soest había nacido en Zoest, cerca de Utrecht, alrededor de 1600. No es fácil precisar cuándo pasó a Londres. Se sabe que vivió allí desde 1656, aunque una serie de retratos -los seis hijos de Sir Thomas Lyttleton- probaría su presencia en Inglaterra en 1651 y, según JC Weyermann,² llegó en 1644. No hay datos acerca de su formación o trabajo en Holanda, pero su estilo remite a la escuela de Utrecht, de tendencia romanista, y al retrato cortesano de Van Dyck, que residía en Londres cerca de 1656. Si bien sus primeros retratos tienen parentesco con los de William Dobson (1611-1646), retratista de la corte en el exilio, su carácter intenso y directo, enraizado en la escuela holandesa, lo diferenció de Sir Peter Lely (1618-1680), retratista oficial de Carlos II, y de la elegancia superficial en boga durante la Restauración. Desde el principio sus obras die-

ron cuenta de un oficio acabado, sostenido por la solidez del dibujo y el modelado y por la calidad en la elaboración de los pigmentos. Su tratamiento de los rostros solía contrastar con los adornos de las vestimentas de la época, como puede observarse en su obra maestra: *Cecil, second Lord Baltimore with child and a negro page*, en la que el vestido pasó a un segundo plano en beneficio de la personalidad del aristócrata. Sus mejores trabajos datan de entre 1660 y 1670, cuando se convirtió en el mayor rival de Lely. Collins Baker³ menciona que el *Art of Painting* de 1658 lo presentó como *one of our modern masters who compare with any beyond the seas*.

El cuadro del MMBAJBC puede relacionarse con el *Retrato de Thomas Stanley*, de la National Portrait Gallery de Londres, que probablemente fuera realizado alrededor de 1660. Este óleo y otros dos atribuidos al pintor, Anónimo, antes *Sir Henry Vane the Younger*, ca. 1650, y Anónimo, antes *Thomas Blood*, ca. 1670, de la misma colección, se asemejan al del Castagnino por el tipo de composición. Según Collins Baker, en todos los retratos firmados por Van Soest, de 1650 en adelante, se mantuvieron ciertos rasgos como el toque de carmín que solía usar en los ojos y los hacía aparecer llorosos, cierta proporción entre las cejas y la parte más alta de la cabeza y la manera de resolver los labios (completaba el inferior y delineaba el superior con una línea aguda). También los brillos metálicos y los drapeados abultados de seda y satén de la ropa de los retratados constituían una característica determinante de su estilo. Su paleta se caracterizó por una variedad de grises, naranjas, azules metálicos y escarlatas fríos. Usaba medios tonos transparentes, acentuaba los tonos rojizos en los pómulos y empleaba luces amarillo tiza. En ocasiones, el blanco del ojo estaba marcado por azules profundos y rojizos. Los fondos, generalmente grises, variaban según gradaciones de tierras. La obra del MMBAJBC exhibe los rasgos típicos de su lenguaje plástico en la vestimenta, en la mirada melancólica, los carmines y el rojo indio en los medios tonos de la piel y los ojos y en las texturas sin empastes. El acento holandés está dado por la composición austera, el fondo oscuro y, sobre todo, el carácter grave del retratado y su porte elegante.

¹ El texto de referencia histórica sobre esta obra ha sido publicado en: AAW, *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones FA, 2003.

² COLLINS BAKER, Charles H., *Lely and the Stuart Portrait Painters: A Study of English Portraiture Before and After Van Dyck*, London, The Medici Society, 1912.

³ *Ibidem*.



Nature morte
sin fecha
óleo sobre tela- 72 x 105 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo.
Ingresó en 1981. Donación de Celia Astengo.
Núm. de registro: 1893

Antoine Vollon

(1833-1900)¹

Nacido en Lyon y muerto en París, comenzó su carrera como grabador y esmaltador. Expuso por primera vez en el salón de París en 1864. Fue reconocido como pintor de paisajes y retratos, aunque sus composiciones de flores y frutas fueron también destacadas.

Hoy se lo considera, ante todo, un pintor de naturalezas muertas, género en el que demostró maestría y virtuosismo. Fue un hábil colorista que armonizaba con gracia un fondo oscuro, verduras, moluscos, vajilla y platería, en una interpretación naturalista de la realidad. Generalmente sus objetos, que se repiten en sus cuadros, se destacan sobre un fondo verde, una cortina de terciopelo con gran riqueza de tono.

Esas características no están ausentes de la *Naturaleza muerta* del MMBAJBC: la misma jarra de plata que aparece en esta composición se

encontró dos veces en catálogos con obra de Vollon, una en el de una *Exhibition of Nineteenth Century French Paintings and Watercolours*, Londres, Douwes Fine Art, 1981, y otra en el de *Tableaux Modernes*, correspondiente a una *Vente Paris Drout-Richelieu*, París, noviembre de 1988. Las pinturas en cuestión llevan respectivamente los nombres de *Still life with a silver milk-jug* y *L'aiguière* (datos que se agradecen a Dominique Lobstein, del museo de Orsay de París). Rasgos fundamentales de su obra son las transparencias y los efectos de la luz en los objetos.

¹ El texto de referencia histórica sobre esta obra ha sido publicado en: AAVV, *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones FA, 2003.



La vieja vasca

sin fecha
 óleo sobre tela- 78 x 60 cm
 Firmado en el ángulo inferior derecho.
 Ingresó en 1940. Donación de J. M. y Rubén Vila Ortiz.
 Núm. de registro: 808

Valentín de Zubiaurre

(1884-1929)¹

Tanto Valentín de Zubiaurre como su hermano Ramón, también artista, actuaron en épocas en que el naturalismo y el impresionismo tenían más adeptos entre los artistas madrileños. Aunque nacieron en Madrid y allí tuvieron su residencia, fueron considerados vascos por ascendencia y sensibilidad.

Valentín de Zubiaurre ingresó en la escuela superior de pintura de San Fernando en 1894. Hizo su primera aparición pública en la exposición nacional de 1899, cuando terminaba de cursar sus estudios, con tres paisajes vizcaínos con figuras pintados al aire libre. Su consagración oficial fue temprana: en 1901 obtuvo la tercera medalla en el Salón Nacional de Madrid por un retrato de sus padres. Al año siguiente viajó a Italia con una beca de la diputación vizcaína y, entre 1905 y 1906, recorrió Europa. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908 ya exhibía un lenguaje maduro en composiciones de temas vascos, influenciados por la pintura de Ignacio Zuloaga. Luego de conseguir la máxima distinción en la Exposición Nacional de Madrid en 1917, su obra fue premiada y difundida internacionalmente. En 1944 fue nombrado académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La vieja vasca es una obra característica de la producción de Zubiaurre, al igual que *Tío Romualdo*, también perteneciente a la colección del MMBAJBC. Ambas obras tienen las mismas cualidades técnicas y compositivas y similares dimensiones, pero ingresaron en diferentes fechas y por distintas donaciones. *La vieja vasca* fue donada por Rubén Vila Ortiz en 1940.

La difusión de la pintura española fue un hecho destacado en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, relacionado con la defensa de valores tradicionales ante el avance de las corrientes modernistas. Ejemplos de ello fueron la mayor compra realizada en la Exposición Internacional del Centenario en 1910, destinada al MNBA, constituida por cuadros de José Luis Benlliure, Fernando Álvarez de Sotomayor, Gonzalo Bilbao, Anselmo Miguel Nieto y Zuloaga, entre otros, y las exposiciones

de pintura española realizadas entre 1897 y 1927 por la galería Witcomb. Entre estas, en 1920 se celebró una de los Zubiaurre, que luego iría a Rosario, donde fue recibida con entusiasmo por los coleccionistas locales -Valentín había obtenido la tercera medalla en la Exposición Universal del Centenario- y surgió la idea de adquirir una de las obras para el recién inaugurado museo. Así es como Esteban Brusaferrí compró y donó *Tío Romualdo*, y la asociación *El Círculo*, el Club Social y Juan B. Castagnino hicieron lo mismo con *Shanti el Atalayero*, firmado por Ramón. La revista de *El Círculo*² elogió la exposición y las adquisiciones, y reprodujo las dos obras.

Los hermanos Zubiaurre buscaron orientación artística en los museos madrileños y completaron su formación en el taller de Alejandro Ferrant y Muñoz Degrain. De esa etapa de estudio y copias de los maestros españoles es sin duda una pintura subyacente a *La vieja vasca* que se advirtió con rayos X. Es una copia de *Eliecer y Rebeca* de Murillo, cuadro anterior a 1665 que está en el Museo del Prado.

Los retratos y las composiciones de género constituyeron los temas más conocidos y difundidos por Valentín de Zubiaurre. Su obra se caracteriza por un dibujo detallista de intención descriptiva y pintoresquista y por cierta atmósfera ingenua y primitiva. La repetición de sus modelos a causa de la demanda del público, que ha originado críticas severas de su producción, queda en evidencia en los dos retratos del Castagnino, que tienen el mismo patrón compositivo con una única figura en un fondo neutro y oscuro, rostros de un realismo minucioso con rasgos vascos que exacerban la expresividad fisonómica. Como en la mayoría de sus retratos, los personajes están inmóviles en una atmósfera de silencio.

¹ El texto de referencia histórica sobre esta obra ha sido publicado en: AAVV, *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones FA, 2003.

² Núm. 23-24, Rosario, noviembre-diciembre 1920.

Ensayos

Introducción

La historia de un museo es sin lugar a dudas la historia de su colección, la del edificio en que ésta es conservada, la de las diversas políticas que la institución fue implementando, la de las exhibiciones que ha alojado y producido. Pero es también el relato de las relaciones establecidas con la comunidad y con sus mecenas.

Las fuentes documentales disponibles -libros de actas, memorias y balances, archivos epistolares, publicaciones diversas- generalmente permiten reconstruir algunos de estos aspectos, a la vez que funcionan como indicadores de otros, más complejos o difícilmente aprehensibles.

El Museo Castagnino ha iniciado un proyecto de investigación que, a cargo de su personal, está destinado a enlazar pasado y presente a través de los documentos que la institución conserva desde su creación. Este es un trabajo en proceso que, aun cuando se encuentra en sus etapas preliminares, permite arrojar otras miradas a aspectos fundamentales de la vida de la institución. Se presenta aquí una serie de trabajos que abordan algunos de los principales tópicos, de manera de brindar un primer acercamiento a los resultados parciales arrojados por las indagaciones que están en curso.

Verónica Prieto, ha relevado los libros de actas, los copiadores y la compilación de cartas, documentos, publicaciones y testimonios, llevada a cabo por Nicolás Amuchástegui entre los años 1916 y 1938. A partir de estas fuentes, ofrece un relato acerca de los primeros salones anuales, organizados por las diferentes comisiones de bellas artes actuantes con la intención de poder conformar un museo para Rosario. Estos certámenes contribuyeron en gran medida a nutrir la que sería su colección original, a la vez que las transformaciones en las reglamentaciones de los mismos -junto a algunos de los entretelones a ellos vinculados- permiten vislumbrar los desencuentros que se sucedieron en la búsqueda de

políticas institucionales más adecuadas. Prieto se ocupa también de los locales en los que la institución funcionó -o que fueron propuestos como alternativa al poco adecuado edificio inaugural- hasta encontrar su sede definitiva, en 1937. Ese recorrido le permite, además, señalar ciertos aspectos de la inestable relación que el museo sostuvo con el municipio, sobre todo en cuanto a cuestiones presupuestarias se refiere, y lo difícil que resultó por momentos mantener separadas las diversas funciones públicas que algunos de los integrantes de la Comisión Municipal de Bellas Artes encarnaron de manera simultánea. En conjunto, el material sistematizado por Prieto brinda las bases para reconstruir los orígenes de la acción cultural moderna en la ciudad, poniendo en evidencia la importancia que tuvo en la gestación y crecimiento del museo el aporte de los particulares.

Mirta Sellarés, por su parte, empleando como fuentes principales los libros de memoria y balance y los catálogos de las exhibiciones que tuvieron lugar en el museo a partir de su fundación, se detiene en aquellas muestras que, de algún modo, ponen en evidencia las transformaciones en el perfil del Castagnino, indicando asimismo los cambios generales que fue protagonizando la ciudad en el campo artístico. Plantea igualmente datos sobresalientes acerca de las gestiones de algunos de los directores del museo y sobre el enriquecimiento paulatino del acervo bibliográfico y artístico, observando particularmente ciertos hitos, como lo fueron las donaciones Castagnino y la reciente colección de arte contemporáneo. Ocupan un sitio especial aquellos emprendimientos que, como el Premio Rosario, complementaron las políticas de adquisiciones.

Estos breves ensayos que les ofrecemos aquí, avances de un trabajo en marcha, nos permiten entrever el enorme impacto que históricamente tuvo el museo en la comunidad local y el destacado lugar que aun hoy conserva.

Archivo del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino

por Verónica Prieto

Las fuentes

Este relevamiento rescata las fuentes que posee el MMBAJBC restituyéndoles su valor patrimonial, sumando a su colección de arte la colección documental. La presente investigación aporta el material necesario para construir la memoria de nuestra institución y sobre esta base revisar la historia del arte local. Este archivo contiene un caudal que se reproduce, ramifica y representa. El principal acervo archivístico lo constituyen los libros de actas y libros copiadores. El trabajo incluye por su rico valor testimonial el volumen conocido como *Álbum de Amuchástegui*, compilación de material inédito y de hemeroteca, complementario de lo anterior.

Su archivo guarda una colección de fuentes que se inicia en el año 1917, producida por la CMBA, institución fundadora del museo que se reformulará en 1937. Esto explica la existencia de dos series de actas, la primera comprende los años 1917 a 1936 y sus volúmenes son encabezados por el año en que comienza el período que abarca cada uno. La segunda serie de volúmenes numerados es aquella cuyas fechas tope son 1937 y 1946. Ambas totalizan 20 volúmenes encuadernados.

Las actas de sesiones registran las ideas y el accionar de las sucesivas comisiones a cargo de la conducción de la institución, resolviendo el desenvolvimiento económico de la entidad y la política de gestión pública ejecutada con el objetivo de promocionar y difundir el arte local y nacional. Se encuentran aquí el prolijo detalle de las votaciones que hacían los artistas para jurados en los salones (cómputos de los que se podría inferir el grado de popularidad de un artista); la tasación de las obras (registro comparativo de los valores del mercado); los sainetes del invariable incumplimiento en el pago de los subsidios estatales; los balances anuales con información sobre el crecimiento paulatino de la colección; los entretelones de fallos, concursos, becas, renunciaciones, preferencias de turno, nombramientos de jurados y autoridades; nóminas de artistas seleccionados y listas de rechazados en los

salones, las donaciones y compras; los itinerarios de préstamos y hasta el mapa anual de sus exposiciones.

Los libros copiadores, en un total de 23 volúmenes, reúnen el movimiento administrativo correlativo producido entre los años 1917 y 1967. También se cuenta con una colección de papeles sueltos; originales de decretos, donaciones, reclamos, fichas de inscripción, cartas, etc., conservados en cajas fechadas.

El *Álbum de Amuchástegui* fue entregado por el Dr. Nicolás Amuchástegui a la flamante DMC en el acto de inauguración del XVII Salón de Otoño, realizado el 24 de mayo de 1938 en el museo, fecha en que se cumplían 21 años de la habilitación del primer salón. En su prólogo el autor de esta compilación la dona al MMBAJBC. Es un volumen lujosamente encuadernado de 501 folios, presentado en una caja de madera y vidrio, a manera de vitrina. Contiene documentos originales y copias de correspondencia privada y oficial, catálogos, publicaciones y juicios de prensa, recibos, liquidaciones, fotografías y reflexiones personales, reunidos durante su actuación en la Comisión de Bellas Artes entre los años 1916 y 1928. El acta de la fecha registra la ceremonia llevada a cabo junto al cuadro *Riña de gallos*, primera obra galardonada por la Comisión de Bellas Artes, en el año 1917. Hicieron uso de la palabra el donante, Manuel Castagnino, director de la DMC, y Carlos Ortiz Grognet por *El Círculo*, asistiendo como invitados los miembros fundadores de la primera Comisión de Bellas Artes, Dr. Fermín Lejarza, Dr. Ricardo Caballero, Carlos J. Díaz Guerra y Rubén Vila Ortiz de la Asociación *El Círculo*.

Este estudio inicial trabaja sobre una pequeña parte de los fondos del archivo y aborda, en su etapa heurística, el contenido de las actas de la primera serie y el material documental complementario citado, con especial referencia a los primeros salones anuales, organizados por la Comisión de Bellas Artes que diera origen al museo, y al problema de la sede propia resuelto definitivamente en 1937.

Los primeros Salones

I Salón de Otoño - 24/5/1917

Los antecedentes del I Salón de Otoño, inaugurado en mayo de 1917, deben localizarse en el *Álbum* de Nicolás Amuchástegui ya que los registros del primer *Libro de Actas* se inician recién en julio de ese año.

Esta primera iniciativa surgió de la Asociación Cultural *El Círculo* que en sesión del 26 de julio de 1916, encomendó a una comisión de seis personas -Nicolás Amuchástegui, Fermín Lejarza, Julio Bello, Emilio Ortiz Grognet, Juan B. Castagnino y Luis Ortiz de Guinea- la organización de un salón nacional de Bellas Artes a celebrarse en Rosario en el mes de noviembre.¹ Esta primera formación² presidida por Nicolás Amuchástegui resuelve, en agosto, por razones de organización, postergar el evento para el año siguiente.³

La primera convocatoria para el Salón de Otoño -a realizarse entre el 15 de abril y el 15 de mayo de 1917- fue publicada por el diario *La Capital* el 20 de agosto de 1916. Allí se definía el carácter nacional de la muestra, que contaría con el apoyo del gobernador de la provincia. También se hacía referencia a que dos de sus miembros -Ortiz Grognet y Ortiz de Guinea- estudiarían los reglamentos de los únicos salones oficiales que se realizaban por entonces en el país, los de Buenos Aires y Córdoba, aclarando que al igual que en ellos figuraría una cláusula por la cual toda obra premiada quedaría en propiedad de la institución, dándose con ello el primer paso para la formación de un museo local.⁴ La Comisión confeccionó además una nómina de 143 artistas invitados, nacionales y extranjeros, a los cuales se les remitió el reglamento y su boleta de inscripción.⁵

La segunda convocatoria fue también promocionada por *La Capital* el 18 de diciembre, en una nota que incluía el reglamento del salón. Éste establecía las siguientes pautas: las secciones serían pintura al óleo, acuarela, pastel etc.; dibujos; grabados al buril, al aguafuerte y sobre madera; esculturas en yeso, mármol, bronce, madera, marfil, barro cocido y cera y grabados de medallas. Serían admitidas las obras de autores nacionales o extranjeros con más de dos años de residencia en el país. Las obras debían remitirse a la Biblioteca Argentina, donde se realizaría la muestra. Se podrían enviar hasta tres obras por sección de no más de 120 cm, reservándose el jurado el derecho de admitir las que creyera convenientes por su mérito y por las condiciones del local. Desde un principio los salones estuvieron condicionados por el espacio como consta en sus reglamentos y, con el crecimiento de la colección, esta situación se agravó hasta resultar determinante.⁶ La selección de obras estaría a cargo de un jurado de admisión compuesto por tres titulares y dos suplentes, nombrados por la

comisión organizadora. Las recompensas consistirían en tres premios de \$2.000, dos para pintura y uno para escultura, que serían otorgadas únicamente a artistas argentinos y, preferentemente, a obras que tuvieran un *carácter nacional*. Las piezas premiadas quedarían en propiedad de *El Círculo* y serían alojadas en la Biblioteca Argentina hasta la creación del museo. Podrían otorgarse premios estímulo subvencionados por asociaciones culturales o por particulares, sin compromiso de compra. El jurado de premios estaría constituido por todos los miembros de la comisión más los titulares de admisión, siendo indispensable para la toma de decisiones un quórum de más de la mitad de sus componentes. Los premios podrían declararse desiertos o ser destinados a otra sección. Las obras de miembros de la comisión o del jurado de admisión serían aceptadas sin previo examen, pero no podrían aspirar a premios, figurando en la categoría *fuera de concurso*. En esta misma condición, por los siguientes tres años, se inscribirían los autores premiados. Existía también la posibilidad de manifestar disconformidad con las distinciones declarando que el artista *no concurre a premio*.⁷

El siguiente dato acerca de las recompensas para el salón, es el ofrecimiento de \$100 que realiza el Presidente de *El Círculo*, Rubén Vila Ortiz, para instituir un Premio Estímulo que *vería con agrado si fuese otorgado a un autor local siempre que ninguno de los primeros premios quedara en Rosario*.⁸

Una nutrida correspondencia del presidente de la Comisión de Bellas Artes, Amuchástegui, que data de los primeros meses de 1917, descubre los fundamentos de las discusiones preliminares de esta institución. Se trata de un intercambio de cartas, en las que el citado expone sus puntos de vista acerca de la reglamentación de este salón anual que determinó los lineamientos generales que tendrían los posteriores, de aquí su importancia.

La primera de ellas fue escrita por el artista Carlos Ripamonte objetando a Amuchástegui lo que considera es un error en el procedimiento adoptado para el certamen a realizarse en Rosario, en lo que refiere a la convocatoria de artistas *profesionales* conjuntamente con otros expositores, lo que a su juicio resulta una confusión *peligrosa*, que expone a los primeros al riesgo de ser desautorizada su admisión con *malas consecuencias para su buen nombre*. Ripamonte opina que [...] *el objeto de efectuar una exposición general, lleva como finalidad una causa de cultura, y paréceme que desde el primer intento convendría reunir en forma seleccionada la mejor o la buena producción de los artistas, mediante invitaciones especiales, que no resultarían privilegios, desde que su reducido número se conoce, y por lo que respecta a la Capital Federal, tiene bien acreditada su actuación artística, mediante el contralor oficial del salón o los prestigios de que gozan*. Opuesto también a la entrega de premios en las exposiciones le formula la siguiente observación: [...] *no pueden establecerse distingos entre los profesionales, desde que la otorgación de un premio significaría el rebajamiento en el concepto del público, para quienes no lo obtuvieran. La experiencia última de la primera exposición en Córdoba*

*considerarse así fallada, porque no se ha sabido evitar ese 'mal de los premios' que aquí, en Buenos Aires, motivó la casi total deserción de los profesionales. Adjudicar premios en la muestra de Rosario la llevaría, según él, al fracaso por un espíritu localista que no es el que persigue la Comisión organizadora. Ripamonte se pronuncia favorablemente respecto al destino del dinero para adquisiciones de obras que a nadie deprimen ni rebajan y afirma que el salón programado: [...] tendrá una adhesión por parte de los artistas, a efecto de demostrar que anhelan la expansión y el culto del arte en todo el país, pero esa adhesión será por una sola vez, porque el resultado práctico, basado en una equivocación de procedimiento, provocará el desgano y el disgusto que causan siempre las organizaciones mal encaminadas.*⁹

Amuchástegui, en su respuesta, le fundamenta al artista los puntos de vista de la Comisión, opuestos en primer término a una selección de los expositores mediante invitaciones especiales a artistas consagrados, inclinándose ésta por una convocatoria abierta a todos los postulantes, profesionales o no, ya que lo contrario implicaría actuar con *prejuicios*, siendo al mismo tiempo una forma de proceder *limitada e injusta*. Afirma:

No pienso como Ud. acerca de las invitaciones especiales para 'artistas hechos'. Anteriormente le he dicho que ello significa 'preferencias' lo que, desde luego, entraña 'prejuicios'. Por pocos que sean Fader, Quirós, Alice, Ripamonte, Collivadino, Del Campo, Pinto y los pocos que, con estos, pueden formar pléyade, siempre hay otros que se levantan, trabajan, sienten, aspiran y constituyen promesas positivas para el arte nacional. ¿Por qué no alentarles, entonces, con una 'invitación' y, SI LO MERECEN, con una 'admisión' y, SI LO MERECEN con un 'premio'? Proceder en un sentido contrario, sería ser no 'injusto', sino también 'limitado', tanto más cuanto que nuestras miras para todos en general y para el mérito en particular, es ser ecuanímenes y ser justos. Podemos errar, ello es absolutamente humano, pero nuestros yerros serán 'hijos nuestros', de buena fe, propios de toda 'condición humana' y no hijos de preferencias, recomendaciones, amistades, influencias y tantos otros factores que, al hacer sobresalir brillos de 'oropel', aportan el doble mal de descalificar y ahuyentar al mérito positivo y de verdad. [Y como premisa de las bases de la reglamentación considera] que no es ésta la que ha de diferenciar al 'artista profesional' de 'cualquier expositor', son las obras de cada uno y no otra cosa. ¿Qué no puede acaso uno de los segundos presentar una pieza superior a todas las demás? Pienso y creo pensar bien, que los méritos a juzgarse están en la obra más que en el autor. Cualquiera que sea el último, si la obra vale debe otorgársele la palma que corresponda. ¿No opina Ud. muy peligroso el 'premiar reputaciones'?¹⁰

Con respecto al sistema de Premios, Amuchástegui comparte con Ripamonte su preferencia por el sistema de adquisiciones de las obras mejores, pero le informa que no ha sido el criterio votado por la mayoría de la Comisión organizadora que imitó el procedimiento seguido en las exposiciones de Córdoba y Buenos Aires *más por el temor de errar adoptando un temperamento nuevo y propio que por el intento de seguir caminos ya indicados*, planteando

que no es factible su modificación ya que el reglamento fue publicado y entregado a los artistas. Le anticipa, no obstante, que se destinaría una buena partida de dinero para adquirir las obras *dignas de ser adquiridas como planteles del futuro Museo de Bellas Artes a formarse en ésta*. Concluye la misiva expresándole al artista los objetivos y el espíritu que animaron a la Comisión al asumir la compleja labor de organizar el Primer Salón de Otoño:

*No nos hemos hecho, en ningún momento, la ilusión de que, a pesar de nuestros esfuerzos y propósitos podamos dejar contentos a todos. Ello es imposible que ocurra y menos allí en pruebas como éstas donde, al par que va tras de un ideal, se busca también el afianzamiento en la reputación de una firma [...] Oportunamente haremos conocer los constituyentes de los Jurados. Pueden todos los expositores estar tranquilos. No serán juzgados ni por ignorantes ni por egoístas. Nuestras miras son sanas y amplias. En nuestro empeño no nos mueve ni puede movernos ninguna inclinación mezquina para nosotros o peligrosa para los artistas.*¹¹

Por su parte, Rubén Vila Ortiz remite a Amuchástegui sus sugerencias acerca de la composición del jurado del proyectado salón, lo que constituye un tema de crucial importancia para los artistas de Buenos Aires interesados en concurrir al certamen. Fundamenta la siguiente proposición: [...] *Los nombres de Quirós y Fader por ejemplo, completándose con el del ingeniero Flondrois, me parece que serían una verdadera garantía de seriedad para nosotros y los artistas* y expresa su deseo de que éste fuera el mejor *Salón Nacional que se haya celebrado en la Argentina*.¹²

En su respuesta, Amuchástegui vierte los conceptos, de valor histórico, sustentados por la Comisión organizadora respecto de este tópico. Reconoce que se trata de un asunto urticante, que podía determinar el fracaso de una exposición de arte, a juzgar por las últimas experiencias negativas de los salones de Buenos Aires y Córdoba. En tal sentido, desecha la designación como jurados de artistas prestigiosos del país, expresando:

No hay ni que pensar en las personas de Quirós o Fader u otros semejantes para miembros del Jury. Con sólo hacer saber que ellos serán los encargados de discernir los premios, los artistas en su inmensa mayoría nos harán el vacío. Bien conocida es la resistencia provocada en Buenos Aires por el primero. Ello, desde luego, no significa para nosotros y menos para mí, el desconocimiento del mérito artístico de ninguno de ellos, significa, tan sólo, que son jueces discutidos, tachados de apasionados, y, por tanto, de inequívocos, con lo que han levantado en el último Salón de Buenos Aires la resistencia que todos conocemos.

Le anticipa que el temperamento de la comisión es formar el Jury con elementos locales, para sortear las citadas confrontaciones. Dados la natural inexperiencia y reducidos medios de la Comisión rosarina, ésta se inclinó mayoritariamente por la designación de un jurado 'sano', aunque no fuera del más elevado nivel técnico. Coincide personalmente con tal criterio, que así fundamenta

en la respuesta a Vila Ortiz:

Ya había la Comisión pensado muy seriamente en la mejor forma de solucionar estas preocupaciones llevando, en lo posible, la seguridad al ánimo de los artistas, en el sentido de que si bien pueden no llegar a ser juzgados por artistas de técnica, en cambio lo serán por artistas de alma, de educación, de justicia, de buena fe y de verdadero amor al arte. Puede ser que el jurado que se designe no sea 'sabio' desde el punto de vista pictórico y escultórico, pero, ello no es inconveniente para que ese jurado se halle bien inspirado, con criterio propio, con el deseo de ser justo y equitativo en todo momento y en todo caso con el propósito de dar al certamen la mayor amplitud posible, con la mejor benevolencia para todos y procediendo sólo con rigor en los casos en que, en realidad sea menester obrar así, consultando para ello solamente la voz del arte y apartándose absolutamente de la voz de interesados.

Por último hace una autocrítica sobre la invitación al por mayor ya que el jurado tendrá también que hacer un rechazo al por mayor y concluye sus reflexiones diciendo: [...] *Mis aspiraciones como 'factor' son las mismas tuyas como 'iniciador'. Sería para nos un triunfo enorme no sólo atraer, como Ud. dice, a todos los buenos artistas con medida de equidad y promesa de justicia, sino también el dejarles satisfechos y con el ánimo convencido de que, con error o no, hemos procedido siempre y en todo con la mejor buena fe. No es la primera vez que he de lidiar con artistas. Sé cómo son y sé, por tanto, que si en todas las luchas se producen enconos, ellos las producen más, tanto más cuanto que van en pos de un ideal que, obtenido, beneficia un nombre.*¹³

Otra carta de Amuchástegui a Ripamonte revela que, a pesar de sus creencias, éste asume las decisiones de la Comisión:

[...] no obstante convenir en ideas y apreciaciones no nos entendemos. En mi carácter particular y no como Presidente de La Comisión he dado a Ud. mis opiniones, porque 'oficialmente' no podía dárselas. La Comisión no ha deliberado ni puede entrar a deliberar el plan por Ud. planteado, no porque no lo considere 'lo mejor', sino porque, siendo nuestro proyecto otro, y estando todo ya hecho y resuelto de conformidad con ese proyecto, no podía sin un serio trastorno cambiar sus resoluciones y planes y reglamentos y todo casi a última hora y sin el tiempo necesario, por tanto, para que los artistas terminen las creaciones que hayan de concurrir a nuestro llamado. Afirmelo por otra parte, que 'oficialmente' soy muy capaz de mantener mis opiniones y de darlas aun en contra de las mayorías que no piensen como yo [...] las opiniones mías aceptan su 'plan' como el mejor, pues al par de práctico, aleja prejuicios y temores, evitando las 'gradaciones' en el prestigio individual artístico de cada uno, lo que siempre es y humanamente tiene que ser 'molesto' sino 'amargo'. El plan nuestro, modelado en los planes de Buenos Aires y Córdoba, únicos que tuvimos a la mano para guiar a nuestra iniciativa, no es el plan de Ud. Así como reconozco todos los inconvenientes del por nosotros adoptado, así reconozco las ventajas del suyo. Pero para nosotros ya es tarde. Puedo asegurarle que, para lo sucesivo y dado

*que por mucho luchemos no vamos a desmayar, su idea que todos compartimos, será adoptada por considerarla en mucho, mejor que los procedimientos rutinarios a que estamos acostumbrados y sometidos. Aunque por esta vez tengamos que afrontar los inconvenientes del primer paso y los del 'andador' escogido, para las venideras las cosas han de ser otras y con un poco más de experiencia y más consejeros y consejos hemos de arribar al fin deseado con más fe, más acierto, confianza y éxitos.*¹⁴

Tratando de conjurar las amenazas de boicot al salón de los artistas porteños, Amuchástegui envía una carta al Director del Museo Nacional de Bellas Artes, Cupertino del Campo, para lograr su adhesión: [...] *No ha faltado quien levantándose en contra del procedimiento por nosotros adoptado, nos manifiesta abiertamente que vamos a un fracaso [...] No dejo de reconocer que ese 'despertador' tiene razón en mucho de lo que dice [...] nos alimenta sin embargo el hecho de que son los defectos inherentes al hecho mismo siguiendo la huella abierta en ésa y continuada en Córdoba [...] Ante este conflicto y conociendo su valiosa interacción ante los artistas, no vacilo en solicitarle sus buenos oficios en pro de nuestra obra.*¹⁵

El 8 de marzo de 1917, se lleva a cabo la elección de los tres miembros titulares del Jurado de Admisión, resultando designados el Ing. Augusto Flondrois, José Gerbino y Emilio Ortiz Grognet y como suplentes Fermín Lejarza y el Dr. Manuel Otero Acevedo¹⁶ que luego será reemplazado por el Dr. Dermidio Gómez.¹⁷

Seguidamente se invita a todos los pintores rosarinos a presentar dos afiches en el concurso de imágenes para el I Salón de Otoño. Se instituyen dos recompensas de \$100, una para la portada del catálogo ilustrado y otra para el cartel de propaganda.¹⁸ El premio de tapa fue otorgado al trabajo de José Gerbino (bajo el seudónimo de APIS) declarándose el de la publicidad desierto.¹⁹

El 19 de marzo de 1917 se le envía un *recordatorio* al Gobernador de la Provincia, del compromiso oficial asumido de aportar \$10.000 para el evento, informándole que no sólo han prometido asistir todos los artistas residentes en el país, sino que también se han inscripto muchos de Montevideo y Chile.²⁰ Se solicitó también la ayuda de la Municipalidad²¹ y de centros sociales de índole particular.²² A estos últimos se los convocaba con el argumento de que: *sería realmente hermoso que la idea del certamen artístico germinada en una ciudad eminentemente comercial como el Rosario, debiera su realización en buena parte al desprendimiento de sus firmas comerciales más reputadas,*²³ pero a pesar de obtener de todos promesas y alicientes, al momento de hacerse efectivas estas cooperaciones los subsidios otorgados no alcanzaban. Finalmente la Intendencia acuerda destinar la suma de \$2.000 para subvencionar el salón²⁴ y se obtiene de la Provincia el compromiso de contribuir con \$3.000 a pagarse en dos cuotas, la primera de \$1.000 en mayo y la segunda de \$2.000 en junio.²⁵ A pedido de la Comisión, Ciro Echesortu cede una de sus propiedades, situada en calle Santa Fe 835, para realizar allí el evento, propuesta que es aceptada por unanimidad de votos agradeciéndole por su *acogida patriótica y generosa.*²⁶ Se inician las gestio-

nes para desalojar de la casa al inválido que la ocupaba, procurando a su vez un cuidador, la instalación del teléfono, la electricidad y la inmediata refacción del local, encargada al Arq. José Gerbino.²⁷ A partir de este momento todos los salones referidos se realizarán en ese mismo local, que será la primera sede del museo.

Con respecto a los envíos de la capital, el representante de la Comisión allí, Víctor Torrini,²⁸ recomienda que la devolución de obras corra por cuenta de la institución imitando el procedimiento de Córdoba, ya que si fuera a cargo de los artistas esto *podría constituir un serio inconveniente*.²⁹

La inauguración del I Salón de Otoño se llevó a cabo el 24 de mayo de 1917 a las 17 horas³⁰ con la presencia del Intendente, Dr. Remonda Mingrand; el Jefe Político, Néstor Noriega; altos funcionarios y legisladores así como de las autoridades de *El Círculo*, y distinguidas familias locales. Se contó además con la actuación de la banda de policía. Los discursos fueron pronunciados por Nicolás Amuchástegui y por Cupertino del Campo, director del MNBA.³¹

Existen dos versiones del catálogo. La primera, para la venta, publica el reglamento y plano del edificio, está ilustrada con fotografías de obra en blanco y negro, consignando además la dirección postal de los participantes, la ubicación de cada pieza en el salón y su precio, que en caso de exceder el monto del premio quedaría en la categoría *fuera de concurso* (salvo que se especificara en la inscripción que se cedería por el importe de dicha recompensa). La segunda versión, abreviada y gratuita, era para difusión. Allí se agrega que en la V Sala se exponía *Chicos de Ávila*, como un homenaje al extinto pintor Augusto Olivé. En la sección *Varios* de las publicaciones se aclaraba que la Secretaría informaría el precio de los cuadros destinados a la venta,³² evidenciando así desde un principio el rol de *marchand* que asumía la Comisión en sus salones. También se realizaban remates con las obras no vendidas, previa autorización de los artistas.³³ Más adelante, se cobrarían comisiones sobre las ventas efectuadas.³⁴

El Primer Premio de Pintura se otorga a Jorge Bermúdez por *Riña de gallos*, siendo el Segundo declarado desierto y destinando su importe a compras para el futuro museo. En Escultura, el Premio Único correspondió a Héctor Rocha por *La Comuni3n*.³⁵ Los Premios Estímulos, de \$100 cada uno, se adjudicaron a dos artistas rosarinos, Emilia Bertolé por su cuadro *Mi hermano*, instituido por Rubén Vila Ortiz, y Antonio J. Oller por *Yolanda*, donación de José Gerbino, y a una artista porteña, Antonia Ventura Verazzi, por *Naturaleza muerta* otorgado por José Plattini López.³⁶ La modalidad de no indicar en los catálogos la nómina de los premiados se repetirá, debiendo estos ser rastreados en los diarios o en los registros de actas.

El ingreso a la muestra era libre y gratuito, pudiendo visitarse todos los días, incluyendo domingos y feriados, de 10 a 12 horas y de 14 a 20 horas, pero para reunir fondos se pidió a la municipalidad que autorizara el cobro de una entrada los martes y sába-

dos de 17 a 19 horas incluyendo como atractivo la actuación de la banda de policía.³⁷

Amuchástegui menciona un hecho de vandalismo sucedido en el salón que lo indigna hasta *el punto de putear en público* cuando descubre que un visitante anónimo ha tajeado una tela de Astarloa y rayado la cabeza de María.³⁸

Se incluyen aquí referencias a críticas aparecidas en dos publicaciones. La primera es una crónica que describe con detalle el montaje de la exposición:

[...] reúne 146 obras de pintura de 71 autores de Rosario, Córdoba y Bs. As. y 49 obras de escultura, de 24 autores de las mismas procedencias [...] El I Salón de Otoño en el Rosario traerá buenos frutos por el creciente interés que despierta en todas las clases sociales. Mas se le debía haber hecho mayor propaganda, aumentando los escasísimos carteles anunciadores, invitando todos los centros de cultura y sociedades obreras a visitarlo; dando conferencias de actualidad sobre el significado de la muestra, su importancia, el arte en la Argentina, su porvenir, etc., atrayendo al público con bien redactados comunicados cotidianos a los diarios, distribuyendo ampliamente una impresión económica del catálogo, colocándole a cada trabajo su cartel indicador con el título de la obra, el nombre y la nacionalidad del autor y la indicación si está fuera de concurso y por qué (estos son pequeños detalles, al parecer, pero la práctica demuestra que tienen suma importancia didáctica) ampliando en fin todo lo posible el plazo de apertura de la exposición. El visitador del Salón no se fije en las inevitables deficiencias de un local inadecuado, adonde la luz sea natural, sea artificial, a veces daña o imposibilita la justa comprensión de una obra; adonde el empapelado de algunas piezas no es, por su color, el más indicado para no alterar la tonalidad de los colores; adonde, por la pequeñez de las salas, se ven a cinco metros telas que necesitan una visual libre de 15 metros para ser justipreciadas; adonde hay esculturas que se ven completamente sólo estando agachado; adonde el sol, que ilumina fuertemente los vidrios de las ventanas, impide se miren las telas colocadas entre ellas. Son pequeños inconvenientes que serán seguramente salvados en el salón del año venidero, para el cual esperamos se interesarán los poderes públicos, facilitando los recursos necesarios para conseguir un local realmente adecuado para una exposición artística.³⁹

La segunda reseña corresponde a la encendida defensa de Amuchástegui rebatiendo las imputaciones hechas en la revista *Verdad* de Buenos Aires,⁴⁰ en la que se acusaba a la Comisión de *rehacer* las actas del jurado, que en un primer momento había declarado desierto el premio de escultura y luego lo otorgaría a Héctor Rocha. Tampoco es *verdad*, dice, lo de *favorecer a un artista amigo* (aludiendo a la visita a Rosario de Bermúdez y su amigo Alice en esta ocasión) ya que los premios habían sido discernidos con anterioridad a la inauguración del salón, para evitar las influencias de *simpatías personales*. Por último desmiente que los estímulos fueran todos destinados para artistas locales citando el caso de Ventura Verazzi.⁴¹

Debido al éxito obtenido por el I Salón de Otoño, la Comisión de

Bellas Artes de *El Círculo* es reconocida en forma *provisoria* por Decreto de la Intendencia del 19 julio de 1917 y oficializada por Ord. Núm. 24 del H.C.D., promulgada el 29 de noviembre de 1917, como Comisión Municipal de Bellas Artes. Esta quedó constituida por nueve miembros *ad-honorem*: presidente, Fermín Lejarza; vicepresidente, Nicolás Amuchástegui; secretario, Emilio Ortiz Grognet; tesorero, Juan B. Castagnino; vocales, Ing. Augusto Flondrois, Dr. Ricardo Caballero, Jorge Raúl Rodríguez, Dr. Antonio F. Cafferata, y Rubén Vila Ortiz, que luego sería reemplazado por Magin Anglada.⁴²

Comienzan las acciones realizadas ante la CNBA y el MNBA para gestionar el museo de Rosario. Se reporta que se está realizando una selección de obras con tal fin.⁴³

II Salón de Otoño - 24/5/1918

Los datos sobre este Salón ya figuran consignados en el *Libro de Actas* de 1917-1925, de donde fueron extraídos.

En diciembre de 1917, el Presidente de la CMBA, Fermín Lejarza, presentó la propuesta de adquirir la serie *La vida de un día* de Fernando Fader en mérito a su valor *altamente educativo*, apropiado para integrar la colección del futuro Museo Municipal de Rosario. Por entonces Fader era uno de los pintores de mayor prestigio en el país y la sugerencia fue aceptada por la Comisión, que solicitó una vista previa de la serie. Enviados los cuadros a la sede de Rosario por el señor Federico C. Müller, representante del artista en Buenos Aires y dueño de la Galería homónima, la unánime ponderación de los miembros de la Comisión decidió su compra el 14 de enero de 1918, conviniéndose el precio de \$7.200 - \$900 por cada obra- suma que sería pagada en mensualidades de \$250, por la incipiente institución. Fue ésta la primera compra realizada para el museo por fuera de sus salones.⁴⁴

Inmersa en el clima de fractura reinante en el campo cultural de la Nación, provocado por el surgimiento de diferentes ideas políticas, como las de un arte para el pueblo, y los cuestionamientos a las instituciones oficiales,⁴⁵ la Comisión intenta mantener la estructura de su reglamento, pero continúan las controversias sobre la elección del jurado y la adjudicación de premios.

En un principio se repite la fórmula para el Jurado de Admisión, que estaría compuesto por tres miembros titulares y dos suplentes nombrados por la Comisión, siendo necesario que éste actuara con tres de ellos para convalidar su fallo. El Jurado de Premios, a diferencia del año anterior, se constituiría con los titulares de admisión más dos árbitros designados por la organización. Desaparece la sección Grabado de Medallas y las recompensas instituidas son tres para pintura y tres para escultura. El primer premio consistiría en Medalla de Oro y diploma, el segundo en Medalla de Plata y diploma, y el tercero en Medalla de Bronce y diploma. Se reduciría a dos años la permanencia en

la categoría *fuera de concurso* de los premiados y la Comisión reservaría una suma para adquisiciones sin que esto importara la obligación de realizarlas en caso de no creerlo conveniente.⁴⁶

Debido a las persistentes dudas sobre la elección de los jurados, se discute la inclusión de artistas en la admisión para que sean ellos los que afronten las responsabilidades de sus veredictos y los fundamenten técnicamente. Algunos miembros no acuerdan con este criterio argumentando su marcada subjetividad y recordando la eficacia de la anterior fórmula. Se vota para elegir entre ambas posibilidades resultando ganadora la primera propuesta por lo que se designa a dos pintores, Fernando Fader y Antonio Alice, y a un escultor, Alberto Lagos.⁴⁷ En caso de tener que reemplazarlos quedarían en lista Quirós, Ripamonte o Pagano. Pero, ante la renuncia de los artistas, que se excusan sin dar más explicaciones (estos expositores, sin embargo, figuran en el catálogo bajo la categoría *no concurre a premio* razón que explicaría su negativa), se decide integrar nuevamente este tribunal con miembros de la Comisión. Para realizar la selección se eligen a Emilio Ortiz Grognet, Augusto Flondrois y Juan B. Castagnino, siendo suplentes Amuchástegui y Jorge Raúl Rodríguez y para la premiación se designa a Fermín Lejarza y a Nicolás Amuchástegui.⁴⁸

A raíz del ambiente de reclamo generado por el tema de los premios, el presidente de la Comisión, Fermín Lejarza, propone dejarlos sin efecto. Los Sres. Flondrois, Amuchástegui y Ortiz Grognet no acuerdan con este criterio y se resuelve cumplir el reglamento encargando las medallas correspondientes. Durante el transcurso de esta misma sesión se decide invitar al escultor Alberto Lagos para que mande al salón varias obras a fin de aumentar el envío de escultura.⁴⁹

Un grupo de artistas de Buenos Aires eleva un telegrama de protesta⁵⁰ *concebido en términos irrespetuosos y aduciendo razones arbitrarias*⁵¹ contra el fallo de rechazo de dos cuadros de Ramón Silva. Se pliega el rosarino César Augusto Caggiano⁵² y los firmantes se declaran desligados del salón. Por respuesta se confirma el fallo del Jurado de Admisión, pero los artistas insisten con otro telegrama *injurioso*, objetando los conceptos del tribunal en estos términos: *Deploramos vuestra infalibilidad defendida por el reglamento y ratificamos con razones superiores y enérgicamente nuestra protesta*.⁵³

Se analiza la situación de Caggiano ya que figura entre los candidatos a premio y su adhesión implicaría desligarse del salón desconociendo la autoridad de la Comisión y el fallo del jurado. Antonio Cafferata considera que su postura está bien definida y corresponde no tenerle en cuenta a los efectos de la premiación, expresando su desagrado por la forma irrespetuosa en la que éste se ha referido.⁵⁴ Se resuelve entonces mandar una nota al artista para que de sus explicaciones y defina su postura de no concurrir a premio.⁵⁵

A continuación se pone a consideración si se procede a la adjudicación de las recompensas instituidas para ambas disciplinas. Juan

B. Castagnino manifiesta que los premios de escultura deben declararse desiertos por falta de obras con méritos suficientes y propone que estos sean sólo otorgados en pintura. Flondrois y Amuchástegui adhieren a esta moción, haciéndose así efectivas sólo dos distinciones en esta sección.⁵⁶

Se informa que el *rebelde* Caggiano se ha retractado por escrito declarando su acatamiento a la autoridad de la Comisión y a sus jurados con las excusas del caso:

*Cúmpleme manifestar al Sr. Presidente y por su intermedio a los Sres. miembros que componen la digna Comisión que mi adhesión a los artistas argentinos no implica en manera alguna un desconocimiento hacia esa Comisión a la que reconozco con los méritos de los derechos incontrovertibles para aceptar o rechazar las obras. Mi actitud obedece más que todo a que se me pide una adhesión a la causa del artista Ramón Silva, y como es natural, hubiera visto con profunda simpatía lo que para la Comisión hubiera constituido un bello gesto reconsiderando las obras a las que hago mención. Espero que las conceptuosas personas que forman la Comisión sabrán percatarse de la difícil situación mía, en este caso, interpretándola con ecuanimidad, y repito que mi actitud no implica en manera alguna un desconocimiento a los fallos inapelables que determinan la aceptación o el rechazo de las obras.*⁵⁷

La Comisión acepta este descargo y resuelve así los dos premios para pintura, adjudicando por unanimidad uno de ellos a César Caggiano por *Nocturno* y el otro a Richard Hall por *Vieux Bretons* con el voto de Flondrois, Ortiz Grognet y Castagnino. Sobre éste último Amuchástegui disiente votando por *Retrato* de Jorge Soto Acebal.⁵⁸

III Salón de Otoño - 24/5/1919

Este año se solicita al Ministerio de Hacienda y al Congreso de la Nación para que se rebajen los derechos de importación que grava las obras pictóricas, regidas por una tarifa señalada en el 50% de su valor, pidiendo que sea aplicada la tasa media que comprende a los objetos de arte en general. Se estudia un proyecto para crear una Academia de Bellas Artes⁵⁹ y se planifica la organización de un Salón Primavera destinado a la arquitectura, blanco y negro y artes decorativas y aplicadas a la industria.⁶⁰

El Presidente Fermín Lejarza⁶¹ informa que no se podrá inaugurar el museo ni realizar el Salón, como estaba previsto, con motivo de no haber recibido de la Intendencia los \$6.000 prometidos para el evento. Agrega además que la Provincia adeuda todavía \$3.000 de los \$6.000 otorgados para la realización del Primer Salón que fuera organizado por *El Círculo*. Esta situación dejaba a la Comisión en condiciones de insolvencia para las adquisiciones comprometidas, por lo que se plantea la renuncia de todos sus integrantes.⁶²

Por un resonante operativo de prensa⁶³ en el que se publican la

dimisión de Lejarza y los descargos del Intendente, se consigue hacer efectivo el pago del subsidio municipal adeudado, otorgado por Decreto 181 del H.C.D., con fecha del 12 de noviembre de 1918.⁶⁴

Debido al tenor de las acusaciones, se transcriben algunos fragmentos de los documentos publicados en los medios. Primeramente se publica la renuncia de Fermín Lejarza a la que contesta el Intendente, Tobías Arribillaga, puntualizando que:

*La suma de 6.000\$ cuyo pago reclama Ud. por nota del 19/2/1919, era una obligación de la Municipalidad, creada por Ord. de fecha 19 noviembre, sin provisión de fondos y con el consabido recurso de imputación a rentas generales, con que los cuerpos deliberativos acostumbra a solucionar cómo-damente las erogaciones que sancionan. Bien sabía Ud. el estado del tesoro municipal cuando la Intendencia se hizo cargo de la administración desde que a Ud. mismo le fue imposible solventar las deudas premiosas que estaban en descubierto con los asilos, hospitales, etc. etc., durante su interinato de cerca de dos meses: situación agravada por la inferencia del H.C.D., corporación de que Ud. forma parte, al no haber sancionado el presupuesto para el corriente año que este D.E. les envió con fecha del 6/12/1918. No debía entonces extrañarle que la flamante obligación a satisfacer de rentas generales no pudiera ser atendida con la rapidez que Ud. parece haber deseado, no habiéndose producido negativa de ninguna clase de este D.E. Luego, siendo Ud. como Presidente de la Comisión de Presupuestos del H.C.D., uno de los principales causantes de la mala situación financiera actual de la municipalidad, no podía invocar las causales que aduce para renunciar al honroso cargo que desempeñaba en la Comisión de Bellas Artes.*⁶⁵

Fermín Lejarza a su vez argumenta:

*He recibido su nota de esta fecha y no debo disimular al Sr. Intendente la extrañeza que ella me ha causado. Cuando esperaba -yo no podía esperar otra cosa- que el Sr. Intendente se pronunciara sobre mi renuncia de miembro de la Comisión de Bellas Artes, me replica con una pieza de polémica en la que pretende juzgar mi actuación de concejal. Me permitirá el Sr. Intendente que no le acepte discusión en este terreno. Cuando me hice cargo de la presidencia de la Comisión entendí y creía también que el departamento ejecutivo lo entendiera siempre del mismo modo, que no renunciaba a mi independencia como concejal. Lamento que mi conducta en el concejo no sea del agrado del Sr. Intendente pero debo declararle que no le reconozco autoridad para erigirse en juez de ella y mucho menos en ocasión del desempeño de una comisión honorífica. El Sr. Intendente tiene voz en el concejo y es allí donde debe ventilar agravios de la naturaleza de los contenidos en su nota, no en la Comisión de Bellas Artes. Estaría aquí fuera de lugar repetir los cargos comprobados y documentados hechos a distintos intendentes y en los que se encontraría la causa de la mala situación de la municipalidad, pero no tengo para qué ocultar que todos los remedios serán inútiles mientras falte en la intendencia el concepto de sus propias facultades y la noción de las formas que la nota que contesto revela.*⁶⁶

Finalmente, por Decreto de 21 de marzo de 1919, se acepta la renuncia de Fermín Lejarza en su doble condición de miembro y Presidente de la Comisión⁶⁷ decisión que es remitida a Nicolás Amuchástegui quien confidencialmente explica el episodio como *un colapso político de los que hoy tanto abundan y lo minan todo*.⁶⁸ La Municipalidad justifica su demora argumentando que esperaba contar con el dinero en efectivo, por lo que ofrece un anticipo de \$2.000 y dos pagos por la misma suma en abril y mayo.⁶⁹ En virtud de lo acordado la institución se reorganiza⁷⁰ asumiendo Amuchástegui el mando⁷¹ y reactivando los preparativos para el III Salón de Otoño, que se espera sea ese año más concurrido, por no realizarse los certámenes de Córdoba ni de Tucumán.⁷²

El reglamento de 1919 modifica el artículo por el cual no se admiten esculturas sin pedestal y suprime el del ingreso automático de los miembros del Jurado de Admisión y de la Comisión. Se instituyen dos premios en pintura y dos en escultura, consistiendo los primeros en Medallas de Oro y diploma y los segundos en Medallas de Plata y diploma.⁷³ Para Jurado de Admisión como titulares se eligen a los mismos integrantes del año anterior: Augusto Flondrois, Emilio Ortiz Grognet y Juan B. Castagnino, más Crescencio de la Rúa y Antonio Cafferata como suplentes⁷⁴ y para la premiación se suman a los titulares de admisión Nicolás Amuchástegui y Crescencio de la Rúa.⁷⁵

Un llamado de atención de Víctor Torrini, desde Buenos Aires, advierte al presidente sobre los rumores de *preferencias, ya que se esta insinuando que también este año habrá alguien privilegiado*.⁷⁶ En una carta de tenor particular Amuchástegui confiesa su temor al respecto admitiendo que efectivamente y no hay porque negarlo se han hecho preferencias con algunos artistas pero que [...] *éstas fueron de la más completa buena fe* y termina rogándole que disipe esta atmósfera haciendo buena propaganda.⁷⁷

Las actas referentes a los premios otorgados consignan que, luego de una discusión, se declara desierto el Primer Premio de Pintura, aclarando *que este año no concurren a premio Fader, Ripamonte, Cantalamessa y Ouvrard*, por lo que se entregan dos medallas de plata de la misma categoría a *Remanso* de Jorge Soto Acebal y a *Overa hosca de la cordillera* de Luis Cordiviola. En Escultura también se anula el Primer Premio, adjudicando dos Medallas de Plata, una para *Marcha fúnebre* de Guillermo Gianninazzi y otra para *Ocaso* de José Fioravanti. Figura una Mención Honorífica para el niño Alberto Cullen por su bronce *Pelea de elefantes*⁷⁸ y un Premio Estímulo de \$200 -donación del Jockey Club - para Francisco Vidal por *Autorretrato*.⁷⁹

El Intendente se apresura a pedir un refuerzo de \$3.000 al H.C.D. para adquisiciones destinadas al museo, debido a que se observa una creciente demanda en el salón de coleccionistas locales.⁸⁰ Sin embargo la prensa porteña marca *el escaso interés con que los artistas argentinos han respondido al llamamiento de la Comisión Municipal de Bellas Artes, pretextando las más arbitrarias salvadas muchos se han abstenido al envío y otros no menos numerosos*

han concurrido al certamen con obras de segundo orden, injustificables para sus firmas.⁸¹ El diario *Crónica* añade que:

[...] *se destaca una pobreza artística impresionante [...] falta la representación de Cesáreo Bernaldo de Quirós, César Caggiano, Alfredo Guido y Antonio Alice. Luego los consagrados tampoco han remitido obra de mayores alientos. Bermúdez presenta dos óleos que no encierran ninguna novedad. De Italo Botti ya se conocían los tres paisajes [...] Soto Acebal expone paisajes interesantes sin duda pero sin variedad [...] fácilmente se reconocen las obras sin necesidad de recurrir al catálogo, pero no por el sello inconfundible de los maestros que siempre se destacan aun en los trabajos de asuntos más opuestos, sino porque parecen calcados unos sobre otros [...] Podemos así estar seguros de no experimentar ninguna sorpresa al ir a contemplar una obra de Bermúdez o de Fader por no citar más que a los de cierto renombre- en el primero tendremos al tipo del Norte tratado en la forma acostumbrada y en el segundo las vistas panorámicas, con unas lomas en lontananza, algunas matas raquíticas y es posible que hallemos a algún animal doméstico. [...] los artistas residentes en el Rosario - Abramoff, Amelia Quiroga de Alvarado, Juan Babini, Carlos Grilli, Federico Leonart, Alceste Mantovani, Francisco Miranda y Fernández, Luis Ouvrard, Enrique Schwender, Augusto Schiavoni, Carlos Sócrates, Domingo Vittoria y Salvador Zaino- no pasan de ser medianías o promesas para un futuro más o menos lejano [sólo se rescatan los envíos de Manuel Musto y Juan Pavel].⁸²*

Paralelamente se estaban realizando las diligencias para recibir las obras que cedería el Museo Nacional como contribución a la apertura del museo de Rosario. Se obtienen \$1.000 de la Intendencia para estos gastos.⁸³ Las actas consignan que la Nación requiere la autorización del gobierno provincial para este trámite,⁸⁴ siendo ésta concedida en junio de 1919.⁸⁵ Las obras son remitidas por Víctor Torrini, el 8 de Octubre de este año, quien reporta un envío de 82 pinturas y 3 esculturas, agregando que *los marcos dejan mucho que desear*.⁸⁶

Se adjunta el listado de las obras recibidas el día 12 de octubre:

Pinturas

1. Escuela veneciana S. XV, *Jesús y la hija de Jairo* (Donación José P. Guerrico)
2. A. Tanoux, *Diana* (francés contemporáneo-Donación Herederos de Julián M. Larrazábal)
3. A. Tanoux, *Desnudo* (Donación Herederos de Julián M. Larrazábal)
4. Adrián Brawer, *El borracho* (Adquirido en Amberes)
5. Pedro Lagleyze, *Paisaje* (Argentino -Salón 1914- núm. 179 de catálogo)
6. Escuela Española S. XVI, *Fray Bartolomé de Las Casas* (Adquirido en Sevilla, Colección del Obispo López Cepero)
7. L. Mathis, *La azotea* (francés contemporáneo-Salón 1915)
8. Copia de Murillo, *Santo Tomás de Villanueva* (Donación José P. Guerrico)
9. Madame de Volpelliere, *Retrato de Sra.* (1830)
10. Benjamín Constant, *Cabeza de Obispo* (Donación Ángel Roverano)
11. Daniel Hernández, *Suzette*
12. Tintoretto, *Apolo vencedor de Pitón*
13. Escuela Española, *Baco y ninfas* (1700-Legado Adriano E. Rossi)
14. Aurelio Figueiredo, *Idilio* (Donación del autor)
15. Gaspar Graeyer, *La puérpera*

16. Archivo del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Moreno Carbonero, *Fundación de Buenos Aires* (español contemporáneo-Donación Manuel J. Guiraldes)
17. M. Simona, *El encantamiento del fuego* (Donación Ángel Roverano)
18. M. Barbasan, *La noche de Valpurgis*
19. Rosales, *Cabeza de hombre* (Legado Parmetio T. Piñeiro)
20. Lloveras J., Esperando la procesión (Donación José Deu)
21. Raymundo Madrazo, Retrato (Donación Ángel Roverano)
22. Ignazio Manzoni, Tañedor de Guzla (Legado Adriano E. Rossi)
23. J. Agrassot, Saliendo del templo (Donación Ángel Roverano)
24. José Bail, Ornamentos del culto
25. Francisco Domingo, Paisaje con dos retratos
26. Ignazio Manzoni, Susana y los dos viejos (Legado Adriano E. Rossi)
27. Bermuda, Un franciscano (Legado Parmenio T. Piñeiro)
28. Ignazio Manzoni, Turco Fumando (Legado Adriano E. Rossi)
29. Roger Jourdain, Un aragonés (Donación Ángel Roverano)
30. F. Pradilla, Retrato de hombre (Legado Parmetio T. Piñeiro)
31. Escuela de Goya, Gitanos y monos (Adquirido en Buenos Aires)
32. F. Peluso, Conversación (Legado Adriano E. Rossi)
33. L. Deutch, Centinela morisco (Donación Ángel Roverano)
34. Anónimo, Episodio de la vida de un santo (Legado Adriano E. Rossi)
35. C. Gomier, Retrato de un obispo (Donación Ángel Roverano)
36. Ignazio Manzoni, Los prisioneros (Legado Adriano E. Rossi)
37. Ignazio Manzoni, Julieta y Romeo (Legado Adriano E. Rossi)
38. Charles Greogaert, Paisaje con figuras (Donación Ángel Roverano)
39. Cesaro Datti, Árabe
40. J. P. Laurens, Estudio (Donación Eduardo Sívori)
41. Jouvenet Jean, Triunfo de la Religión (Donación José P. Guerrico)
42. Raúl Mazza, La niña de los cabellos rojos (Salón 1915)
43. Luis De Servi, Cabeza de viejo (Donación Ángel Roverano)
44. Ernesto Duez, Interior
45. Ceferino Carnacini, Abandonados (Salón 1915)
46. Copia de Guido Reni, Amorini y Baicarini (Legado Adriano Rossi)
47. C. López Naguil, Amalia (Salón 1915)
48. Ignazio Manzoni, El contrato (Legado Adriano Rossi)
49. S. M. Roy, Un canal en Holanda (adquirido en Buenos Aires)
50. S.M. Roy, Notre Dame de París
51. Rux Champion, Un puente en el Sena
52. A. P. Destirat, Nocturno
53. A. de la Gándara, Mujer sentada (Donación Sanelli)
54. Alfred Brunet Debaines, Funerales de Sir David Wilkie (Adquirido en París)
55. J. Benlliure, Fraile en oración
56. Joseph Chelmonsky, El sereno
57. Maurice Orange, El tambor mayor (Donación Félix y Juan A. Bernasconi)
58. Alfredo Guttero, Escena de interior
59. Carlos Ripamonte, Estudio
60. L. Romien, Boceto para el plafón del teatro Colón (Donación Manuel J. Guiraldes)
61. Méndez Rowley, Paisaje
62. Ramón Casas, Cabeza de muchacha (Adquirido en Barcelona)
63. A. Fabrés, La aguja (Donación Ángel Roverano)
64. Emil Car Zoil, Pastoral
65. Emil Car Zoil, El invierno en Suecia
66. Emil Car Zoil, El camino para la iglesia (Adquiridos los 3 en la Exposición del Centenario 1910)
67. Tassaert, Retrato de anciana
68. Paul E. Le Rat, Retrato de Paul E. Le Rat (Donación M. Vidich)
69. Arturo Montrone, Acquedotti di Claudio (Adquirido en Roma)
70. J. García Ramos, El secuestrador (Adquirido en Sevilla)
71. Gastón Guinard, Restos de naufragio (Donación del autor)
72. Osterline, Baile español (Adquirido en París)
73. Raffaelli, Le grand prix
74. Henri Jourdain, Crepúsculo
75. Eduardo Schiaffino, Estudio
76. Allonge, Paisaje
77. A. Robot, Cabeza de viejo (un sólo marco-Donación Schiaffino)
78. J. E. Delonney, El calvario
79. Pío Collivadino, Cabeza de muchacha (Adquirido al autor)
80. A. Müller, Wagner (Adquiridos en París)

81. A. Müller, Beethoven (Adquiridos en París)
82. Bertrand, La niña del manchón (Adquirido en París)

Esculturas

1. Radogna, Schialafine
2. G. Eberlein, Grupo (bronce)
3. Francisco Cafferata, *Mulato*

Amuchástegui escribe una nota al pie de este listado:

Después de una labor ímproba, llena de dificultades no obstante la activa cooperación de mis compañeros de tareas en la Comisión Municipal de Bellas Artes que presido; después de infinitas gestiones ante la Municipalidad local, ante el Gobierno de la Pcia., ante el Gobierno de la Nación y ante el Director del Museo Nacional de Bellas Artes, Dr. Cupertino del Campo, después de 1.000 notas, cartas, telegramas, entrevistas, viajes y comunicaciones telefónicas, luchando con la falta de recursos que pesa sobre la Comisión, con la indiferencia de muchos y con la mezquindad de varios, después de haber estado, varias veces, a punto de abandonar la tarea y renunciar a la organización y dotación del Museo de Bellas Artes del Rosario, aspiración, para mí, veheméntísima, pues que quiero a este pueblo y deseo verlo próspero y grande, en cuerpo y alma, después de mil sinsabores, repito, he conseguido que lleguen las obras de pintura y escultura, antes dichas y que, de inmediato casi, se proceda a la organización del museo. Realizo así una sentida aspiración de mi alma.⁸⁷

Sin embargo las dificultades continúan y Amuchástegui confiesa *extraoficialmente* a su amigo, el Director del Museo Nacional, que:

[...] la Comisión ha resuelto aceptar para su ya debida colocación las 3 esculturas enviadas y 53 piezas de pintura. Lo demás no ha sido aceptado. Yo interesado en la forma que Ud. conoce, porque sigamos adelante, he pensado dar este paso que doy particularmente, sin perjuicio de oficializarlo una vez conocida su opinión. ¿No podrían ser cambiadas las piezas enviadas y no aceptadas, por otras que las sustituyan con ventaja, aun cuando fueran en menor cantidad? Si ello fuera posible habríamos dado un buen paso más. Hay mucho ambiente favorable, pero todos desean 'ver' las cosas hechas para resolverse y contribuir con sus aportes propios y como lo que la Comisión ha aceptado es tan reducido, resulta que no tenemos ni siquiera 'en cantidad' piezas suficientes como para inaugurar el museo.⁸⁸

La respuesta de Cupertino del Campo también reservada le advierte:

[...] es muy acertada su idea de comunicarme por adelantado y confidencialmente lo resuelto por la Comisión que Ud. preside con respecto a las obras remitidas con destino al museo de Rosario, como asimismo su deseo de conocer mi opinión personal sobre este asunto, antes de oficializarlo. Tal vez por eso, estemos aun a tiempo de evitar rozamientos enojosos que serían un inesperado y triste epílogo de la muy buena intención y no pequeña tarea que precedieron nuestro ofrecimiento. Debo confesarle con entera franqueza que esta devolución parcial o rechazo del lote estaba muy lejos

de mis cálculos. Mi experiencia en casos análogos (Museo de Córdoba y de Tucumán) las gestiones iniciales de este envío (especial pedido del Gobierno de Santa Fe), la representación de la autoridad remitente y el propósito de amistoso acercamiento que lo determinan, son antecedentes que deben poner a cubierto de un desaire y hasta cierto punto de una descalificación inaceptable a la Comisión que presido. Creo por lo tanto, mi querido amigo, que Ud. debe tratar de que la antedicha resolución sea reconsiderada. Yo más que nadie lamentaría que nuestro deseo franco y cordial de promover con nuestra contribución modesta la creación del museo del Rosario, fuera precisamente causa de distanciamiento y disgusto. Esto no debe ser o no puede ser y yo no dudo que Ud. ha de anteponer hasta su influencia para evitarlo.⁸⁹

Reconsiderando la situación así planteada, Amuchástegui admite que:

[...] sin dar a la actitud comunicada a Ud. en la mía del 30 de octubre pasado, el alcance que Ud. le da en la suya que contesto, pensé siempre que ello podría crearnos dificultades, no como las que Ud. expresa, sino sencillamente de trámites. Al haber pensado el punto en la forma que Ud. lo toca, indudablemente que la actitud adoptada hubiera sido otra. Como en efecto lo ha sido una vez que nos hemos reunido y estudiado las cosas con mayor detenimiento y de todos sus puntos de vista. Salvo, ahora, un reducidísimo número de (8) piezas, todas las demás serán colocadas o, por mejor decir, ya estoy en esa tarea, con afán, como medio de que a la mayor brevedad, podamos abrir al público, éste museo que tantos y tantos disgustos me ha dado. Creo que ello tendrá lugar dentro de un mes, a más tardar, pues estamos en la tarea de retocar algunos marcos, arreglar algunas telas y poner el todo en las mejores condiciones de presentación posibles. Por manera que, con habilidad y sin molestias, las cosas han tomado el cauce que Ud. indicaba, y que al haber pensado, yo en el caso planteado como Ud. lo ha hecho lo hubieran tomado así desde el primer momento ¿Qué más puede hacer Ud. en beneficio de nosotros y de la obra en que estamos empeñados? ¿no procedería un pedido directo a esa Comisión, por ésta, para que nos enviara un mayor número de obras fundándolo en la importancia de la ciudad y en la que tendrá el museo al abrirse? Ud. tiene allí una buena cantidad de obras sin colocación eficiente ¿no podrían venir algunas más, fuera de las ya enviadas, a aumentar el número de las que estamos colocando, para presentar a este pueblo, que tanto lo ansía, un templo del arte debidamente provisto? Ud. me dirá con la misma franqueza que la anterior y de las mías hacia Ud. Pensamos dirigirnos a los artistas de esa ciudad, solicitándoles donaciones de 'una obra' a cada uno. También lo haremos en ésta a los particulares aficionados y a los artistas locales. Ídem con los artistas de Córdoba. Por consiguiente con lo que así se obtenga, aumentaremos el número de las piezas, pero aun así y todo, pienso que un refuerzo por parte de esa Comisión nos vendría admirablemente.⁹⁰

El bajo nivel del préstamo se justifica ya que se presume que la institución ha enviado el conjunto de obras sustituidas de su colección por otras adquisiciones mejores, además de haber provisto con anterioridad a los museos provinciales de Córdoba y

Tucumán.⁹¹

Del MNBA no hay más noticias, por lo que la Comisión se mueve para conseguir donaciones de particulares, contando además con las prometidas por sus miembros: Magin Anglada, Antonio Cafferata,⁹² Juan B. Castagnino, Augusto Flondrois, Emilio Ortiz Grognet y Jorge Raúl Rodríguez entre otros.⁹³ Se dirigen notas al Club Social, al Círculo Italiano y al Jockey Club con este fin.⁹⁴

El 15 de enero de 1920 se inaugura el Museo Municipal de Bellas Artes en la casa de Santa Fe 835,⁹⁵ con invitaciones especiales para el Dr. Vila Ortiz, iniciador del Salón de Otoño que ha dado origen al museo que se inaugura, y al Dr. Lejarza, como ex-presidente de la Comisión. Al acto asisten el Intendente Arribillaga, el Jefe Político, numerosos concejales y una delegación del Jockey Club.⁹⁶ El discurso de apertura es pronunciado por Nicolás Amuchástegui, su primer Director,⁹⁷ que agradece las donaciones de Rubén Vila Ortiz que cede un óleo de Pons Arnau; de José Gerbino que entrega una cabeza en bronce de su autoría y del escultor Víctor Pol quien lega su *Maquette* del Monumento a Sarmiento y una cabeza del prócer.⁹⁸

Las crónicas describen el paisaje de la apertura:

En 8 salas de las 10 que solía ocupar el Salón de Otoño han sido distribuidas 78 obras de pintura, dibujo y grabados y 6 esculturas además de 13 piezas de propiedad particular con que han contribuido algunos miembros de la Comisión de Bellas Artes para completar la muestra. El arte pictórico tiene una representación variada de épocas y estilos sobresaliendo sin duda por sus reales méritos e indiscutible autenticidad, la pintura argentina comprende firmas de primer orden. La primera y segundas salas han sido destinadas a la pintura antigua a cuyo efecto concurre una buena parte de los cuadros enviados por el Museo Nacional y aunque algunos de ellos pretenden pasar por originales de artistas famosos juzgamos que en verdad no son más que buenas copias de la época, que se atribuyen a tal o cual autor determinado. Así vemos colocada en lugar preferente un gran cuadro rotulado como el Tintoretto titulado Apolo vencedor de Pitón, a lo sumo podría asegurarse aproximativamente que se atribuye al célebre Jacobo Robusti, que era el nombre del gran pintor, como atribuido al citado maestro el referido cuadro puede pasar; es de imaginarse el valor inapreciable de la pieza si fuera original y en tal caso no estaría ciertamente en el museo rosarino [...] No obstante los reparos que nos sugieren las obras representativas de la pintura antigua, si no son por las causas que aducimos, verdaderas piezas de museo, y por lo consiguiente de real valor, constituyen un exponente demostrativo de arte retrospectivo que puede servir para el objeto que se le destina, debiendo tenerse en cuenta además que en materia de arte antiguo, y sobre todo en pintura, la originalidad de las obras no es muy fácil determinarla por cuanto en la misma época del auge de los grandes maestros abundaban los imitadores y copistas, que solían ser a menudo los propios discípulos de aquéllos.⁹⁹

Se plantea el recorrido de las salas con el siguiente esquema: primera y segunda de pintura antigua, en la tercera sala un núcleo de obras de pintores extranjeros contemporáneos (Madrado, Fran-

cisco Domingo, Moreno Carbonero, Benjamín Constant y Roger Jourdain), en la cuarta y quinta una serie de grabados, dibujos y aguafuertes (Raffaelli, Roy, Le Rat, Benlliure, Gándara, Collivadino, Jourdain, G. Brunet, Guinard, Debaines Casas, García Ramos y Zoir), la sexta corresponde a los artistas argentinos (de Alfredo Guido Arando, de Fernando Fader la serie *La vida de un día* expuesta por primera vez, de Jorge Bermúdez *Riña de gallos*, de Gregorio López Naguil *Amalia*, de Ana Weiss de Rossi *María de las Nieves* y de Francisco Vidal su *Autorretrato*), la séptima es para escultura (Alberto Lagos, Eberlein, José Gerbino, Radogna y Herminio Blotta), y la octava con obras donadas o prestadas temporalmente por particulares y miembros de la Comisión (Jean Remond, Eliseo Meifren, V. de Paredes, Lucas Desiré, Guillermo Ciardi, Jef Leepoels, Antonio M. Esquivel, Fernando Fader, Domingo Viau , Luis Cordiviola y Pons Arnau).¹⁰⁰

Según los datos aportados por las cartas y las crónicas, para la apertura del museo se contaba con la mitad de las obras expuestas en los primeros salones,¹⁰¹ por lo que la Comisión utiliza un recurso poderoso para evidenciar la falta y materializar sus fines y, apelando al factor sorpresa, deja vacías las dos últimas salas, pero coloca llamativas inscripciones con el siguiente texto: *Vuestra permanencia en estas salas revela vuestro amor al arte. Siendo este museo del pueblo y para el pueblo, la Comisión Municipal os ruega vuestros donativos a fin de aumentar con ellos su riqueza artística. El vacío de estas salas así lo demanda.*¹⁰²

Notas

¹ Carta de la Asociación Cultural *El Círculo* a Amuchástegui, Rosario, 27 de julio de 1916. En: Nicolás Amuchástegui, *Álbum donado al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Rosario. Su Origen*. Archivo Museo Municipal Bellas Artes Juan B. Castagnino (AMMBAJBC) [Compilación en un tomo cedida por el autor en 1938], p. 12.

² Mediante elección interna, esta primera Comisión de Bellas Artes de *El Círculo* se constituyó el 16 de agosto de 1916, como sigue: Presidente, Nicolás Amuchástegui; Secretario, Luis Ortiz de Guinea; Tesorero, Fermín Lejarza; Vocales: Juan B. Castagnino, Luis Ortiz de Guinea, Emilio Ortiz Grognet y Julio Bello. El 10 de noviembre de 1916 presenta su renuncia a ambos cargos Luis Ortiz de Guinea y el 15 de noviembre de 1916 se designan en reemplazo como secretario a Juan B. Castagnino y como vocal al Ing. Augusto Flondrois. El 24 de marzo de 1917 la Comisión se amplía con otro vocal nombrándose al efecto al Ing. Rafael Gutiérrez. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 7.

³ Carta de Rubén Vila Ortiz a Amuchástegui, Rosario, 16 de agosto de 1916. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 13.

⁴ "El Círculo", *La Capital*, Rosario, 20 de agosto de 1916. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 23.

⁵ Curiosamente Carlos Ripamonte no figura en este listado. Cf. Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 56-58.

⁶ El salón anual es suspendido durante 1926 por carencia de fondos y por la dificultad que implicaba tener que guardar los cuadros del museo y de la Donación Carlés para montar la exposición. La valiosa colección Carlés de pintura europea en pequeño formato, fue formada mediante intercambio postal entre este Jefe de Correos y artistas europeos. Fue clasificada por Alfredo Guido, Rubén Vila Ortiz y Manuel Musto, junto con el Presidente Lejarza en ocasión de su donación, en 1925. (Cf. CMBA, Libro de Actas de 1925-1933, acta núm. 101, 11/5/1926, f. 17-18). Sus herederos pusieron la condición de que fuera exhibida en una sala que debía llevar el nombre del donante, cláusula que no fue cumplida. (Cf. CMBA, Libro de Actas de 1925-1933, acta núm. 100, 11/12/1925, f. 16)

⁷ Catálogo del I Salón de Otoño. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 200.

⁸ Carta de Rubén Vila Ortiz a Amuchástegui, Rosario, 21 de diciembre de 1916. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 64.

⁹ Carta manuscrita de Carlos Ripamonte a Amuchástegui, Buenos Aires, 10 de enero de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 78-80.

¹⁰ Carta de Amuchástegui a Ripamonte, Rosario, 30 de enero de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 87-91.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Carta manuscrita de Rubén Vila Ortiz a Amuchástegui, Alta Gracia, 20 de enero de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 83.

¹³ Carta de Amuchástegui a Vila Ortiz, Rosario, 30 de enero de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 84-86.

¹⁴ Carta de Amuchástegui a Carlos Ripamonte, Rosario, 28 de febrero de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 118-121.

¹⁵ AMMBAJBC, Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Carta de Amuchástegui a Cupertino del Campo, Rosario, 4 de marzo de 1917, p. 122.

¹⁶ Notas de la Comisión de Bellas Artes, 12 de marzo de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 128-132.

¹⁷ Comunicado de la Comisión de Bellas Artes. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 135.

¹⁸ Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, *ibidem*.

¹⁹ Carta de Amuchástegui a León Pagano [con un esquema para publicitar el salón en el diario *La Nación*], Buenos Aires, 17 de abril de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 178.

²⁰ Carta de Amuchástegui al Gobernador de la Provincia de Santa Fe, Rodolfo Lehmann, Rosario, 19 de marzo de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 138.

²¹ Se le pide a Fermín Lejarza *que tiene entre los Concejales muchos y muy buenos amigos*, para que interceda a favor del subsidio solicitado a la Intendencia Municipal, elevado a esa el 21 de febrero de 1917 y que aun se hallaba en el Concejo Deliberante para su resolución, Nota de la Comisión de Bellas Artes a Fermín Lejarza, Rosario, 2 de marzo de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, p. 145.

²² Notas a Piccardo y Cía., Club Social y Jockey Club, 23 de agosto de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 32-37.

²³ Nota de la Comisión de Bellas Artes a Minetti y Cía., s/f. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 152-154.

²⁴ Decreto núm. 40 de la Intendencia Municipal, para instituir un premio municipal en el I Salón de Otoño, 7 de mayo de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 195.

²⁵ Resolución Expediente Núm. 192-C4, del Ministerio de Instrucción Pública y Agricultura de la Provincia de Santa Fe, Subsidio I Salón Nacional de Bellas Artes de Rosario para artistas americanos y extranjeros, 8 de mayo de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 196.

²⁶ Carta de Amuchástegui a Ciro Echesortu, Rosario, 26 de marzo de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 148.

²⁷ Amuchástegui aclara que hasta el momento de recepción de los trabajos era en su estudio, de calle San Luis 821 y que se hallaba *tapado de papeles y cuadros* pidiendo que se empapere urgente la secretaria de la casa. Carta de Amuchástegui a Emilio Ortiz Grognet, Rosario, 14 de abril de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 166.

²⁸ Víctor Torrini que organizó también el primer Salón de Córdoba, era asesor y mediador en las ventas y adquisiciones realizadas por la Comisión de Bellas Artes en Buenos Aires. (Cf. Carta de Nicolás Amuchástegui a Víctor Torrini, Rosario, 14 de abril de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 165). Torrini recibía obras para los salones de Rosario en la sede de la CNBA, Arenales 687, donde trabajaba. (Cf. Carta de Amuchástegui a León Pagano, Rosario, 17 de abril de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 176-178)

²⁹ Carta manuscrita de Víctor Torrini a Nicolás Amuchástegui, Buenos Aires, 16 de abril de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 169-170.

³⁰ Como extensión del acto de apertura del salón, *El Círculo* inaugura a las 16 hs. el *Monumento a Beethoven* de Herminio Blotta emplazado en Cochabamba y Bv. Oroño, donándolo al municipio. Cf. Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 195.

³¹ "El Salón de Otoño. El acto inaugural de ayer," *La Capital*, Rosario, 25 de mayo de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 203.

³² Catálogos del I Salón de Otoño. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 200-201.

³³ Carta del Sr. Augusto P. Ballerini a la Comisión de Bellas Artes, Corrientes, 21 de junio de 1917. AMMBAJBC Colección de Papeles sueltos, Caja 1917-1920.

³⁴ Una artista así lo testimonia: *Habiendo recibido una carta del Sr. Torrini, donde me comunica que hay un interesado por mi cuadro Naturaleza muerta y me pide le haga saber si estoy dispuesta a darle la Comisión, me dirijo a Ud. para saber si allí no se hacen las ventas directamente, pues no habiendo solicitado para nada los servicios de dicho Sr., no me creo obligada a pagarle lo que exija. Le agradecería tuviera la bondad de hacerme saber si es necesaria la intervención del Sr. Torrini para la venta, pues no quisiera perder la oportunidad de vender mi obra.* Carta manuscrita de Antonia Ventura Verazzi al Presidente de la CMBA, Buenos Aires, 29 de mayo de 1918. Cf. AMMBAJBC, Colección de Papeles sueltos, Caja 1917-1920. En el reglamento del V Salón de Otoño se decide que *los artistas abonarán a la Comisión el 5% del producto de las ventas*, Juan Castagnino vota en contra de esta moción pero se argumenta que dicho porcentaje sería *para ornato de los salones cedidos* (Cf. CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 56, 26/11/1921, f. 121-124). Al artista Gaspar Besares Soraires se le informa que el *conservador del museo*, Rafael Ponce, fue quien gestionó la venta de su obra *Changuitos de la escuela*, expuesta en el XIII Salón de Rosario, por la suma de \$500, correspondiéndole por lo tanto la comisión del 10% de esa suma. (Cf. AMMBAJBC, *Libro Copiador* núm. 6 1931-1937, 2/9/1931, f. 39).

³⁵ En 1919 Amuchástegui reclama al Gobernador de Santa Fe el pago del subsidio de \$3.000 otorgado para el I Salón de Otoño, ya que los premiados Héctor Rocha y Jorge Bermúdez insisten en su cobro. Nota de Amuchástegui a Rodolfo Lehmann, Rosario, 22 de abril de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 298.

³⁶ "El Salón de Otoño. El acto inaugural de ayer," *La Capital*, Rosario, 25 de mayo de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 203.

³⁷ Nota de la Comisión de Bellas Artes al Jefe Político de Rosario Néstor Noriega, Rosario, 30 de mayo de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 205.

³⁸ Carta de Amuchástegui a Vila Ortiz, Rosario, 4 de junio de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 216.

³⁹ Ing. Augusto Ballerini, "I Salón de Otoño de Rosario," *La República*, Rosario, 19 de junio de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 225.

⁴⁰ *Verdad surge en 1915. Era una sociedad secreta y se cree que la componían el coleccionista, mecenas y animador de empresas de arte Carlos Zuberbüler, los miembros de El Templo y los artistas y aficionados Cupertino del Campo, Alejandro Christophersen, Enrique Prins, Miguel Ángel Cárcano, Raúl Monsegur, Alfredo González Garaño y Alberto Lagos. Esta sociedad cuyos miembros enmascarados visitaban los talleres de los artistas, los ayudaban pecuniariamente y les adquirían obras que luego donaban al Museo, realizó algunas campañas periodísticas en defensa de ciertos valores y principios, atacó otros y en más de una oportunidad se dirigió a las autoridades con sugerencias oportunas. Influyó sobre algunos miembros del Congreso para que se evitara la supresión de las becas al extranjero, proyectada como consecuencia de la guerra de 1914.* (Córdoba Iturburu, *La Pintura Argentina del Siglo XX*, Buenos Aires, Ed. Atlántida, 1ª Edición, 1958, p. 39)

⁴¹ Carta de Amuchástegui al Director de *Verdad*, Rosario, 25 de junio de 1917, ref., *Rev. Verdad*, núm. 14, Buenos Aires, 18 de junio de 1917. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 226-228.

⁴² CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 1, (29/7/1917), f. 3.

⁴³ *Ibidem*, acta núm. 5, (27/12/1917), f. 12.

⁴⁴ *Ibidem*, acta núm. 5, (27/12/1917), f. 13.

⁴⁵ Patricia Artundo (comp.), *Actuar desde el arte, El archivo Atalaya*. Buenos Aires, Editorial Fundación Espigas, 2004, p. 30.

⁴⁶ CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 7, (14/3/1918), Reglamento II Salón de Otoño, f. 14-17.

⁴⁷ A favor de la inclusión de artistas en el Jurado de Admisión se manifiestan Castagnino, Amuchástegui y Cafferata, en su contra votan Ortiz Grognet y Flondrois. (Cf. CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 8, (4/4/1918), f. 18-19).

⁴⁸ *Ibidem*, acta núm. 9, (26/4/1918), f. 19-20.

⁴⁹ *Ibidem*, acta núm. 10, (16/5/1918), f. 21.

⁵⁰ Se transcribe el texto de este primer telegrama: *Los abajo firmantes expositores en el próximo Salón de Otoño de Rosario y otros artistas manifiestan su extrañeza por el rechazo de las obras del pintor Ramón Silva cuyas cualidades debían ser más justamente apreciadas, sería conveniente por equidad y por respeto al arte reconsiderara ese jurado la resolución que protestamos pues de no hacerlo así los expositores firmantes se declaran desligados de la actual exposición.* Firman Falcini, Giambiaggi, Mazza, Lamanna, Thibon, Sibellino, Troilo, Curatella Manes, Marteau, Vigo, Rertole, Amador, Canale, Busallen, Gosalbo, Garbarini, V. Wau, Arato, Macaya, Sirio, Quratella, Leguizamón, Fioravanti, Zeno. Telegrama Recomendado a la Comisión de Bellas Artes de Rosario, suscripto por Falcini, Buenos Aires, 23 de mayo de 1918. AMMBAJBC, Colección de Papeles sueltos, Caja 1917-1920.

⁵¹ Estos términos están tachados en el acta. Cf. CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 11, (27/5/1918), f. 22.

⁵² *Caggiano colaboró junto con Valentín Thibon de Libian en la revista Bohemia, editada por el crítico de arte Atalaya en Rosario (1913-1914) y participó también de otra publicación del mismo autor, Acción del Arte (1920-1922) que era un 'papelucho' sin ilustraciones (contrastado con las lujosas revistas Augusta o El Círculo dirigidas a la burguesía), adonde con carácter combativo y revolucionario se convocaba al artista proletario y al autodidacta, dirigiendo sus ataques al régimen de consagración y contra el denominado 'Gobierno de las Bellas Artes' (Academia, Museo y Comisión Nacional de Bellas Artes), con el Salón como su máxima expresión. Proponían una organización gremial, una Asociación Independiente de Artistas Plásticos y la realización de un Salón Independiente. A sus integrantes -Luis Falcini, Luis Giambiaggi, Paz, Sibellino, Lamanna, Thibon de Libian, Navazio y Caggiano- se los sindicaba como anarquistas.* (Cf. Patricia Artundo, *op. cit.*, pp. 27-30)

⁵³ Telegrama Recomendado a la Comisión de Bellas Artes, con firma de Falcini, Giambiaggi y otros, Buenos Aires, 24 de mayo de 1918. AMMBAJBC, Colección de papeles sueltos, Caja 1917-1920.

⁵⁴ Caggiano dirige su primera nota con la misma fecha que el segundo telegrama de los artistas de Buenos Aires, en los términos que siguen: *para sus efectos comunícole mi adhesión a la causa del artista Ramón Silva.* Carta de César Caggiano a la Comisión de Bellas Artes de Rosario, 24 de mayo de 1918. AMMBAJBC, Colección de papeles sueltos, Caja 1917-1920.

⁵⁵ CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 11, (27/5/1918), f. 22-23.

⁵⁶ CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 12, (28/5/1918), f. 23-24.

⁵⁷ Carta de César Caggiano al Presidente de la CMBA, Rosario 29 de mayo de 1918. AMMBAJBC, Colección de papeles sueltos, Caja 1917-1920.

⁵⁸ CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 12, (28/5/1918), f. 24.

⁵⁹ Esta Academia nunca llegó a concretarse pese a todos los esfuerzos que se realizaron en este sentido. En 1933 al no realizarse el Salón anual, la Comisión organiza en el local del museo, como actividad de extensión, cursos de modelo vivo. Estos duraron cinco meses, dictándose 3 clases por semana, de 2 horas c/u. A esas clases, concurren un promedio de 35 alumnos, habiendo actuado como *correctores libres* los pintores Julio Vanzo y Antonio Berni, y el escultor Humberto Castelli, quienes desempeñaron sus funciones en carácter ad-honorem. Estas clases fueron gratuitas. CMBA, *Libro de Actas de 1933-1936*, Acta núm. 194, (30/5/1933), f. 5.

⁶⁰ CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 17, (30/3/1919), f. 31-32.

⁶¹ Fermín Lejarza (miembro del Partido Radical) ocupó el cargo de Presidente del Concejo Deliberante durante los años 1909-1910 y también en 1918-1919, período del conflicto con el Intendente Arribillaga, por el que presenta su renuncia como Presidente de la CMBA. Su segunda gestión en este último cargo fue desde 1925 hasta 1927, año en que dimitiera nuevamente a raíz del escándalo relativo al edificio del museo (Ver Verónica Prieto, *La sede del museo*, compilado en este mismo volumen). Por tercera vez presidió esta institución desde 1930 hasta 1931.

⁶² CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 13, (18/2/1919), f. 25-26.

⁶³ *La Nación*, Buenos Aires, 8 de marzo de 1919; *La Capital*, Rosario, 21 de marzo de 1919; *El mensajero*, 20 de marzo de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 251.

⁶⁴ Nota de la Intendencia, 21 de marzo de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 252.

⁶⁵ "Renuncia del Dr. Lejarza. Un desplante inoportuno. Contestación de la Intendencia," *Crónica*, Rosario, 21 de marzo de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 254.

⁶⁶ "Cambio de notas," *La Capital*, Rosario, 22 de febrero de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 256.

⁶⁷ Nota de la Intendencia a Amuchástegui, 21 de marzo de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 255.

⁶⁸ Carta de Amuchástegui a Cupertino del Campo, Rosario 2 de abril de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 274.

⁶⁹ Nota de la Intendencia a Amuchástegui, Rosario, 21 de marzo de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 259.

⁷⁰ La nómina de nuevos miembros era la siguiente: Presidente, Nicolás Amuchástegui; Vice-presidente, Antonio Cafferata; Secretario, Emilio Ortiz Grognet; Tesorero, Juan B. Castagnino; y Vocales, Ricardo Caballero, Augusto Flondrois, Jorge Raúl Rodríguez, Magin Anglada y Arq. Crescencio de La Rúa designado en reemplazo de Lejarza. Cf. Nota de Amuchástegui a la Intendencia, 29 de marzo de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 270.

⁷¹ En el ínterin Amuchástegui aduce estar cansado para asumir esta responsabilidad y ofrece al Intendente una lista de posibles candidatos para este cargo aclarando que lo hace *con absoluta prescindencia de opiniones políticas*. La lista de candidatos propuestos incluye a Luis

Ferraroti, Fernando Schleisinger, Rubén Vila Ortiz, Julio Marc, Toribio Sánchez, Mario Cánepa, Ángel Ortiz Grognet, José Gerbino, Crescencio de la Rúa, Julio Bello, Carlos Díaz Guerra y un nombre ilegible. Nota de Amuchástegui al Intendente, Rosario, 22 de marzo de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 261-262.

⁷² *La voz del Interior*, Córdoba, 20 de abril de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 295.

⁷³ CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 17, (31/3/1919), f. 31.

⁷⁴ *Ibidem*, acta núm. 18, (10/4/1919), f. 33.

⁷⁵ *Ibidem*, acta núm. 19, (23/4/1919), f. 35.

⁷⁶ Carta manuscrita de Víctor Torrini a Amuchástegui, Buenos Aires, 21 de abril de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 277.

⁷⁷ AMMBAJBC, Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Carta de Amuchástegui a Torrini con indicación de pertenecer a su correspondencia particular, Rosario, 22 de abril de 1919, p. 290 bis.

⁷⁸ CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 20, (23/5/1919), f. 36-37.

⁷⁹ *Ibidem*, acta núm. 21, (2/6/1919), f. 38.

⁸⁰ "Fondos para adquirir obras", *La Capital*, Rosario, 27 de mayo de 1919 y "III Salón de Otoño, las obras que se exhiben", *La Capital*, Rosario, 30 de mayo de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 315 y p. 316, respectivamente.

⁸¹ *La Época*, Buenos Aires, 17 de junio de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 337.

⁸² "Tercer Salón de Otoño. Reseña de la exposición", *Crónica*, Rosario, 31 de mayo de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 317.

⁸³ CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 22, (30/8/1919), f. 40.

⁸⁴ *Ibidem*, acta núm. 19, (23/4/1919), f. 35.

⁸⁵ Carta de Amuchástegui a Cupertino del Campo, Rosario, 1 de junio de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 318.

⁸⁶ Torrini reporta: *en el mismo vagón me he tomado la libertad de cargar un esqueleto conteniendo 3 cuadros de un Sr. Schiavoni de ésa que le quedaré sumamente agradecido si tendrá Ud. la amabilidad de hacerlos llegar a su destino adeudándome los gastos que esta molestia me ocasionara. También hay un cajoncito y 3 paquetes que le ruego avisar a los Sres. Guido y Gerbino que manden a recoger.* Carta manuscrita de Víctor Torrini a Amuchástegui, Buenos Aires, 8 de octubre de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 358-360.

⁸⁷ Listado de obras recibidas del MNBA, Buenos Aires, 12 de octubre de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 363-364.

⁸⁸ Carta de Amuchástegui al Director del MNBA, Cupertino del Campo, Rosario 30 de octubre de 1919, p. 362.

⁸⁹ Carta manuscrita de Cupertino del Campo a Amuchástegui, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 367.

⁹⁰ Carta de Amuchástegui a Cupertino del Campo, Rosario, 17 de noviembre de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 368.

⁹¹ "Museo Municipal de Bellas Artes. Una Institución necesaria", *La Capital*, Rosario, 6 de enero de 1920. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 381.

⁹² Antonio Cafferata dona el 12 de marzo de 1920 una magnífica colección de 122 medallas francesas, *cada una de las cuales es una auténtica obra de arte, de celebridades escultóricas tales como Roty, Chaplain, Dubois, Oudinet, etc.* Cf. *La Capital*, Rosario, 13 de marzo de 1920. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 397.

⁹³ "Comisión Municipal de Bellas Artes. Su museo", *La Capital*, Rosario, 3 de diciembre de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 374.

⁹⁴ Notas de Amuchástegui, 13 de diciembre de 1919. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, pp. 377-379.

⁹⁵ Sus horarios serían: jueves y sábados de 14 a 19 horas y domingos de 9 a 12 horas y de 14 a 19 horas CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 25, (3/2/1920), f. 44-46.

⁹⁶ Amuchástegui agradece el subsidio de un año (1917-1918) aportado por el Jockey Club. Cf. "El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones III", *La Capital*, Rosario, 16 de enero de 1920. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 392.

⁹⁷ Según el Reglamento Interno de la Comisión su presidente tendría la atribución de ser director nato del museo y como tal el encargado de someter a la consideración de la Comisión cualquier donación que se propusiere al mismo, así en efectivo como en obras. (Cf. CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 27, (28/4/1920), f. 58-65).

⁹⁸ CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 24, (3/1/1920), f. 42-44.

⁹⁹ "El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones I", *La Capital*, Rosario, 14 de enero de 1920. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 384.

¹⁰⁰ Véase: "El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones II", *La Capital*, Rosario, 15 de enero de 1920 y "El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones III", *La Capital*, Rosario, 16 de enero de 1920. Ambos artículos compilados en Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 385 y p. 392, respectivamente.

¹⁰¹ Según los cálculos el museo abrió con sólo 96 o 97 obras, es decir, la mitad de las expuestas en sus tres primeros salones ya que en 1917 se contaron 195 obras, en 1918 hubo un total de 187 y en 1919 se exhibieron 199. Cf. CMBA, *Libro de Actas de 1933-1936*, Memoria y balance de 1933 a 1935, acta núm. 206, (21/5/1935), f. 25.

¹⁰² "El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones III", *La Capital*, Rosario, 16 de enero de 1920. En: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, AMMBAJBC, p. 392.

La sede del Museo

La génesis del Museo de Bellas Artes de Rosario remite a la Comisión de Bellas Artes, su fundadora, que tuvo su origen en el Salón de Arte realizado por la Asociación Cultural *El Círculo*, cuya repercusión en la ciudad, evidenció la necesidad de institucionalizar el área para promover su desarrollo bajo el auspicio municipal.¹ Así lo fundamentó el decreto de la Intendencia del 19 de julio de 1917, considerando propicio el momento de elevar las actividades del espíritu dado el nivel alcanzado por el progreso material de la ciudad, mediante la creación de una Comisión cuyo principal fin fue la formación de un museo.²

El local de Santa Fe 835 en el que se efectuó el I Salón de Otoño y la reunión constitutiva de la Comisión de Bellas Artes, fue la primera sede de ésta y del Museo de Bellas Artes. El inmueble era propiedad de los señores Echesortu y Casas y su locación generó innumerables gestiones de la Comisión, no exentas de dificultades durante la etapa de su ocupación, que se extendió hasta la habilitación del edificio propio.³

La primera resolución adoptada al asumir la presidencia por el Dr. Fermín Lejarza fue la de encargar al vocal Jorge Raúl Rodríguez la misión de solicitar al gobierno de la provincia el desistimiento de la vigente locación convenida con los propietarios, a fin de poder arrendar la residencia para el cumplimiento de sus propios objetivos. El local se hallaba anteriormente ocupado por la Inspección de Escuelas de la provincia. Concedida dicha solicitud, deberían pactarse las condiciones de la nueva locación.⁴

Resultando la gestión favorable, el Presidente de la Comisión se entrevistó con los propietarios del inmueble, informándoles los objetivos de la entidad y su funcionamiento y sobre su proyecto inicial de crear un museo, lo que implicaba la adecuación del edificio a tal fin. Aceptado el plan de reformas propuesto, la Comisión encargó la elaboración del proyecto al arquitecto José Gerbino.⁵

Como gestión previa a la creación oficial del museo, Fermín Lejarza solicitó al Presidente de la CNBA, Dr. José Semprum, una contribución del Museo Nacional para llevar a la práctica dicha idea, consistente en el préstamo de obras, a semejanza de lo que habían ya concretado las ciudades de Córdoba y Tucumán, obteniendo el más franco ofrecimiento de apoyo en tal sentido. El pedido fue elevado al Poder Ejecutivo Nacional por el gobierno provincial, siendo encargado de realizar las gestiones ante el Ministerio de Instrucción Pública el Dr. Ricardo Caballero.⁶

El financiamiento necesario para la creación del museo fue tratado en el seno de la Comisión, resolviéndose apelar al concurso de los particulares para cubrirlo, mediante un subsidio voluntario a pagar en anualidades o semestres. Fueron confeccionadas una circular y una lista de posibles donantes, a quienes se les so-

licitaba cooperar en pro de la valiosa entidad cultural, reclamada por el creciente ritmo de desarrollo urbano.⁷

Las tratativas sobre el local concluyeron con una proposición a los propietarios, sugerida por el vocal Juan B. Castagnino, consistente en efectuar las obras proyectadas a cargo de éstos, contratándose su reembolso y los intereses correspondientes en forma diferida.⁸

En ocasión del I Salón de Otoño se habían evidenciado las deficiencias del local, referidas a la iluminación y la estrechez de las salas. El inmueble, de típico estilo italianizante predominante en la ciudad, era de una sola planta y dos patios y en el mismo se habilitaron 10 salas de exposición.

Entretanto continuaban las negociaciones por la locación de la casa,⁹ la ordenanza núm. 24, redactada por Fermín Lejarza y sancionada el 27 de noviembre de 1917 por el Concejo Deliberante refrendó el anterior decreto de la Intendencia, creando la CMBA con carácter permanente y oficial.¹⁰

La atribución de fundar el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario y ejercer su dirección, en lo que respecta a la sede, otorgaba a la Comisión la facultad de arrendar un local para su funcionamiento o adquirir para el municipio un inmueble destinado a tal fin, según la ordenanza de su creación.¹¹

El Museo fue inaugurado el 15 de enero de 1920 en la sede de calle Santa Fe 835, con las reformas edilicias proyectadas a tal fin. Se labró para la ocasión un pergamino que suscribieron los concurrentes al acto, el Gobernador Interino de la Provincia, Juan Cepeda; el Intendente, Tobías Arribillaga; el Presidente del Concejo Deliberante, Dr. Carlos Paganini; el Dr. Rubén Vila Ortiz; el Dr. Fermín Lejarza y demás autoridades, pronunciando el discurso inaugural el Presidente de la CMBA, Nicolás Amuchástegui.¹²

En el mes de abril de ese año fue aprobado el reglamento interno de la Comisión, redactado por Amuchástegui, en cuyo art. 4º ésta era autorizada a arrendar o adquirir para la Municipalidad, en caso de contar con los fondos necesarios, los locales que estimase convenientes para la realización de sus fines, ratificando de este modo las facultades otorgadas por la ordenanza de su creación.¹³

La idea de la sede propia del museo, latente en el espíritu de los organizadores a medida que lograban laboriosamente instituirlo, fue expresada por primera vez en 1920, con la propuesta de Antonio Cafferata de *emplazar el Museo en el Parque Independencia*. Este fundamentó ampliamente el proyecto de solicitar a la Municipalidad el uso y goce gratuito del pabellón y jardines adyacentes situados en el Parque Independencia, con frentes al Bv. Oroño y la Av. Las Magnolias, para trasladar allí el Museo y, de ser favorable la respuesta, también su contribución para los trabajos y refacciones necesarios. Sometido a discusión, fue aprobado por unanimidad en atención a los fundamentos expuestos y al estado económico de la Comisión, agregándose la conveniencia de prolongar dicha ocupación para el cumplimiento integral de los fines de la institución.¹⁴

La Intendencia informó que el edificio en cuestión era motivo de reclamos judiciales entre el concesionario de la municipalidad y los acreedores de su quiebra, respecto de la ocupación del local hasta el término del permiso, razón por la cual sería imposible su sesión.¹⁵

Lo cierto es que la Comisión debió transitar aun largos años de dificultades para solventar la locación del inmueble que ocupaba, registradas en las actas. El presidente Amuchástegui informaba haber obtenido de la Municipalidad un subsidio extraordinario de \$2.000, parte en un cheque a la orden de los señores Echesortu y Casas para el exclusivo pago de alquileres atrasados, en julio de 1920.¹⁶ Pero con el cambio de intendencia los subsidios vuelven a suspenderse y Amuchástegui renuncia a su cargo para evitar procedimientos judiciales en su contra.¹⁷ En 1921, debido a que los propietarios de la casa notifican un aumento del alquiler a \$500, el presidente de la Comisión, Magín Anglada, secundado por Emilio Ortiz Grognet, propone gestionar ante la Municipalidad la compra de los altos del Mercado Central, ubicado en la calle San Martín entre San Luis y San Juan, para alojar la CMBA. Con tal motivo ésta se dirige por nota a la Intendencia y al Concejo Deliberante solicitándole destinar, en carácter de permanente, un local de propiedad comunal para sede de la entidad y sus instituciones dependientes, Museo, Biblioteca y Academia.¹⁸ El diario *La Capital* respaldó de inmediato la solicitud y gestión realizada:

La Comisión cree haber llegado el momento de imprimir un rumbo eficaz definitivo y con mayor amplitud de miras al mandato de su creación por decreto pero necesita de seguridades efectivas para su desenvolvimiento mediante el apoyo y ayuda de los poderes públicos. Esta institución es esencialmente municipal y tiene derecho a exigirse la dote de un local amplio adecuado y gratuito ahorrando al erario sumas que en adelante tendrían que invertirse en alquileres, ese local es el piso alto del mercado central, en todo su frente a la calle San Martín entre las de San Juan y San Luis comprendiendo en la sesión el uso de los dos salones situados en las referidas esquinas. Ese piso con excepción de dos o tres piezas ocupadas por oficinas de inspección del mismo mercado está usufructuado por la Biblioteca Popular 'Mariano Moreno' y otros ocupantes, que como aquella no revisten el carácter de instituciones o reparticiones públicas. Las oficinas de referencia del mercado y la biblioteca particular indicada pueden ser dispuestas en las salas del piso alto del mercado que tiene su frente a San Juan y a San Luis, por ser suficientemente capacitadas a ese objeto y tener cada uno de esos departamentos entradas completamente independientes a cada frente respectivo.

Los miembros de la Comisión antes de adoptar ésta resolución en cuarto intermedio, practicaron una inspección de estudio del local y fueron de unánime parecer que, por razones económicas y de comodidad tenía que procederse a su solicitud. La misión encomendada a esta Comisión por Ord. 24 es de una gravísima responsabilidad moral por abarcar su mandato un plan amplio de ambientación cultural y la creación de instituciones destinadas a espiritualizar este medio en lo que se refiere a las Bellas Artes.

*El museo debe ser permanentemente de propiedad de la ciudad y mientras no se asegure su estabilidad en un local propio su existencia será precaria y mendicante como todas las instituciones abandonadas al azar de un local volante cuya duración depende muchas veces de una mala inteligencia o de la voluntad de los propietarios. En cumplimiento de esa Ord. esta Comisión creó el Museo Municipal de Bellas Artes entregado oportunamente al poder comunal, quien arbitraría los medios para su desarrollo y conservación.*¹⁹

La Intendencia no da respuesta a este pedido, ni se hace cargo de la notificación que envía la Comisión informándole que ha recibido de los Sres. Echesortu y Casas, la amenaza de desalojo por vía judicial en reclamo de los alquileres pendientes. Se decide enviar una comunicación al municipio requiriendo en plazo perentorio la solución de esta situación, caso contrario se presentaría la renuncia en pleno.²⁰ La Intendencia negocia el pago de la deuda con Títulos del Consolidado Municipal.²¹ Debido a lo avanzado del año se suspende el V Salón de Otoño que se proyecta para marzo de 1922.²² Sin embargo, en los años sucesivos continuarían las irregularidades en el pago de los subsidios resultando que las deudas de los alquileres se siguieran acumulando sistemáticamente.²³

El emplazamiento de la sede generó diversas propuestas formuladas con el correr de los años. En el año 1925 la ciudad celebró con grandes festejos su II Centenario,²⁴ organizados por una Junta *ad hoc*, que incluyó en su programación la construcción en el Parque Independencia de un edificio para Museo, del que formaría parte el de Bellas Artes. El Intendente, Manuel Pignetto, apoyó sin más trámites la iniciativa, lo que afectó unánimemente la susceptibilidad de la Comisión. Ésta resolvió al respecto, comunicarle por nota la objeción a su procedimiento inconsulto, ya que el mismo era lesivo a la atribución, acordada por la ordenanza de su creación, de fundar este museo, concluyendo que había omitido la cortesía elemental de consultarla previamente.²⁵

La Comisión de Gobierno del Concejo Deliberante le comunicaba a la CMBA pocos días después, el resultado de las actuaciones promovidas por la Intendencia Municipal, en particular el pedido de autorización para disponer de la manzana de propiedad fiscal comprendida entre las calles, Bv. Oroño, Av. Pellegrini, Montevideo y Balcarce, con destino al *Museo Artístico, Histórico y Científico* proyectado por la Junta Ejecutiva pro Conmemoración del Segundo Centenario de Rosario. La Comisión, presidida por Fermín Lejarza, objetó el proyecto, señalando que el pretendido carácter ecléctico afectaría la autonomía de su propio funcionamiento.²⁶ Con este antecedente la Comisión comienza a buscar un terreno *céntrico* donde emplazar su museo. Surgieron diversas ofertas de sitios, como el ubicado en Maipú y San Lorenzo²⁷ que fue desechado en sesión del 25 de diciembre de 1926, dando esto lugar a la idea del arquitecto Ángel Guido (sic)²⁸ de ubicar el museo en Av. Pellegrini entre Bv. Oroño y Alvear, detrás del sitio en el que había sido proyectado el monumento al Gral. Urquiza, comuni-

cándolo por nota al Intendente.²⁹

Al importante subsidio acordado con motivo del Centenario de la ciudad por el Gobierno de la Provincia con destino a la construcción del Museo Histórico, Científico y de Bellas Artes, por la suma de \$200.000,³⁰ se añadió en 1927 un Subsidio Nacional, votado por Ley 11333 otorgado por el Ministerio de Obras Públicas de la Nación, por un monto de \$100.000.³¹

El 25 de junio de ese año la CMBA resolvió dirigirse por nota a Rosa Tiscornia de Castagnino, solicitándole su cooperación, consistente en la cesión de un terreno para la construcción del Museo Municipal de Bellas Artes,³² que fuera el último deseo de su hijo, Juan B. Castagnino.³³

Sin reparos, la Sra. Castagnino vertía estas reflexiones:

[...] siento tener que decirles con todo el respeto que me merece la opinión de los miembros de la Comisión, que no considero conveniente la sugestión que me hacen en la aludida nota, porque no comparto la confianza que tienen Uds. por la efectividad de las promesas por parte de los gobiernos nacional, provincial y comunal. Ya ese instituto tiene la experiencia de las dificultades con que ha tropezado para cobrar las subvenciones y es lógico pensar que nuestras modalidades no han de cambiar de un día para el otro. Estoy convencida que con la donación del terreno nada adelantaremos, porque si bien ella estaría supeditada al comienzo de las obras, éstas, después se desarrollaran en una forma precaria o intermitente y quién sabe cuándo y cómo quedaría satisfecho el anhelo que a todos nos anima. Mantengo y mantendré siempre vivo el designio de mi querido hijo de difundir las bellas artes y sus postreros deseos serán cumplidos fielmente, pero me reservo de darles la forma, entendiendo que mi ayuda debe inclinarse hacia la parte dinámica del museo. Les ruego Sres., que a éste respecto me consideren como la más capacitada para interpretar las aspiraciones que alimentó mi hijo en su demasiado breve existencia.³⁴

Entretanto la Comisión continuó su búsqueda del terreno apropiado para el museo considerando diversas opciones como la casa ubicada en Bv. Oroño entre San Juan y Mendoza, ofrecida en venta por su propietario, Pablo Recagno, al precio de \$400.000,³⁵ o la propuesta de Fermín Lejarza por la cual se estuvo a punto de adquirir dos lotes contiguos de propiedad de J. Rouillon y Carlos Thomas, ubicados sobre las calles Av. Belgrano, Laprida y Urquiza, y entre las dos primeras y Maipú, respectivamente, o la compra del terreno situado en la esquina de Córdoba y Paraguay. Con la anuencia de la mayoría Lejarza suscribe los boletos de compra venta del inmueble por él propuesto,³⁶ pero la Comisión desiste al día siguiente de esta operación. Su presidente enjuiciaría el *cambiante criterio* adoptado, explicando que la causa determinante de esta nueva decisión era que no quedara sin efecto el subsidio nacional de \$100.000, cuya entrega estaba subordinada a la necesidad de presentar los planos y el presupuesto de la obra en el parque.³⁷ En tal sentido en el mes de agosto de 1927, la CMBA delega a Fermín Lejarza y a sus miembros Alfredo Guido y Juan Zocchi a la Intendencia, para gestionar un terreno en el Parque

Independencia,³⁸ recibiendo la promesa de apoyo.³⁹

Sobre la base de esta tratativa con la municipalidad se decide solicitar la cesión del terreno en la manzana comprendida dentro de las calles Alvear, Cochabamba, Bv. Oroño y Avda. Pellegrini, por conceptuar que la anterior ubicación (Av. Pellegrini entre Bv. Oroño y Alvear) era resistida por el Concejo Deliberante.⁴⁰

Este pedido tomó estado público y desató una campaña desfavorable al intento de la Comisión de emplazar el museo en el Parque Independencia, desencadenando un conflicto en el seno de la misma. El diario *La Capital* se hizo eco de la opinión contraria al proyecto y sus manifestaciones fueron tildadas de derrotistas por Rubén Vila Ortiz, Juvenal Machado Doncel y Juan Zocchi. Otros miembros atribuyeron la autoría de las publicaciones, por su estilo, al secretario rentado de la Comisión, Francisco M. Santillán, y Alfredo Guido añadió que fueron escritas a solicitud del Presidente Lejarza. Este rechazó el cargo, pero reconoció que había efectuado una gestión personal ante el Intendente, Isaías Coronado, para que no se cediera el terreno del parque *ya que se alegraría si el propósito de la Comisión fracasara*, y debido a que ésta resultó infructuosa renunció a la presidencia de la Comisión. El caso concluyó con la destitución del secretario y la elección de nuevo presidente.⁴¹ El día 30 de noviembre de 1927 fue designada una Comisión interna Pro Museo, integrada por Nicolás Amuchástegui, Alfredo Guido, Crescencio de la Rúa y Juan Zocchi⁴² y seguidamente la CMBA efectuó una declaración oficial, con motivo de las publicaciones adversas aparecidas en distintos diarios de la ciudad.⁴³ Las actas registran una nota de la Sociedad de Artistas Argentinos, felicitando a la institución por la actitud asumida con referencia al proyecto de ubicación del museo en el Parque Independencia.⁴⁴ La Intendencia resuelve finalmente ceder, por Ord. núm. 4 de 24 de abril de 1928, un terreno de su propiedad de 60 m de frente por 60 m de fondo, situado en Bv. Oroño a la altura de la calle Pasco, costado Este para comenzar la construcción.⁴⁵

Contando con este terreno, la Comisión prepara las bases del concurso de anteproyectos para el edificio del Museo Municipal de Bellas Artes, cuya confección se encarga al vocal Arq. Crescencio de la Rúa.⁴⁶ Elaboradas, se remiten a la Sociedad Central de Arquitectos y a la CNBA para recabar su opinión.⁴⁷

La primera remite sus observaciones, con arreglo a las cuales se sanciona el reglamento, siguiendo la moción de Alfredo Guido de ampliar el llamado a todos los arquitectos nacionales y extranjeros con título nacional, ya que primeramente éste se había limitado sólo a los profesionales rosarinos o a los que acreditaran una residencia de cinco años en la ciudad.⁴⁸ El precio total de la obra no podría exceder de 1 millón de pesos moneda legal. En su artículo 8º estipulaba que el edificio debía poseer tres plantas, subsuelo, plantas baja y alta. Detalla que en la planta baja se distribuirían salas y galerías de esculturas, medallas y grabados; el piso alto sería destinado con exclusividad a la pintura, contando con salas de tres diferentes dimensiones. El artículo 9º enumera

los locales a distribuirse en el resto del edificio: biblioteca, museo de calcos, sala de conferencias y conciertos (anfiteatro con capacidad para 400 personas), salas de exposiciones temporarias, dirección, secretaría, administración, sede de la CMBA con sala para 10 personas y secretaría con salita de espera, depósitos, vivienda para mayordomo y demás dependencias. Con fachada principal a Bv. Oroño, el edificio no podría ser cercado, según el artículo 10°. Se establecieron tres premios: el primero consistiría en la dirección técnica de la obra con una retribución correspondiente al 3% de la parte con que habría de iniciarse su ejecución (que no debería ser menor de \$500.000) y en caso de la prosecución de los trabajos se cobraría un 5% sobre el valor de las construcciones ulteriores; el segundo premio quedó estipulado en \$3.000 y el tercero en \$2.000.⁴⁹

El 8 de septiembre de 1928 se efectúa la reunión del Jurado cuya composición fue la siguiente: Arq. Jorge Bunge, por la CNBA; Arq. Rivarola, por la Sociedad Central de Arquitectos; Arq. Jorge A. Tavernier, por la Dirección de Arquitectura de la Nación; Ing. Mario Morgantini, por el Departamento de Obras Públicas de la Municipalidad de Rosario y Arq. Crescencio de la Rúa, por la CMBA.⁵⁰ El fallo del jurado contiene fundadas críticas de cada anteproyecto, sintetizamos las correspondientes a los premiados:

De Lorenzi, Otaola y Rocca.- *Fachadas de soluciones generales muy felices que pueden llevar a un resultado definitivo excelente [...] Su concepto plástico es exacto y está en perfecta armonía con la planta. El motivo central de la fachada principal es digno de todo elogio. Las plantas son clarísimas y de perfecto equilibrio. La circulación fácil y perfecta y las proporciones de las salas muy buenas [...] Hay un máximo aprovechamiento de superficie edificable. El anfiteatro tiene capacidad al límite admitido; es incómoda la llegada al escenario y no muy buena su ubicación en el subsuelo [...] Hay ausencia de entradas secundarias y de servicio, y poca independencia para la administración, dirección, Comisión de Bellas Artes y habitaciones del mayordomo [...] La superficie cubierta total es aproximadamente de 6.347 metros cuadrados. [El costo de \$1.005.920 ascendía con los honorarios a un costo total de \$1.045.920]*

Ángel Guido.- *La fachada de este proyecto es hermosa y ha sido admirablemente presentada. Su estilo es sobrio y severo, encuadrando dentro del destino del edificio. Quizás la repetición del motivo de las cariátides sobre los frentes laterales, le reste eficacia. Es de lamentar la ausencia en la fachada lateral de unas ventanas indispensables para la iluminación de la sala hipóstila (impropiamente llamada) del piso alto. La planta es de composición algo confusa y aglomerada, dificultando esto la iluminación de algunas salas [...] La biblioteca y la sala de calcos están deficientemente iluminadas [...] Escalera con desarrollo insuficiente de metros 9 para subir metros 7. Un anfiteatro muy bien resuelto con acceso independiente. Disposición lógica de los patios que se ensanchan en la altura. [La superficie cubierta de 8.606 m², elevaba el costo de la construcción estimado por el jurado a \$1.417.100]*

Lema 'Buster'.- *La fachada principal presenta una solución muy feliz, excepción hecha, del coronamiento del cuerpo central [...] Las plantas son*

equilibradas. La disposición general de las salas es buena. La sala de grabados tiene una mala disposición de iluminación [...] La biblioteca está ubicada en el piso que según las bases debe reservarse exclusivamente a pintura [...] Las escaleras carecen de importancia [...] Hay ausencia de ascensores. La llegada a la sala de calcos es muy engorrosa y deficiente, y la Dirección, Administración y Comisión, muy subalternizadas. El anfiteatro es escaso. [Según la estimación del jurado la superficie cubierta de 6.930 m² daría al edificio un costo de \$1.148.000]

Por decisión unánime, resultó adjudicado el 1° Premio al proyecto de los arquitectos De Lorenzi, Otaola y Rocca, el 2° Premio lo obtuvo el Arq. Ángel Guido y el 3° Premio correspondió al Lema Buster de los citados ganadores del concurso.⁵¹

Los arquitectos De Lorenzi, Otaola y Rocca realizaron inmediatamente una visita a la ciudad, desde la capital, donde estaban radicados, y por sugerencias del presidente y la Comisión fue modificada la ubicación resuelta por la anterior gestión, fijando el sitio exacto del emplazamiento del edificio en el Parque Independencia, en la manzana comprendida entre Bv. Oroño, Av. Pellegrini, Montevideo y Alvear, reconsiderándose además algunos aspectos de la distribución de las dependencias. *El edificio se ubicaría en el centro y dando el frente al ángulo de la intersección de Bv. Oroño y Av. Pellegrini, para lo cual se autorizó a los arquitectos a modificar los detalles de los planos, agregando uno de conjunto para solicitar a la municipalidad el cambio de ubicación ya sancionado.*⁵² El ejecutivo refrendó la modificación, con la ordenanza núm. 72 de 1929, de cesión de dicho terreno.

Aprobados los planos definitivos por José Gerbino y Antonio Cafferata, se procedió a cumplimentar los trámites para la licitación de la obra.⁵³ El 31 de diciembre de dicho año en el local de la Comisión tuvo lugar la licitación privada para la excavación y estructura de hormigón armado del edificio del Museo. Las propuestas fueron sometidas a estudio y dictamen de los arquitectos ganadores del concurso, siendo aceptada la de Geppel y Vaquer, cuyo representante era el Ing. Emigdio Pinasco, al precio global de \$196.800.⁵⁴

Las Actas consultadas no hacen mención en adelante al concurso y la licitación antedichas, salvo en referencia al reclamo del pago de los planos del edificio, que ascendía a \$18.706. Éste se reitera en las actas, cuya lectura revela una controversia planteada por la Comisión referente al mismo. En 1931 la institución reconoce la deuda de honorarios por los planos, entendiendo que la cantidad que se pide es la que corresponde según el arancel fijado por la Sociedad Central de Arquitectos, pero alega que no hay fondos para cubrirla, pidiendo una rebaja y su financiamiento.⁵⁵ En la sesión del 30 de mayo de 1933 se objetó que en las bases del concurso del proyecto del museo no existía una cláusula que obligara al pago de los planos en caso de no ejecutarse la obra (que fue suspendida) y se resolvió designar para el estudio del caso al vocal Mario Larguía.⁵⁶ Este asunto no tuvo resolución hasta 1937, figurando todavía ese año como deu-

da pendiente en el pasivo de la CMBA, transferido a la recientemente creada DMC.

En septiembre de 1930 el entonces presidente de la Comisión, Antonio Cafferata, informa que con aprobación de la intendencia, ha convenido que, a cambio del pago de los alquileres adeudados con la liquidación de las subvenciones atrasadas, la firma Echesortu y Casas se haga cargo de algunas reformas en el local del museo. Estas mejoras consistirían en pintar el frente del edificio, techar con la luz correspondiente el primer patio, cambiando también su piso para convertirlo en el salón de escultura y construir en la parte alta, sobre las habitaciones del segundo patio, un gran salón para depósito y otros fines.⁵⁷ Se encarga para el estudio de dichas obras a sus miembros en función, Víctor Avalor, Hilarión Hernández Largaña y José Gerbino.⁵⁸ Estos confeccionaron un plano que fue entregado a los propietarios para que dispusieran el monto a invertir,⁵⁹ designando al constructor Joaquín Pizzolato para su realización, con un presupuesto calculado en \$10.500. De esta suma, costearía la Comisión hasta \$6.000, siendo el resto abonado por Echesortu y Casas.⁶⁰ Finalizadas las obras, la sede reabrió el 25 de abril de 1931, asistiendo al acto el Intendente Alejandro Carrasco.⁶¹

No obstante, para organizar el XIII Salón de Rosario de 1931 la Comisión resolvió alquilar una sala céntrica.⁶² De aquí en más pasarán tres años en los que la Comisión se verá obligada, debido al retiro de las subvenciones provincial y nacional,⁶³ a suspender sus salones de 1932, 1933 y 1934, salvo las 9 exposiciones que organizó desde mayo hasta octubre de 1932, en una propiedad ubicada en Córdoba 1039, facilitada por la Sra. Augusta Testoni de Zamboni.⁶⁴

El 20 de septiembre de 1932 el Secretario de Hacienda de la Municipalidad comunica a la Comisión de Bellas Artes que se piensa demoler el edificio ocupado por la oficina de Alumbrado Público, quedando únicamente en pie el casco de la casa, en el que sugiere podría instalarse la Academia de Bellas Artes, cuya fundación era una de las atribuciones asignadas en el momento de su creación.⁶⁵ Se decide aceptar la propuesta, indicando que no se ve la manera de gestionar otra institución con los dineros públicos, ya que la propia Comisión estaba en una situación de insolvencia.⁶⁶ En la misma sesión se pone a consideración el proyecto presentado al Concejo Deliberante por Luis Coussirat, sobre la creación del Museo Cafferata de Historia y Bellas Artes, que funcionaría en la casa de Antonio Cafferata.⁶⁷ Este museo sería administrado por la CMBA, debiendo trasladarse ésta y ceder su patrimonio. Se esgrimieron dos argumentos en su contra. El primero fue que una misma Comisión sería incapaz de administrar las dos áreas, y el segundo, que el local era reducido, ya que el actual museo tenía 290 m de pared en las que se colgaban 220 obras y de ubicarse las que faltaban se necesitarían 350 m. La superficie de exposición que ofrecía la propiedad era de 305 m, por lo que se adujo que no se ganaría nada con el cambio, además de no quedar espacio para la sección de historia. También se señaló que la ubica-

ción era inadecuada por hallarse en un lugar alejado del centro⁶⁸ agregando que era tarde para esta oferta, debido a que la colección Cafferata⁶⁹ había sido ya subastada en Buenos Aires. Lo que expresaba en definitiva esta negativa, era que la CMBA se mantendría firme en la decisión de no resignar su especialidad fusionando las dos áreas, por lo que se perdió para Rosario esta importante colección.⁷⁰

En 1933 y ante las dificultades ocasionadas a su desenvolvimiento por la grave situación económica, la Comisión resuelve cursar una nota al entonces Intendente, Esteban Morcillo, en los siguientes términos: *la Comisión Municipal indica que los alquileres que se deben abonar actualmente son prohibitivos para las labores que debe desarrollar la Comisión y en tal orden de ideas propone la habilitación de algún local municipal que se destine a tal fin hasta que se construya el edificio nuevo del museo. Estudiado el asunto resulta factible la adopción de un proyecto confeccionado por la Dirección de Arquitectura, mediante el cual se habilitarían las actuales instalaciones de la sección de alumbrado público.* La entidad argumenta la conveniencia del emplazamiento del edificio a refaccionar, en la manzana de Av. Pellegrini, Bv. Oroño, Alvear y Cochabamba, ubicado a escasos metros con respecto al lugar en el que se emplazaría el futuro museo, y su mayor amplitud, lo cual le permitiría exhibir las obras conservadas en depósito, que constituían más de la mitad de su patrimonio. Solicita a la Municipalidad colaborar en la dirección, mano de obra y arena, quedando la Comisión a cargo del costo de los demás materiales y del proyecto confeccionado por dos de sus miembros, Víctor Avalor y el Arq. Carlos Vesco. ⁷¹ El Intendente resuelve favorablemente esta solicitud y cede el edificio de la Dirección de Alumbrado para el Museo. La Comisión calculó el costo de las obras en la suma de \$12.500, autorizándose la iniciación de las mismas.⁷² La cesión provocó la crítica adversa de un bloque del Concejo Deliberante al Intendente, calificándola de acto ilícito. La Comisión elevó a éste una nota de desagravio, expresándole: *Nos ha llenado de sorpresa que un bloque de miembros del H.C.D. haya calificado de 'acto ilícito' la cesión de un edificio de propiedad municipal para la instalación provisoria del Museo de Bellas Artes, calificación que importa suponer que el Museo Municipal no sea de propiedad de la Comuna, sino de alguna otra persona de derecho privado o público. Estamos íntegramente solidarizados con Ud. en cuanto a la conveniencia del destino público dado a un edificio público.*⁷³

Sin embargo, inmediatamente se paralizaron los trabajos por resolución del H.C.D.⁷⁴

La situación económica de la Comisión era angustiosa, dado los inconvenientes que le provocaba la detención de las obras del edificio del parque, forzada a continuar con la erogación de \$500 mensuales de alquiler y abonar la enorme deuda pendiente de los años 1928, 1929, 1930 y 1931.⁷⁵ Cabe observar que las obras de reformas estuvieron paralizadas y detenido su Expediente en el Concejo Deliberante, desde julio de 1933 hasta la sanción de la ordenanza núm. 364 del 23 de noviembre de 1934, que autoriza-

ba su prosecución. En mayo de 1935 los trabajos estaban ya muy adelantados *habiéndose techado el gran salón y terminado dos salas* y se pensaba que se podría terminar la obra en tres meses aproximadamente.⁷⁶

Para esta misma fecha, y a pesar de las dificultades, fue reanudado el certamen anual. El XIV Salón de Otoño fue presentado en el amplio y cómodo local de calle Córdoba 972, cedido por el Ing. Manuel Otero Acevedo. Dicho local se componía de 2 plantas con amplia escalera de acceso al piso alto y cómodo ascenso. La superficie era en planta baja de 484 m², y en planta alta de 898 m², lo que daba un total de 1384 m² [sic], distribuidos en 15 salas.⁷⁷ Un artículo del diario *La Nación* elogió, en mayo de 1935, la labor de la Comisión de Rosario, expresando al respecto:

[...] El XIV Salón de Otoño importa en efecto un retorno [...]. Es éste un 'Salón Libre'. Abre sus puertas a cuanto se presenta, con amplitud libérrima. Ni jurado de admisión ni selección previa, pues la capacidad del local le permite franquicias tales [...] Celebraremos el retorno para ver luego sus valores efectivos. Corresponde este aliento y otros no menos significativos, a la actual CMBA la preside Víctor Avalle y la integran colaboradores bien inspirados. Asumieron el gobierno en tiempos de crisis, en horas difíciles. ¿Cómo pensar en salones? Déficit, premios no pagados, dificultades. La Comisión actual ha logrado ponerse al día y, cosa en verdad admirable está construyendo el edificio para el museo de Bellas Artes. Visitamos el futuro local ya muy adelantado, supera al de hoy en un 45%. Salas amplias, luz cenital, distribución adecuada. Todo esto se está realizando con poco dinero, una suma exigua. Este nuevo museo será inaugurado el próximo 9 de Julio. No es posible haber hecho más en menos tiempo y con recursos tan escasos. El Sr. Avalle y los restantes miembros ofrecen un ejemplo digno de ser imitado.⁷⁸

Con el objeto de cubrir las crecientes demandas de salas motivadas por el desarrollo del movimiento artístico de la ciudad, paralelamente la CMBA proyectó la instalación de una sala anexa emplazada en el centro, argumentando que sería conveniente que una vez trasladado el museo al parque se cuente en el centro de la ciudad con un local para pequeñas exposiciones y una secretaría. Sobre tal base se estudian las modificaciones que habrían de introducirse en el local de la galería Renom estimándose una inversión de \$3.000.⁷⁹ Las obras de refacción del local en el que se instalaría esta Sala Central de Exposiciones comenzaron con trabajos de demolición, habilitándose en un lapso muy breve. En vista de esto se inició el estudio de las actividades a desarrollar en el que se incluía la realización de exposiciones individuales, homenajes, salones de grabados y acuarelas de artistas argentinos.⁸⁰ Este salón, situado en San Martín 874, en el que antes había funcionado la sucursal rosarina de Witcomb, contaba con luz cenital, paredes arpilleras y pisos de algarrobo y sus dimensiones eran de 10,40 x 4,60 m a la que se sumaba una salita anexa de 4,50 x 2,50 m. Fue inaugurado el 4 de noviembre de 1935 con una importante exposición de Fernando Fader.⁸¹

Simultáneamente el presidente de la CMBA, Víctor Avalle, informó sobre su anterior gestión ante el Gobierno de la Provincia por la que había logrado el otorgamiento de la suma de \$50.000 para la ampliación del edificio en el parque, lo que requirió el estudio de un nuevo proyecto encargado a los miembros Ángel Guido, Víctor Avalle y Carlos Vescovo, que fue aprobado.⁸² Dadas las grandes comodidades que tendría el edificio y la buena solución constructiva que se halló a los diversos problemas surgidos en la realización de la obra, se pensó en la conveniencia de hacer un trabajo *más definitivo*, solicitándose de la Municipalidad su intervención ante la Dirección de Obras Públicas de la Provincia para que ampliara el proyecto en construcción y lo dotara de los anexos necesarios para transformarlo en el *gran museo* de Rosario.⁸³

La Comisión registra en un acta la descripción detallada de las reformas a ejecutarse en el edificio provisorio cedido por el gobierno municipal, que ampliaban considerablemente el insuficiente espacio del local de la calle Santa Fe. Asimismo, fundamenta su criterio, sustentado con firmeza, de la conveniente ubicación en el Parque Independencia:

Los detalles constructivos se han cuidado esmeradamente y en especial en el sistema de iluminación, que permitirá ofrecer a la vista del público una distribución de luz adecuadamente registrado. Miembros de la comisión han hecho prolijos estudios sobre la materia y con la experiencia de otros museos del país y lo que la técnica aconsejó para tales casos, han podido llegar a resultados que nos permiten asegurar que la distribución, tanto de luz natural como artificial (en ambos casos cenital) no tendrá nada que envidiar a ningún edificio dedicado a igual fin.

La capacidad del nuevo museo será infinitamente superior a la del actual. Este posee solo 255 m de muro disponible para la colocación de obras, mientras que el que se construye tendrá 458 m lo que arrojó un saldo a favor de 203 m, equivalente a un 79% u 80% de aumento. Este permitiría colocar innumerables obras que actualmente se tienen en depósito, y también disponer de espacio para la futura expansión del museo, como asimismo para una mejor colocación de las mismas evitando el amontonamiento que ahora se observa en diversas salas del museo.

En las nuevas instalaciones se han previsto las necesidades anexas al museo tales como: departamento para el cuidador, sala de biblioteca, sala de música, sala de medallas, secretaría, depósito general, archivo, taller de restauración, toilets de damas y caballeros, depósito de paquetes y demás servicios. Público asistente: este museo que posee el mayor conjunto de obras nacionales, cuyo acervo artístico de gran valor se estima en la suma de 438.095 \$ (según tasación efectuada en enero de 1932) no es visitado de acuerdo a su rango y categoría. Una de las causas a que se atribuyó éste fenómeno, es su ubicación. En realidad estando en un lugar céntrico [Santa Fe 835], se observa que su ubicación no es adecuada, ya que en los días domingos y feriados, que es cuando mayor afluencia de público se debe calcular, la zona inmediata al museo es una de las menos transitadas de la ciudad. Es dable en cambio observar la afluencia de público a los lugares de esparcimiento, en especial el parque Independencia, sitio donde se emplazará el nuevo museo. Cree esta comisión que se operará en éste caso el mis-

mo fenómeno que en Buenos Aires, dónde el Museo Nacional se ha visto mucho más concurrido después del traslado del local de la Plaza San Martín al actual Palermo. Además es reconocido por los grandes urbanistas que los museos deben emplazarse en los parques.⁸⁴

Conflictos políticos de alcance nacional desencadenaron la intervención de la provincia de Santa Fe desde octubre de 1935⁸⁵ hasta abril de 1937, prolongada situación irregular que entorpeció varias veces la continuidad de las obras de refacción del museo.

En el XV Salón de Otoño, inaugurado el 25 de mayo de 1936, y con objeto de informar al público rosarino acerca del edificio del museo en el Parque (en construcción), fue exhibida una maqueta del mismo.⁸⁶

Al mes siguiente fue convocada una sesión especial para tratar una nota del Intendente (Expediente núm. 017701-A36), transcribiendo la solicitud de 29 firmantes autotitulados *artistas locales y personas a quienes interesa el progreso cultural de la ciudad*, en la que manifestaban críticas a la actuación de la Comisión. En dicha sesión se redactó una respuesta al contenido de ésta, iniciada con un análisis de los firmantes y sus identidades, entre las que sólo menciona como artistas conocidos a Manuel Musto, César A. Caggiano y Herminio Blotta. Descalifica a otros *rechazados* en las muestras y detecta algunas firmas apócrifas o ilegibles. Con referencia a la ubicación del Museo, se transcriben del acta los juicios formulados por la Comisión acerca de los artistas nombrados:⁸⁷

[Manuel Musto] Actualmente disconforme con la obra del Museo en el Parque y Sala Central de la Comisión, tiene opinión dada y hechos concretos que evidencian su distinta manera de pensar en asunto de tanta responsabilidad. En efecto el 26 de junio de 1933 remite a esta Comisión la siguiente nota favorable al traslado del museo al parque: 'Sr. Presidente de la Comisión, conozco los planos del edificio y la ubicación donde se mudará el museo próximamente. Considero acertada la iniciativa de la Comisión. Hago llegar mi adhesión por la obra interesante que ejecutará'. Tampoco está de acuerdo con la sala central en Mayo de 1936, lo que no fue inconveniente para que un mes antes hiciera uso de la misma exponiendo 4 obras en una muestra de conjunto; sí se imprimió catálogo como consta en la prueba adjunta y gozó de las prerrogativas que la Comisión confiere a quienes exponen en su sala.

[César A. Caggiano] Es contrario ahora de la construcción del Museo en el Parque, y formando parte de la Comisión, con su voto, aprobó la prosecución de los trabajos (según consta en el acta 203 del 12 de enero de 1935).

[Herminio Blotta] descalificado en 1923 por presentar a los salones obras plagiadas. Desde esa fecha nunca se le vió participar en ninguna manifestación de carácter artístico (El acta de su descalificación es la núm. 69 f. 145-149, Libro 1917).⁸⁸

Afirma la Comisión que: *los que tienen interés por las artes plásticas se encuentran en Rosario agrupados en tres sociedades: 'Refugio'*

'Mutualidad Popular' y 'Los 9'. En las tres instituciones nombradas se encuentran los artistas, estudiantes y aficionados en general por toda inquietud artística y su número llega a 243. Ninguna de estas tres agrupaciones se ha solidarizado con los autores de dicho memorial. Por ésta razón la Comisión les solicita por nota del 4 de junio de 1936 su opinión:

Refugio, institución legal con más de 160 socios entre pintores, estudiantes y protectores, presidida por Joaquín Álvarez Muñoz, se dirigió a la Comisión manifestando, entre otros conceptos que *al instalar su Sala en calle San Martín no ha hecho sino encauzar y favorecer con comprensión una corriente propicia entre el público, el arte y los artistas. En cuanto a la ubicación futura del Museo Municipal de Bellas Artes en el Parque Independencia, centro geográfico de Rosario, sólo diremos que el 80% de los Museos del mundo están en esta o parecida ubicación. Los museos son para el pueblo; en los días feriados el pueblo está en los parques; su posibilidad de concurrir a ellos es más inmediata que en los centros comerciales de las ciudades de las que el público se aleja los días feriados.*⁸⁹

Mutualidad Popular, entidad de 65 socios, se solidariza con la Comisión manifestándole su enérgico desacuerdo con los términos de la nota citada: *Con respecto al traslado del Museo de Bellas Artes al Parque Independencia, consideramos oportuno ratificar que nuestra institución reitera su acuerdo ya manifestado individual y colectivamente en otras oportunidades, aprobando al mismo tiempo la cooperación prestada por esa Comisión en pro de una mayor difusión artística, facilitada al crearse un Salón de Exposiciones que beneficia a todos los artistas locales y del país.*⁹⁰

Igualmente dio acuse de recibo de la nota de protesta, el grupo plástico Rosarino Los 9, suscripto por su secretario Pablo Pierre, que expresaba: *Cúmpleme manifestar a Ud. que de acuerdo a la conformidad que dieron los más con su firma para que el Museo Municipal fuera ubicado en el Parque Independencia, de ningún modo han cambiado de opinión al respecto; antes al contrario, anhelan ver terminada la obra en la seguridad que ello dará el carácter que corresponda a las corrientes artísticas de nuestra ciudad.*⁹¹

La Comisión respondió con un memorial al Intendente, de cuyo texto citamos las referencias al Museo.

1. Museo del parque: Los firmantes del documento hablan de 'sumas cuantiosas' para terminar las obras. Afortunadamente el Sr. Intendente conoce el estado de los trabajos y los cálculos hechos por esta Comisión para terminar la 1ª sección a cargo de la Comuna y de la Comisión de Bellas Artes, cálculos ratificados por las oficinas técnicas de la Municipalidad. Estas cifras son tan elocuentes en su monto que no necesita mayores comentarios.

2. Museo definitivo: Se habla con mucha naturalidad del Museo definitivo, ¿con qué recursos se puede afrontar en este momento de depresión económica una obra de esa naturaleza? Ud. Sr. Intendente conoce las dificultades para la terminación de la obra del Parque en la que se necesita tan poco dinero. Un Museo definitivo cuesta más de un millón de pesos y por lo antes expuesto creemos oportuno no pensar en esa inversión.

3. Sala Central de Exposiciones: En esta Sala se realizaron exposiciones con obras

*del Museo que algunas de ellas como la de Fernando Fader llevó en 15 días 10.770 personas o sea una cantidad igual a la que concurre al Museo de la calle Santa Fe en tres años. Esto prueba la eficacia del local, que es frecuentado por una media de 400 personas por día prolijamente controladas.*⁹²

Este extenso memorial de la Comisión de Bellas Artes sobre los temas planteados, que tuvieron amplia repercusión en el medio artístico de la ciudad, no tuvo respuesta de parte del Intendente. Entretanto, las dificultades se renovaban en relación con el edificio del Museo. El día 1 de julio el Presidente informa que a causa de haber retirado la Municipalidad su personal, la obra debió continuar con trabajadores costeados por la Comisión, no llegándose a tiempo -por demoras resultantes de la inexperiencia de los operarios- de concluir la primera sección, para su inauguración el 9 de julio, como se había previsto.⁹³ La Intervención Federal de la Provincia incidió en este problema.

Puede inferirse que tal estado de situación impulsara a la Comisión a dimitir, decisión registrada en el acta correspondiente a la sesión del 20 de octubre de 1936. Durante aquella reunión, se produjo un prolongado cambio de opiniones, relacionado con el estado anormal en que debía desenvolverse la Comisión, alegándose, en especial, la falta de pago de las subvenciones municipales y objetándose *la idea de dar otro destino al museo construido por esta Comisión en el Parque Independencia.*⁹⁴ Desde la formulación de este proyecto, y como en anteriores oportunidades, la entidad se opuso reivindicando la exclusividad de su área, vulnerada por el decreto del 20 de julio de 1936, que proponía la creación del Museo Científico a instalarse en el edificio en construcción mencionado. La resolución se originó en un reclamo de Julio Marc a la intervención provincial, que por mandato comprometía a la Intendencia Municipal de Rosario a poner a su disposición dicho inmueble con el destino señalado, mientras paradójicamente manifestaba no modificar el uso originariamente asignado.⁹⁵ Estas causales desencadenaron la resolución de elevar al Intendente las renuncias indeclinables de los miembros de la CMBA en pleno.⁹⁶

Sus numerosas iniciativas para dotar al museo de una sede por la vía de gestiones oficiales, ya fuera mediante la cesión de un inmueble municipal o de un subsidio para su compra, o aun del llamado a licitación pública para la construcción del edificio, resultaron infructuosas durante el lapso de su trayectoria, que concluye ese año. Por lo antedicho, el museo no cambió su ubicación originaria en el local alquilado de calle Santa Fe 835, sino hasta el año 1937, en el que tomaría posesión de una sede propia.

La Comisión extinguida quedó a cargo de un Director Interino, Julio Alizón García, quien en abril de 1937 se dirigió por nota al Intendente aludiendo a las gestiones iniciadas con antelación por Luis Delfo Castagnino, en nombre de su madre, Rosa Tiscornia de Castagnino. Éste expuso la proposición de donar a la Municipalidad de Rosario un edificio destinado a Museo Municipal de Bellas Artes, fundamentada en los siguientes términos:

*1- La Sra. Rosa Tiscornia de Castagnino, con el propósito de cumplir los deseos de su hijo fallecido, Juan B. Castagnino, expresados en sus últimos momentos, se comprometía a construir, sin cargo para la Municipalidad de Rosario y en el terreno de propiedad municipal que convinieran las autoridades, un edificio destinado a Museo Municipal de Bellas Artes de las características indicadas en los proyectos adjuntos, cuyo valor era calculado en la suma de 250.000\$. 2- El edificio a construir sería escriturado a favor de la Municipalidad de Rosario en el acto de entrega. 3- La donación estipulaba las siguientes condiciones: a) el edificio sería destinado exclusivamente para Museo Municipal de Bellas Artes; b) el Museo sería designado Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino dándose cumplimiento a los deseos del Intendente; c) las obras pertenecientes al Museo Municipal de Bellas Artes constituirían su acervo, como asimismo las obras de la familia donante y las de futura adquisición por la Comuna, las que no podrían ser cedidas; d) La construcción del Museo sería efectuada por exclusiva cuenta de Rosa Tiscornia de Castagnino y, en ningún caso las autoridades municipales podrían proponer o sugerir el nombramiento del personal para esta obra, ni modificar los planos aprobados; e) los trabajos de jardinería y ace- ras circundantes al edificio estarían a cargo de dependencias municipales.*⁹⁷

La donación fue aceptada por el decreto municipal núm. 509 del 27 de abril de 1937, suscripto por el Intendente Comisionado Municipal, Miguel Culaciati, quien valoró en sus *Considerandos* este aporte de la iniciativa privada a la ciudad de Rosario, aceptando las condiciones de la donación y exonerando a la Sra. Castagnino de los impuestos de construcción y de los gastos de escrituración, la que debería ser efectuada dentro de los 30 días de dictado este decreto.⁹⁸

Los planos y ejecución de la obra estuvieron a cargo de los Arquitectos Hilarión Hernández Larguía y Juan Manuel Newton, fundándose sobre el emplazamiento del Museo de Bellas Artes, que según la ordenanza núm. 72 de 1929, fuera fijado en la manzana comprendida entre las calles Bv. Oroño, Av. Pellegrini, Alvear y Montevideo. Su estilo racionalista, presenta una fachada de tinte neoclásico. En el amplio hall una escalera de mármol travertino da acceso a la segunda de sus dos plantas, que contienen 35 salas de exposición.

Por ordenanza núm. 24 de 1937 se creó el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, estableciéndose en su artículo 1º que su sede fuera el edificio donado por la señora Rosa T. de Castagnino a la Municipalidad, ubicado en la intersección de Bv. Oroño y Av. Pellegrini. La misma norma disponía transferir a dicho Museo todas las obras de la CMBA.

La Dirección Municipal de Cultura (DMC), fue creada por ordenanza núm. 25 sancionada el 16 de noviembre de 1937. Los miembros de su Directorio *ad honorem*, nueve en total, fueron designados por decreto núm. 1334 del 2 de diciembre de 1937, siendo el Director del Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino miembro nato de esta institución.⁹⁹ El Sr. Manuel A. Castagnino fue designado en el cargo de primer Presidente de la DMC, inicialmente instalada en el Museo.¹⁰⁰ El Concejo Deliberante esta-

bleció que esta institución sucedería a la CMBA a los efectos que hubiere lugar, transfiriéndole su patrimonio activo y pasivo, por decreto núm. 60 del H.C.D. sancionado el 14 de junio de 1938.¹⁰¹ El Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino, fue inaugurado oficialmente el martes 7 de diciembre de 1937 en un acto presidido por su primer Director, Arq. Hilarión Hernández Larguía y el Intendente Miguel Culaciati, coincidiendo con la realización del IV Congreso de la Federación Nacional de Comisiones Oficiales de Bellas Artes.¹⁰² *El Museo inaugurado contaba ya con un capital artístico de 623 cuadros y 40 esculturas y una importante biblioteca,¹⁰³ el MNBA había facilitado para la inauguración 54 obras de las cuales 20 pertenecían a pintores extranjeros, 17 a la época que se clasifica como de 'Iniciación y florecimiento de la Pintura Argentina' y 17 a pintores argentinos contemporáneos, además de 200 grabados del artista inglés, Frank Brangwyn. Fueron utilizadas las dos plantas del edificio para la exposición, siendo 597 el número de las obras exhibidas, sumadas al préstamo nacional las mejores de propiedad del museo.*¹⁰⁴

Con esta ceremonia culminaba el prolongado ciclo de la ardua lucha por la sede propia.

Notas

¹ La asociación *El Círculo* (creada en 1913), dependía de la Biblioteca Argentina. Ésta fue la gestora de un importante salón -llevado a cabo en 1913, con piezas pertenecientes a colecciones particulares- conocido como Primer Salón de Bellas Artes. En 1916, *El Círculo* constituyó una Comisión de Bellas Artes, que sería la responsable de organizar el Primer Salón de Otoño, inaugurado en 1917. El éxito obtenido por este emprendimiento llevó al intendente municipal a promover la conformación de una *Comisión Municipal de Bellas Artes* (CMBA), integrada por hombres de *El Círculo* y cuyas funciones incluirían la celebración anual de salones de arte, la creación de un Museo, la fundación de una Academia de Bellas Artes, el otorgamiento de becas a artistas y asesorar al municipio respecto de las adquisiciones a efectuar y sobre la aceptación de legados y donaciones de carácter artístico. Es a este salón de 1917 al que Prieto hace referencia, dada su estrecha relación con el surgimiento del futuro Museo Castagnino. [N. de Ed.]

² CMBA, *Libro de Actas 1917-1925*, acta núm. 1, (29/7/1917), f. 1-4.

³ *Ibidem, ibid.*

⁴ CMBA, *Libro de Actas 1917-1925*, acta núm. 2, (4/8/1917), f. 4-7.

⁵ *Ibidem, ibid.*

⁶ *Ibidem, ibid.*

⁷ *Ibidem, ibid.*

⁸ CMBA, *Libro de Actas 1917-1925*, acta núm. 3, (11/8/1917), f. 7-8.

⁹ *Ibidem*, acta núm. 4, (18/8/1917), f. 9.

¹⁰ *Ibidem*, acta núm. 5, (27/12/1917), f. 11-12.

¹¹ *Ibidem, ibid.*

¹² CMBA, *Libro de Actas 1917-1925*, acta núm. 24, (3/1/1920), f. 43.

¹³ *Ibidem*, acta núm. 27, (28/4/1920), f. 58.

¹⁴ *Ibidem*, acta núm. 29, (22/5/1920), f. 67-68.

¹⁵ Nota de la Intendencia a la CMBA, 6 de Julio de 1920. AMMBAJBC, Colección de Papeles sueltos, Caja 1917-1920.

¹⁶ CMBA, *Libro de Actas 1917-1925*, acta núm. 31, (1/7/1920), f. 70.

¹⁷ *Ibidem*, acta núm. 38, (6/11/1920), f. 83. Ante la renuncia de Amuchástegui toma provisoriamente la presidencia Antonio Cafferata, realizándose las reuniones de la Comisión en su casa de calle Buenos Aires 967, (Cf., CMBA, *Libro de Actas 1917-1925*, acta núm. 39, 17/11/1920 y acta núm. 40, 21/12/1920). Ante la resolución de desalojo la Intendencia llega incluso a dictar un decreto por el que disponía que todos los cuadros y esculturas del museo fueran trasladados al palacio municipal instalándose provisoriamente en el salón de recepciones, mientras se encontraba un local adecuado (Cf. "El Museo de Bellas Artes. Ante la amenaza de un desalojo judicial la Intendencia ordena el retiro de todos los cuadros y la habilitación de un local provisorio", *Crónica*, Rosario, 9 de noviembre de 1920). La deuda contraída con Echesortu y Casas desde el 1 de junio de 1919 al 30 de noviembre de 1920 era de 18 meses y ascendía a \$4.800, (Cf., Balance al 30 de Noviembre de 1920, AMMBAJBC, Colección de Papeles sueltos, Caja 1917-1920).

¹⁸ CMBA, *Libro de Actas 1917-1925*, acta núm. 44, (29/3/1921), f. 95.

¹⁹ "CMBA. Nota presentada al Concejo Deliberante", *La Capital*, Rosario, 30 de abril de 1921, En: Nicolás Amuchástegui, *Album, Al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Rosario. Su Origen*, Compilación donada por el autor en 1938, p. 463.

²⁰ CMBA, *Libro de Actas de 1917-1925*, acta núm. 51, (28/9/1921), f. 115-116.

²¹ *Ibidem*, acta núm. 53, (20/10/1921), f. 118-119.

²² *Ibidem*, acta núm. 55, (9/11/1921), f. 120.

²³ En abril del año 1925 la Comisión recibió del gobierno comunal un subsidio extraordinario de \$10.000, que destinó al pago de los alquileres adeudados y la amortización del pasivo existente. CMBA, *Libro de Actas 1917-1925*, acta núm. 81, (25/4/1925), f. 177.

²⁴ La crítica histórica desautorizaría con posterioridad la versión de la fundación de Rosario en 1725, demostrando la falta de veracidad atribuida a dicha fundación. Nicolás Raúl Amuchástegui expuso el debatido problema de la instauración de la ciudad, con una erudición derivada del conocimiento exhaustivo de la bibliografía existente en la década del 30, que le proporcionó la sagaz comprensión de las dudas planteadas a raíz de la insuficiente documentación conocida sobre el tema. En tal sentido, afirmó con solidez la inexistencia del hecho fundacional y del presunto fundador, sostenidos por sus colegas contemporáneos, señalando la incertidumbre imperante, lo que valoriza hoy su labor histórica. El perfil de Amuchástegui está marcado por las relevantes dotes de historiador del jurista, que le valieron su designación como Miembro de Número de la Junta de Historia y Numismática Americana, filial Rosario de la Academia Nacional de la Historia, desde 1929. A partir del año 1903 inició su producción con la publicación de obras de carácter jurídico e histórico. (Cf. Marta Frutos de Prieto, *La polémica Fundación de Rosario. Su historiografía*. Rosario, Editorial Fundación Ross, 1985, pp. 85-89)

²⁵ CMBA, *Libro de Actas 1917-1925*, acta núm. 90, (10/8/1925), f. 192.

²⁶ CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 92, (8/9/1925), f. 2.

²⁷ *Ibidem*, acta núm. 95, (11/10/1925), f. 6.

²⁸ Alfredo Guido era en ese momento miembro de la Comisión, su hermano el arquitecto Ángel Guido recién integraría la Comisión a partir del 22 de junio de 1935.

²⁹ CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 104, (25/12/1926), f. 23.

³⁰ *Ibidem*, acta núm. 106, (27/4/1927), f. 25.

³¹ *Ibidem*, acta núm. 105, (28/3/1927), f. 23-24.

³² *Ibidem*, acta núm. 109, (25/6/1927), f. 29.

³³ Juan B. Castagnino fallece siendo presidente de la Comisión, el 17 de Julio de 1925. CMBA,

Libro de Actas 1917-1925, acta núm. 88, (17/7/1925), f. 188.

³⁴ Carta de Rosa Tiscornia de Castagnino al Presidente de la CMBA, Fermín Lejarza, Rosario, 12 de Julio de 1927. En: AMMBAJBC, Colección Papeles sueltos, Caja 1925-1928.

³⁵ CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 105, (28/3/1927), f. 23-24.

³⁶ *Ibidem*, acta núm. 111, (27/7/1927), f. 32.

³⁷ Carta de renuncia de Fermín Lejarza elevada al Intendente Isaías Coronado, Rosario, 28 de noviembre de 1927. En: AMMBAJBC, Colección de Papeles sueltos, Caja 1925-1928.

³⁸ CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 112, (1/8/1927), f. 33.

³⁹ *Ibidem*, acta núm. 113, (14/10/1927), f. 36.

⁴⁰ *Ibidem*, acta núm. 115, (9/11/1927), f. 38-39.

⁴¹ Se elige a Vila Ortiz para tomar la presidencia, pero éste se excusa, por lo que es votado unánimemente para el cargo Alfredo Guido, quien primeramente aduce el reparo de haber liderado las acciones que han provocado esta acefalía, pero luego acepta la designación. (Cf. CMBA, *Libro de actas 1925-1933*, acta núm. 117, (23/11/1927), f. 40-44).

⁴² CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 118, (30/11/1927), f. 46.

⁴³ *Ibidem*, acta núm. 120, (13/12/1927), f. 48-49.

⁴⁴ *Ibidem*, acta núm. 121, (2/1/1928), f. 50.

⁴⁵ Nota de la Intendencia al Presidente de la CMBA, Rosario, 2 de mayo de 1928. En: AMMBAJBC, Colección de Papeles sueltos, Caja de 1925-1928.

⁴⁶ CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 125, (7/5/1928), f. 61.

⁴⁷ *Ibidem*, acta núm. 129, (18/6/1928), f. 71.

⁴⁸ *Ibidem*, acta núm. 127, (24/5/1928), f. 65.

⁴⁹ Las reuniones del Jurado deberían ser dirigidas por el Presidente de la CMBA de Rosario, quien tenía a su cargo las convocatorias pertinentes y la fiscalización de la observancia del reglamento; tendría voz pero carecería de voto. (Cf. CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 132, (12/7/1928), f. 75-77)

⁵⁰ CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 135, (7/9/1928), f. 82.

⁵¹ *Ibidem*, acta núm. 136, (12/9/1928), f. 83-89.

⁵² *Ibidem*, acta núm. 140, (27/10/1928), f. 98.

⁵³ *Ibidem*, acta núm. 144, (27/2/1929), f. 106.

⁵⁴ *Ibidem*, acta núm. 154, (15/1/1930), f. 123-125.

⁵⁵ *Ibidem*, acta núm. 174, (27/12/1931), f. 164.

⁵⁶ CMBA, *Libro de Actas 1933-1936*, acta núm. 194, (30/5/1933), f. 4-5.

⁵⁷ CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 161, (17/9/1930), f. 141-142. El importe adeudado por la Intendencia a los Sres. Echesortu y Casas, en concepto de alquileres impagos desde octubre de 1928 hasta diciembre de 1930, ascendía a \$13.500. El monto de las mejoras ha realizarse en el museo se calculó en \$6.500. (Cf. CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 162, (1/10/1930), f. 142-143)

⁵⁸ CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 163 (20/10/1930), f. 144.

⁵⁹ *Ibidem*, acta núm. 164, (28/10/1930), f. 146.

⁶⁰ *Ibidem*, acta núm. 165, (28/11/1930), f. 147.

⁶¹ *Ibidem*, acta núm. 169, (22/5/1931), f. 153.

⁶² Se efectuaron gestiones para el alquiler de un salón, en Córdoba y Sarmiento, propiedad del Sr. Cassini y otro en Córdoba entre San Martín y Maipú, del Sr. Otero García. (Cf. CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 170, (5/6/1931), f. 155). Finalmente se decidió optar por la propiedad del Sr. Otero García quien en un principio había fijado el alquiler mensual en \$3.000, pero en cambio la Comisión ofertó \$1.000. (Cf. CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 171, (17/6/1931), f. 156)

⁶³ La subvención provincial fue suprimida en 1930 por decreto de la Intervención Nacional de la provincia, mientras que la subvención nacional quedó sin efecto en 1932. El único aporte que se recibía eran los \$1.000 del subsidio municipal. (Cf. Memoria de la CMBA, período 11 de mayo de 1933 al 11 de mayo de 1935. En: CMBA, *Libro de Actas 1933-1936*, acta núm. 206, (22/5/1935), f. 22)

⁶⁴ CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 181, (9/5/1932), f. 174. Estas importantes exposiciones fueron: Foujita, Pintura italiana antigua, Artistas Locales, Pintura española antigua, Pintura Colonial Sudamericana, Fray Guillermo Butler, Fernando Fader, Pintura antigua de los Países Bajos, Grabados de Mario Canale. (Cf. CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 190, 3/2/1933, f. 184, Memoria de la CMBA)

⁶⁵ CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 187, (20/9/1932), f. 181.

⁶⁶ La Comisión eleva su renuncia debido a la total falta de recursos provistos por el municipio. CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 190, (3/2/1933), f. 190.

⁶⁷ La casa de Antonio Cafferata estaba ubicada en Buenos Aires 967.

⁶⁸ CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 187, (20/9/1932), f. 180.

⁶⁹ Antonio Cafferata no fue un hombre de fortuna personal, y su colección estaba vinculada fundamentalmente al pasado argentino: tallas jesuíticas de factura indígena, muebles fraileros y piezas de origen americano, un óleo sobre madera del siglo XVII de San Francisco de Paula, tallas en marfil de un Santo Domingo y un San Francisco, piezas de orfebrería americana, un conjunto de óleos del siglo XVIII pintados sobre planchas de cobre de escenas religiosas, una colección de daguerrotipos (considerada como única en el país), una colección de figuras antropomorfas de oro y plata de civilizaciones precolombinas, colecciones de morteros en piedra de los indios santafesinos, notables documentos manuscritos de las misiones jesuíticas y una colección de medallas conmemorativas de Córdoba, Rosario y Santa Fe como también un conjunto de medallas papales de los siglos XV al XX juzgado como uno de los más

importantes del país. Cf. Dr. Jorge Tomasini, "Antecedentes de la creación de museos en Rosario. El Dr. Antonio Cafferata". En: *Revista de Historia de Rosario*, año 30, núm. 40, Rosario, Ed. Sociedad de Historia de Rosario, 1992, pp. 73-74.

⁷⁰ Sobre el asesoramiento pedido a la Comisión acerca del Museo Cafferata, ésta contesta a la Intendencia que al haberse subastado el 16/9/1932 en la casa Guerrico y Williams (Buenos Aires) casi la totalidad de la colección de Antonio Cafferata, base de este emprendimiento, sería inútil seguir adelante con el proyecto, agregando lo inoportuno de denominar con nombre propio al museo. CMBA, *Libro de Actas 1925-1933*, acta núm. 189, (15/11/1932), f. 182-183.

⁷¹ CMBA, *Libro de Actas 1933-1936*, acta núm. 194, (30/5/1933), f. 5-6.

⁷² *Ibidem*, acta núm. 196, (13/6/1933), f. 7.

⁷³ *Ibidem*, acta núm. 198, (4/7/1933), f. 9-10.

⁷⁴ *Ibidem*, acta núm. 199, (15/8/1933), f. 10.

⁷⁵ *Ibidem*, acta núm. 201, (26/2/1934), f. 11-12.

⁷⁶ *Ibidem*, acta núm. 206, (21/5/1935), f. 21-28 (Memoria de la CMBA).

⁷⁷ *Ibidem*, acta núm. 217, (6/3/1936), f. 43-62 (Memoria de la CMBA, período 11 de mayo de 1933 al 31 de diciembre de 1935).

⁷⁸ *La Nación*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1935. En: *Libro de Actas 1933-1936*, acta núm. 217, (6/3/1936), f. 46-47.

⁷⁹ *Ibidem*, acta núm. 210, (10/8/1935), f. 35.

⁸⁰ *Ibidem*, acta núm. 211, (11/9/1935), f. 36.

⁸¹ *Ibidem*, acta núm. 217, (6/3/1936), f. 43-62 (Memoria de la CMBA).

⁸² *Ibidem*, acta núm. 210, (10/8/1935), f. 35.

⁸³ *Ibidem*, acta núm. 217, (6/3/1936), f. 43-62 (Memoria).

⁸⁴ *Ibidem, ibid.*

⁸⁵ En Octubre de 1935 vuelven a paralizarse los trabajos (Cf. CMBA, *Libro de Actas 1933-1936*, acta núm. 217, (6/3/1936), f. 43-62, Memoria de la CMBA). Todavía en junio de 1936 se siguen reclamando la prosecución de los trabajos. (Cf. *Libro de Actas 1933-1936*, acta núm. 225, 1/6/1936, f. 91)

⁸⁶ CMBA, *Libro de Actas 1933-1936*, acta núm. 223, (5/5/1936), f. 74.

⁸⁷ *Ibidem*, acta núm. 226, (5/6/1936), f. 92-103.

⁸⁸ Se transcribe: *allí figura que la escultura catalogada es la núm. 34, llamada 'Fragmento de desnudo de hombre' que era un calco fragmentado y con algunas modificaciones de una obra original de otro artista y que en la parte posterior de la base y en relieve presentaba la firma de fábrica Frederick Goldscheider, editor vienés de objetos de arte y con la numeración y leyenda de '3995 o 399636-2-Fabrice Austrice' por lo que esta comisión juzga el acto como grave y censurable y decide retirar del VI Salón de Otoño las 3 obras de Blotta y del museo el bronce del artista 'El ciego', pero en consideración al donante Ing. Julio Bello se conserva en la Secretaría el mármol de Blotta 'Busto de Alberdi'. Se descalifica al escultor excluyéndolo definitivamente de las futuras muestras patrocinadas por la Comisión. Lo firman Juan B. Castagnino, entonces Presidente, y Nicolás Amuchástegui, Secretario.*

⁸⁹ CMBA, *Libro de Actas 1933-1936*, acta núm. 226, (5/6/1936), f. 92-103.

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² *Ibidem.*

⁹³ CMBA, *Libro de Actas 1933-1936*, acta núm. 228, (1/7/1936), f. 105.

⁹⁴ *Ibidem*, acta núm. 236, (20/10/1936), f. 113.

⁹⁵ Decreto Provincial Núm. 1731 del 27 de noviembre de 1936. En: AMMBAJBC, Colección de Papeles sueltos, Caja 1936-1937.

⁹⁶ El libro que contiene las actas de 1933 a 1936, se interrumpe abruptamente en octubre de ese año, debido a la renuncia de la CMBA, dejando en blanco la mitad de su volumen. (Cf. CMBA, *Libro de Actas 1933-1936*, acta núm. 236, (20/10/1936), f. 113). La CMBA se disuelve en dicha fecha, ya que el siguiente *Libro de Actas* es de la Segunda Serie y comienza el 2 de diciembre de 1937, con la constitución de la DMC que sería su sucesora, y a pocos días de inaugurarse el nuevo edificio. Durante este lapso se pone a cargo a Julio Alízon García como Director Interino.

⁹⁷ Nota del 12/4/1937. En: AMMBAJBC, *Libro Copiador Núm. 7 de 1936-1937*, f. 44-46.

⁹⁸ Decreto Municipal Núm. 509 de 27 de abril de 1937.

⁹⁹ Los nueve miembros *ad honorem* que constituyeron la DMC fueron: Julio Alízon García, Manuel Castagnino, Néstor Joaquín Lagos, Osvaldo Lauersdorf, Fermín Lejarza, Ángel Ortiz Grognet, Luis Ouvrard, Juan Manuel Vila Ortiz e Hilarión Hernández Largaña, en calidad de miembro nato en tanto detentaba el cargo de Director del Museo. DMC, *Memoria y Balance 1938-1939*.

¹⁰⁰ DMC, *Libro Núm. 1 de 1937-1938*, acta núm. 1, (2/12/1937), f. 1.

¹⁰¹ DMC, *Libro Núm. 1 de 1937-1938*, acta núm. 13, (24/6/1938), f. 157.

¹⁰² El Director de la CNBA, Ing. Besio Moreno, había postergado esta IV reunión de las Comisiones Oficiales de Bellas Artes para hacerla coincidir con la inauguración del edificio. Nota del Director Interino, Alízon García al Director Nacional de Bellas Artes, Ing. Besio Moreno, 22 de octubre de 1937. En: *Libro Copiador núm. 7 de 1936-1937*, f. 64.

¹⁰³ La biblioteca estaba compuesta de 447 tomos y 1276 revistas sueltas y folletos. DMC, *Balance y Memoria de la Dirección del MMBAJBC*, desde su creación hasta el 31 de diciembre de 1938, pp. 47-48.

¹⁰⁴ *Ibidem.*

Algunas consideraciones sobre salones y exhibiciones a partir de 1920

Por Mirta Sellarés

El proceso sociocultural que se vivía hacia 1920 en Rosario era muy significativo para todo el país y el Museo de Bellas Artes implicaba la concreción de un proyecto que partió de los vecinos de la ciudad. La entidad contaba el día de su inauguración con obras de Fernando Fader, Jorge Bermúdez, Alberto Lagos, Francisco Cafferata y Pío Collivadino, entre otras, adquiridas mediante concursos o compras, a las que se sumaban piezas recibidas en préstamo, tanto de particulares como del MNBA, aunque estas últimas eran, en su mayoría, obras europeas de escaso valor y de atribuciones dudosas.

El IV Salón de Otoño, realizado ese año, aun cuando tuvo lugar en el local acostumbrado, revistió una importancia particular, ya que fue el primero que se realizó tras la creación de un museo que fue considerado, por algunos de los contemporáneos, como un *pequeño Louvre*.¹ Incluso el año anterior, cuando se había hecho el III Salón de Otoño, el evento local contaba con un importante reconocimiento nacional. De esto había dado cuenta el diario cordobés *La voz del interior*:

*Rosario de Santa Fe, la ciudad laboriosa y cosmopolita, no es un pueblo de filisteos; no es la vulgar, la fenicia, la mercantil ciudad que nos refieren los clericales de la docta. La bullente población rosarina, a pesar de su fiebre comercial, de su puerto, de sus calles congestionadas, del ir y venir de las gentes que sólo les preocupan las ganancias del oro, tiene también su culto de la belleza, su amor a las artes, su alma impresionable y comprensible [...] Rosario es, después de Buenos Aires, la única ciudad argentina que este año ofrece a los artistas la oportunidad de exhibir sus cuadros ante un público inteligente, sin prejuicios, ni prevenciones.*²

En 1925, año en que la ciudad celebraba el bicentenario de su presunta fundación,³ se decidió incorporar el salón anual a los actos evocativos. A este fin y a instancias de la CMBA se modificó la fecha en que habitualmente tenía lugar este certamen y se cam-

bió excepcionalmente su denominación por la de Salón Rosario.⁴ Para ese entonces, los salones habían ganado su lugar en la vida cultural rosarina y, a pesar de las dificultades económicas, se realizaban con periodicidad. La opinión pública consideraba que estas exposiciones anuales habían adquirido tal importancia que era correcto que hubiera sido incorporado oficialmente al programa de los festejos del bicentenario de la ciudad: *Sin duda alguna, bien merece la unánime aprobación de este certamen de bellas artes, por ser la justa expresión del valor del arte argentino, estando en él representados desde los maestros hasta los nuevos que en el indiferente medio provinciano del interior se inician en los problemas artísticos.*⁵ En este artículo se establece también una diferencia entre los *maestros* -representados por nombres como Rogelio Yrurtia y Fader- y los *expositores rosarinos*. Se menciona a Emilia Bertolé, Alfredo Guido, Manuel Musto, Luis Ouvrard, Antonio Berni, Demetrio Antoniadis, Emilio Sánchez Sáenz, Nicolás Melfi, José Fantin, Pablo Pierre, Lelia Echezarreta, José Beltramino, Manuel Ferrer Dodero y Enrique Munné. Entre los escultores locales se destaca a Daniel Antonio Palau, Eduardo Barnes y Lucio Fontana. Además, se hace referencia a otros expositores como Italo Botti, Francisco Vidal, José Malanca y Alfredo Gramajo Gutiérrez.

La CMBA, sin embargo, no programó el salón de 1926 por falta de apoyo económico. *En el deseo de llenar su falta, un grupo de artistas exclusivamente locales, cuya esporádica formación pareciera obedecer al solo propósito de no dejar transcurrir el año sin que una colectiva, ponga en evidencia el trabajo inmediatamente anterior a esa fecha,*⁶ organizó un salón de artistas rosarinos en el espacio de arte de Witcomb en Rosario. La agrupación Nexus que lo llevó adelante estaba integrada por Miguel Roldán Batille, Antoniadis, Berni, Beltramino, Ana Calatroni de Caviglia, Ferrer Dodero, Fantín, Alfredo y Ángel Guido, Musto, Ouvrard, y Vanzo. En total, eran 34 los expositores *hijos de Rosario o vecindados en la ciudad.*⁷ Rosa Tiscornia de Castagnino donó el dinero para subvencionar los

premios, continuando así con la labor filantrópica de su hijo, quien había fallecido el año anterior.

Con el objeto de brindar ayuda económica al Museo Municipal de Bellas Artes, en 1927 se creó la Asociación de Amigos, pero a pesar de ello, no fue posible revertir con facilidad las penurias que sufría esta área municipal.

En 1929 el museo editó un *Catálogo general* de sus obras. Este documento contuvo un minucioso listado de las piezas que hasta entonces constituían el acervo de la institución. En ese completo registro se incluían tanto los nombres y apellidos de los artistas, como todos los datos correspondientes a las obras: título, técnica, medidas y procedencia. Según esta fuente, el museo contaba entonces con un patrimonio compuesto por 216 pinturas, 21 esculturas, 122 medallas de arte francés del siglo XIX y 2 monedas indias de plata, sumando un total de 361 piezas.

Durante la década del 30, más allá de las actividades impulsadas por el Museo de Bellas Artes y por la CMBA, comenzó a tener lugar una cierta efervescencia en la vida cultural de la ciudad. Con mayor frecuencia los artistas elegían asociarse para organizar eventos, para fomentar el perfeccionamiento en sus disciplinas o por motivos políticos. La agrupación *Refugio*, por ejemplo, tuvo su sede en la calle Maipú, entre Córdoba y Santa Fe, y bajo la presidencia de Joaquín Álvarez Núñez buscó impulsar la creación de una escuela de formación artística. Por otra parte, el regreso de Antonio Berni, que había viajado becado a Europa, y la creación de la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario* introdujeron nuevos sesgos en las discusiones y las producciones plásticas locales. La repercusión que tuvo la visita de personalidades como David Alfaro Siqueiros demuestra el interés que entonces despertaban las innovaciones plásticas y las problemáticas sociales derivadas de la crisis del '30.

En el XIV Salón de Otoño,⁸ realizado en 1935, se expusieron obras de nuevas tendencias como las de grandes dimensiones presentadas por los integrantes de la Mutualidad. A pesar de las resistencias que el grupo provocaba, algunas de las actividades que éste programó tuvieron lugar en el Museo de Bellas Artes, institución que llegó a convertirse en un espacio de formación y educación, donde se realizaban talleres gratuitos fomentados por la Mutualidad de los que podían participar abiertamente todos los interesados.

A causa de la difícil situación económica y ante la imposibilidad de costear todos los gastos fijos generados, en especial los correspondientes a alquileres, la CMBA retomó la discusión sobre la necesidad de construir un edificio propio. Se solicitó entonces a la familia Castagnino que comprara un terreno con ese fin. La contrapropuesta que, tras varias tratativas, recibió la CMBA fue que si la Municipalidad cediese algunos de los terrenos públicos, el proyecto y su construcción serían donados por Rosa Tiscornia de Castagnino, quien entendía que era la única forma de garantizar la concreción del edificio. Así, fue levantado el actual inmueble en una manzana integrada al Parque Independencia, el más

antiguo de la ciudad, entre las calles Bv. Oroño, Av. Pellegrini, Alvear y Montevideo. El trazado de los planos y la conducción técnica de la obra estuvieron a cargo de los arquitectos Hilarión Hernández Larguía y Juan Manuel Newton.

La institución, que pasó a denominarse Museo Municipal de Bellas Artes «Juan B. Castagnino» (MMBAJBC), contaba entonces con un total de 663 obras, de las cuales 40 eran esculturas y las restantes, pinturas. Su colección artística era reconocida como una de las más importantes del país y poco después se enriqueció aun más con la donación de importantes piezas de arte argentino y de arte europeo por parte de Rosa Tiscornia de Castagnino y de sus hijos. A este patrimonio se sumaba el abundante material bibliográfico reunido en su biblioteca.

Por ordenanza municipal, se estableció la creación del cargo de director *ad honorem* del MMBAJBC, junto con las atribuciones y la forma de renovación del mismo. La designación de quienes lo ocuparían correspondería al intendente, con acuerdo del Concejo municipal. Sus funciones se extenderían por cuatro años, pudiendo ser reelectos. Además de administrador y director sería miembro de la Dirección Municipal de Cultura (DMC), institución creada por la ordenanza consecutiva. El reglamento interno establecía que la DMC estaría constituida por un directorio *ad honorem*, compuesto por nueve integrantes, el director del MMBAJBC y otros ocho miembros nombrados por el Departamento Ejecutivo, previo acuerdo con la rama deliberativa.⁹

El edificio del MMBAJBC, bajo la dirección del arquitecto Hilarión Hernández Larguía, se formó también en sede de la DMC, entidad que presidió inicialmente Manuel Castagnino. En la época se comenzó a denominar indistintamente al edificio como sede del museo o de la DMC. De hecho la mayor parte de las actividades, programadas por una u otra institución, se realizaba en el mismo local, generando en el público rosarino la costumbre de asistir a conciertos, conferencias y exposiciones de los temas más diversos.

La dirección del MMBAJBC quedó en manos de Hilarión Hernández Larguía, quien contó con la colaboración del artista Julio Vanzo, como secretario. Su gestión se caracterizó por el apoyo a los jóvenes artistas locales y por la difusión de las tendencias artísticas del momento. La apertura a la comunidad y el intercambio con otros organismos educativos, locales y nacionales, imprimieron a la institución un carácter fuertemente pedagógico. De tal manera, el MMBAJBC no se limitó a organizar salones y exposiciones, sino a funcionar como un activo espacio cultural con una fuerte misión educativa.¹⁰ Pero paralelamente se buscó intensificar la adquisición de nuevas obras para que la colección fuese representativa, sobre todo, del arte argentino, procurando encumbrarla a ser un referente nacional.

Si bien Hernández Larguía ganó el afecto del público y de los artistas que compartían los cánones del modernismo, su actitud receptiva hacia estas tendencias generó resistencias entre los artistas académicos. Esta situación llegó a provocar discusiones que

también marcaron ese período de la historia del MMBAJBC.¹¹ En 1941, por ordenanza municipal, se creó el cargo de director rentado, lo que provocó una discusión pública, ya que el director se transformó así en el primer funcionario del área municipal de cultura que recibiría retribución monetaria y estabilidad laboral. Los argumentos de la discusión atribuían estas modificaciones al interés de la familia Castagnino en asegurar el cumplimiento de los cargos impuestos a la municipalidad con motivo de la sesión a la institución de un grupo de obras de arte europeo.

Esta medida fue revisada en 1944 seguramente para forzar la renuncia de Hernández Larguía, pero se reconsideró un año después. Durante el tiempo transcurrido entre ambas resoluciones, y debido a los cambios políticos que acontecían en el país, el comisionado municipal, Adolfo Botti, intervino la DMC, y finalmente en 1946 se decidió suspender a Hernández Larguía e iniciar una investigación administrativa sobre su gestión. Lo mismo se hizo con el secretario Julio Vanzo.¹²

Tras sucesivos cambios, en 1949 se lo nombró a Pedro Sinópoli -por propuesta del intendente aprobada por el Concejo- quien permanecería durante 27 años a cargo de la dirección.

Durante las presidencias de Juan Domingo Perón (1946-1955), las políticas culturales y las manifestaciones artísticas se ajustaron a programas generales nacionales, en los que se buscaba incluir a los trabajadores y a sus órganos de representación, los sindicatos, mediante directivas establecidas oficialmente. Adquirieron particular importancia fechas conmemorativas como el *Día del trabajador*, el 1º de mayo,¹³ y el *Día de la Lealtad*, el 17 de octubre. También se estableció que en las oficinas públicas debían exhibirse los retratos del primer mandatario y de su esposa, Eva Duarte de Perón. Para cumplir con estos lineamientos, Sinópoli encargó a Enrique McGrech la realización de los retratos de las figuras emblemáticas del peronismo, que se colocaron en el despacho del director.

Durante la gestión de Sinópoli, el salón anual de artistas rosarinos trasladó la fecha de su realización al período invernal. Por otra parte, el Salón Rosario, de carácter nacional, se inauguraba en el mes de octubre, en coincidencia con la Semana de Rosario.

El Salón Anual de Artes Plásticas de Rosario de 1952 incluyó en la sección pintura el Gran Premio de Honor «Presidente Perón», mientras que en la sección escultura se creó el Gran Premio de Honor «Eva Perón». En ese tiempo fue frecuente el desarrollo de temas como el trabajo, fiestas y bailes populares, naturalezas muertas y retratos, en tanto que paralelamente en Rosario ya existía, desde hacía dos años, el Grupo Litoral que proponía una renovación estética a partir de los lenguajes internacionales pero con temáticas regionales. El grupo reunía a artistas de diversas ideologías aunque en general contrarios a la política cultural del peronismo, como Juan Grella, Carlos Uriarte, Leónidas Gambartes y Oscar Herrero Miranda.

Entre el 21 de septiembre y el 17 de octubre de 1953 se realizó,

en la sede del MMBAJBC, el Primer Salón de Arte de los Trabajadores. Se trataba de una actividad organizada por la comisión de cultura de la delegación local de la CGT. El slogan del salón manifestaba *Los Trabajadores con el II Plan Quinquenal del General Perón*, y los expositores se dividían en categoría A, que incluía a plásticos que ya habían participado en certámenes oficiales, y categoría B, compuesta por quienes exponían por primera vez. Este evento que se venía realizando desde hacía tiempo en otras instituciones provinciales -como es el caso de los museos de la ciudad de Santa Fe- en Rosario, había tardado en ser implementado. En 1957, tras la caída del peronismo, en adhesión a los actos realizados con motivo de la inauguración del Monumento Nacional a la Bandera, se inauguró una exposición de pintura argentina, reuniendo obras pertenecientes a la colección de Domingo Minetti, un reconocido coleccionista de la ciudad, que junto a otros, como Gonzalo Martínez Carbonell, Eduardo Oliveira Cézár e Isidoro Slullitel, comenzaron a desarrollar acciones culturales en el MMBAJBC, que incluían exhibir públicamente su patrimonio artístico. En 1960, por ejemplo, en conmemoración del sesquicentenario de la Revolución de Mayo se realizó la exposición titulada *Pintura de ayer y de hoy* con obras de las colecciones de Martínez Carbonell, Minetti, y Oliveira Cézár, y en 1962, se realizó el salón 25º Aniversario del MMBAJBC, por iniciativa de Minetti y Martínez Carbonell. Un año después se presentó la muestra *Pintura rosarina: colección Isidoro Slullitel*.¹⁴

En la década del 60, los salones nacionales de pintura se realizaron esporádicamente, en ciudades que resultaban lejanas, y sin contactos entre entidades oficiales, ni entre los propios artistas. Por tal razón en 1961 desde el MMBAJBC se intentó romper esta tendencia al convocar a un salón en el que se reunió a representantes de todo el país, previa designación de 5 artistas por parte de los gobernadores provinciales. La excepción fue Buenos Aires, que poseía gran cantidad de artistas distinguidos con premios en el Salón Nacional, en el Premio Palanza, o en salones y bienales extranjeros.¹⁵

Desde mediados de la década del 60 y hasta comienzos de los 70, gran parte de la producción artística apuntó a cuestionar principios academicistas y estableció un distanciamiento respecto de las instituciones culturales, buscando paulatinamente un mayor contacto con la realidad social. Asimismo, durante este período, hubo un énfasis en la concepción colectiva de la producción estética. En Rosario se conformó un grupo de artistas que pasó del arte experimental -a través de sucesivas adhesiones a diferentes movimientos artísticos- a la vanguardia.

Este grupo fue muy crítico respecto de las producciones de varios de aquellos que contaban con reconocimiento en ese momento -a quienes identificaron con una *cultura mermelada*- y prácticamente se mantuvo al margen del MMBAJBC. Sin embargo, en 1966, la mayor parte de sus integrantes participó del Primer Salón Gemul de Pintura Joven del Litoral, que fue organizado por una entidad externa al MMBAJBC, donde por primera vez se

presentaron pinturas-objetos en abierta crítica a la pintura de caballete. El concurso contó con un jurado independiente que premió a algunos de los jóvenes artistas, en medio de fuertes críticas por parte de los sectores más conservadores.

También fue de importancia la exposición que en 1967 se hizo sobre Pintura Actual de Rosario, en donde se presentaron obras de la colección Slullitel, quien adhirió a las nuevas tendencias y procuró difundirlas a través de esa exhibición.

La obra *Tucumán Arde*, en 1968, protagonizada por artistas de Rosario y Buenos Aires en plena dictadura de Juan Carlos Onganía, fue de alta significación en el medio, pero este tipo de prácticas no tuvo un correlato inmediato en el MMBAJBC.

A principio de los 70, muchos artistas de la denominada *vanguardia rosarina* abandonaron la producción artística en búsqueda de la realización de otras acciones políticas. El MMBAJBC, mientras tanto, se mantuvo al margen de la mayor parte de los cambios que se produjeron en el país al principio de la década, y continuó con distintos salones de acuerdo a la pautas tradicionales. Entre las exposiciones se destacaron la de homenaje a Leónidas Gambartes en 1973, a diez años de su muerte, y la de Alberto Pedrotti, en 1974.

Con el golpe de Estado del 76, el denominado Proceso Militar (1976-1983) instaló en todo el país una acción represiva sobre todas las áreas. En general, las instituciones oficiales dedicadas al arte fueron intervenidas y muchos docentes fueron cesanteados y perseguidos. La Escuela Provincial de Artes Visuales, la Escuela de Bellas Artes de la UNR y la Escuela Constancio C. Vigil sufrieron cambios abruptos en sus planes de estudio, conducción y objetivos pedagógicos. En el MMBAJBC, Sinópoli fue reemplazado por Horacio Correas y en pocos años se sucedieron varios directores, que desarrollaron gestiones cortas y de poca trascendencia.¹⁶

Correas, quien había estado vinculado a la DMC por su labor como escritor y periodista, se mantuvo en el cargo hasta 1978. Durante su gestión, en 1977, se creó la Fundación Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (FJBC), integrada inicialmente por descendientes de Rosa Tiscornia de Castagnino, con el objetivo de complementar la acción de la Municipalidad, brindando apoyo a las actividades que se realizaran en la institución y contribuyendo al enriquecimiento de su acervo. Entre sus primeras iniciativas se destaca la institución del *Premio Rosario* como así también haber donado el dinero necesario para materializar los premios.

Entre 1979 y 1981 el cargo de director del MMBAJBC fue ocupado por Rubén de la Colina, profesor, crítico de arte y artista plástico. Entre los hechos que se produjeron bajo su gestión, resultan significativas dos donaciones que contribuyeron a la ampliación del patrimonio del museo. La primera, legado del artista Alberto Pedrotti, consistió en bienes inmuebles y un conjunto de pinturas. La segunda, compuesta por 93 obras de Augusto Schiavoni, fue por voluntad de María Laura Schiavoni, hermana del artista. El último director de este período fue Eduardo Serón, y con el

retorno de la democracia en 1983 hubo nuevos cambios en la dirección del MMBAJBC. El primero en ser designado fue Edmundo Zamboni, quien tuvo una corta gestión, y fue reemplazado por Rubén Echagüe.

En esta etapa, se despertó el interés por recuperar la historia después de tantos años de oscurantismo, y se puso especial énfasis en conocer aspectos del desarrollo de la plástica en los años 60, que habían quedado truncados en los 70. Paralelamente se cambiaron las autoridades en la mayoría de las instituciones dedicadas al arte y vuelven a tener protagonismo algunos de los artistas de la denominada *vanguardia rosarina*.

Un ejemplo de este interés por reivindicar la historia, se puso de manifiesto en la exposición *1966/1968 arte y vanguardia en Rosario*, que en 1984 realizó en el MMBAJBC Artistas Plásticos Asociados (APA) y que reunía obras y documentación. Su intención era realizar una recuperación objetiva, carente de nostalgia o apoloías, de la producción de los artistas renovadores de la década del 60 que el quiebre de la democracia, entre otras circunstancias, había transformado en ajena a las jóvenes generaciones. Se pusieron de manifiesto, el cuestionamiento de la figuración, las estructuras primarias, los conceptualismos, el arte político y el experimentalismo que caracterizó a los años 60 de la plástica rosarina. Rescatar del olvido la experiencia de las vanguardias, significaba para los integrantes de esta agrupación volver a traer a primer plano su aspecto político, y para lograrlo reunieron gran cantidad de material documental, realizaron un sinnúmero de entrevistas y reconstruyeron obras que, como muchas de las de Juan Pablo Renzi, se habían perdido. La muestra fue acompañada por tres jornadas de debate.

Durante estos años, el premio Rosario continuó centrando la atención de la FJBC, aunque éste se realizó con intermitencias. Se destacan los obtenidos por Juan del Prete, en 1986, y Marcelo Bonevardi, en 1987, que permitieron incorporar importantes obras al MMBAJBC. Pero paralelamente, la institución sufrió uno de los golpes más duros con el robo de 6 óleos de los autores Alessandro Magnasco, Francisco de Goya y Lucientes –dos obras, una de ellas recuperada en Miami en 1989–, Domenicos Theotokopoulos *El Greco*, Pablo Caliari *El Veronés* y Vecellio Tiziano. Este hecho coincidió con una serie de robos que se realizaron en numerosos museos del país, y que obligaron a un replanteo por parte de las autoridades acerca de la conservación y seguridad del patrimonio.

Los cambios en el MMBAJBC llegarían con el correr de la década del 90. Las nuevas tendencias museográficas llevaron a reconsiderar los criterios de conservación, restauración y exhibición de obras. El museo asumió en forma más dinámica su rol educativo, desarrollando programas especiales que diesen cuenta de las necesidades de los diferentes públicos. Igualmente, adquirieron particular relevancia las posibilidades ofrecidas por los avances tecnológicos y las renovadas formas de comunicación. Miguel Ballesteros inició el primero de sus dos períodos de ges-

ción en 1990 e implementó la política de que los visitantes pagaran una pequeña suma en concepto de entrada para solventar algunos gastos tales como la adquisición de equipamiento. También instaló un stand de venta de libros, postales y obsequios. Más adelante, incorporó personal especialmente capacitado para realizar visitas guiadas, atender una sala infantil y llevar adelante el programa educativo *El niño va al Museo*. Realizó asimismo numerosas exposiciones temporales.

En 1994, Ballesteros fue reemplazado por Horacio Quiroga, quien inicialmente buscó que el MMBAJBC se dedique fundamentalmente a exponer su patrimonio y procuró refaccionar diferentes sectores a la vez que equipar la institución. Un año más tarde amplió esta política procurando realizar diferentes tipos de exposiciones temporales que complementasen la acción. Entre otras muestras, se destacan la exhibición de la *Colección Di Tella de Arte Precolombino* perteneciente al MNBA y de pinturas de Raquel Forner, y de propuestas más actuales como *Once por once, instalaciones*, en la que exponen artistas de Rosario y Buenos Aires, y *El objeto de los 90*.¹⁷

Ese año se realiza el LIII Salón Nacional de Rosario denominado de *Arte sin disciplina*, que es el primero en el país que se hace en forma abierta para todas las disciplinas de las artes plásticas sin secciones de ningún tipo. De esta manera se intentaba atender al devenir del arte a la vez que integrar a numerosos creadores que venían produciendo obras que escapaban a cualquier tipo de clasificación.

Ballesteros asumió nuevamente como director en 1996. En esta nueva etapa volvió a realizar un salón por disciplinas, en tanto que enfatizó la acción con las escuelas. Como resultado de esta última iniciativa, el MMBAJBC fue reconocido como *Museo del Año* en 1996 por la Fundación Pettoruti, que le otorgó el Premio Arlequín.

En 1999, el MMBAJBC fue cerrado por la Secretaría de Cultura municipal para realizar importantes refacciones: se cambiaron los pisos y los entelados de las paredes fueron reemplazados por revoques con terminación de yeso. También se cambió el sistema de iluminación y se instaló un moderno equipo de cámaras de seguridad y alarmas contra incendio. Asimismo, el secretario de Cultura, Marcelo Romeu, firmó un convenio con la FJBC para restaurar un conjunto de obras en la Fundación Tarea de Buenos Aires y capacitar al personal en conservación, restauración e investigación.

En el mes de noviembre, el MMBAJBC abrió nuevamente sus puertas al público con la presentación de las muestras *Presencias reales* -basada en el acervo del MMBAJBC- curada por Fernando Farina y María de la Paz López Carvajal, y *34 ARC* -en la que se exhibieron obras de artistas rosarinos contemporáneos- curada por Andrés Duprat y Sonia Becce. Esta última tuvo una fuerte repercusión pública debido a la controversia generada por algunas de las obras exhibidas.

A fines de ese mes fue nombrado director del MMBAJBC el licen-

ciado e ingeniero Fernando Farina. Su gestión ha buscado volver a la tradición inicial del Museo, apuntando a posicionar a la institución como referente artístico, ampliando y consolidando la colección de arte contemporáneo de artistas locales, del país y latinoamericanos. Esto último fue posible gracias a una serie de acuerdos con artistas e instituciones -en especial con la FJBC- vinculados a la donación de obras.

Como parte de esta nueva etapa, en el año 2000 se inició formalmente la conformación de la Colección de Arte Argentino Contemporáneo de Rosario, motivo por el cual se recibieron las recomendaciones de un importante grupo de especialistas para seleccionar obras de 27 creadores contemporáneos.¹⁸

Paralelamente, complementando la ampliación de la colección, se dio un nuevo impulso al área de investigación del acervo patrimonial, permitiendo analizar las producciones y las maneras más adecuadas de darlas a conocer al público. Así, hoy es posible organizar proyectos y propuestas curatoriales renovadores -propios o externos- que hacen uso de la colección histórica y contemporánea, y que continúan promoviendo una puesta en valor dinámica y la constante resignificación y enriquecimiento.

Desde el año 2000 se desarrollaron políticas de difusión del arte rosarino y de sus productores, junto a otras que buscaron la concientización sobre la necesidad de preservar y difundir eficientemente el patrimonio artístico. Como parte de estos proyectos, se inició la edición de una serie de libros-catálogos con textos a cargo de críticos e historiadores externos, invitados por la institución.¹⁹

En 2002 la FJBC invitó al MMBAJBC, al MAMBA y al MALBA a hacer propuestas de contrapartida para recibir en donación las obras de artistas argentinos contemporáneos que había conformado esta entidad. Resultó ganadora la propuesta del MMBAJBC, consistente en crear una gran colección de arte argentino contemporáneo que acompañase, complementase y dialogase con las obras a ser cedidas por la fundación, de forma que el conjunto se convirtiera en un referente nacional. En diciembre comenzó la incorporación de las primeras obras. Se recibieron más de cien donaciones de artistas argentinos, gracias a un acuerdo que incluyó el pago de un precio simbólico en concepto de gastos de producción, subvencionado con los aportes de la Municipalidad y la FJBC.

La dimensión alcanzada por este proyecto quedaría plasmada en la creación de un anexo del MMBAJBC, el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (macro), que actualmente permite promover la producción de jóvenes creadores mediante un innovador espacio de discusión, exposición y difusión de las nuevas incorporaciones.

En 2003, se creó un espacio denominado *Zona Emergente* como forma de brindar la oportunidad de exhibir sus obras a quienes inician su carrera profesional, mientras que se acondicionó y equipó el departamento de restauración y se incorporó personal es-

pecializado, al igual que en otras áreas de la institución. También se establece ese año un acuerdo con la FA y la ANBA para restaurar y catalogar obras de la colección, se incluyó un programa de capacitación del personal técnico a cargo de estas tareas, dando por resultado una exposición y publicación tituladas: *Un patrimonio protegido Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*.

También durante 2003, el MMBAJBC se convirtió en sede del *Seminario internacional de curaduría, manejo de colecciones y diseño de exhibiciones*, organizado por el *Smithsonian Center for Latino Initiatives*, el *British Council* y la FA. Como culminación de este seminario se organizó la muestra *La sociedad de los artistas*, siguiendo innovadoras técnicas museográficas, tales como la recreación histórica de ambientaciones para dar cuenta del contexto en que las obras fueron realizadas, la inclusión de material bibliográfico y documental complementario disponible en las salas, y la posibilidad de que, de acuerdo a sus necesidades e intereses específicos, el público pudiese optar por diferentes recorridos, estimulando además su participación activa durante la visita. A la par de esta iniciativa que contribuyó a la renovación de las políticas de exhibición, se dio un nuevo impulso al departamento educativo fortaleciendo los lazos con la comunidad, particularmente con las escuelas y las familias, mediante programas especialmente diseñados para cada exhibición.

Por otra parte, y acompañando las nuevas políticas de exhibición, de colección y educación, se llamó a concurso de proyectos para el diseño de la pintura exterior del ex *Silo Davis*, a convertirse en sede del macro. Resultó ganadora de este certamen, en el que actuaron como jurados los arquitectos Clorindo Testa y Luis Fernando Benedit y el artista plástico Luis Felipe Noé, la arquitecta rosarina Cintia Prieto. El 9 de diciembre se inauguró la primera etapa de este nuevo anexo del MMBAJBC. El 16 de noviembre de 2004, en el marco del *III Congreso internacional de la lengua española* que ese año se llevó a cabo en Rosario, el macro abrió oficialmente sus puertas presentando públicamente la colección de arte contemporáneo con una muestra que fue acompañada de la edición de un catálogo general de las obras recientemente incorporadas a la colección del museo. El acervo del Castagnino/macro supera hoy las 3.200 piezas, que son periódicamente ofrecidas a la comunidad para su disfrute.

En septiembre de 2005, el museo Castagnino/macro es distinguido con el *Premio Hugo Parpagnoli* al Museo del Año por la Asociación Argentina de Críticos de Arte. El galardón se otorgó en el marco de la entrega de *Premios a las Artes Visuales 2004*, y la selección fue realizada por un jurado que integraron Ana María Battistozzi, Alberto Giúdice, Valeria González, Elena Oliveras y Cecilia Rabossi.

Notas

¹ Expresión empleada por Pedro Blanqué en el discurso leído a sus alumnos de dibujo de 3er año del Colegio Nacional y de 2º de la Escuela Industrial de la Nación, el 28 de julio de 1920, con motivo de su visita al IV Salón de Otoño. Archivo de la Biblioteca Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, documentación del año 1920, MMBAJBC.

² Nicolás Amuchástegui, *Álbum donado al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Rosario. Su Origen*. Archivo Museo Municipal Bellas Artes Juan B. Castagnino (AMMBAJBC) [Compilación en un tomo cedida por el autor en 1938]

³ En 1925 se preparó la celebración del II Centenario de la ciudad convocada por el gobierno municipal, basada en la presunta fundación de Rosario por Francisco Godoy en 1725, establecida por Pedro Tuella, su primer historiógrafo. Ante la insuficiencia de testimonios documentales sobre el hecho y con el objetivo de fundamentar tal conmemoración, el intendente dirigió una consulta abierta a instituciones e historiadores del país sobre las fuentes existentes, que terminó por aportar más dudas que certezas acerca de la fecha de fundación de la ciudad. No obstante, se llevaron a cabo los festejos organizados oficialmente. Recién en la década del '40 la investigación histórica rectificó el error sobre tal fundación declarando su inconsistencia, particularmente gracias a los estudios publicados por Manuel Cervera, Augusto Fernández Díaz y Juan Alvarez. La historiografía actual reconoce el nucleamiento urbano espontáneo, verificado alrededor de 1760 frente a la capilla de la que derivó el nombre del primer paraje y de la actual ciudad.

⁴ Cf. [Anónimo] *La Capital*, Rosario, 25 de abril de 1925.

⁵ [Nota de Redacción] *Revista de "El Círculo"*, Rosario, octubre 1925, p. 2-22.

⁶ Montes i Bradley, "El camino de Manuel Musto", En *Revista Paraná*, núm. 2, Rosario, 1941, p. 201.

⁷ Emilio Ortiz Grognet, *I Salón de Artistas Rosarinos*, Rosario, Salón Witcomb, 1926.

⁸ El salón de aquel año no se realizó en las salas del museo, sino en un edificio cedido en forma gratuita por Manuel Otero Acevedo, situado en Córdoba 972. El inmueble de calle Santa Fe 835 contaba 255 metros de muro disponible para la exposición de obras, mientras que la futura sede que se proyectaba para el Parque de la Independencia alcanzaba a 368 metros cuadrados; sin embargo estas últimas obras no contaban con la aprobación de algunos miembros de la CMBA lo que motivó la búsqueda de un lugar alternativo en la zona céntrica de la ciudad que permitiera realizar exposiciones y contar con una oficina para el funcionamiento de la secretaría de dicha comisión. Por tales razones, se acordó con Rómulo Renom compartir un espacio en calle San Martín 874. El sector asignado a la institución municipal estaba situado en la parte posterior al área destinada a su propia galería. Allí, la CMBA contó con un salón de 4,40 m por 10,35 m y un anexo destinado al funcionamiento de la secretaría. Con esta nueva adición se trataba de cubrir provisionalmente la necesidad de espacio para realizar muestras que reflejaran el dinamismo que las artes plásticas iban adquiriendo. La inauguración del recinto se efectuó el 4 de noviembre de 1935 con una exhibición de obras en homenaje a Fernando Fader, quien había muerto el 28 de febrero de ese año, y fue acompañada por una disertación del crítico de arte José León Pagano acerca de la vida y obra de este pintor.

⁹ DMC y MMBAJBC, Memoria y Balance al 31 de diciembre de 1938. Reglamento Interno de la DCM. Rosario, 1938, Biblioteca MMBAJBC.

¹⁰ Las exposiciones eran complementadas con visitas guiadas -especialmente para los niños que concurrían en delegaciones escolares- con la publicación de catálogos con reproducciones y con distintos materiales informativos. También con la distribución gratuita de material bibliográfico y la realización de ediciones conjuntas con otras instituciones. En 1939, en las salas se expusieron acuarelas y dibujos realizados por alumnos de la escuela Carrasco, dirigida por Olga Cossetini. Con el objeto de difundir esta experiencia a otros sitios del país y del extranjero, se estableció un acuerdo entre las entidades municipales y el Ministerio de Instrucción Pública y Fomento de la Provincia, y se editó el libro *El niño y su expresión* conteniendo trabajos presentados en la muestra. Asimismo, se conformó una diptoteca y se creó el *Museo de Reproducciones*, compuesto por una serie de 250 láminas enmarcadas que, con el fin de difundir lo más significativo del arte europeo, eran expuestas en espacios públicos como plazas, escuelas y otros museos del país, según las solicitudes que surgieran.

¹¹ Un enfrentamiento que ejemplifica esta situación fue el que existió entre los escultores Nicolás Antonio de San Luis y Osvaldo Lauersdorf. Mientras la obra del primero -preferida por Hernández Largaña- se inscribía en el modernismo, el segundo era un artista académico, vinculado con sectores reaccionarios.

¹² El 15 de agosto de 1946 fueron puestos a cargo del MMBAJBC Deolindo Saccone y Osvaldo Lauersdorf, quienes ya actuaban como interventores de la DMC. Un mes después, éstos delegaron la conducción del museo en un director interino, Juan de los Ángeles Naranjo, quien asumió el cargo que ahora volvió a ser remunerado. Sin embargo se le limitaron sus funciones, de manera que sólo se dedicó a garantizar la concreción de actos, actividades y salones, finalizando sus tareas en febrero de 1947. En 1948, estando al frente de las intervenciones de la DMC y del MMBAJBC Etefredo Ferioli, se propuso reestructurar el organigrama y las funciones a desarrollar por estas instituciones. El museo quedaría relegado a ser sólo una dependencia más de esa DMC. A los directores, por ser considerados guardianes de bienes culturales de alto valor monetario, se les exigiría una fianza al ingresar al cargo, y no podían ser a su vez miembros de la DMC, entre otras disposiciones.

¹³ El 1º de mayo, Día Internacional de los Trabajadores, se celebró en Rosario, desde 1890, con diversos actos, manifestaciones políticas y culturales. Durante el peronismo, sin embargo, adquirió carácter festivo. Para ampliar sobre este tema consultar Cf. [Ceruti, Leonidas] *Historia del 1º de mayo en Rosario 1890-2000*, Rosario, Ediciones La Comuna, 2002.

¹⁴ El catálogo de la exposición de la colección Slullitel contuvo textos de Pedro Sinópoli y Juan Grela. Paralelamente, Slullitel publicó su ensayo *Pintores de Rosario en lo que va del siglo*. También en 1963, Minetti y Martínez Carbonell donaron al MMBAJBC cinco grabados de la serie *Juanito Laguna*, con la que Antonio Berni se había hecho acreedor del primer premio de Grabado y Dibujo en la XXXI Bienal de Venecia en 1962.

¹⁵ De Rosario fueron invitadas las agrupaciones de artistas en actividad en ese momento. De tal manera, por el Grupo Litoral participaron García Carrera, Giacaglia, Grela, Herrero Miranda, Ottmann, Pedrotti y Uriarte; por el Grupo Taller lo hicieron Baumann, Lavarello, Martínez Ramseyer, Naranjo, Reyes Amestoy, Rippa y Serón; por los "Independientes" lo hicieron Cochet, Traficante, Vanzo y Ventresca, y por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Acuña, Beltramino, Bereterbide, Castillo, Correale, Denteseano, Ferrer Dodero, Gatti, La Menza, Melfi, Moore, Ouvrard, Pettinaroli, Pierre, Prevosti Soto, Riqué, Ruborosa Garay, Suero, Tortá, Tvarkos, Vescovo y Zinny. Este listado representa la existencia de una importante cantidad de artistas que se nucleaba en entidades grupales, que funcionaban independientemente a las programaciones del MMBAJBC.

¹⁶ Esto repercutió de distintas maneras entre los integrantes de la comunidad de plásticos locales. Varios fueron víctimas del terrorismo de Estado y sufrieron persecución, cárcel y exilio. En 1978 Rosario fue declarada subsele del mundial de fútbol realizado en Argentina. Por tal motivo se construyó un edificio para que sirviera de Centro de Prensa situado en la entonces Plaza Pinasco, hoy Montenegro. Una vez finalizado el evento deportivo, el edificio pasó a jurisdicción de la Municipalidad de Rosario para cumplir funciones de Centro Cultural y, paradójicamente, pasó a ser la primera sede independiente para el área de Cultura Municipal.

¹⁷ En esta etapa, Quiroga delega la coordinación artística en Fernando Farina, quien hace las veces de curador durante un año.

¹⁸ Actuaron como asesores para las nuevas incorporaciones Rodrigo Alonso, Carlos Basualdo, Rubén Echagüe, Jorge Glusberg, Eva Grinstein, Gumier Maier, Nora Hochbaum, Claudia Laudanno, Luis Felipe Noé, Nelly Perazzo, Julio Sánchez y Pedro Sinópoli.

¹⁹ Entre éstos se cuentan los catálogos dedicados a Claudia del Río (2000, con ensayo de Reinaldo Laddaga), a Román Vitali (2000, con ensayo de Marcelo Pacheco), a Graciela Sacco (2000, con ensayos de Andrea Giunta y Rubén Chababo), a Nicola Costantino (2001, con ensayos de Paulo Herkenhoff y Fabián Lebenglik), a Julio Vanzo (2000, ensayo de Fernando Farina), a Mauro Machado (2002, con ensayos de Irma Arestizabal y Nancy Rojas), a Adolfo Nigro (2003, con ensayos de Andrea Giunta y Nancy Rojas), a Daniel García (2003, con ensayos de Ana María Batistozzi y María Eugenia Spinelli), a Norberto Puzzolo (2004, con texto de Nicolás Rosa) y a Augusto Schiavoni (2005, con ensayos de María Eugenia Spinelli y Verónica Prieto), así como también la edición del catálogo de la colección de arte argentino contemporáneo (2004) y el presente tomo.

Listado de salones oficiales en Rosario

Como salones oficiales son considerados aquellos que fueron organizados por la Asociación El Círculo, la CMBA, el MMBAJBC y otras instituciones dependientes de la Municipalidad de Rosario. Uno de los objetivos de estos certámenes era poder adquirir piezas que fuesen conformando el acervo de un futuro museo de Bellas Artes y luego de la creación de éste, ampliar la colección. Los salones se constituyeron además en una herramienta educativa para los artistas y los ciudadanos de Rosario.

En principio, el salón nacional fue denominado Salón de Otoño, ya que se había elegido para su inauguración el día 25 de mayo. Y conservó este nombre por largo tiempo aun cuando esa fecha no siempre pudo respetarse.

En 1925, y en homenaje a las fiestas de celebración del bicentenario de la ciudad, la CMBA decidió cambiar excepcionalmente la designación de *Salón de Otoño* por la de *Salón de Rosario*. En lo sucesivo, estas denominaciones se utilizaron indistintamente, según fuese el momento del año en que el certamen tendría lugar. Para entonces, la importancia alcanzada por los salones y por la producción artística local, reveló la necesidad de contar con un certamen dedicado exclusivamente a artistas de la ciudad. La primera experiencia al respecto fue externa a las instituciones oficiales y se concretó en 1926, cuando la agrupación Nexus, con el apoyo económico de Rosa Tiscornia de Castagnino, realizó el primer salón del que participaron únicamente rosarinos. Como este emprendimiento no contó con ningún tipo de apoyo oficial no fue incluido en la nómina. En 1938, producto de la insistencia de los artistas locales, se instituyó oficialmente el Salón Anual de Rosario, que se sumó a la relevancia adquirida ya por el salón de convocatoria nacional que se organizaba periódicamente en la ciudad.

Desde aquel año se mantuvieron con mediana regularidad las denominaciones de Salón de Rosario para el certamen nacional y Salón de Artistas Rosarinos para el local. En 1949 se incorporó el adjetivo de *plásticos* al salón para artistas locales. Esto se mantuvo sistemáticamente año a año hasta fines de la década del 50. A partir de ese momento los salones se efectuaron intermitentemente y -como el de 1972, destinado sólo a escultores y grabadores locales- con algunas variaciones en su convocatoria. Entre fines de los 70 y principios de los 80 se observó continuidad en el desarrollo de estos salones, cuya importancia relativa se vio alterada recién en los 90, momento en que el certamen destinado a artistas de la ciudad cobró mayor relevancia que aquel de carácter nacional. Desde 2000 la convocatoria se amplió para alcanzar formas de producción hasta entonces excluidas, convirtiéndose además en un certamen de alcance nacional.

1917. I Salón de Otoño
 1918. II Salón de Otoño
 1919. III Salón de Otoño
 1920. IV Salón de Otoño
 1922. V Salón de Otoño
 1923. VI Salón de Otoño
 1924. VII Salón de Otoño
 1925. VIII Salón de Rosario
 1927. IX Salón de Otoño
 1928. X Salón de Otoño
 1929. XI Salón de Rosario
 1930. XII Salón de Rosario
 1931. XIII Salón de Rosario
 1935. XIV Salón de Rosario
 1936. XV Salón de Otoño
 1937. XVI Salón de Rosario
 1938. XVII Salón de Otoño
 I Salón Anual de Artistas de Rosario
 1939. XVIII Salón de Rosario
 II Salón Anual de Artistas de Rosario
 1940. XIX Salón de Rosario
 III Salón Anual de Artistas de Rosario
 1941. XX Salón de Rosario
 1942. XXI Salón de Rosario
 1943. XXII Salón de Rosario
 IV Salón Anual de Artistas Rosarinos
 1944. XXIII Salón de Rosario
 1945. XXIV Salón de Rosario
 V Salón Anual de Artistas Rosarinos
 1946. XXV Salón de Rosario
 VI Salón Anual de Artistas Rosarinos
 1947. XXVI Salón de Rosario
 1948. XXVII Salón de Rosario
 1949. XXVIII Salón Artistas Plásticos de Rosario
 1950. XXIX Salón de Rosario
 1951. XXX Salón de Rosario
 VIII Salón Anual de Artistas Rosarinos
 1952. XXXI Salón Anual de Artes Plásticas de Rosario
 1953. XXXII Salón Anual de Artes Plásticas de Rosario
 1954. XXXIII Salón Anual de Artes Plásticas de Rosario
 1955. XXXIV Salón Anual de Artes Plásticas de Rosario
 1956. XXXV Salón Anual de Artes Plásticas de Rosario
 1957. XXXVI Salón Anual de Artes Plásticas Rosario
 1958. XXXVII Salón Anual de Artes Plásticas Rosario
 1959. XXXVIII Salón de Rosario
 1961. XXXIX Salón de Rosario
 1963. XL Salón de Rosario
 X Salón Anual de Artistas Rosarinos
 1964. XLI Salón de Rosario
 1971. XLII Salón de Rosario
 1972. XLIII Salón de Rosario destinado a escultura y grabado
 1977. XI Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1978. XLIV Salón de Rosario
 XII Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1979. XLV Salón de Rosario
 XIII Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1980. XLVI Salón de Rosario
 XIV Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1981. XLVII Salón de Rosario
 XV Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1982. XLVIII Salón de Rosario
 XVI Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1983. XVII Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1984. XVIII Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1985. XLIX Salón de Rosario
 XIX Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1986. L Salón Nacional de Rosario
 XX Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1987. LI Salón Nacional de Rosario
 XXI Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1988. LII Salón Nacional de Rosario

- XXII Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1989. XXIII Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1990. XXIV Salón de Artistas Rosarinos
 1991. XXV Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1992. XXVI Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1993. XXVII Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1994. XXVIII Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos
 1995. LIII Salón Nacional de Rosario (arte sin disciplina)
 1996. XXIX Salón de Otoño para Artistas Rosarinos
 1997. XXX Salón de Otoño para Artistas Rosarinos
 1998. XXXI Salón de Otoño
 2000. LIV Salón Nacional de Rosario
 2001. LV Salón Nacional de Rosario (para producciones fotográficas)
 2002. LVI Salón Nacional de Rosario (para todas las disciplinas)
 2003. LVII Salón Nacional de Rosario (para todas las disciplinas)
 2004. LVIII Salón Nacional de Rosario (para todas las disciplinas)
 2005. LIX Salón Nacional de Rosario (para todas las disciplinas)
 2006. LX Salón Nacional de Rosario (para todas las disciplinas)

Nómina de integrantes de Comisiones de Bellas Artes y sus sucesivas formaciones

Las nóminas de los integrantes de las comisiones y los datos sobre sus designaciones ofrecidos a continuación fueron extraídos de los catálogos de salones organizados por estas instituciones. La Comisión de Bellas Artes de *El Círculo* fue creada en 1916 con el objeto de coordinar un certamen de bellas artes, que recién se concretaría en 1917, bajo el nombre de Primer Salón de Otoño de Rosario. A partir de entonces, la Municipalidad, asumió el compromiso de ser la organizadora regular del evento, lo cual hizo necesaria la creación de una Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBA). Esta última entidad tuvo a su cargo una serie de actividades de promoción y difusión de la cultura en la ciudad, entre las que se contaban -además de la realización de los salones- la formación de un museo y la organización de conferencias y espectáculos teatrales, líricos y literarios. Desde la creación del museo, en 1920, la CMBA tuvo además a su cargo la dirección de esta institución. Tales circunstancias se mantuvieron invariables hasta 1937, año en el que se inauguró el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, con sede en el edificio donado por Rosa Tiscornia de Castagnino en memoria de su hijo, razón por la cual se decidió que llevaría el nombre de éste. Además, se establecieron entonces las atribuciones del director de la institución y la transferencia a ésta de todo el acervo que hasta entonces había permanecido bajo la custodia de la CMBA. También en esa fecha se estableció la creación de la Dirección Municipal de Cultura (DMC), quedando diferenciadas a partir de entonces las funciones de ambas entidades. Esto marcaba un importante cambio respecto de 1917, pero en 1944 un decreto dictado por el Comisionado Municipal intervendría la entidad, dejando sin efecto la ordenanza de creación de la DMC. Luego, esta entidad sufriría cambios provocados por el desarrollo de la ciudad y la complejización de las actividades culturales, que hicieron necesaria la ampliación de sus funciones. Así, con el transcurso del tiempo, el área de cultura iría insertándose en el organigrama municipal hasta igualar en importancia a otras áreas, convirtiéndose en una secretaría de la Municipalidad.

Nómina de integrantes de la Comisión de Bellas Artes de El Círculo

1917

Presidente: Dr. Nicolás R. Amuchástegui; Secretario: Sr. Juan B. Castagnino; Tesorero: Dr. Fermín Lejarza; Vocales: Ing. Augusto Flondrois, Ing. Julio Bello, Sr. Emilio Ortiz Grognet, Ing. Rafael M. Gutiérrez.

Nómina de integrantes de la Comisión Municipal de Bellas Artes

1918

Presidente: Dr. Fermín Lejarza; Vicepresidente: Dr. Nicolás R. Amuchástegui; Secretario: Sr. Emilio Ortiz Grognet; Tesorero: Juan B. Castagnino; Vocales: Dr. Antonio F. Cafferata, Dr. Ricardo Caballero, Ing. Augusto Flondrois, Jorge Raúl Rodríguez, Dr. Magín Anglada.

1919

Presidente: Dr. Nicolás Amuchástegui; Vicepresidente: Dr. Antonio Cafferata; Secretario: Emilio Ortiz Grognet; Tesorero: Juan B. Castagnino; Vocales: Ing. Augusto L. Flondrois, Dr. Ricardo Caballero, Jorge Raúl Rodríguez, Dr. Magín Anglada y Crescencio de la Rúa.

1920

Presidente: Dr. Nicolás R. Amuchástegui; Vicepresidente: Dr. Antonio Cafferata, Secretario: Emilio Ortiz Grognet; Tesorero: Juan B. Castagnino; Vocales: Ing. Augusto L. Flondrois, Dr. Ricardo Caballero, Dr. Magín Anglada, Jorge Raúl Rodríguez, Crescencio de la Rúa.

1921

Presidente: Magin Anglada; Secretarios: Emilio Ortiz Grognet, Crescencio de la Rúa. El resto de los integrantes eran los siguientes, -no se especifican sus cargos-: Nicolás R. Amuchástegui, Antonio F. Cafferata, Mario Goyenechea, Augusto Flondrois, Juan B. Castagnino, Juvenal Machado Doncel, y Magin Anglada.

1922

Presidente: Dr. Mario Goyenechea; Vicepresidente: Ing. Augusto Flondrois; Secretarios: Sr. Emilio Ortiz Grognet, Ing. Crescencio de la Rúa; Tesorero: Sr. Juan B. Castagnino; Vocales: Sr. Nicolás R. Amuchástegui, Sr. Antonio Cafferata, Magin Anglada, Juvenal Machado Doncel.

1923

Presidente: Sr. Juan B. Castagnino; Vicepresidente: Dr. Mario Goyenechea, Tesorero: Dr. J. Machado Doncel, Secretario: Dr. Nicolás R. Amuchástegui, Vocales: Dr. Antonio Cafferata, Dr. Magín Anglada, Sr. Alfredo Guido, Sr. Emilio Ortiz Grognet, Sr. Crescencio de la Rúa.

1924

Presidente: Sr. Juan B. Castagnino; Vicepresidente: Dr. Antonio F. Cafferata; Tesorero: Dr. Nicolás R. Amuchástegui; Vocales: Dr. Mario Goyenechea, Dr. Magin Anglada, Sr. Alfredo Guido; Sr. Emilio Ortiz Grognet; Sr. Crescencio de la Rúa.

1925

Presidente: Dr. Fermín Lejarza; Vicepresidente: Dr. Nicolás Amuchástegui; Tesorero: Ing. Crescencio de la Rúa; Secretario: Dr. Juvenal Machado Doncel, Vocales: Dr. Mario Goyenechea, Dr. Magin Anglada, Sr. Alfredo Guido, Sr. Emilio Ortiz Grognet, Dr. Antonio Cafferata.

1927

Presidente: Dr. Fermín Lejarza; Vicepresidente: Dr. Nicolás R. Amuchástegui; Tesorero: Ing. Crescencio de la Rúa; Secretario: Sr. Emilio Ortiz Grognet; Vocales: Dr. Mario Goyenechea, Dr. Magín Anglada, Sr. Alfredo Guido, Dr. Juvenal Machado Doncel, Dr. Rubén Vila Ortiz.

1928

Presidente: Dr. Juvenal Machado Doncel; Vicepresidente: Dr. Nicolás R. Amuchástegui; Secretario: Dr. Mario Goyenechea; Tesorero: Ing. Crescencio de la Rúa; Vocales: Luis Ortiz de Guinea, Alfredo Guido, Juan Zocchi, Antonio Palau.

1929

Presidente: Dr. Antonio F. Cafferata; Vicepresidente: Dr. Rafael Biancofiori; Secretario: Sr. Emilio Ortiz Grognet; Tesorero: Sr. Odilo Estévez; Vocales: Sr. José Gerbino; Sr. Eduardo A. Barnes; Dr. Jorge Lagos; Sr. Luis Vila.

1930

Presidente: Dr. Antonio F. Cafferata; Vicepresidente: Rafael Biancofiori; Secretario: Sr. Emilio Ortiz Grognet; Tesorero: Eduardo A. Barnes; Vocales: Dr. Luis Lagos; Sr. Luis C. Vila; Sr. Odilo Estevez; Sr. José Gerbino.

1931

Presidente: Dr. Fermín Lejarza; Vicepresidente: Sr. Odilo Estevez; Secretario: Víctor M. Avalor; Tesorero: Dr. Luis C. Vila; Vocales: Arq. H. Hernández Larguía, Dr. Guido Castagnino, Dr. Leonardo Benvenuto, Sr. Ricardo Paganini, Sr. José Gerbino.

1932

Presidente: Hilarión Hernández Larguía; Vicepresidente: Guido Castagnino; Secretario: Ricardo Calatroni; Tesorero: José Giacosa, Vocales: Ricardo Paganini, José A. Micheletti, Luis C. Vila, Dr. Eduardo A. Cavasa.

1933

Presidente: Carlos Vila, Julio Vanzo, Carlos Vescovo, César Caggiano, José Luis Giacosa, Hilarión Hernández Larguía, el resto de los integrantes, sin especificar cargos.

1934

Carlos Vila, Julio Vanzo, Víctor M. Avalor, Carlos Vescovo, César Caggiano, José Luis Giacosa, Carlos Astrada, Adolfo Elías, sin especificar cargos.

1935

Presidente: Sr. Víctor M. Avalor; Secretario: Arq. Carlos Vescovo; Tesorero: Sr. J.L. Giacosa; Vocales: Dr. Carlos Astrada, Dr. Adolfo Elías, Sr. Julio Vanzo, Sr. César Caggiano.

1936

Presidente: Víctor M. Avalor; Vicepresidente: Ángel Guido; Secretario: Carlos Vescovo; Tesorero: José L. Giacosa; Vocales: Nenesio Castello, Adolfo Elías, Julio Vanzo, Luis C. Vila.

Nómina de integrantes de la Dirección Municipal de Cultura

1937

Dr. Julio Alizon García, Manuel Castagnino, Arq. Hilarión Hernández Larguía, Dr. Néstor J. Lagos, Osvaldo L. Lauersdorf, Dr. Fermín Lejarza, Dr. Ángel Ortiz Grognet, Luis Ouvrard, Juan M. Vila Ortiz. (no especifica cargos).

1938

Presidente: Sr. Manuel A. Castagnino; Vicepresidente: Dr. Ángel Ortiz Grognet; Secretario: Osvaldo C. Lauersdorf; Tesorero: Juan Manuel Vila Ortiz; Vocales: Arq. Hilarión Hernández Larguía, Néstor J. Lagos, Dr. Julio Alizon García, Luis Ouvrard, Manuel Gómez Carrillo.

1939

Presidente: Sr. Manuel A. Castagnino; Vicepresidente: Dr. Ángel Ortiz Grognet; Secretario: Manuel Gómez Carrillo; Tesorero: Sr. Juan Manuel Vila Ortiz; Vocales: Arq. Hilarión Hernández Larguía, Sr. Néstor Joaquín Lagos, Sr. Osvaldo C. Lauersdorf, Dr. Sebastián Soler.

1940

Presidente: Sr. Manuel A. Castagnino; Vicepresidente: Dr. Ángel Ortiz Grognet; Secretario: Sr. Manuel Gómez Carrillo; Tesorero: Sr. Juan Manuel Vila Ortiz; Vocales: Arq. Hilarión Hernández Larguía, Dr. Federico M. Llobet, Dr. Emilio J. Pareto, Dr. Sebastián Soler, Dr. Juan J. Trillas.

1941

Presidente: Sr. Manuel A. Castagnino; Vicepresidente: Dr. Ángel Ortiz Grognet; Secretario: Sr. Manuel Gómez Carrillo; Tesorero: Sr. Juan Manuel Vila Ortiz; Vocales: Arq. Hilarión Hernández Larguía, Dr. Federico M. Llobet, Dr. Emilio J. Pareto, Dr. Sebastián Soler, Dr. Juan J. Trillas.

1942

Presidente: Sr. Manuel A. Castagnino; Vicepresidente: Dr. Ángel Ortiz Grognet; Secretario: Manuel Gómez Carrillo; Tesorero: Sr. Juan Manuel Vila Ortiz; Vocales: Arq. Hilarión Hernández Larguía, Dr. Federico M. Llobet, Dr. Emilio J. Pareto, Dr. Sebastián Soler, Dr. Juan J. Trillas.

1943

Presidente: Sr. Manuel A. Castagnino; Vicepresidente: Dr. Ángel Ortiz Grognet; Secretario: Sr. Manuel Gómez Carrillo; Tesorero: Sr. Juan Manuel

Vila Ortiz; Vocales: Arq. Hilarión Hernández Larguía, Dr. Federico M. Llobet, Dr. Emilio J. Pareto, Dr. Sebastián Soler, Dr. Juan J. Trillas.

Dirección Municipal de Cultura: Interventores

- 1944.** Dr. Ismael Segovia, Arq. Carlos M. Funes
- 1945.** Sr. Juan Papis
- 1946.** Arq. Deolindo J. Saccone, Sr. Osvaldo C. Lauersdorf
- 1947.** Arq. Deolindo J. Saccone

Subsecretario de Cultura

- 1948.** Dn. Etefredo M. Ferioli

Comisión Asesora Municipal de Cultura y Deportes

1951-1955.

Presidente: Sr. Eduardo Barnes, Sr. Miguel Ángel Bertiche, Sr. Mario Borgonovo, Arq. Eduardo A. Dughera, Arq. Carlos Vescovo.

Secretario de Gob. Cultura y Asistencia Social

- 1956.** Dr. Eugenio S. Malaponte
- 1957.** Dn. Alberto Elorza
- 1958.** Dr. Jorge A. García Beltrame
- 1959-60.** Dr. Juan Hipólito

Director de Cultura

- 1961.** Dn. Ricardo Warecki

Comisión Municipal de Cultura

1962-3. Presidente: Dn. Alberto Muzzio, Secretaria: Srta. Marta Casablanca, Vocales: Dn. Jorge A. Martínez Díaz, Srta. Aurora Bogu, Dr. Francisco Cignoli, Arq. Pedro Sinópoli

Dirección General de Cultura

- 1977-78.** Dña. Laura del Arco
- 1979-83.** Sr. Alberto Carlos Vila Ortiz

Subsecretaría de Cultura

- 1984-90.** Sr. Rafael Ielpi
- 1990-92.** Sra. Ada Donato
- 1992-93.** Sr. Enrique Llopis
- 1993-95.** Sr. Héctor De Benedictis

Secretaría de Cultura, Educación y Turismo

- 1995-97.** Sr. Héctor Tealdi

Secretario de Cultura y Educación

- 1997-2004.** Sr. Marcelo Romeu
- 2004-2006.** Prof. Marina Naranjo
- 2006.** Dra. María de los Ángeles González

Nómina de directores del Museo Municipal Juan B. Castagnino

A continuación detallamos los nombres de las personas que, desde la creación del cargo, se han sucedido como directores del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

- 1937-46.** Arq. Hilarión Hernández Larguía
- 1946-47.** Juan D. Naranjo (interino)
- 1948.** Etefredo M. Ferioli (interventor de la Dirección Municipal de Cultura)
- 1949-76.** Arq. Pedro Sinópoli
- 1977-78.** Dn. Horacio E. Correas
- 1979-81.** Prof. Rubén de la Colina

- 1982-83.** Prof. Eduardo Andrés Serón
- 1984.** Arq. Edmundo Zamboni
- 1985-90.** Lic. Rubén Echagüe
- 1990-93.** Prof. Miguel Ballesteros
- 1994-95.** Arq. Horacio Quiroga
- 1996-99.** Prof. Miguel Ballesteros
- 1999 a la fecha.** Lic. e Ing. Fernando Farina

Premio Rosario

El Premio Rosario fue instituido por la FJBC en 1979 y es otorgado por la ANBA en base a las propuestas de los directores del MNBA, el MAMBA y el MMBAJBC. Esta iniciativa procura incrementar el patrimonio del Museo mediante un sistema de selección de obras que garantice su calidad y fundamente la necesidad de su incorporación, en base a la trayectoria del artista y a la repercusión alcanzada por su producción.

Los artistas distinguidos con este galardón han sido:

- 1979.** Raquel Forner
- 1981.** Ary Brizzi
- 1982.** Juan Grela
- 1983.** Alfredo Hlito
- 1984.** Guillermo Roux
- 1986.** Juan Del Prete
- 1987.** Marcelo Bonevardi
- 1999.** Leopoldo Presas
- 2000.** Luis Felipe Noé
- 2001.** Manuel Espinosa
- 2002.** Alejandro Puento

La Biblioteca del MMBAJBC

El patrimonio bibliográfico del museo se fue constituyendo e incrementando junto al artístico. Su acervo es revelador además de la concepción integral de la cultura que primaba entre los iniciadores de estas actividades en Rosario. La necesidad de contar con un espacio de estas características tiene una larga trayectoria. Se podría afirmar que comenzó a concretarse junto a la idea misma del museo y que nació en junio de 1925 cuando, por una propuesta de Antonio Cafferata, se resolvió que la CMBA formara una biblioteca. Ese mismo año Rubén de Vila Ortiz donó con destino a este incipiente archivo tres colecciones de revistas y libros, y se iniciaron las suscripciones a las publicaciones especializadas que fueron consideradas adecuadas para la actualización de las novedades artísticas. El 8 de febrero de 1930 se la inauguró oficialmente, estableciendo entonces su carácter semipúblico y la conformación de una subcomisión encargada de elaborar su reglamento. Funcionaba en los mismos horarios en los que el museo abría sus puertas a los visitantes.

La biblioteca se incorporó a la comunidad rosarina brindando variedad de servicios. Por ejemplo, cuando en 1932 se constituyó la agrupación *Refugio*, sus integrantes realizaban reuniones allí gracias al permiso concedido por los miembros de la CMBA

En la ordenanza de 1937 que creó el MMBAJBC y el cargo de director se establecía además que una de las funciones de este último sería la de catalogar el material bibliográfico. También entre sus responsabilidades, se mencionaba la de ampliar la cantidad de volúmenes y el contenido general de la biblioteca, motivo por el cual se destinaban partidas de dinero con tal finalidad. En esa fecha el patrimonio que la constituía alcanzaba a 447 tomos y 1278 revistas sueltas y folletos. Para dar cuenta de la relevancia que había alcanzado esta sección del museo se puede mencionar que en 1939, según la *Memoria y balance*, se destinaba igual cifra de dinero para la compra de marcos, vidrios y restauración, que para el rubro *fomento de biblioteca*.

También para la biblioteca se creó un reservorio de diapositivas color, que sería utilizado en actividades educativas como el dictado de conferencias al público en general. En 1940, se incorporó la sección dedicada a filosofía, con material escogido por el Prof. Francisco Romero. Asimismo se recibieron libros, revistas y folletos enviados por instituciones culturales del país, y de los EEUU, Méjico, Cuba y la URSS. Se seguían asimismo, los consejos de especialistas, como en el caso de 1941 cuando se atendió a las sugerencias de Jorge Romero Brest.

Hubo también contribuciones de particulares de verdadero interés. De especial consideración es la donación que realizara en 1941 la familia Castagnino. Se trataba de una valiosa colección que había pertenecido a Juan B. Castagnino, conformada por 918 vo-

lúmenes y 183 catálogos sobre arte y estética.

En 1945 se nombraron dos bibliotecarias para dirigirla y desde entonces, distintas personas han aportado su colaboración a esta sección del museo.

Otra de las donaciones importantes, fue la que realizaron los descendientes del Dr. Ricardo Ernesto Montes I Bradley, concretada en 1978 y que estuvo compuesta por más de 1.000 impresos, entre los que había libros de arte, estética, filosofía y otros temas afines, además de catálogos, revistas –números sueltos y colecciones completas- y otras publicaciones que su dueño original había adquirido por intercambios.

Pese a esto, durante años la biblioteca permaneció cerrada, y recién a mediados de los 90 se logró ordenar y reabrir. A partir de 2002 se profundizó el desarrollo a través de la reorganización del acervo, la realización del inventario, la clasificación y catalogación. Además se incorporaron soportes informáticos que permitieron mejorar los servicios ofrecidos por esta área a la comunidad. Actualmente es posible acceder al catálogo de la bibliografía disponible en la biblioteca del MMBAJBC, a través de la página Web.

Un caso significativo en el proceso de institucionalización del arte en Argentina

Por Nancy Rojas

Los museos de bellas artes son una de las instancias de institucionalización más importantes de la producción artística. No precisamente por su tendencia a legitimar todo lo que en su lógica expositiva incorporan, sino en el sentido de que establecen prácticas de difusión de las historias del arte vigentes o de redefinición de los discursos que las constituyen. Siendo el patrimonio una de las herramientas fundamentales para esto, la elección de una política de adquisiciones y la forma en que la institución hace uso, expone e interpreta a su colección son cualidades fundamentales para poner de manifiesto la posición que la entidad toma frente al contexto cultural, social y político.

Es desde esta perspectiva que el museo deja de ser un espacio neutro y adquiere un lugar legítimo en la historia de los desarrollos culturales de la sociedad, pasando a *desempeñar un papel significativo en el cambio del concepto de cultura*.¹

La historia del museo Castagnino/macro se remonta a la historia de su patrimonio. Con colecciones previamente iniciadas, tanto el Castagnino como su anexo, el macro (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario), fueron proyectados a partir de la necesidad de que sus colecciones cumplan su destino institucional en el marco de una *musealidad consistente*. Espacio donde las obras pueden acelerar la construcción del discurso de su posteridad y realizar su inscripción definitiva en el campo del arte.²

Ahora bien, esta circunstancia, que pone en escena a colecciones que preceden al museo como entidad, se encausa en condiciones determinadas por contextos diferentes.

Nos remitimos entonces a dos momentos específicos.

Por un lado, la instancia en la que surge por primera vez la iniciativa de crear un museo de bellas artes en Rosario -propuesta que asumió la CMBA, desde su conformación a fines de 1917, y que se realizó en 1920 con la inauguración del antiguo Museo Municipal-

Concretamente, son los años en que comienza a gestarse un ámbito para la circulación del arte, conforme con la idea de convertir a la ciudad en un nuevo centro de cultura. Surgen focos de enseñanza como el Instituto de Bellas Artes Doménico Morelli (1905), la Academia Fomento de Bellas Artes (1908), El Ateneo Popular (1914); instituciones culturales como el Teatro La Ópera (1904), la Biblioteca Argentina (1912); revistas como La Bohemia (1913); asociaciones como El Círculo (1912), y una serie de salones de bellas artes, que arrancó con el Petit Salón de Arte Argentino (1913).

Gracias a una posición geográfica privilegiada y a la existencia de un puerto que la conectaba con Europa, para esa época Rosario se había convertido en uno de los ejes más importantes del movimiento productivo y comercial del país, siendo partícipe de un proceso de modernización que cambió notablemente su fisonomía.

De esta manera, el proyecto de crear un museo formó parte de un contexto renovado, donde la institución emergente pasó a constituir uno de los hechos centrales del proceso de formación del campo del arte en Rosario.

El otro momento es el que abarca, en los años recientes, la etapa en la que se conforma, desde el propio MMBAJBC, la colección de arte argentino contemporáneo por la cual se crea el macro, en 2004.

El proyecto,³ que tuvo su etapa inicial en 2003 -a pesar de que ya había indicios de la propuesta en años anteriores-, surgió en un medio que, después de la crisis social, económica e institucional de fines de 2001, conocida por las protestas de *El Argentinazo*, vio nacer en el ámbito cultural varios proyectos destinados a plantear un cambio en las coordenadas de revisión de la situación del arte.

A la hora de fundarse el macro, Rosario ya contaba con un campo artístico, un escenario que tenía sus propias tradiciones e histo-

ria. Por eso, antes que instituir, el proyecto se mantuvo en la tendencia a revisar los discursos establecidos más allá de los límites de la ciudad, y a fundar una visión propia de lo que se producía en la actualidad. Posición que encuadramos en el proceso de institucionalización del arte argentino contemporáneo en el país. Enmarcados cada uno en su contexto, estos casos podrían representar dos polos cuyo espacio de *entre* sería una compleja trama productora del desarrollo de la musealidad en Rosario.

Si la concreción de una *escena*, tomando los postulados de Justo Pastor Mellado, tiene como condición el triángulo institucional formado por la musealidad, la enseñanza y la crítica,⁴ las falencias que presenta esta ciudad en las dos últimas áreas, nos permiten plantear una hipótesis por la cual pasarían a ser factores esenciales de la escena rosarina la existencia del museo y la proyección de la necesidad de la musealidad como condición sistemática de su campo del arte.

Considerando entonces que son las colecciones las que en estos casos han funcionado como pedestal de las iniciativas mencionadas, recurriremos a la colección histórica del MMBAJBC, como herramienta para visualizar por un lado el rol que llega a cumplir, de acuerdo a su perfil, en la redefinición de la percepción del arte en la ciudad, y por otro para detectar, a partir de los usos que la entidad y otros agentes han hecho de sus obras, las políticas que fueron atravesando a esta institución y los puntos de contacto entre ellas. De estas políticas dependerá también el lugar que ha ocupado y que ocupa este patrimonio y el museo en los discursos nacionales.

La colección como un *espacio de lucha material y simbólica*⁵

El patrimonio del MMBAJBC puede ser considerado como un *espacio de lucha material y simbólica* dentro del campo cultural argentino en tanto que, desde su conformación, ha sido operado por distintas gestiones cuyas actuaciones ponen de manifiesto las políticas que rigieron en el proceso de institucionalización del arte en la ciudad y en el país.

Las adquisiciones que hicieron la CMBA y la DMC, las compras realizadas por el gobierno municipal y provincial y por la FJBC, las donaciones de coleccionistas privados, instituciones culturales y de artistas, y los premios adquisición de los salones nacionales y municipales han sido las modalidades por las cuales el museo pudo reunir un conjunto importante de pinturas, esculturas y series de grabados representativos del arte argentino de los siglos XIX y XX, y valiosas piezas europeas de diversas épocas.

En el itinerario de las gestiones que actuaron en la entidad, es posible destacar ciertos períodos en los que quedaron formulas claras políticas de adquisición conformes a un perfil de co-

lección determinado y a la necesidad de contar con un museo que pudiera responder a las pautas estéticas y culturales vigentes.

Los primeros años de actuación de la CMBA⁶ fueron decisivos en este sentido.⁷ Además de organizar los salones, esta Comisión solicitó donaciones para unificar el patrimonio y asesoró a la Municipalidad en casos de adquisición de obras de arte, aceptación de legados y ornatos de obras públicas. Fue el salón la instancia que definió con mayor visibilidad a la política adoptada, basada en un criterio que iba a definir el perfil de la colección durante estos años. Los premios eran adquisición y algunas obras eran compradas en la muestra del certamen. Por eso la selección y la premiación se hacían en conformidad *con el gusto oficial o, por lo menos, con el que los integrantes de la Comisión consideraban representativo del arte argentino y merecedor de formar parte de una colección pública*.⁸ En este sentido, a diferencia de los salones de las próximas décadas, en los años 20 se pretendía que el certamen funcione también como una exposición legítima de arte argentino. En ocasión del VIII Salón de Rosario, un artículo de la Revista de *El Círculo* señalaba:

*Sin duda alguna, bien merece la unánime aprobación que ha obtenido este certamen de Bellas Artes, por ser la justa expresión del valor del arte argentino, estando en él representados desde los maestros hasta los nuevos que en el indiferente medio provinciano del interior se inician en los problemas artísticos.*⁹

Esta orientación se hallaba enmarcada en una pregunta recurrente por esos años: *¿qué es lo nacional en arte?* Cuestión que atravesó a los discursos culturales de las primeras décadas del siglo XX, y que en términos estéticos se expresó muy fuertemente en la pintura de paisaje. En 1923, en una nota sobre Fernando Fader publicada en la revista *Inicial*, Roberto Cugini dice que el *objeto más deseable para una pintura que merezca el título de arte argentino es el paisaje*.¹⁰

Pero este género, que predomina en una gran cantidad de pinturas incorporadas al museo en la década del 20,¹¹ también nos permite visualizar que fueron distintos los modos de representación que los artistas adoptaron en estas imágenes en función de una posición tanto estética como ideológica. En este sentido, los ejes lindaron entre *lo tradicional* y *lo moderno*, expresando distintas líneas del *nacionalismo cultural*.¹²

Los datos que nos proporciona el AMMBAJBC en cuanto a los ingresos de obras, nos permiten visualizar la amplitud de perspectiva de esta Comisión, que no optó por un lineamiento estético unívoco, sino que fue ampliando el espectro a los fines de formar una colección representativa de la producción de la época.

Ahora bien, en los inicios fue destacable la orientación del gusto hacia aquellas producciones identificadas con la vertiente del *nacionalismo tradicionalista*.¹³ La primera obra que compra la

Comisión por fuera del salón es la serie *La vida de un día* de Fernando Fader. Un conjunto de piezas significativas ya que, por entonces, el artista era para la crítica oficial de Buenos Aires uno de los máximos exponentes de esa argentinidad pretendida.

En esta línea encontramos otras obras de artistas que, a posteriori, iban a ser duramente atacados por los críticos progresistas de la época. El óleo *Riña de gallos* de Jorge Bermúdez (Primer Premio Adquisición en el I Salón de Otoño de Rosario en 1917), así como también el tríptico *La canción* de Alfredo Gramajo Gutiérrez, comprado por la Municipalidad de Rosario en 1920, se encuentran en la esfera de un paisaje recreado en la imagen del *sombrero de ala ancha*. Para estos hombres, solo motivos de *gauchos* y *pampas* resultan legítimos.¹⁴ Algo que no iba a ser soportado por quienes apostaban a un arte moderno, como el crítico porteño Leonardo Staricco:

Dos plagas han azotado el Norte Argentino: el paludismo y los pintores. Es decir, dos pintores Jorge Bermúdez y Cesáreo Bernaldo de Quirós...

Al regresar de España [Bermúdez], empezaba a germinar en nuestro país cierta curiosidad por las cosas que al arte se referían.

Lugones exaltaba con su prosa de retórico las pseudo-bellezas de Martín Fierro.

El gaucho estaba de moda.

Pero, ¿ha existido el gaucho?

Bermúdez, que era un hombre ingenuo no dudó de su existencia y, como amaba el éxito, se dio a pintar gauchos.

Necesitaba modelos.

Armado de una linterna y un microscopio, salió a buscarlos.

Se arriesgó por esas regiones donde el sol caldea las piedras y tuesta la piel.

Obtuvo una pequeña recompensa, halló algunos especímenes que le proporcionaron la alegría del sabio que descubre un fósil.

Y nada más que fósiles encontró Bermúdez.

*Para infundirles una apariencia de vida los disfrazó con un poncho y un sombrero de ala ancha. Los disfrazó como disfrazaba su técnica y su incapacidad creadora (...)*¹⁵

Dentro de la colección, en la línea estética de aquella versión del nacionalismo asociada a una actitud más cosmopolita, se destacan, entre otras, las pinturas: *Calle de Milán*, adquirida en 1927, y *El pintor Xul Solar*, donada por la Municipalidad de Rosario en el mismo año, de Emilio Pettoruti; *Paisaje (de San Juan)*, de Lino Enea Spilimbergo, Primer Premio Adquisición en el XI Salón de Rosario de 1929; *La retirada*, de Pedro Figari, adquirida en 1925, y las *Naturalezas muertas* de Héctor Basaldúa y Pedro Domínguez Neira, ambas incorporadas en 1930 por adquisición.

Estos autores se hallaban vinculados a aquel sector que, en los años 20, identificó a la independencia cultural con un arte actualizado completamente familiarizado con el concepto de *lo nuevo*. Se trata de una orientación modernista, que instaló el camino hacia la abstracción creando un espacio simbólico de ambigüedades muy afín al que se había establecido con el advenimiento

de la modernidad. Esta perspectiva se construyó, en gran medida, a través del deseado viaje a Europa; una instancia que afirmó el ímpetu de los artistas hacia otra forma de ver lo propio en el horizonte de las contradicciones. En 1926, desde Europa, Antonio Berni escribe una carta con destino a Luis Ouvrard,¹⁶ donde señala:

*Yo siento que ud. no pueda venir a estas tierras, debe hacerlo aunque llegue a viejo, despierta toda la pasta de artista que pueda tener el individuo. Es que esas pampas son unas drogas de anestesia para el espíritu, en cambio, es el lugar ideal para progresar técnicamente. Esto se debe a que nuestro país es pobre en cosas emotivas, pobre por supuesto, comparado con la mar que poseen los países europeos, nosotros los americanos tenemos el porvenir.*¹⁷

En clave local, ciertos autores rosarinos adoptaron y redefinieron a esas versiones modernistas de producción creando lenguajes más personales, mucho más ligados a una figuración radicada, sobre todo, en la pintura de retrato. La CMBA apoyó a varios de estos autores durante la década del 20, efectuando sucesivas compras y gestionando algunas becas. En 1923 ingresan por adquisición pinturas de Manuel Musto y Luis Ouvrard; en 1924 de Domingo Candia; en 1925 de Antonio Berni; en 1927 de César Caggiano y Emilia Bertolé; en 1928 de Gustavo Cochet y en 1929 otra obra de Berni.

Cabe mencionar a Augusto Schiavoni, una figura activa entre los salones de la época, aunque controversial en su relación con la institución. Pese a un aislamiento ambiguo, elaboró una estética singularmente moderna dentro de la plástica argentina. Recién en 1931, la CMBA incorporó una obra de este autor en la colección; una naturaleza muerta enviada por el artista al salón. Un año después, Emilio Pettoruti publicaba un artículo en la revista *Criterio*, donde le preguntaba *¿qué piensa de nuestra pintura?*, a lo que Schiavoni respondió:

*El arte en su aspecto general como expresión superior de cultura, referido a un país en un momento dado de su desenvolvimiento, está supeditado a diversos factores que forman la conciencia de un pueblo: ambiente geográfico, racial, cultural, etc. En tal sentido el arte argentino sufre las contingencias lógicas de todo, pues todo está en formación, no pudiéndose dar opiniones categóricas sobre moldes que aspiran, si no a formar definitivamente, por lo menos a establecer una tendencia de clara definición. Toda tendencia artística sincera y honestamente inspirada -que en nuestro país son muchas y valiosas- por distintas y contradictorias que aparezcan en la consideración de lo realmente artístico, contribuyen eficazmente a lo que será en breve plazo el Arte argentino.*¹⁸

La búsqueda de una argentinidad también se manifestó en otra versión del nacionalismo, que emergió por esos años en Rosario de la mano de la Revista de *El Círculo*, en su segunda etapa de distribución -de 1923 a 1925-, bajo la dirección de Fernando

Lemmerich Muñoz y Alfredo Guido.

Esta revista intentó configurar una perspectiva regional, a partir de los debates en torno a la singularidad cultural americana y el perfil nacional.¹⁹ Su versión del nacionalismo quedó enmarcada en las ideas que Ricardo Rojas plasmó en *Eurindia*, intentando conformar un programa de acción en respuesta a la situación contextual argentina producida por el fenómeno de la inmigración. Rojas proponía a la fusión y a la síntesis como *operaciones que permitirían superar los vaivenes entre indianismo y exotismo en una totalidad armónica*.²⁰ Algo que podemos ver expresado en clave estética en la pintura *La chola* de Alfredo Guido, premiada en el Salón Nacional de Buenos Aires en 1924, e incorporada en la colección en 1925. Se trata de una obra que pondera el carácter americanista poniendo de manifiesto una forma de conjugar la apropiación de cierta iconografía indígena con el reciclaje de elementos de la estética colonial.

De los artistas rosarinos de la época, Guido era el que más había alcanzado un alto grado de reconocimiento a nivel nacional. Pero no sólo por eso su figura resulta significativa en este contexto ya que, además de ser una de las cabezas de la Revista de *El Círculo*, formó parte de la elite cultural oficial del Museo Municipal de Bellas Artes.²¹

El museo cuenta con una importante cantidad de pinturas y aguafuertes de este autor, casi todas donadas por coleccionistas locales, entre los que se hallan integrantes de la CMBA o personas muy vinculadas a ella: Juan B. Castagnino, Rosa Tiscornia de Castagnino, Nicolás Amuchástegui, Rubén Vila Ortiz, y Alfredo Rouillon, entre otros.

En efecto, la inserción de Guido en este medio, sus vínculos con Buenos Aires y su relación con intelectuales de Latinoamérica²² nos permiten ubicar, hipotéticamente, a la revista que dirigía como un órgano de difusión de algunas ideas que surgían de estos intercambios. Una de ellas, por la que el museo había tomado partido desde sus inicios y que prevalece en la actualidad caracterizando la escena local, es la idea de que Rosario debe independizarse de Buenos Aires ofreciendo una alternativa cultural competente.

Rosario puede y debe independizarse de Buenos Aires, creando de su propia sustancia, definiéndose, perfilando sus caracteres constructivos (...)
*Recordemos el rotundo concepto de Alberdi: Un pueblo es civilizado cuando se basta a sí mismo.*²³

Concretamente, ¿qué significaba ofrecer una alternativa cultural competente? ¿Era posible en un contexto como Rosario, ciudad por entonces considerada como reacia a las artes plásticas?

El museo en sí mismo y su colección fueron pensados como medios funcionales y potables a esta apuesta que la elite cultural rosarina se propuso llevar adelante. Las compras que la CMBA hizo en todos estos años de actuación hacen evidente que para este grupo, la colección constituía un *escenario para la produc-*

ción de valor e identidad en los mismos términos en que García Canclini piensa al patrimonio histórico de las instituciones públicas.²⁴

Ahora bien, contar con un patrimonio que pudiera representar las distintas líneas estéticas del presente, y que a la vez fuera sede de las producciones del pasado referenciales para la historia del arte argentino, es un cometido que prevalece no sólo en estos años de actuación de la Comisión, sino también durante la gestión de Hilarión Hernández Larguía (1937-1946) y en la etapa actual, cuya dirección se halla a cargo de Fernando Farina (desde 1999). Tres momentos donde además hay un apoyo a los artistas jóvenes de la escena local.

Siguiendo los postulados de García Canclini, la idea de colección que podemos atribuir a cada uno de estos casos se halla vinculada a una visión del patrimonio no precisamente como *un conjunto de bienes estables y neutros, con valores y sentidos fijados de una vez para siempre, sino como un proceso social que, como el otro capital, se acumula, se reconvierte, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por diversos sectores*.²⁵

Las acciones efectuadas durante los períodos señalados ponen en evidencia la existencia de una conciencia y consideración acerca de este *carácter procesal del patrimonio*. Conciencia que habilitó una forma de organizar la colección antes que por oposición entre lo tradicional y lo moderno, *según la diferencia propuesta por Raymond Williams entre lo arcaico, lo residual y lo emergente*. Una forma de operar que permite *articular la recuperación de la densidad histórica con los significados recientes que generan las prácticas innovadoras*.²⁶

Esta estrategia contribuyó en la formación de una colección diversa, anclada en el desarrollo de la actividad artística realizada a lo largo del siglo XX, que nos permite diagramar un itinerario del arte moderno en el país.

Si en términos de política museal durante los años 20, momento en donde el escenario de actuación era el antiguo Museo Municipal de Bellas Artes, predominó una búsqueda atravesada por los ideales nacionalistas de la época, en la etapa inicial del MMBAJBC, con Hernández Larguía en la dirección, sobresalió la tendencia a fomentar un proceso que comenzaba a gestarse también en Buenos Aires: el de la institucionalización del arte moderno.

En efecto, de jerarquizar los debates que giraban en torno a la relación entre arte y nacionalismo, se pasó a ponderar las discusiones que provocaba el asentamiento de los nuevos lenguajes en el ámbito cultural.

El paradigma de esta política museal conjugó una posición progresista, con un compromiso real hacia la producción artística local, que fue impugnada por los sectores reaccionarios.²⁷ Existieron acusaciones donde se planteaba que las autoridades de esta institución –la dirección del museo y la DMC cuyo titular era Manuel A. Castagnino–, atentaban contra la argentinidad.²⁸ Sin embargo, se había trabajado fuertemente con miras a estudiar la

historia del arte, y en ese plano también entraba en escena la colección de arte argentino de la institución. En esos años, la DMC adquirió obras de artistas clave, algunos de los cuales aún no se hallaban representados, y de los autores rosarinos contemporáneos de la época que hasta entonces no habían tenido lugar en el museo, salvo en los salones. Así es que, autores como Prilidiano Pueyrredón, Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori, Ignacio Manzoni, Reinaldo Giúdice, Fernando Fader, Lino Enea Spilimbergo, Ramón Gómez Cornet, Juan Berlangieri, Emilio Centurión, Eugenio Daneri, Manuel Musto, Anselmo Piccoli, Juan Grela, Leónidas Gambartes, Julio Vanzo y Carlos Uriarte, entre otros, figuran entre las nuevas adquisiciones de esta etapa.

En la visión de Juan Grela, este período fue fructífero para los artistas jóvenes de la ciudad. Señala que los autores que habían formado parte de la *Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario* -protagonistas de la vanguardia artístico-política de los años 30-, fueron invitados a exponer su obra en el museo, y figuras como Manuel Musto, Augusto Schiavoni y los más jóvenes, Julio Vanzo, Lucio Fontana y Carlos Uriarte, habían pasado a un primer plano.²⁹

Así, el museo pasó a tener un rol protagónico dentro de la escena, promoviendo un cambio en la perspectiva artística, y ubicando a esta etapa de gestión en un espacio intermedio entre la proliferación de una vanguardia estético-política –llevada adelante por la *Mutualidad*- y la institucionalización de una estética moderno-regionalista –desarrollada por el Grupo Litoral-.³⁰ Este último, hacia mediados de los años 50, estableció en forma definitiva una *tradición moderna* en el campo artístico rosarino.³¹

El período se cerró cuando en 1946 el museo fue intervenido y Hernández Larguía desalojado, iniciándosele un sumario. Hecho que coincidió con el ascenso de Juan Domingo Perón a la presidencia del país.

Pasaron muchos años para que el Castagnino volviera a protagonizar y a promover instancias de cambio en el contexto rosarino. Es a partir del nuevo milenio que recuperó ese rol activo adquiriendo, al mismo tiempo, una presencia notable en el ámbito nacional.

Rosario, a través del Castagnino, vuelve a ser receptora de los debates que se desarrollaban en Latinoamérica con la proliferación de las estéticas contemporáneas y de una serie de lugares destinados a contenerlas.

En una apuesta a la necesidad de redefinir la concepción de *arte argentino*, en la gestión de Fernando Farina, el museo, a partir de un proyecto destinado a formar una colección de arte contemporáneo (2003), elabora una política de adquisición cuyo criterio se halla orientado hacia un cuestionamiento de aquellas perspectivas que pretenden formular un discurso sobre el arte argentino que no puede admitir ciertas tensiones constitutivas del campo por hallarse anclado en categorías estancas. La propuesta también vuelve a colocar un ingrediente ya conocido en la esfera del debate: la problemática relación entre las escenas locales del

país y la concepción de lo nacional.³² Se adopta una posición que puede encuadrarse perfectamente en la propuesta de *recuperar las instancias nacionales* formulada por Elsa Flores Ballesteros:

Pensamos en lo nacional heterogéneo y en constante construcción, en relación imprescindible con la diversidad cultural y la pluralidad local.

En esta posición, 'lo local y lo nacional' se implican recíprocamente. En nuestro país, esto significa fortalecer el conocimiento de lo local comenzando por él, pero sin quedarse definitivamente en su entorno, ya que remite necesariamente a 'lo nacional'.³³

Bajo una estrategia que respeta el *carácter procesal del patrimonio*, a partir del proyecto mencionado se incorporan piezas de artistas argentinos contemporáneos pero también obras de artistas históricos que no figuraban en el patrimonio: Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin, Juan Pablo Renzi, Grupo de Vanguardia de Rosario, Edgardo Giménez y Julio Le Parc, entre otros.

Una característica fundamental de esta política fue la creación de un sistema distinto de adquisiciones, basado en donaciones, en la mayoría de los casos, previamente solicitadas, que implicaron el compromiso del artista a sumarse al proyecto recibiendo una suma de dinero en concepto de gastos de producción.

En el plano de nuevos ingresos al patrimonio, las donaciones constituyeron una modalidad constante de las gestiones puestas en relación en este ensayo. Sin embargo, también se efectuaron donaciones importantes en el resto de los períodos de la historia del museo. Es decir, cuando no hubo una política específica de adquisiciones, la colección siguió enriqueciéndose gracias a las donaciones de coleccionistas particulares, instituciones y artistas. Algunos de ellos jugaron un rol significativo en este itinerario, ya que no solo contribuyeron a definir el rumbo de esta colección, sino también las cualidades del coleccionismo en la escena rosarina.

El lugar del coleccionismo privado en la formación del patrimonio

El coleccionismo privado es una de las piezas fundamentales del campo del arte.

En el marco del museo, los datos proporcionados por las donaciones que realizaron coleccionistas particulares y entidades privadas permiten visualizar, al menos parcialmente, el perfil del coleccionismo local, e indagar sobre el lugar que a lo largo del siglo XX tuvo este componente imprescindible del campo artístico en la escena rosarina.

Con relación a estos aspectos, resulta crucial la figura de Juan B. Castagnino (Rosario, 1884-1925), uno de los más importantes propulsores del florecimiento cultural en la ciudad. Comprometi-

do a pleno con su contexto, y uno de los primeros promotores de actividades relacionadas con las artes en Rosario, contribuyó en la organización del primer salón en 1913, e integró la Comisión desde sus inicios hasta 1925, año en el que falleció.

Su muerte, a causa de una infección provocada por un accidente doméstico, generó una gran desolación entre aquel grupo de intelectuales, cuyo desafío era hacer de Rosario un polo cultural trascendente para el país.

Se destacó como uno de los intelectuales de referencia y, al mismo tiempo que afinó su relación con el arte argentino y con los integrantes de la elite cultural a la que pertenecía, se convirtió en un erudito de las artes en general.

El rol de este coleccionista, indudable exponente de la incipiente burguesía de principio del siglo XX, permite marcar dos aspectos del campo cultural rosarino de los primeros años de existencia del museo: la presencia de un coleccionismo privado que resulta ser el mismo que fomenta y participa en el desarrollo de esta institución oficial, y el rol que adquiere el museo en la formación –en términos pedagógicos– de este coleccionismo local.

En este sentido, además de Juan B. Castagnino son significativas las figuras de Nicolás Amuchástegui y Rubén Vila Ortiz; ambos tenían un lugar importante en este grupo de actores, siendo a su vez promotores de las actividades que iban a impulsar el nacimiento del museo.

El primero, que integró la Comisión desde 1917 hasta 1928, fue conformando una colección a la par de su participación activa en el contexto de la institución. Efectuó su donación en 1942 legando 35 piezas de su propiedad, entre las que se hallan pinturas de Eduardo Sívori, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Luis Oувrard, Manuel Musto, Alfredo Guido, Emilia Bertolé, Antonio Berni y Jorge Bermúdez, entre los argentinos, y algunos trabajos de autores extranjeros.

Rubén Vila Ortiz fundó en 1912 lo que constituyó el primer antecedente de la Comisión, la asociación cultural El Círculo de la Biblioteca, donde ejerció el cargo de presidente durante los períodos 1915-1917 y 1922-1923. En 1929 donó una de las pinturas de Jorge Bermúdez, y en 1940, luego de su muerte, su familia legó al museo una serie de obras de esta colección, que incluyó entre los autores a Alfredo Guido, Valentín Thibon de Libian, Joaquín Sorolla Bastida, Valentín de Zubiaurre, Antonio Alice y Enrique Prins.

Juan B. Castagnino se hallaba vinculado con este coleccionismo. Sin embargo, su conjunto de obras había cobrado un carácter muy particular, guiado por el gusto que fue construyendo a partir de sus viajes a Europa y de su constancia en el estudio. Su colección se hallaba integrada por pinturas antiguas europeas y obras de artistas argentinos de una línea más bien tradicionalista, como las de Vila Ortiz y Amuchástegui. Hacia 1925 una parte de este acervo pasó a integrar la colección del museo. Su madre, Rosa Tiscornia de Castagnino, cedió 24 piezas correspondientes a seis pintores argentinos: Fernando Fader, Alfredo Guido, Leonie

Mathis, Luis Cordiviola, Ángel Vena e Italo Botti. De esa manera, la señora cumplía con la voluntad de su hijo, fallecido ese mismo año.

Será en 1942 que ingresarán en el Castagnino las obras más características del gusto y pasión de este coleccionista. Se trata de una serie de pinturas europeas de corte histórico, signadas por la iconografía del Medievo, del Renacimiento y del Barroco. Todas las piezas se hallan fechadas en siglos anteriores, siendo dos de sus autores anónimos y, en varios casos, de autoría atribuida por el propio coleccionista a partir de las investigaciones que él mismo había realizado. Así fue como se incorporaron en el museo las tres series completas de grabados de Francisco de Goya y Lucientes de *Los desastres de la guerra*, *Los caprichos* y *Los proverbios*, dos tablas flamencas del siglo XVI atribuidas a Mabuse y a Gerard David, y pinturas barrocas italianas y españolas como las de Juan de Valdés Leal, José de Ribera, Luca Giordano y Francesco Furini, entre otras obras.

El museo recibió al menos dos donaciones altamente destacables que también incluyen un importante número de piezas europeas. Se trata de la donación que hizo Carlos Carlés en 1925, y la que efectuaron Héctor y Celia Astengo en 1981.

El conjunto proveniente de Carlés –nacido en Rosario en 1866– se halla formado por alrededor de 260 obras, que incluyen óleos, acuarelas, dibujos y grabados. Los trabajos se hallan acompañados por documentos como cartas firmadas, telegramas y sellos postales que registran la comunicación del coleccionista con los autores. Referencia que nos lleva a remarcar un dato de su biografía: a fines del siglo XIX Carlés ejerció el cargo de Director General de Correos y Telégrafos en Argentina.

Poniendo de manifiesto ciertos rasgos de la producción europea de fines del siglo XIX, esta colección se define en base a un carácter ecléctico.

*Se trata, como ya hemos dicho de una interesante colección de obras de arte, que el extinto fue formando con criterio ecléctico. Su incorporación a otras obras ya adquiridas por la Comisión enriquecerá de una manera ponderable el conjunto, y contribuirá a que el Rosario vaya colocándose poco a poco en el lugar que le corresponde.*³⁴

Una gran parte de sus artistas son de nacionalidad francesa – Alfred Sisley, Louis Marie Baader, Charles Alexandre Bertier, Paul Emile Berthon, Jules Laurens, Edouard Jerome Paupion, Gaston Casimir Saint-Pierre, Charles Dominique Lahalle, etc.–, y entre el resto se encuentran autores italianos, españoles, alemanes, rusos, ingleses, holandeses, suizos y belgas.

También tiene un carácter ecléctico la colección Astengo, cuya donación fue efectuada durante la gestión de Rubén de la Colina y que cuenta no solo con obras europeas sino también con algunos trabajos de artistas argentinos, como los de Luis Cordiviola, Mario Guaragna y Pablo Pierre. Pero sin duda las piezas más significativas son las europeas, ya que entre el conjunto se hallan

autores como Ignace Henri Fantin Latour, Charles Daubigny, Philippe Rousseau, Albert Lebourg, Salvador Sánchez Barbudo, Constant Troyon, Antoine Vollon y Gustav Herting. La mayoría, artistas franceses que desarrollaron su producción durante el siglo XIX. Rasgo que nos permite volver a poner en relación a esta colección con la de Carlés, ya que en ambos casos el gusto está focalizado en la pintura francesa de la segunda mitad de dicho siglo.

A través de estas colecciones, que incluyen distintas versiones del arte europeo previo al siglo XX, el patrimonio se amplía en perspectivas tanto estéticas como históricas que escapan a este análisis. Sin embargo, es posible señalar que sin la existencia de un coleccionismo que destinara el rumbo de su mirada fuera del espectro argentino, no hubiera sido posible contar con piezas de estas características.

Por otra parte, la presencia de estas obras en la colección abre un camino a la posibilidad de estudiar asociaciones de referencia entre el arte europeo y el arte argentino. Una relación que dejó de ser hipotética y que caracterizará el itinerario del arte moderno en el país.

A mediados del siglo XX, los nuevos coleccionistas de Rosario derivaron su enfoque en los lenguajes actuales, reafirmando a la vez el gusto por la pintura argentina de las décadas anteriores. Aparecieron figuras como Isidoro Slullitel, Eduardo de Oliveira César, Alfredo Frontalini, Gonzalo Martínez Carbonell y Domingo Minetti, que iban a apoyar la producción local y a formar importantes colecciones de arte argentino. De alguna manera, fueron los que hicieron que los años 60 constituyeran una época de esplendor para el mercado del arte en la ciudad.³⁵

Las sucesivas donaciones que hizo Minetti entre mediados de los 50 y principios de los 60 resultan significativas en este sentido. Gracias a su iniciativa, por esos años el museo pudo incorporar importantes obras de autores argentinos como Antonio Berni, Juan del Prete, Raquel Forner, Kasuya Sakai, Ernesto de la Cárcova, Eduardo Sívori, Valentín Thibon de Libian, Luis Oувrard, Leónidas Gambartes y Gustavo Cochet.

*(...) hará cinco o seis años, su interés se volvió hacia la pintura argentina. Quien estaba destinado a presidir la Asociación de Amigos del Museo Histórico de Rosario, debía inclinar sus preferencias hacia lo nuestro. Una correspondencia honda vincula su amor por los antiguos objetos criollos, por la imaginería colonial que anuncia lo argentino, y su amor por nuestra pintura actual que prolonga aquellas manifestaciones plásticas hasta formar con ellas un todo inseparable. En su evolución estética hay una lógica. No procede a saltos. Sabe a dónde va.*³⁶

Minetti fue también quien, con Gonzalo Martínez Carbonell, donó el conjunto más destacado de obras de Berni dentro de la colección Castagnino. Se trata de la serie de grabados de *Juanito Laguna*, por la que su autor recibió el Primer Premio en la Bienal de Venecia de 1962.

Salvando algunos casos, en perspectivas generales las donaciones que se hicieron a posteriori no brindan demasiados datos sobre el coleccionismo de la época. Es decir, por estos años, el coleccionismo privado no cumplió un rol específico en el enriquecimiento del patrimonio del MMBAJBC. Si desplazamos la mirada hacia las últimas dos décadas del siglo XX, este factor puede ser relacionado con una cualidad que presenta el campo del arte por entonces: la carencia de un coleccionismo local que focalice la mirada sobre la producción vigente. Falencia que aún perdura en los tiempos actuales.

Una de las salidas posibles a este problema residió en el rol que pasaron a adquirir ciertas entidades públicas y privadas, al instalarse en el pedestal del mecenazgo, formando colecciones o bien promoviendo acciones. El Castagnino pone de manifiesto esta nueva lógica; incluso podemos destacar que ya en años anteriores había empezado a incorporar donaciones de entidades de esta índole.

En este aspecto se destaca la donación de pinturas argentinas que realizó durante varios años el FNA, más precisamente entre 1959 y 1973. Aquí figuran artistas como Raquel Forner, Domingo Candia, Héctor Basaldúa, Aldo Paparella, Antonio Seguí, Miguel Carlos Victorica, Aquiles Badi, Faustino Brughetti, Pío Collivadino, Pablo Curatella Manes, Nicolás García Uriburu y Marta Minujín. Asimismo, durante la gestión de Miguel Ballesteros, el Banco Provincial de Santa Fe donó más de cien obras que, por los cambios y consecuencias que suscitó su privatización, finalmente ingresaron al museo en 2004. Esta donación, de tinte más local, cuenta con trabajos de autores como Leónidas Gambartes, Antonio Berni, Julio Vanzo, Manuel Musto, Carlos Uriarte y Luis Oувrard, entre otros.

Otra de las entidades que, desde su creación en 1977, conserva un rol notable en este proceso de enriquecimiento del patrimonio es la FJBC. Además de instituir el Premio Rosario³⁷ donó, en 1983, la pieza más importante que el museo tiene de Lucio Fontana: *Concepto Espacial*. Asimismo, en la actualidad, apoya el programa de acción destinado a la incorporación de obras en la recientemente formada colección de arte argentino contemporáneo. Un proyecto que expone una estrategia museal construida, como hemos podido ver, con períodos intermedios de neutralidad, a lo largo de un itinerario de institucionalización del arte que se articuló con el proceso de modernización del ámbito artístico y de sus prácticas.

Así es como podemos señalar que a las políticas desarrolladas en los períodos de mayor protagonismo del MMBAJBC en la escena nacional y local, se suma un factor esencial en la conformación de esta estrategia museal: el compromiso para con la institución de un coleccionismo local, que nunca llegó a tener un desarrollo lineal pero cuyo papel fue sustancial. Agregamos a este factor, el papel de los artistas y sus familias en la configuración de esta trama.³⁸

Castagnino/macro, en el plano de la articulación y la divergencia

En el itinerario de estas reflexiones, donde tanto el museo como su patrimonio juegan un papel trascendental en el desarrollo de los cambios culturales, Castagnino y macro han sido presentados como dos casos, dentro del contexto argentino, cuya trama histórica se articula a la hora de determinar el perfil que cada uno adquiere como museo de arte.

Ambos hoy constituyen las dos caras de una única institución. Sin embargo, sus colecciones y la historia de cómo ingresaron en la entidad, sus políticas y, fundamentalmente, la forma que se adoptó para cada uno como estrategia de institucionalización del arte nos permiten plantear la existencia de dos paradigmas de identificación. Por un lado, el del Castagnino, que al responder a las pautas del proceso de institucionalización del arte moderno en Argentina a lo largo del siglo XX, pasa a constituirse como un legítimo museo de arte moderno. Por otro, el paradigma que adopta el macro desde los inicios de su actuación, que lo define como el Museo de Arte Contemporáneo hoy más importante del país.

Notas

¹ García Canclini, Néstor, "El porvenir del pasado", *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, cap. 4, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 165.

² Mellado, Justo Pastor, "Historias locales, archivos, musealidad", *Huellas*, año 3, núm. 3, dedicado al Primer Coloquio Internacional de Arte Latinoamericano, Gestión Cultural y Medios de Comunicación, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Ediciones del Taller, 2003, p. 50.

³ Sobre la conformación de la colección de arte argentino contemporáneo véase: Farina, Fernando; Echen, Roberto y Rojas, Nancy, "Arte argentino contemporáneo-macro", *AAVV, Arte argentino contemporáneo*, Rosario, Ediciones Castagnino/macro, 2004, pp. 7-12.

⁴ Mellado, Justo Pastor, *op. cit.*, p. 51.

⁵ Concepto tomado de García Canclini, desarrollado en el apartado: "Hacia una teoría social del patrimonio", *op. cit.*, p. 187.

⁶ Cabe aclarar que los detalles informativos correspondientes a fechas o integrantes de las distintas entidades que se irán mencionando en este ensayo, tales como la CMBA y la DMC, o la nómina y duración de las gestiones de los distintos directores del MMBAJBC, se hallan en el anexo del texto de Mirta Sellarés: *Algunas consideraciones sobre salones y exhibiciones a partir de 1920*, publicado en este mismo volumen.

⁷ Como se observará, dado que cada año la Comisión renovaba su conformación y que, como organismo, tuvo a su cargo la dirección del Museo Municipal de Bellas Artes, cuando nos referimos a los primeros años de su actuación hemos considerado como delimitación la fecha en que la Intendencia la declaró Comisión Municipal de Bellas Artes (1917) y los años iniciales de la década del 20.

⁸ Farina, Fernando, "El museo Castagnino", en: *AAVV, Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones FA, 2003, p. 13.

⁹ L. R. M., "VIII Salón Rosario", *Revista de El Círculo*, Rosario, octubre de 1925, p. 3.

¹⁰ Cugini, Roberto, *cit. in*. Wechsler, Diana, "Paisaje, crítica e ideología", *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA, III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 1991, p. 344.

¹¹ Por citar algunos autores: Martín Malharro, Carlos Ripamonte, Eduardo Sívori, Fernando Fader, Jorge Bermúdez, Antonio Berni, Italo Botti, Walter de Navazio, César Caggiano, Alfredo Guido, José Malanca, Manuel Musto.

¹² Cf. Wechsler, Diana, "Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910-1930)", en: *AAVV, El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995, pp. 71-79. En esta publicación Diana Wechsler señala tres definiciones de lo nacional elaboradas entre 1910 y 1930 por distintos sectores de la cultura porteña. Por un lado, el nacionalismo tradicionalista, entendido en pintura como pintoresquismo localista. Se trata de un nacionalismo que aparece ligado a las ideas de regionalismo, criollismo e indigenismo. Otro sector es el que plantea lo nacional desde un compromiso con la modernidad, con las innovaciones estéticas que proceden de Europa, considerándolas emancipadoras de las artes en la Argentina. Y otro planteo es el que visualiza el presente, pero focalizando la mirada en la marginalidad social y el suburbio, la cara sucia de la modernidad.

¹³ Cf. Wechsler, Diana, *op. cit.*

¹⁴ Pacheco, Marcelo y Telesca, Ana María, *La pintura y el ambiente plástico argentino en la década del veinte. Antología documental*, Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, 1988, p. 7.

¹⁵ Staricco, Leonardo, "Jorge Bermúdez. Elegía", *La Campana de Palo*, Buenos Aires, noviembre de 1926, p. 2. Artículo seleccionado por Marcelo Pacheco y Ana María Telesca en la antología documental *La pintura y el ambiente plástico argentino en la década del veinte, op. cit.*, pp. 22-23.

¹⁶ Berni había viajado a Europa en 1925 gracias a una beca que le otorgó el Jockey Club de Rosario. Ouvrard también había sido seleccionado, pero no pudo concretar el viaje por la enfermedad de su madre.

¹⁷ Carta de Antonio Berni a Luis Ouvrard, Sevilla, 2 de junio de 1926, p. 2, Archivo Luis Ouvrard.

¹⁸ Pettoruti, Emilio, "Un artista extraño y sugestivo. Augusto Schiavoni", *Criterio*, Buenos Aires, 14 de enero de 1932.

¹⁹ Armando, Adriana, "Entre los Andes y el Paraná: La Revista de El Círculo de Rosario", *Cuadernos del CIESAL*, año 4, núm. 5, Rosario, UNR, 1998, p. 79.

²⁰ Armando, Adriana, *op. cit.*, p. 82.

²¹ Integró la CMBA, como vocal, entre los años 1923 y 1928. Asimismo, actuó como jurado en distintas ediciones del Salón de Otoño (1920, 1923, 1928) y en el VIII Salón de Rosario, en 1925.

²² Alfredo Guido, junto con su hermano Ángel Guido, fue un nexo de conexión con otros intelectuales del continente que compartieron y afinaron sus ideas en torno a la búsqueda de identidad. En este sentido, cabe destacar que la Revista de *El Círculo* contó con colaboradores como Luis Valcárcel, Uriel García, Luis Gabar Palacios y Martín Noel. En el horizonte de referencias de la editorial se hallaba la vertiente cuzqueña del indigenismo peruano, cuyos principales integrantes fueron, entre otros, Luis Felipe Aguilar, José Ángel Escalante, José Gabriel Cosío, y también Luis Valcárcel y Uriel García. Un movimiento que planteaba una prédica anticosteña y antilimeña ponderando una estrategia de descentralización que, aunque no era restringida al campo cultural –ya que se hallaba focalizada sobre el aspecto político y económico– servía como puntapié en el planteo de la independencia de Rosario respecto de Buenos Aires. Armando, Adriana, *op. cit.*, p. 81.

²³ "Pórtico", *Revista de El Círculo, op. cit.*, p. 3.

²⁴ García Canclini, Néstor, *op. cit.*, p. 186.

²⁵ García Canclini, Néstor, *op. cit.* p. 187.

²⁶ García Canclini, Néstor, *op. cit.* p. 189. Con respecto a las categorías de lo arcaico, lo residual y lo emergente tomadas de Raymond Williams, el autor las define de la siguiente manera: *Lo arcaico es lo que pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes hoy lo reviven, casi siempre de un modo deliberadamente especializado. En cambio, lo residual se formó en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro de los procesos culturales. Lo emergente designa los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales.*

²⁷ Farina, Fernando, "Reacción nacionalista y contraataque", *op. cit.*, pp. 16-17.

²⁸ *Ibidem*, p. 16.

²⁹ Juan Grela en: Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política: Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 2000, pp. 37-39.

³⁰ Aludimos aquí a una mirada histórica, donde ese espacio que media *entre la tradición del compromiso y otras formas del modernismo*, asume características singulares. Cf. Fantoni, Guillermo, "Versiones de lo moderno", parte II, *op. cit.*, p. 79.

³¹ Fantoni, Guillermo, "Introducción", *op. cit.*, p. 8.

³² Cf. Rojas, Nancy, "Algunas notas preliminares para un futuro ensayo, a propósito de la presentación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino/macro en la sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta", *macro en Recoleta. Un cruce de miradas*, Buenos Aires, CCR, 2006, pp. 7-12.

³³ Flores Ballesteros, Elsa, "Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización", *Huellas, op. cit.*, p. 40.

³⁴ *La Capital*, Rosario, 16 de diciembre de 1925.

³⁵ Cf. Aguirre, Osvaldo, "Gilberto Krasniaky: Soy los recuerdos que tengo: lo que me queda es la memoria", Rosario, *La Capital*, Suplemento Señales, 13 de marzo de 2005.

³⁶ Mujica Láinez, Manuel, *Pintura Argentina. Colección Domingo Eduardo Minetti*, Buenos Aires, Ediciones Bonino, s.f.

³⁷ Sobre el Premio Rosario, véase: Sellarés, Mirta, *op. cit.*

³⁸ Destacamos en este sentido, algunas de las donaciones de colecciones que hoy tienen un valor trascendental para la historia del arte local, hechas por los propios autores o sus familiares al museo: la de Augusto Schiavoni, donada por su hermana María Laura en 1979, la de Manuel Musto, legada por el propio artista en testamento e ingresada en 1941, y la de Alberto Pedrotti, también cedida por el propio autor en testamento, que se incorporó en 1987.

Traducciones al Inglés

English Translation

Rosario's Cultural Patrimony Open to the World

The Juan B. Castagnino Municipal Museum Collection currently owns over 3,200 works, an artistic patrimony that was gathered in a period of eighty years thanks to the joint collaboration of the Municipality and many private citizens who have generously worked to make it the second most important art museum in the country.

Since its creation, this fantastic heritage has been greatly recognized for its collection of paintings, sculptures and series of emblematic engravings and prints by 19th and 20th century Argentine artists, as well as valuable European artworks of different periods, but also in recent times, there has been a return to its foundational policy of enhancing the collection, which the instability of the times had forgotten.

The museum has undergone renovations; it has been completely refurbished and equipped, and a decided action in collaboration with the Castagnino Foundation has allowed the incorporation in the last four years of over four hundred works of Argentine contemporary art, from many different regions of the country, placing the institution once more, along with its annex, the Museum of Contemporary Art of Rosario (**macro**), inaugurated by the Municipality in 2004, at the center of the national scene.

As a result, in both locations, a great effort is dedicated to preserving, investigating and presenting the collection, as well as exhibiting and promoting Argentine artistic production. That is to say, there is a determination to combine its historical artistic heritage with a vision of the contemporary scene.

The silent task undertaken in documenting and cataloguing the artworks now affords a new accomplishment: the edition of a book-catalog on the Historical Collection of the Castagnino Museum that complements the previous work published two years ago on the Argentine Contemporary Art Collection.

This initiative reaffirms the interest of the Municipality of Rosario in culture, convinced that there is a need to disseminate our artistic heritage so that everyone should have access to our cultural patrimony democratically, without restrictions of any kind.

Eng. Miguel Lifschitz
Mayor of the Municipality of Rosario

A Necessary Task

In culture there are necessary tasks, fundamental actions that may not be spectacular, but require time and effort. One of these tasks is to reveal our heritage, investigate it, understand its importance and make it known.

Convinced of the significance of these actions, the Castagnino/**macro** Museum has silently invested in something that is essential for an institution of its characteristics: cataloguing its endowment, because it is not only a way to make it more fully known, but it also decidedly contributes to the country's cultural construction and the creation of new educational tools.

During the past few years, a very precise policy has been established in order to balance the effort between the actions to be promoted in art in general and others that aim at enriching our patrimony, as well as encouraging its appreciation and safekeeping.

The presentation of different types of exhibitions –granting special attention to Rosario artists– has been combined with the conformation of a collection that aims to look forward, assuming the risk the contemporary always implies, while at the same time seeking to cover spaces in an undertaking that has led to understanding certain artistic processes more clearly.

Parallel to this pursuit, the research and cataloguing activity has furthered the construction of another history written from Rosario, since many times "official" discourses dangerously forget or ignore works and artists of undoubted cultural value.

It must be emphasized that this policy has allowed the Castagnino/**macro** Museum to position itself as a national referent with international projection. Yet, within this program, the edition of a great book-catalog accounting for the Historical Collection of the Castagnino Museum was still pending.

It hasn't been easy to reach this point. For years, the museum's researchers have been developing the book we are now presenting. A work that has been possible thanks to the support of the Municipality of Rosario, which has been sustaining an exemplary program by giving culture its rightful place as a tool for social transformation, the museum teams that have carried out different actions to achieve its publication, and the Castagnino Foundation that has collaborated unselfishly.

And we are proud because this is a social duty well done. The Castagnino/**macro** Museum has not only succeeded in building the most important collection of Argentine contemporary art in the country, enriching its historical heritage, and promoting its diffusion, but it is also contributing to place that cultural artistic patrimony in the field of education, and beginning to change the comprehension of Argentine art.

Roberto Echen
General Curator
Castagnino/macro Museum

Fernando Farina
General Director
Castagnino/macro Museum

Archive of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts

by Verónica Prieto

Presentation

The history of a museum is, undoubtedly, the history of its collection, the building it is conserved in, the different policies the institution has implemented, the exhibitions it has housed and produced. But it is also the story of the relationships it has established with the community and with its patrons.

The available documentary sources –minute books, annual records, correspondence archives, various publications- generally allow us to reconstruct some of those aspects, while at the same time, they indicate others, more complex or barely graspable.

The Castagnino Museum has initiated a research project that, in its staff's hands, is destined to join the past and present through the documents the institution has preserved. Still in its preliminary stages, it is a work in progress that allows us to cast another look at the fundamental aspects of the institution's life. We present here a series of works that tackle some of the main topics of the ongoing research in order to offer a first approach to the partial results obtained.

Verónica Prieto has surveyed the annual reports, copyists' books, compilation of correspondence, documents, publications and testimonies gathered by Nicolás Amuchástegui between 1916 and 1938. Based on these sources, she offers a report of the first annual salons, organized by the successive fine arts commissions that strove to set up a museum for Rosario. These contests greatly contributed to nourishing what would be the museum's original collection, while the transformations in the regulations –along with some of the episodes that went on behind the scenes- allow us to get a glimpse of the disputes that took place in the search for more adequate institutional policies. Prieto also takes a look at the institutions' various locations –and those that were proposed as alternatives to the hardly adequate first building- before it found its definitive place in 1937. Furthermore, this research path allows her to point out certain aspects of the unstable relationship the museum maintained with the municipality, especially concerning budgetary issues, and how difficult it was at times for some of the members of the Municipal Fine Arts Commission who simultaneously held other public positions to keep their different functions separated. Altogether, the material systematized by Prieto offers the bases to reconstruct the origins of the modern cultural activity in the city, shedding light on the importance of private support in the genesis and growth of the museum.

Mirta Sellarés, for her part, employing annual records and exhibition catalogs that were conserved in the museum since its foundation as her main sources, takes a look at certain shows that, somehow, evidence the transformations of the Castagnino's profile, also indicating the general changes the city went through in the artistic field. She also puts forth valuable information regarding the administration of some of the museum's directors and the gradual enhancement of the bibliographical and artistic assets, observing certain milestones in particular, such as the donations made to the Castagnino museum and the recent contemporary art collection. A special place is reserved for initiatives, such as the Rosario Awards, that complemented the acquisitions policy. The brief essays we offer here, mere advances of a work in progress, allow us to discern the enormous impact the museum has historically had in the local community, and the remarkable place it still holds.

The Sources

This survey rescues the sources preserved by the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts, with the intention of restoring their patrimonial value and adding this documentary collection to its art collection. The present research contributes the material necessary to build the memory of our institution, and on this basis, to review the our local art history. This archive contains a wealth that reproduces itself, ramifies and is in itself representative of the relevant material it contains. The main archival asset consists of annual records and copyists' books. The work includes, due to its important testimonial value, the volume known as *El Álbum de Amuchástegui [Amuchástegui's Album]*, a compilation of unpublished material and periodicals, complementing the annual records and copyists' books.

Its archive holds a collection of sources that begins in 1917, produced by the Municipal Fine Arts Commission, the institution that founded the museum and would be reorganized in 1937. This explains the existence of two series of records, the first comprises the years 1917 to 1936 and each volume is headed by the year in which the period it deals with begins. The second series of numbered volumes is the one corresponding to the period 1937 to 1946. Both total twenty bound volumes.

The minutes record the ideas and actions of the successive commissions in charge of the institution, summarizing its financial development and the public administration policy exercised with the objective of promoting and disseminating local and national art. We find here a detail of the artists' voting for salon jury members (results by which we may infer the degree of popularity of each artist); the financial appraisal of the artworks (a comparative record of their market value); the buffoonery around the usual difficulties to collect State subsidies; the annual balances with information about the gradual growth of the collection; the behind-the-scene debates and decisions, contests, grants, resignations, occasional preferences, designations of juries and authorities; lists of awarded artists and lists of rejected artists of the salons; donations and purchases; records of loans and even an annual map of the exhibitions.

The copyists' books, a total of twenty-three volumes, gather the correlated administrative movement that went on from 1917 to 1967. There is also a collection of miscellaneous documents: originals of decrees, donations, claims, registration forms, letters, etc., stored in boxes with their respective dates.

Amuchástegui's *Album* was presented to the new Municipal Department of Culture by Dr. Nicolás Amuchástegui himself in the opening ceremony of the XVII Autumn Salon that took place in the museum on May 24, 1938, the 21st anniversary of the first salon. In its prologue, the author of this compilation donates his work to the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts. It is a richly bound volume of 501 folios, presented in a wooden box with a glass display. It contains original documents and copies of private and official correspondence, catalogs, publications and art chronicles, receipts, payments, photographs and personal reflections gathered during the author's activity in the Fine Arts Commission between 1916 and 1928. The minutes of the day record the ceremony taking place next to the painting *Riña de gallos [Cock fight]*, first artwork to receive an award from the Fine Arts Commission in 1917.

There were speeches by the donor, Manuel Castagnino, director of the Municipal Department of Culture, and Carlos Ortiz Grognet representing *El Círculo* Association, and attending as guests were the founding members of the first Fine Arts Commission, Dr. Fermín Lejarza, Dr. Ricardo Caballero, Carlos J. Díaz Guerra and Rubén Vila Ortiz from *El Círculo* Association.

This initial research studies a small part of the archival contents and deals with, in its heuristic stage, the contents of the minutes of the first series and the complementing documentary material mentioned, with special reference to the first annual salons, organized by the Fine Arts Commission that originated the museum, and to the problem of securing a building for the institution, which was finally solved in 1937.

The First Salons

I Autumn Salon – May 24, 1917

The antecedents of the I Autumn Salon that opened in May 1917 must be traced back to Nicolás Amuchástegui's *Album*, since the entries in the first Minute Book begin only in July of that year.

This first initiative originated in *El Círculo* Cultural Association, when in its session of July 26, 1917, it entrusted a commission of six members – Nicolás Amuchástegui, Fermín Lejarza, Julio Bello, Emilio Ortiz Grognet, Juan B. Castagnino and Luis Ortiz de Guinea- with the task of organizing a national salon of Fine Arts to be held in Rosario in the month of November.¹ In August, due to organizational reasons, this first group² presided by Nicolás Amuchástegui decided to postpone the event until the following year.³

The first announcement of the Autumn Salon –to be held between April 15 and May 15, 1917- was published in *La Capital* newspaper on August 20, 1916. It specified that the show would have a national character, and it had obtained the provincial governor's support. It also mentioned that two of its members –Ortiz Grognet and Ortiz de Guinea- would study the rules of the only official salons held at the time in Buenos Aires and Córdoba, stating that, as in those cases, all the awarded works were to become the property of the institution, therefore taking the first step toward the constitution of a local museum.⁴ The Commission also drew up a list of a 143 invited guests, local and foreign, to whom the rules and the registration forms were delivered.⁵

The second announcement was also published in *La Capital* newspaper on December 18, in an article that included the salon rules. The following guidelines were established: the sections would be oil painting, watercolor, pastel, etc.; drawings; burin engravings, etchings and woodcut; sculptures in plaster, marble, bronze, wood, ivory, baked clay and wax, and medal engravings. Works of national and foreign authors with more than two years' residence in the country would be accepted. The works had to be sent to the Biblioteca Argentina [Argentina Library], where the show was to be held. Up to three works per section, measuring no more than 120 cm, would be admitted, while the jury reserved the right to accept the pieces it considered convenient in view of their merit and the location's capacity. From the beginning the salons were limited by space, as it is evidenced in the rules, and as the collection grew, it became a determining factor.⁶

The selection of works would be in charge of an admissions jury formed by three incumbent and two acting members, designated by the organizing commission. The reward would consist of three prizes of \$2,000, two for painting and one for sculpture, which would be granted only to Argentine artists, and preferably to works that had a *national character*. The awarded pieces would become property of *El Círculo* and would be housed in the Biblioteca Argentina [Argentina Library] until the creation of a museum. Incentive awards could be granted, subsidized by cultural associations or private citizens, without the obligation of purchasing the works. The awards jury would be formed by all the

members of the commission plus the incumbent admissions members, and a quorum of more than half of its participants would be required for any decision-making. The jury had the prerogative of not granting any award for a section, or granting the award to another section. The works by members of the commission or the jury would be accepted without previous examination, but they could not aspire to any prizes, considering them in the category *out of the contest*. The awarded authors would be registered in this same manner for the following three years. The artists also had the possibility of expressing disagreement with the awards by declaring that said artist *does not compete for a prize*.⁷

The next information we have about the salon rewards is the offer of \$100 made by the President of *El Círculo*, Rubén Vila Ortiz, to institute an Incentive Award which he *would be pleased if it were granted to a local author when none of the first prizes belonged to the city of Rosario*.⁸

A great amount of correspondence from the president of the Fine Arts Commission, Amuchástegui, dating from early 1917, reveals the preliminary discussions of this institution. In this exchange of letters he expresses his viewpoints regarding the rules of the annual salon that established the general guidelines the later salons would follow, and therein lies its importance.

The first missive was written by the artist Carlos Ripamonte, objecting to what he considered an error in the procedure adopted for the contest that was to be held in Rosario, regarding the invitation to *professional* artists along with other exhibitors, which in his opinion would result in a *dangerous* confusion by exposing the former to the risk of seeing the authority of their submissions undermined, causing *harmful consequences to their good name*. Ripamonte believed that [...] *the objective of holding a general exhibition is directed at furthering the cause of culture, and I would think that from the first attempt, it would be convenient to gather in a selected manner the best or the good artistic production through special invitations, which would not result in privileges since their small number is known, and in regards to Capital Federal [Federal Capital, Buenos Aires], its artistic activity is well credited by the salon's official auditor and the prestige they enjoy*. Also opposed to granting awards in the exhibitions, he expressed the following observation: [...] *there cannot be any distinction between professionals, since the granting of an award would be demeaning in the public's view, to those who do not obtain it. The recent experience of the first exhibition in Córdoba is considered to have failed in this sense, because they have not been able to avoid that 'evil of the awards' that here, in Buenos Aires, has practically caused the total desertion of professionals*. Granting prizes in the show in Rosario would lead to failure, according to him, due to a *local spirit which is not the one the organizing Commission pursues*. Ripamonte was in favor of using the money for the acquisition of works, which was something that *doesn't depress or belittle anyone* and assured that the programmed salon: [...] *will have the artists' support, in order to demonstrate that they desire the expansion and the cult of art throughout the country, but that support will be for just this once, because the practical result, based on a mistaken procedure, will provoke the reluctance and disgust that badly routed organizations always cause*.⁹

In his answer, Amuchástegui explained to the artist the Commission's viewpoints, opposed in the first place to selecting exhibitors through special invitations for recognized artists, preferring an open invitation to all candidates, professional or not, since otherwise it would imply acting with prejudice, which was at the same time a *limited and unjust* behavior. He stated:

I don't agree with you in regards to sending special invitations to 'renowned artists.' I have told you before that this means 'preferences' which, of course, involves 'prejudice.' No matter how few Fader, Quirós, Alice, Ripamonte, Collivadino, Del Campo, Pinto and the small number that, along with them, may form a pleiad, there are always others that wake up, work, feel, have aspirations and constitute positive promises to our national art. Why not encourage them, then, with an 'invitation' and, IF THEY DESERVE IT, with an 'admission,' and IF THEY DESERVE IT, with a 'prize'? Acting in any other manner would not only be 'unfair' but also 'limited,' especially when our intentions toward everyone in general and toward

merit in particular, is to be fair and just. We may err, that is completely human, but our errors shall be 'our children,' in good faith, natural of all 'human condition' and not children of preferences, recommendations, friendships, influences and so many other factors that, by highlighting 'tinsel' brightness contribute to the double evil of disqualifying and driving away the positive and true merit. [And as a premise of the fundamentals of the rules, he considered] that this isn't what should differentiate the 'professional artist' from 'any exhibitor,' it is the work of each one of them and nothing else. Couldn't perhaps one of the latter present a piece superior to all the rest? I believe, and I think I'm not mistaken, that the merits to be judged are in the work rather than in the author. Whoever the latter is, if the work is worth it, it should be granted the applause it deserves. Don't you consider that 'rewarding reputations' is very dangerous?

Concerning the Awards system, Amuchástegui shared with Ripamonte his preference for the system of acquiring the best works, but informed him that it hadn't been the criteria adopted by the majority of the organizing Commission that, instead, imitated the procedure followed in the Córdoba and Buenos Aires exhibitions *rather for fear of erring at adopting a new and original disposition than with the intention of following already indicated paths*, stating that it wasn't likely to be modified because the rules had already been published and given to the artists. He let him know, however, that an important amount of money would be destined to obtaining works *worthy of being acquired as seeds for the future Fine Arts Museum to be created in the city*. The missive concluded explaining the objectives and the spirit that animated the Commission to assume the complex task of organizing the First Autumn Salon:

We haven't been at any moment under the illusion that, regardless of our effort and purpose, we could satisfy everybody. That is impossible and most of all in trials such as this where, while aimed at an ideal, there is also the search to secure the reputation of a signature [...] In due time we will announce the members of the Juries. All exhibitors should be reassured that they will not be judged by ignorant or selfish juries. Our intentions are healthy and broad. In our endeavor we are not moved, and will not be moved, by any selfish inclination harmful to ourselves or dangerous to the artists.¹⁰

For his part, Rubén Vila Ortiz sent Amuchástegui his suggestions regarding the composition of the planned salon, which constituted a crucially important issue for the Buenos Aires artists who were interested in participating in the contest. He expressed the following: [...] *The names of Quirós and Fader, for example, completing the group with Eng. Flondrois, would be in my opinion a definite guarantee of seriousness for us and the artists* and he stated his wish that it should be the *best National Salon that has ever been celebrated in Argentina*.¹¹

In his answer, Amuchástegui points out the concepts, of great historical value, sustained by the organizing commission regarding this issue. He recognized that it was a delicate affair, and it could determine the failure of an art exhibition, considering the last negative experiences in the Buenos Aires and Córdoba salons. In that sense, he rejected the designation of prestigious national artists as juries, saying:

We should not even think of Quirós or Fader or similar others as members of the Jury. Just knowing that they would be in charge of choosing the awards, the great majority of the artists will desert us. The resistance caused in Buenos Aires by the former is well known. This, of course, doesn't mean that we, and least of all I, ignore the artistic merit of them all, it only means that they're controversial judges, considered passionate, and therefore, unfair, which has aroused the resistance we all know about in the last Buenos Aires Salon.

He anticipated that the commission's disposition was to form a Jury with local elements in order to prevent the mentioned confrontations. Due to the normal inexperience and lack of means of the Rosario Commission, the majority of its members were inclined to designate a 'healthy' jury, even if it weren't of the highest technical level. He personally agreed with this criteria, and explained it in his reply to Vila Ortiz:

The Commission had already seriously considered the best way to solve these issues, reassuring, as much as possible, the artists, in the sense that while they

may not be judged by artists of great technique, instead they would certainly be judged by artists of the soul, of education, of justice, of good faith and of true love of art. The jury designated might not be 'wise' in regards to painting and sculpting, but that shouldn't be an obstacle for this jury to be well inspired, to have its own criteria, to have the desire of being just and equitable at all times, and in any case, to have the purpose of offering the contest the greatest range possible, with the greatest benevolence toward all and acting rigorously only if it were absolutely necessary, consulting only the voice of art and staying completely away from the voice of self-interest.

Finally, he was self-critical about the *wholesale invitation because the jury will also have to reject works wholesale* and concluded his reflections saying: [...] *My aspirations as a 'factor' are the same as yours as an 'initiator.'* *It would be a huge victory for us to not only attract, as you say, all the good artists with a measure of fairness and a promise of justice, but also to leave them satisfied and with the spiritual conviction that, with or without mistakes, we have always and in every way acted in our best good faith. It isn't the first time that I must struggle with artists. I know how they are and I know, therefore, that if all fights cause animosity, they cause it more, especially because they seek an ideal that, once obtained, benefits a name.*¹² Another letter from Amuchástegui to Ripamonte reveals that, despite his opinions, he assumed the decisions of the Commission:

[...] despite agreeing on ideas and points of view, we don't understand each other. Privately, and not as President of the Commission, I have given you my opinions, because I could not give them to you 'officially'. The Commission has not deliberated and cannot start to deliberate the plan you put forth, not because it doesn't consider it 'the best' but because, having a different project and being all done and solved according to that project, it cannot change its resolutions and plans and rules without causing serious problems, and all in the last minute and without the necessary time, therefore, for the artists to finish the creations they will present in answer to our invitation. Be sure, on the other hand, that I am 'officially' quite capable of defending my own opinions and expressing them even against the majority that might not think like I do [...] my opinions accept your 'plan' as the best, because besides being practical, it drives away prejudice and fears, avoiding the 'gradations' of individual artistic prestige, which is always, and humanly must be, 'bothersome' if not the cause of 'bitterness.' Our plan, modeled after the plans of Buenos Aires and Córdoba, the only ones we had at hand to guide our initiative, is not your plan. While I recognize all the problems of the one we have adopted, I also recognize the advantages of yours. But for us, it is already too late. I can assure you that, in the future and given that no matter how hard we struggle, we will not lose heart, your idea, which we all share, will be adopted because we consider it much better than the routine procedures to which we are accustomed and submitted. Even if this time we have to face the problems of the first step and of our chosen 'baby walker,' in the future, things will be different and with a little more experience and more advisors and advice we shall arrive at the desired goal with more faith, more skill, confidence and success.¹³

In an attempt to counter the threats of Buenos Aires artists to boycott the salon, Amuchástegui sent a letter to the Director of the National Museum of Fine Arts, Cupertino del Campo, to secure his support: [...] *Not few, rising against the procedure we have adopted, openly express that we are headed toward failure [...] I cannot deny that this 'warning sign' is right in much of what it says [...] we are encouraged, however, by the fact that these are the flaws inherent to the enterprise itself following the path opened in the capital and continued in Córdoba [...] Facing this conflict and knowing your valuable interactions with the artists, I do not hesitate in asking you to intervene in favor of our work.*¹⁴

On March 8, 1917, the Admissions Jury was selected, formed by three incumbent members, Eng. Augusto Flondrois, José Gerbino and Emilio Ortiz Grognet, and two acting members, Fermín Lejarza and Dr. Manuel Otero Acevedo,¹⁵ who would later be replaced by Dr. Dermidio Gómez.¹⁶ Next, all the painters in Rosario were invited to present two illustrations for the contest of images for the I Autumn Salon. Two rewards were instituted of \$100 each, one for the cover of the illustrated catalog and the other for the advertisement poster.¹⁷ The prize for the cover was awarded to the work of José Gerbino (whose pseudonym was APIS) while the advertisement category had no winners.¹⁸

On March 19, 1917, a *reminder* was sent to the Governor of the Province regarding his official commitment to contribute \$10,000 for the event, informing him that not only all the artists residing in the country had promised to attend, but also many from Montevideo and Chile had registered.¹⁹ The Municipality's support was also requested²⁰ as well as the support of private associations.²¹ The latter were summoned with the argument that: *it would truly be beautiful if the idea of an artistic contest that emerged in an eminently commercial city like Rosario, owed a good deal of its realization to the generosity of its most important business firms*²² but despite obtaining promises and encouragement from all of them, when it came to making these contributions effective, the subsidies were insufficient. Finally, the municipal authority agreed to grant the sum of \$2,000 for the salon²³ and the Province promised to contribute \$3,000 payable in two installments, \$1,000 in May and \$2,000 in June.²⁴

At the Commission's request, Ciro Echesortu offered one of his properties, located on 835 Santa Fe St., a proposal that was unanimously accepted, thanking him for his *patriotic and generous hospitality*.²⁵ Actions got underway to evict the disabled man who occupied the house, while also hiring a custodian, installing the phone line, electricity and beginning the repairs, commissioned to the architect José Gerbino.²⁶ From then on, all the salons referred to here would take place in this same venue, which would become the first location of the museum. Concerning the deliveries to the capital city, the representative of the Commission there, Víctor Torrini,²⁷ recommended that the institution took care of returning the works, imitating the procedure in Córdoba, since if it were left in charge of the artists it *could become a serious inconvenience*.²⁸

The opening of the I Autumn Salon took place on May 24, 1917, at 5 pm²⁹ with the presence of the mayor, Dr. Remonda Mingrand; the Jefe Político [Regional Political Authority], Néstor Noriega; high officials and legislators, as well as the authorities of *El Círculo*, and distinguished local families. The police music band performed at the event. The speeches were in charge of Nicolás Amuchástegui and Cupertino del Campo, director of the National Museum of Fine Arts of Buenos Aires.³⁰

There were two versions of the catalog. The first one, which was for sale, published the rules and blueprint of the building, and it was illustrated with black and white photographs of some of the artworks, also including the address of the participants, the place of each piece in the salon and its price, which would be considered *out of the contest* if it exceeded the amount of the award (except when it was specified in the registration form that it would be relinquished for the amount of that reward). The second version, abridged and free of charge, was for diffusion purposes. In this case, it is added that, in Room 5, *Chicos de Ávila [Boys from Avila]* was exhibited as a homage to the deceased painter Augusto Olivé. In the section *Various* of the publications, it was stated that the administration would inform of the price of the works that were for sale,³¹ therefore evidencing from the beginning the role of *marchand* assumed by the Commission in its salons. Auctions were also arranged for the unsold works, with the previous authorization of the artists.³² In time, a sales commission would be charged for each sale.³³

The First Prize in Painting was awarded to Jorge Bermúdez for *Riña de gallos [Cock Fight]*, while there were no winners for the Second Prize and the amount was assigned to purchases for the future museum. In Sculpture, the Single Prize went to Héctor Rocha for his *La Comunión [The Communion]*.³⁴ The Incentive Awards, of \$100 each, were granted to two artists from Rosario, Emilia Bertolé for her painting *Mi hermano [My Brother]*, instituted by Rubén Vila Ortiz, and Antonio J. Oller for *Yolanda*, a donation from José Gerbino, and to an artist from Buenos Aires, Antonia Ventura Verazzi for her *Naturaleza muerta [Still Life]*, presented by José Plattini López.³⁵ The modality of not publishing the list of awarded artists in the catalogs would be repeated later, and their names can only be found in the newspapers or the minute books.

Access to the show was free, and it could be visited every day, including Sundays and holidays, from 10 am to 12 pm and from 2 pm to 8 pm, but in order to collect funds it was requested that the municipality authorized

an admission fee on Tuesdays and Saturdays from 5 pm to 7 pm, including the performance of the police music band to attract visitors.³⁶

Amuchástegui mentions an act of vandalism that took place in the salon, which angered him to the point of *cursing in public* when he discovered that an anonymous visitor had knifed a canvas by Astarloa and made a scratch on María's head.³⁷

There are references here to reviews appeared in two publications. The first one is a chronicle that describes the montage of the exhibition in detail:

[...] it gathers 146 paintings by 71 authors from Rosario, Córdoba and Buenos Aires, and 49 sculptures of 24 authors from the same locations [...] The I Autumn Salon in Rosario will bear good fruit due to the increasing interest it arises in all social classes. Yet it should have been more publicized, increasing the number of announcement posters, inviting all cultural centers and workers associations to visit it; giving conferences on current events about the significance of the show, its importance, art in Argentina, its future, etc., summoning the audience with well-written daily communications in the newspapers, widely distributing an edition of the catalog at low cost, placing a tag on each work with the title of the work, the name and nationality of the author and indicating if it's out of the contest and why (these are small details, apparently, but experience shows that they are of great didactic importance) ultimately extending as much as possible the duration of the exhibition. The salon visitor must excuse the inevitable deficiencies of an inadequate location, where the light, whether natural or artificial, sometimes damages or inhibits the fair understanding of an artwork; where the wallpaper in some rooms is not the best color to prevent altering the paint tones; where, due to the small dimensions of the rooms, canvases are seen at five meters when they need a free space of fifteen meters to be properly appreciated; where there are sculptures that are seen in their entirety only by crouching; where the sun, which shines brightly through the windows, impedes the view of the canvases placed between them. These are small inconveniences that will surely be solved in next year's salon, by which time we expect that the public authorities will take an interest in it, contributing the necessary resources to obtain a venue truly adequate for an art exhibition.³⁸

The second review is Amuchástegui's passionate defense, rebutting the allegations made by the Buenos Aires magazine *Verdad [Truth]*,³⁹ where the Commission was accused of *rewriting* the jury's minutes in which at first the sculpture contest had been declared without winners and later the prize was granted to Héctor Rocha. It is also not *true*, he says, that *an artist friend has been favored* (alluding to the visit of Bermúdez and his friend Alice to Rosario on this occasion) *because the awards were chosen before the opening of the salon in order to avoid the influence of personal relations*. Lastly, he denies that the *incentives* had all been given to local artists, citing the case of Ventura Verazzi.⁴⁰

Due to the success of the I Autumn Salon, *El Círculo* Fine Arts Commission was recognized *provisionally* by Municipal Decree of July 19, 1917, made official by Ordinance No. 24 of the City Council, and designated as Municipal Fine Arts Commission on November 29, 1917. It was formed by nine members pro bono: president, Fermín Lejarza; vice-president, Nicolás Amuchástegui; secretary, Emilio Ortiz Grognet; treasurer, Juan B. Castagnino; voting members, Eng. Augusto Flondrois, Dr. Ricardo Caballero, Jorge Raúl Rodríguez, Dr. Antonio F. Cafferata, and Rubén Vila Ortiz, who would later be replaced by Magin Anglada.⁴¹

The activities before the National Fine Arts Commission of Buenos Aires, and the National Museum of Fine Arts of Buenos Aires to create the Rosario museum began. The sources convey that a selection of works to that effect was underway.⁴²

II Autumn Salon – May 24, 1918

The information about this Salon was already recorded in the *Minute Book* of 1917-1925, from where they have been extracted.

In December 1917, the President of the Municipal Fine Arts Commission, Fermín Lejarza, presented a proposal to acquire the series *La vida de un*

dia [The Life of a Day] by Fernando Fader in merit of its *highly educational* value, appropriate to be part of the collection of the future Municipal Museum of Rosario. At this time, Fader was one of the most prestigious painters in the country and the suggestion was accepted by the Commission, which requested a previous examination of the series. Once the paintings were delivered to Rosario by Mr. Federico C. Müller, the artist's agent in Buenos Aires and owner of the Müller Gallery, the unanimous praise of the Commission's members decided its purchase on January 14, 1918, agreeing on a price of \$7,200 - \$900 for each work - a sum the brand new institution would pay in installments of \$250 each. This became the first purchase for the museum, outside the salons.⁴³ Immerse in the climate of division that reigned in the country's cultural field caused by the emergence of different political ideas, such as an art for the people, and the numerous claims made to official institutions,⁴⁴ the Commission tried to maintain its rules structure, but controversy continued regarding the jury selection and the prize awards.

At first the formula for the selection of the Admissions Jury was repeated. It would be formed by three incumbent members and two acting members named by the Commission, making it necessary for the Admissions Jury to act with three of them to validate its decisions. The Awards Jury, unlike the previous year, would be constituted by the admissions' incumbent members plus two arbitrators designated by the organization. The section Medal Engraving disappeared and the rewards instituted were three for painting and three for sculpture. The first prize would be a Gold Medal and certificate, the second a Silver Medal and certificate, and the third a Bronze Medal and certificate. The awarded artists' obligation to remain in the category *out of the contest* would be reduced to two years and the Commission would reserve the sum for acquisitions, however, the Commission was not obligated to acquire any work unless it deemed it convenient.⁴⁵

Due to the persistent doubts regarding the selection of the juries, the inclusion of artists for the admissions was considered, so that they would be responsible for the verdicts and for explaining them technically. Some members didn't agree with this criteria, arguing its marked subjectivity and recalling the efficiency of the previous formula. Both possibilities were put to the vote, and the first proposal won. Two painters were designated, Fernando Fader and Antonio Alice, and a sculptor, Alberto Lagos.⁴⁶ In case the need to replace them arose, they were followed in the list by Quirós, Ripamonte and Pagano. But, the artists resigned without any explanations (these exhibitors, however, appear in the catalog under the category *does not compete for prize* which might explain their rejection), and it is decided that the tribunal be formed again with members of the Commission. To make the selection, Emilio Ortiz Grognet, Augusto Flondrois and Juan B. Castagnino were chosen, as well as Amuchástegui and Jorge Raúl Rodríguez as acting members and Fermín Lejarza and Nicolás Amuchástegui in charge of the awards.⁴⁷ In view of the numerous claims risen by the awards issue, the president of the Commission, Fermín Lejarza proposed their annulment. The gentlemen Flondrois, Amuchástegui and Ortiz Grognet did not agree with this criteria and they decided to comply with the rules by ordering the corresponding medals. During this same session, it was decided to invite sculptor Alberto Lagos to send several works to the salon with the purpose of increasing the number of sculptures entered.⁴⁸

A group of artists from Buenos Aires sent a telegram protesting, which was⁴⁹ *written in disrespectful terms and alleging arbitrary reasons*⁵⁰ against the decision to reject two paintings by Ramón Silva. The artist from Rosario, César Augusto Caggiano, adhered,⁵¹ and the undersigned declared themselves disengaged from the salon. In reply, the decision of the Admissions Jury was confirmed, but the artists insisted with another *injurious* telegram, objecting the concepts of the tribunal in the following terms: *We deplore the infallibility defended by the rules and we ratify our protest with superior reasons and emphatically.*⁵²

Caggiano's situation was reviewed, since he appeared among the candidates to receive awards and his support of the protest would imply

his withdrawal from the salon for not acknowledging the Commission's authority and the jury's decision. Antonio Cafferata considered that Caggiano's position was well defined and he should not be taken into consideration for an award, expressing his displeasure at the disrespectful way in which he had referred to the matter.⁵³ It was decided, therefore, to send the artist a note asking him to explain himself and define his position for not participating in the award.⁵⁴

Next, it was discussed whether they would proceed to granting the rewards instituted for both disciplines. Juan B. Castagnino expressed that there should be no winners for the sculpture awards due to a lack of works with sufficient merit and proposed that prizes only be awarded for painting. Flondrois and Amuchástegui supported this motion, making effective only two awards for each section.⁵⁵

It was reported that the *rebellious* Caggiano had recanted his statements and declared his subordination to the Commission's authority and its juries with the pertinent justification:

It is my duty to declare to the President, and through him to the gentlemen of the distinguished Commission, that my adhesion to the Argentine artists does not imply in any way that I do not acknowledge this Commission, which I recognize has incontrovertible merit and right to accept or reject works. My behavior obeys above all to the support requested from me to the cause of the artist Ramón Silva, and as it is natural, I would have seen with profound pleasure what would have been a kind gesture of this Commission if it had reconsidered the works I am referring to. I expect the dedicated persons that form the Commission will understand my difficult situation, in this case, judging it with fairness, and I insist that my attitude does not imply in any way that I do not acknowledge the unappealable decisions that determine the acceptance or rejection of the works.⁵⁶

The Commission accepted this discharge and decided, therefore, on the two awards for painting, unanimously granting one to César Caggiano for his *Nocturno [Nocturnal]*, and the other to Richard Hall for *Vieux Bretons [Old Bretons]* with the vote of Flondrois, Ortiz Grognet and Castagnino. Concerning the latter, Amuchástegui disagreed, voting for *Retrato [Portrait]* by Jorge Soto Acebal.⁵⁷

III Autumn Salon – May 24, 1919

That year the Ministry of Economy and the National Congress were requested to lower customs taxes for paintings, which were burdened with a tariff stipulated at fifty percent of their value, and asking that they be applied the average rate established for art objects in general. A project was studied to create an Academy of Fine Arts⁵⁸ and plans got underway to organize a Spring Salon for architecture, black and white and decorative arts applied to industry.⁵⁹

The president, Fermín Lejarza,⁶⁰ reported that the museum couldn't be opened and the Salon wouldn't be held because they had not received the \$6,000 from the municipal authority promised for the event. He added that the Province still owed \$3,000 of the \$6,000 granted for the I Salon, organized by *El Círculo*. This situation left the Commission in a state of insolvency and could not arrange the promised acquisitions, for which reason it was proposed that all its members resign.⁶¹

Through a resounding press operation,⁶² publishing Lejarza's resignation and the mayor's justifications, the Commission was able to collect the municipal subsidy due, granted by Decree 181 of the City Council, dated November 12, 1918.⁶³

Due to the gravity of the accusations, some fragments of the documents published in the media are transcribed below. In the first place, Fermín Lejarza's resignation was published, which was answered by the mayor, Tobías Arribillaga, emphasizing that:

The 6,000\$ amount you claim in your note dated February 19, 1919, was an obligation of the Municipality, created by Ordinance of November 19, without a provision of funds and with the usual recourse of imputing it to general revenues, through which the deliberative bodies conveniently meet the expenses they sanction. You knew quite well the state of the municipal treasury when the current

administration took charge, given that you yourself were unable to settle the pressing debts that existed with the asylums, hospitals, etc. etc., during your administration of nearly two months: situation aggravated by the interference of the City Council, corporation you are part of, when it did not sanction the budget for the current year that this Executive Department sent you on December 6, 1919. It should not surprise you, then, that the new obligation of fulfilling the general revenues was not able to be satisfied with the celerity you seem to have wished, since there was no refusal of any kind by this Executive Department. Then, being that you are, as President of the City Council's Budgetary Commission, one of the principal authorities responsible for the current poor financial situation of the municipality, you could not invoke the causes you adduce to resign to the honorable position you hold in the Fine Arts Commission.⁶⁴

Fermín Lejarza argued in response:

I have received your note on this date and I must not conceal to the Mayor the surprise it has caused me. When I expected –I could not expect otherwise– the Mayor to make a statement about my resignation as a member of the Fine Arts Commission, he replies with a controversial piece that pretends to judge my actions as a councilman. The Mayor will excuse me if I do not accept his sayings on this issue. When I took charge of the presidency of the commission, I understood and thought that the executive department always understood the same, that I did not renounce my independence as a councilman. I regret that my conduct in the council does not please the Mayor but I must declare that I do not recognize his authority to stand as judge of it and much less on the occasion of my function in an honorific commission. The Mayor has a voice in the council and it is there where he should vent grievances of the nature contained in his note, not in the Fine Arts Commission. It would be out of place here to repeat the claims proved and documented which were made to different mayors and in which the cause of the poor condition of the municipality would be found, but I have no reason to hide that any remedy will be useless as long as the municipal authority lacks the concept of its own faculties and the notion of the forms that the present note reveals.⁶⁵

Finally, by Decree of March 21, 1919, Fermín Lejarza's resignation to his two positions as member and President of the Commission was accepted,⁶⁶ a decision that was sent to Nicolás Amuchástegui, who privately explained the episode as a *political collapse of the kind that abounds nowadays and that undermines everything*.⁶⁷ The Municipality justified its delay arguing that it wanted to have the money in cash, for which reason it offered an advance of \$2,000 and two payments for the same amount in April and May.⁶⁸ In virtue of this agreement the institution was reorganized⁶⁹ and Amuchástegui took charge⁷⁰ and resumed the preparations for the III Autumn Salon, which was expected to attract more participants that year since there were no contests in Córdoba and Tucumán.⁷¹

The 1919 rules modified the article that did not admit sculptures without a pedestal and suppressed the one referred to the automatic registration of the members of the Admissions Jury and of the Commission. Two prizes for painting were instituted and two for sculpture, the first consisting of Gold Medals and certificates, and the second, Silver Medals and certificates.⁷² As incumbent members of the Admissions Jury, the same participants as the previous year were chosen: Augusto Flondrois, Emilio Ortiz Grognet and Juan B. Castagnino, plus Crescencio de la Rúa and Antonio Cafferata as acting members,⁷³ and for the presentation of awards the admissions incumbents Nicolás Amuchástegui and Crescencio de la Rúa were added.⁷⁴

From Buenos Aires, Víctor Torrini warned the president about the rumors of preferences, because it is being insinuated that this year there will also be someone favored.⁷⁵ In a letter of a peculiar character, Amuchástegui confessed his fear in this regard, admitting that in effect, and there was no reason to deny it, preferences had been made with some artists but [...] they were in the most complete good faith and ended begging him to dispel that atmosphere in the capital by speaking well of the contest.⁷⁶ The minutes referring to the prizes awarded show that, after a discussion, it was declared that there would be no winners for the First Prize in Painting, clarifying that *this year Fader, Ripamonte, Cantalamessa and Ouvrard do not compete for a prize*, therefore two silver medals of the same category were awarded to *Remanso [Backwater]* by Jorge Soto

Acebal and to *Overa hosca de la cordillera [Reluctant Dappled Mare of the Range]* by Luis Cordiviola. In Sculpture, the First Prize was also annulled, granting two Silver Medals, one to *Marcha fúnebre [Funeral March]* by Guillermo Gianninazzi and the other to *Ocaso [Sunset]* by José Fioravanti. A Mention of Honor appears awarded to a boy, Alberto Cullen, for his bronze *Pelea de elefantes [Elephant Fight]*⁷⁷ and an Incentive Award of \$200 –donated by the Jockey Club– to Francisco Vidal for *Autorretrato [Self Portrait]*.⁷⁸

The mayor rushed to request the City Council for a reinforcement of \$3,000 for acquisitions for the museum since an increasing demand of local collectors was observed at the salon.⁷⁹ However, the Buenos Aires media marked *the scant interest Argentine artists have shown in response to the Fine Art Commission's invitation, with the pretext of the most arbitrary excuses, many have refrained from sending their works, and others, not less numerous, have participated in the contest with second-rate works, unbecoming of their signatures*.⁸⁰ *Crónica* newspaper adds:

[...] there is a remarkable artistic poorness [...] lacking the presence of Cesáreo Bernaldo de Quirós, César Caggiano, Alfredo Guido and Antonio Alice. Then the established artists haven't sent works of great quality. Bermúdez presents two oils that do not denote any novelty. Italo Botti's three landscapes were already known [...] Soto Acebal exhibits interesting landscapes, no doubt, but without variety [...] the works are easily recognized without the need to consult the catalog, but not because of the unmistakable seal of the masters that always excel even in the most varied works, but because they seem like copies of each other [...] We can therefore be sure that we won't experience any surprise contemplating the works of Bermúdez or Fader, to cite only famous names –in the former we have the guy from the North treated in a typical way, and in the second the panoramic views, with some hills in the horizon, some skinny shrubs and possibly some domestic animal [...] the artists resident in Rosario – Abramoff, Amelia Quiroga de Alvarado, Juan Babini, Carlos Grilli, Federico Leonart, Alceste Mantovani, Francisco Miranda y Fernández, Luis Ouvrard, Enrique Schwender, Augusto Schiavoni, Carlos Sócrates, Domingo Vittoria and Salvador Zaino– are merely average or promises for a more or less distant future [only the works of Manuel Musto and Juan Pavel are redeemed].⁸¹

At the same time procedures were underway to receive the works the National Museum would cede as a contribution to the opening of the Rosario museum. The Municipality contributed \$1,000 for those expenses.⁸² The minutes convey that the national government requested the authorization of the provincial administration for this procedure,⁸³ which was granted in June 1919.⁸⁴ The works were sent on October 8 of that year by Víctor Torrini, who reported the delivery of 82 paintings and 3 sculptures, adding that *the frames leave much to be desired*.⁸⁵ The list of works received on October 12 was attached:

Paintings:

1. Venetian School 15th Century, *Jesús y la hija de Jairo [Jesus and Jairo's Daughter]* (Donated by José P. Guerrico)
2. A. Tanoux, *Diana* (French, contemporary- Donated by Heirs to Julián M. Larrazábal)
3. A. Tanoux, *Desnudo [Nude]* (Donated by Heirs to Julián M. Larrazábal)
4. Adrián Brawer, *El borracho [The Drunkard]* (Acquired in Antwerp)
5. Pedro Lagleyze, *Paisaje [Landscape]* (Argentine -1914 Salon- No. 179 in the catalog)
6. Spanish School 16th Century, *Fray Bartolomé de Las Casas* (Acquired in Seville, Bishop López Cepero's Collection)
7. L. Mathis, *La azotea [The Rooftop]* (French, contemporary -1915 Salon)
8. Copy of Murillo, *Santo Tomás de Villanueva* (Donated by José P. Guerrico)
9. Madame de Volpellièrre, *Retrato de Sra. [Portrait of a Lady]* (1830)
10. Benjamín Constant, *Cabeza de Obispo [Bishop's Head]* (Donated by Ángel Roverano)
11. Daniel Hernández, *Suzette*
12. Tintoretto, *Apolo vencedor de Pitón [Apollo's Victory Over Python]*

13. Spanish School , *Baco y ninfas [Bacchus and Nymphs]* (1700-Legacy of Adriano E. Rossi)
14. Aurelio Figueiredo, *Idilio [Idyll]* (Donated by the Author)
15. Gaspar Graeyer, *La puérpera [Puerperium]*
16. Moreno Carbonero, *Fundación de Buenos Aires [The Founding of Buenos Aires]* (Spanish, contemporary –Donated by Manuel J. Guiraldes)
17. M. Simona, *El encantamiento del fuego [Enchantment of Fire]* (Donated by Ángel Roverano)
18. M. Barbasan, *La noche de Valpurgis [The Night of Valpurgis]*
19. Rosales, *Cabeza de hombre [Man's Head]* (Legacy of Parmetio T. Piñeiro)
20. Lloveras J., *Esperando la procesión [Awaiting the Procession]* (Donated by José Deu)
21. Raymundo Madrazo, *Retrato [Portrait]* (Donated by Ángel Roverano)
22. Ignacio Manzoni, *Tañedor de Guzla [Guzla Music Player]* (Legacy of Adriano E. Rossi)
23. J. Agrassot, *Saliendo del templo [Leaving the Temple]* (Donated by Ángel Roverano)
24. José Bail, *Ornamentos del culto [Religious Ornaments]*
25. Francisco Domingo, *Paisaje con dos retratos [Landscape With Two Portraits]*
26. Ignacio Manzoni, *Susana y los dos viejos [Susana and the Two Old Men]* (Legacy of Adriano E. Rossi)
27. Bermuda, *Un franciscano [A Franciscan]* (Legacy of Parmenio T. Piñeiro)
28. Ignacio Manzoni, *Turco Fumando [Turk Smoking]* (Legacy of Adriano E. Rossi)
29. Roger Jourdain, *Un aragonés [An Aragonese Man]* (Donated by Ángel Roverano)
30. F. Pradilla, *Retrato de hombre [Portrait of Man]* (Legacy of Parmetio T. Piñeiro)
31. School of Goya, *Gitanos y monos [Gypsies and Monkeys]* (Acquired in Buenos Aires)
32. F. Peluso, *Conversación [Conversation]* (Legacy of Adriano E. Rossi)
33. L. Deutch, *Centinela morisco [Moorish Sentinel]* (Donated by Ángel Roverano)
34. Anonymous, *Episodio de la vida de un santo [Episode in the Life of a Saint]* (Legacy of Adriano E. Rossi)
35. C. Gomier, *Retrato de un Obispo [Portrait of a Bishop]* (Donated by Ángel Roverano)
36. Ignacio Manzoni, *Los prisioneros [The Prisoners]* (Legacy of Adriano E. Rossi)
37. Ignacio Manzoni, *Julieta y Romeo [Juliet and Romeo]* (Legacy of Adriano E. Rossi)
38. Charles Greogaert, *Paisaje con figuras [Landscape With Figures]* (Donated by Ángel Roverano)
39. Cesaro Datti, *Árabe [Arab]*
40. J. P. Laurens, *Estudio [Study]* (Donated by Eduardo Sívori)
41. Jouvenet Jean, *Triunfo de la Religión [Triumph of Religion]* (Donated by José P. Guerrico)
42. Raúl Mazza, *La niña de los cabellos rojos [The Girl With the Red Hair]* (1915 Salon)
43. Luis De Servi, *Cabeza de Viejo [Old Man's Head]* (Donated by Ángel Roverano)
44. Ernesto Duez, *Interior*
45. Ceferino Carnacini , *Abandonados [Abandoned]* (1915 Salon)
46. Copia de Guido Reni, *Amorini y Baicarini [Amorini and Baicarini]* (Legacy of Adriano Rossi)
47. C. López Naguil, *Amalia* (1915 Salon)
48. Ignacio Manzoni, *El contrato [The Contract]* (Legacy of Adriano Rossi)
49. S. M. Roy , *Un canal en Holanda [A Canal in Holland]* (Acquired in Buenos Aires)
50. S.M. Roy, *Notre Dame de Paris*
51. Rux Champion, *Un puente en el Sena [A Bridge Over the Sienna]*
52. A. P. Destirat, *Nocturno [Nocturnal]*
53. A. de la Gándara, *Mujer sentada [Sitting Woman]* (Donated by Sanelli)
54. Alfred Brunet Debaines, *Funerales de Sir David Wilkie [Funeral of Sir David Wilkie]* (Acquired in Paris)
55. J. Benlliure, *Fraile en oración [Friar in Prayer]*
56. Joseph Chelmonsky, *El sereno [The Night Watchman]*
57. Maurice Orange, *El tambor mayor [The Lead Drum]* (Donated by Félix and Juan A. Bernasconi)
58. Guttero, *Escena de interior [Interior Scene]*
59. Carlos Ripamonte, *Estudio [Study]*
60. L. Romien, *Boceto para el plafón del teatro Colón [Sketch For the Plafon of the Colon Theater]* (Donated by Manuel J. Guiraldes)
61. Mendez Rowley, *Paisaje [Landscape]*
62. Ramón Casas, *Cabeza de muchacha [Girl's Head]* (Acquired in Barcelona)
63. A. Fabrés, *La aguja [The Needle]* (Donated by Angel Roverano)
64. Emil Car Zoil, *Pastoral*
65. Emil Car Zoil, *El invierno en Suecia [Winter in Sweden]*
66. Emil Car Zoil, *El camino para la iglesia [The Path to Church]* (The 3 acquired in the Exposición del Centenario [Centennial Exhibition] 1910)
67. Tassaert , *Retrato de anciana [Portrait of an Old Lady]*
68. Paul E. Le Rat, *Retrato de Paul E. Le Rat [Portrait of Paul E. Le Rat]* (Donated by M. Vidich)
69. Arturo Montrone, *Acquedotti di Claudio [Claudius Aqueduct]* (Acquired in Rome)
70. J. García Ramos, *El secuestrador [The Kidnapper]* (Acquired in Seville)
71. Gastón Guinard , *Restos de naufragio [Remains of Shipwreck]* (Donated by the Author)
72. Osterline, *Baile español [Spanish Dance]* (Acquired in Paris)
73. Raffaelli, *Le grand prix*
74. Henri Jourdain, *Crepúsculo [Dusk]*
75. Eduardo Schiaffino, *Estudio [Study]*
76. Allonge, *Paisaje [Landscape]*
77. A. Robot, *Cabeza de Viejo [Old Man's Head]* (a single frame-Donated by Schiaffino)
78. J. E. Delonney, *El calvario [The Calvary]*
79. Pío Collivadino, *Cabeza de muchacha [Girl's Head]* (Acquired from the Author)
80. A. Muller, *Wagner* (Acquired in Paris)
81. A. Muller, *Beethoven*
82. Bertrand, *La niña del manchón* (Acquired in Paris)

Sculptures:

1. Radogna, *Schialafine*
2. G. Eberlein, *Grupo [Group]* (bronze)
3. Francisco Cafferata, *Mulato [Mulatto]*

Amuchástegui wrote a note below this list:

After an intense labor, filled with difficulties in spite of the active cooperation of my companions of the Municipal Fine Arts Commission I preside; after infinite presentations before the local Municipality, before the Provincial Government, before the National Government and before the Director of the National Museum of Fine Arts, Dr. Cupertino del Campo, after 1,000 notes, letters, telegrams, interviews, trips and telephone contacts, struggling with the lack of resources that weighs heavily upon the Commission, with the indifference of many and pettiness of several, after having felt several times at the edge of abandoning the task and giving up the organization and endowment of the Rosario Museum of Fine Arts, aspiration, to me, very passionate, because I love this town and wish to see it prosperous and big, in body and soul, after a thousand sorrows, I repeat, I have succeeded in getting the above mentioned paintings and sculptures here, and to carry on with the organization of the museum almost immediately. I fulfill thus a deeply felt aspiration of my soul.⁸⁶

However, the difficulties continued and Amuchástegui confessed *off the*

record to his friend, the Director of the National Museum:

[...] the Commission has decided to accept the 3 sculptures sent and 53 paintings for their already due placement. The rest hasn't been accepted. Interested as I am in the way you already know, that we should go ahead, I have thought of taking this step I'm taking in private, without fear of making it official once I know your opinion. Couldn't the pieces sent and not accepted be changed by others that could advantageously substitute them, even if they were less in quantity? If this were possible, we would have taken another good step. There is a very favorable environment, but everybody wishes to 'see' things done in order to make up their minds and contribute with their own share and since what the Commission has accepted is so little, it turns out that we don't even have pieces 'in quantity' enough to inaugurate a museum.⁸⁷

Cupertino del Campo's answer, also private, warned him:

[...] your idea of contacting me in advance and confidentially about the decision of the Commission you preside regarding the works sent to the Rosario museum was very sensible, as well as your desire to know my personal opinion about this matter before making it official. Perhaps for that reason we're still in time to prevent annoying friction which would be an unexpected and sad epilogue to the very well-meant and not small task that preceded our offer. I must confess to you frankly that the partial return or rejection of the lot was very far from my calculations. My experience in similar cases (Museums of Córdoba and Tucumán), the initial request for this delivery (special request from the Government of Santa Fe), the representation of the sender authority and the purpose of the friendly approach that determined it, are antecedents that reveal a snub and even an unacceptable disqualification that must be kept from the Commission I preside. I believe, therefore, my dear friend, that you must do your best to have the said resolution reconsidered. I, more than anyone, would regret that our sincere and cordial desire to promote with our modest contribution the creation of a museum in Rosario were precisely to become the cause of aloofness and chagrin. This must not be or cannot be, and I have no doubt you will exercise your influence to avoid it.⁸⁸

Reconsidering the situation so expressed, Amuchástegui admitted that:

[...] without giving the decision I communicated to you in my letter of October 30 last, the reach that you give it in yours, which I'm answering, I nevertheless thought that this could create difficulties for us, not in the sense you express, but simply of procedure. Had I considered the matter the way you've approached it, the decision that was adopted would have been undoubtedly different. As it has been, in effect, now that we have met and studied things in greater detail and from all perspectives. Save for a very small number of (8) pieces, the rest of them will now be put up, or rather, I'm already on that task with enthusiasm, so that we may open to the public as soon as possible this museum that has given me so much heartache. I believe this will take place in a month, at the most, because we are working on retouching some frames, mending some canvases and putting everything in the best possible condition for its presentation. In this manner, with skill and without friction, things have taken the course you have indicated, and had I considered the case myself the way you have exposed it, they would have seen it that way from the beginning. What more could you do to help us and the work we're devoted to? Would it not be proper to make a direct request to that Commission on behalf of this one to send us a greater number of works based on the importance the city has and will have once the museum opens? You have there a quantity of works not efficiently placed. Couldn't more of them be delivered, besides the ones already sent, to add to the number we have put up to present to this town that so desires a properly provided temple of art? I'm sure you will let me know with the same frankness expressed in your last letter to me and in mine to yours. We're thinking of contacting the artists of the capital and asking them to donate 'one work' each. We will do the same with local enthusiasts and artists. Same with the artist from Córdoba. Consequently, with what we may obtain so, we will increase the number of pieces, but still, I believe that a boost from that Commission would suit us admirably.⁸⁹

The low category of the loan was justified because it was presumed that the institution had sent the series of works that had been substituted in their collection with better acquisitions, and had also previously provided the provincial museums of Córdoba and Tucumán.⁹⁰

There was no further news from the National Museum of Buenos Aires, and therefore the Commission set forth to obtain donations from private citizens, besides the ones promised by its members: Magin Anglada, Antonio Cafferata,⁹¹ Juan B. Castagnino, Augusto Flondrois, Emilio Ortiz Grognet and Jorge Raúl Rodríguez, among others.⁹² Notes were sent to

the Club Social [Social Club], the Círculo Italiano [Italian Circle] and the Jockey Club to that effect.⁹³

On January 15, 1920, the Municipal Museum of Fine Arts was inaugurated in the house located on 835 Santa Fe St.,⁹⁴ with special invitations to Dr. Vila Ortiz, initiator of the Autumn Salon that gave origin to the museum now opening, and to Dr. Lejarza, former president of the Commission. The event was attended by Mayor Arribillaga, the Jefe Político [Regional Political Authority], a great number of councilmen and a delegation from the Jockey Club.⁹⁵ The opening speech was pronounced by Nicolás Amuchástegui, its first Director,⁹⁶ who thanked donors Rubén Vila Ortiz for ceding an oil by Pons Arnau; José Gerbino for his bronze head, and the sculptor Víctor Pol, who bequeathed his *Maquette* of the Monument to Sarmiento and a head of the national hero.⁹⁷

The chronicles described the ambiance of the opening as follows:

In eight of the ten rooms the Autumn Salon used to occupy, seventy-eight paintings, drawings and engravings have been distributed, along with six sculptures, besides the thirteen pieces privately owned contributed by some members of the Fine Arts Commission to complete the show. Pictorial art has a varied representation of time periods and styles, outstanding, no doubt, for its real merits and unarguable authenticity; Argentine painting has signatures of the highest level. The first and second rooms have been dedicated to classical pictures, showing a number of the paintings sent by the National Museum, and although some of them pretend to be originals of famous artists, we judge that in reality they're nothing but good copies of the time period of this or that author. Therefore, placed in a preferential spot, we see a large painting labeled *Tintoretto*, titled *Apolo vencedor de Pitón* [*Apollo Victorious Over Python*], which at the most could be assured that it is attributed to the famous Jacoppo Robusti, which was the name of the great painter, and as attributed to the cited master the mentioned painting can pass; the invaluable worth of the piece if it were an original would be hard to imagine, and in such case it would certainly not be in the Museum of Rosario [...]. Notwithstanding the doubts suggested by the pieces representative of classical painting, if they're not truly museum pieces for the reasons we have mentioned, and therefore of real value, they constitute a demonstrative exposition of retrospective art that may be useful for the objective they are destined to, considering as well that in the issue of classical art, and above all in painting, the originality of the works is not very easy to determine given that during the prime of the great masters there was an abundance of imitators and copyists, who were often their own disciples.⁹⁸

The visit was laid out as follows: in the first and second rooms, classical paintings, in the third a gathering of works by foreign contemporary painters (Madrado, Francisco Domingo, Moreno Carbonero, Benjamín Constant and Roger Jourdain), in the fourth and fifth, a series of engravings, drawings and etchings (Raffaelli, Roy, Le Rat, Benlliure, Gándara, Collivadino, Jourdain, G. Brunet, Guinard, Debaines Casas, García Ramos and Zoir), the sixth belonged to Argentine artists (by Alfredo Guido Arando [*Plowing*], by Fernando Fader the series *La vida de un día* [*The Life of a Day*] exhibited for the first time, by Jorge Bermúdez *Riña de gallos* [*Cock Fight*], by Gregorio López Naguil *Amalia*, by Ana Weiss de Rossi *María de las Nieves* and by Francisco Vidal his *Autorretrato* [*Self Portrait*]), the seventh was for sculpture (Alberto Lagos, Eberlein, José Gerbino, Radogna and Herminio Blotta), and the eighth with works donated or temporarily lent by private citizens and members of the Commission (Jean Remond, Eliseo Meifren, V. de Paredes, Lucas Desiré, Guillermo Ciardi, Jef Leepoels, Antonio M. Esquivel, Fernando Fader, Domingo Viau, Luis Cordiviola and Pons Arnau).⁹⁹

According to the information contained in the letters and chronicles, the opening of the museum showed only half of the works exhibited in the first salons,¹⁰⁰ for which reason the Commission used a powerful resource to make this shortage evident and materialize its goals by taking advantage of the surprise factor and leaving the two last rooms empty, but putting up conspicuous signs with the following text: *Our permanence in these rooms reveals our love of art. Being this a museum of the people and for the people, the Municipal Commission appeals to you for donations in order to enhance its artistic wealth. The emptiness of these rooms demands it so.*¹⁰¹

Notes

¹ Letter from *El Círculo* Cultural Association to Amuchástegui, Rosario, July 27, 1916. In: Nicolás Amuchástegui, *Album donated to the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts, Rosario. Its Origins*. Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive. [Compilation in one volume ceded by the author in 1938], p. 12.

² This first Fine Arts Commission of *El Círculo* was formed by internal election on August 16, 1916, as follows: Nicolás Amuchástegui, President; Luis Ortiz de Guinea, Secretary; Fermín Lejarza, Treasurer; Juan B. Castagnino, Emilio Ortiz Grognet and Julio Bello, Voting Members. On November 10, 1916, Luis Ortiz de Guinea presents his resignation to both positions, and on November 15, 1916, Juan B. Castagnino is designated as secretary and Eng. Augusto Flondrois as voting member as his replacements. On March 24, 1917, the Commission adds another voting member, designating Eng. Rafael Gutiérrez. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 7.

³ Letter from Rubén Vila Ortiz to Amuchástegui, Rosario, August 16, 1916. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 13.

⁴ "El Círculo", *La Capital* newspaper, Rosario, August 20, 1916. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 23.

⁵ Curiously, Carlos Ripamonte does not appear on this list. Cf. Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 56-58.

⁶ The annual salon was suspended in 1926 due to lack of funds and the difficulty in storing the paintings of the museum and the Carlés Donation in order to mount the exhibition. The valuable Carlés Collection of European painting in small format was formed through postal exchange between this Postmaster and European artists. It was classified by Alfredo Guido, Rubén Vila Ortiz and Manuel Musto, along with president Lejarza when it was donated in 1925. (Cf. Municipal Fine Arts Commission, Minute Book 1925-1933, minute no. 101, May 11, 1926, f. 17-18). His heirs requested as a condition that they be exhibited in a room bearing the name of the donor, a clause that was not fulfilled. (Cf. Municipal Fine Arts Commission, Minute Book 1925-1933, minute no. 100, December 11, 1925, f. 16)

⁷ Catalog of the I Autumn Salon. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 200.

⁸ Letter from Rubén Vila Ortiz to Amuchástegui, Rosario, December 21, 1916. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 64.

⁹ Handwritten letter from Carlos Ripamonte to Amuchástegui, Buenos Aires, January 10, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 78-80.

¹⁰ Letter from Amuchástegui to Ripamonte, Rosario, January 30, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 87-91.

¹¹ Handwritten letter from Rubén Vila Ortiz to Amuchástegui, Alta Gracia, January 20, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 83.

¹² Letter from Amuchástegui to Vila Ortiz, Rosario, January 30, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 84-86.

¹³ Letter from Amuchástegui to Carlos Ripamonte, Rosario, February 28, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 118-121.

¹⁴ Letter from Amuchástegui to Cupertino del Campo, Rosario, March 4, 1917, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, p. 122.

¹⁵ Notes from the Fine Arts Commission, March 12, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 128-132.

¹⁶ Official Communication from the Fine Arts Commission. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 135.

¹⁷ Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, *ibidem*.

¹⁸ Letter from Amuchástegui to León Pagano [with a sketch to publish in *La Nación* newspaper to advertise the salon], Buenos Aires, April 17, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 178.

¹⁹ Letter from Amuchástegui to the Governor of the Province of Santa Fe, Rodolfo Lehmann, Rosario, March 19, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 138.

²⁰ Fermín Lejarza, *who has among the Councilmen many and very good friends*, is asked to intercede in favor of the request to the Municipal Authority for a subsidy solicited on February 21, 1917, that still remained in the City Council without resolution. Note from the Fine Arts Commission to Fermín Lejarza, Rosario, March 2, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, p. 145.

²¹ Notes to Piccardo and Co., Club Social and Jockey Club, August 23, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 32-37.

²² Note from the Fine Arts Commission to Minetti and Co., not dated. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 152-154.

²³ Decree No. 40 of the Municipal Authority, to institute a municipal prize in the I Autumn Salon, May 7, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 195.

²⁴ Resolution File No. 192-C4, of the Ministry of Public Education and Agriculture of the Province of Santa Fe, Subsidy I Fine Arts National Salon of Rosario for American and foreign artists, May 8, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 196.

²⁵ Letter from Amuchástegui to Ciro Echesortu, Rosario, March 26, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 148.

²⁶ Amuchástegui explains that up to then, the reception of works has been taking place in his study, located on 821 San Luis St. and that it was covered with *papers and paintings*, asking that the administration office of the house be wallpapered urgently. Letter from Amuchástegui to Emilio Ortiz Grognet, Rosario, April 14, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 166.

²⁷ Víctor Torrini, who also organized the first Córdoba Salon, was advisor and mediator for sales and acquisitions made by the Fine Arts Commission of Buenos Aires (Cf. Letter from Nicolás Amuchástegui to Víctor Torrini, Rosario, April 14, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 165). Torrini received works for the salons of Rosario in the offices of the Fine Arts Commission of Buenos Aires, located on 687 Arenales St., where he worked. (Cf. Letter from Amuchástegui to León Pagano, Rosario, April 17, 1917). In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 176-178)

²⁸ Handwritten letter from Víctor Torrini to Nicolás Amuchástegui, Buenos Aires, April 16, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 169-170.

²⁹ As an extension of the opening ceremony of the salon, *El Círculo* inaugurates the *Monument to Beethoven* by Herminio Blotta, placed in the intersection of Cochabamba St. and Oroño Blvd, donating it to the municipality. Cf. Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 195.

³⁰ Article: "El Salón de Otoño. El acto inaugural de ayer" [The Autumn Salon. The Inauguration Held Yesterday], *La Capital* newspaper, Rosario, May 25, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 203.

³¹ Catalogs of the I Salón de Otoño. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 200-201.

³² Letter from Mr. Augusto P. Ballerini to the Fine Arts Commission, Corrientes, June 21, 1917. Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive Collection of Miscellaneous Documents, Box 1917-1920.

³³ An artist left testimony of this: *Having received a letter from Mr. Torrini, where he lets me know that there is someone interested in my work Naturaleza muerta [Still Life] and requests that I let him know if I'm willing to pay his commission, I'm writing to ask you if sales are not done directly there, since, not having requested in any manner the services of the mentioned gentleman, I do not feel obligated to pay him what he would demand. I would be grateful if you were kind enough to let me know if the intervention of Mr. Torrini is necessary to close the deal, since I would not like to miss this opportunity to sell my work.* Handwritten letter from Antonia Ventura Verazzi to the president of the Municipal Fine Arts Commission, Buenos Aires, May 29, 1918. Cf. Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, Collection of Miscellaneous Documents, Box 1917-1920. In the rules of the V Autumn Salon, it is decided that *the artists will pay the Fine Arts Commission 5% of the sales value*, Juan Castagnino votes against this motion, but it is argued that the mentioned percentage would go to *the decoration of the ceded salons*. (Cf. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book of 1917-1925*, minute no. 56, November 26, 1921, f. 121-124). Artist Gaspar Besares Soraires is informed that the *museum's curator*, Rafael Ponce, had managed the sale of his work *Changuitos de la escuela [Little School Children]*, exhibited in the XIII Rosario Salon, for the sum of \$500, entitling him, therefore, to a 10% commission of that sum. (Cf. Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive *Copyist's Book No. 6, 1931-1937*, September 2, 1931, f. 39)

³⁴ In 1919 Amuchástegui claims the payment of the \$3000 subsidy from the Governor of Santa Fe, which was granted for the I Autumn Salon, given that the awarded artists Héctor Rocha and Jorge Bermúdez insist on collecting their prizes. Note from Amuchástegui to Rodolfo Lehmann, Rosario, April 22, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 298.

³⁵ Article: "El Salón de Otoño. El acto inaugural de ayer" [The Autumn Salon. The Inauguration Held Yesterday], *La Capital* newspaper, Rosario, May 25, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 203.

³⁶ Note from the Fine Arts Commission to the Jefe Político [Regional Political Authority] of Rosario, Néstor Noriega, Rosario, May 30, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 205.

³⁷ Letter from Amuchástegui to Vila Ortiz, Rosario, June 4, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 216.

³⁸ Article by Eng. Augusto Ballerini, "I Salón de Otoño de Rosario" [I Autumn Salon of Rosario], *La República* newspaper, Rosario, June 19, 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 225.

³⁹ *Verdad [Truth] appeared in 1915. It was a secret society believed to be formed by the collector, patron of the arts and entrepreneur of artistic shows Carlos Zuberbüller, the members of El Templo [The Temple] and the artists and aficionados Cupertino del Campo, Alejandro Christophersen, Enrique*

- Prins, Miguel Angel Cárcano, Raúl Monsegur, Alfredo Gonzalez Garaño and Alberto Lagos. This society, whose disguised members visited the artists' workshops, helped them financially and acquired their works to later donate them to the museum, engaged in several media campaigns in defense of certain values and principles, attacked others, and more than once addressed the authorities with convenient suggestions. It influenced several members of Congress to prevent the suppression of grants to travel abroad, proposed as a consequence of the 1914 War. (Córdoba Iturburu, *La Pintura Argentina del Siglo XX [20th Century Argentine Painting]*, Atlántida Publisher, 1st edition, Buenos Aires, 1958, p.39)
- ⁴⁰ Letter from Amuchástegui to the Director of *Verdad [Truth]* magazine, Rosario, June 25, 1917, ref., *Verdad* magazine, No. 14, Buenos Aires, June 18m 1917. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 226- 228.
- ⁴¹ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no.1, (July 29, 1917), f. 3.
- ⁴² *Ibidem*, minute no. 5, (December 27, 1917), f. 12.
- ⁴³ *Ibidem*, minute no. 5, (December 27, 1917), f. 13.
- ⁴⁴ Patricia Artundo (comp.), *Actuar desde el arte, El archivo Atalaya [Acting From Art, The Atalaya Archive]*. Espigas Foundation Publisher, Buenos Aires, 2004, p.30.
- ⁴⁵ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book of 1917-1925*, minute no. 7, (March 14, 1918), II Autumn Salon Rules, f. 14-17.
- ⁴⁶ In favor of the inclusion of artists in the Admissions Jury were Castagnino, Amuchástegui and Cafferata, against it, Ortiz Grognet and Flondrois. Cf. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book of 1917-1925*, minute no. 8, (April 4, 1918), f. 18-19.
- ⁴⁷ *Ibidem*, minute no. 9, (April 26, 1918), f. 19-20.
- ⁴⁸ *Ibidem*, minute no. 10, (May 16, 1918), f. 21.
- ⁴⁹ Transcription of this first telegram: *The undersigned exhibitors in the next Autumn Salon of Rosario and other artists make manifest their surprise at the rejection of Ramón Silva's works whose qualities should be more justly appreciated. It would be convenient for the sake of fairness and the respect of art that this jury reconsidered the resolution we are protesting, since not doing so would cause the undersigned exhibitors to declare ourselves disengaged from the current exhibition.* Signed by Falcini, Giambiaggi, Mazza, Lamanna, Thibon, Sibellino, Troilo, Curatella Manes, Marteau, Vigo, Rertole, Amador, Canale, Busallen, Gozalbo, Garbarini, V. Wau, Arato, Macaya, Sirio, Quratella, Leguizamón, Fioravanti, Zeno. Telegram Delivered to the Fine Arts Commission of Rosario, subscribed by Falcini, Buenos Aires, May 23, 1918. Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, Collection of Miscellaneous Documents, Box 1917-1920.
- ⁵⁰ These terms are crossed over in the minute. Cf. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book of 1917-1925*, minute no. 11, (May 27, 1918), f. 22.
- ⁵¹ Caggiano collaborated, along with Valentín Thibon de Libian, in *Bohemia* magazine, published by art critic Atalaya in Rosario (1913-1914) and also participated in another publication of the same author, *Acción del Arte [Art Action] (1920-1922)* which was a 'worthless paper' with no illustrations (in contrast with luxurious magazines like *Augusta* or *El Círculo* aimed at the bourgeoisie), where with a combative and revolutionary character, it addressed the proletarian artist and the self-taught artist, directing its attacks to the prestige regime and against what was called 'Rulers of the Fine Arts' (Academy, Museum and National Fine Arts Commission), with the salon as its highest expression. They proposed a union, an Independent Association of Plastic Artists and the organization of an Independent Salon. Its members -Luis Falcini, Luis Giambiaggi, Paz, Sibellino, Lamanna, Thibon de Libian, Navazio and Caggiano were said to be anarchists. (Cf. Patricia Artundo, *op. cit.*, pp. 27-30)
- ⁵² Telegram Delivered to the Fine Arts Commission, signed by Falcini, Giambiaggi and others, Buenos Aires, May 24, 1918. Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, Collection of Miscellaneous Documents, Box 1917-1920.
- ⁵³ Caggiano conveyed his first note on the same date as the second telegram sent by the Buenos Aires artists, in the following terms: *for your acknowledgement, I communicate my adhesion to the cause of artist Ramón Silva.* Letter from César Caggiano to the Fine Arts Commission of Rosario, May 24, 1918. Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, Collection of Miscellaneous Documents, Box 1917-1920.
- ⁵⁴ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 11, (May 27, 1918), f. 22-23.
- ⁵⁵ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 12, (May 28, 1918), f. 23-24.
- ⁵⁶ Letter from César Caggiano to the President of the Municipal Fine Arts Commission, Rosario, May 29, 1918. Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, Collection of Miscellaneous Documents, Box 1917-1920.
- ⁵⁷ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 12, (May 28, 1918), f. 24.
- ⁵⁸ This Academy never came to be, despite the efforts made in that sense. In 1933, when the annual Salon was not held, the Commission organized courses with live models as an extensions activity, in the museum. They lasted five months, with three classes a week of two hours each. These classes were attended by an average of thirty-five students, with painters Julio Vanzo and Antonio Berni and sculptor Humberto Castelli as independent editors, pro bono. The classes were free. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1933-1936*, minute no. 194, (May 30, 1933), f. 5.
- ⁵⁹ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 17, (March 30, 1919), f. 31-32.
- ⁶⁰ Fermín Lejarza (member of the Radical Party) was President of the City Council from 1909 to 1910 and also from 1918 to 1919, during the period of conflict with Mayor Arribillaga, for which reason he resigned as President of the Municipal Fine Arts Commission. His second administration in the Commission was in 1925 and he resigned in 1927, again due to the scandal regarding the museum building. (See Verónica Prieto, *La sede del museo [The Museum Location]*, compiled in this same volume). He presided this institution for the third time from 1930 to 1931.
- ⁶¹ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 13, (February 18, 1919), f. 25-26.
- ⁶² *La Nación* newspaper, Buenos Aires, March 8, 1919; *La Capital* newspaper, Rosario, March 21, 1919; *El mensajero* newspaper, March 20, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 251.
- ⁶³ Note from the Mayor's Office, March 21, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 252.
- ⁶⁴ Article: "Renuncia del Dr Lejarza. Un desplante inoportuno. Contestación de la Intendencia" [Resignation of Dr. Lejarza. An Untimely Snub. The Mayor Replies], *Crónica* newspaper, Rosario, March 21, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 254.
- ⁶⁵ Article: "Cambio de notas" [Exchange of Notes], *La Capital* newspaper, Rosario, February 22, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 256.
- ⁶⁶ Note from the Mayor's Office to Amuchástegui, March 21, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 255.
- ⁶⁷ Letter from Amuchástegui to Cupertino del Campo, Rosario, April 2, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 274.
- ⁶⁸ Note from the Mayor's Office to Amuchástegui, Rosario, March 21, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 259.
- ⁶⁹ The list of new members was the following: President, Nicolás Amuchástegui; Vice-president, Antonio Cafferata; Secretary, Emilio Ortiz Grognet; Treasurer, Juan B. Castagnino; and Voting Members, Ricardo Caballero, Augusto Flondrois, Jorge Raúl Rodríguez, Magin Anglada and Architect Crescencio de La Rúa designated to replace Lejarza. Cf. Note from Amuchástegui to the Mayor's Office, March 29, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 270.
- ⁷⁰ In the meantime Amuchástegui alleged he was tired of assuming that responsibility and offered the Mayor a list of possible candidates for that position, clarifying that he did it completely ignoring their political opinions. The list of proposed candidates includes: Luis Ferraroti, Fernando Schleisinger, Rubén Vila Ortiz, Julio Marc, Toribio Sánchez, Mario Cánepa, Angel Ortiz Grognet, José Gerbino, Crescencio de la Rúa, Julio Bello, Carlos Díaz Guerra and an illegible name. Note from Amuchástegui to the Mayor, Rosario, March 22, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 261-262.
- ⁷¹ *La voz del Interior* newspaper, Córdoba, April 20, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 295.
- ⁷² Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 17, (March 31, 1919), f. 31.
- ⁷³ *Ibidem*, minute no. 18, (April 10, 1919), f. 33.
- ⁷⁴ *Ibidem*, minute no. 19, (April 23, 1919), f. 35.
- ⁷⁵ Handwritten letter from Víctor Torrini to Amuchástegui, Buenos Aires, April 21, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 277.
- 76 Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Letter from Amuchástegui to Torrini, indicating that it belongs to his private correspondence, Rosario, April 22, 1919, p. 290 bis.
- ⁷⁷ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 20, (May 23, 1919), f. 36-37.
- ⁷⁸ *Ibidem*, minute no. 21, (June 2, 1919), f. 38.
- ⁷⁹ Article: "Fondos para adquirir obras" [Funds to Acquire Artworks], *La Capital* newspaper, Rosario, May 27, 1919 and "III Salón de Otoño, las obras que se exhiben" [III Autumn Salon, The Exhibited Works], *La Capital* newspaper, Rosario, May 30, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 315 and p. 316.
- ⁸⁰ *La Época* newspaper, Buenos Aires, June 17, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 337.
- ⁸¹ Article: "Tercer Salón de Otoño. Reseña de la exposición" [Third Autumn Salon. Review of the Exhibition], *Crónica* newspaper, Rosario, May 31, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 317.
- ⁸² Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 22, (August 30, 1919), f. 40.
- ⁸³ *Ibidem*, minute no. 19, (April 23, 1919), f. 35.
- ⁸⁴ Letter from Amuchástegui to Cupertino del Campo, Rosario, June 1, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 318.
- ⁸⁵ Torrini reports: *in the same [railroad] wagon, I took the liberty to load a skeleton containing three paintings by a Mr. Schiavoni, and I will be truly grateful if you would kindly send them to their destination, for which I will owe you the expenses this errand would cost me. There is also a small*

box and three packages I ask you to kindly have Mr. Guido and Mr. Gerbino pick up. Handwritten letter from Victor Torrini to Amuchástegui, Buenos Aires, October 8, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 358-360.

⁸⁶ List of works received from the National Museum of Fine Arts, Buenos Aires, October 12, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 363-364.

⁸⁷ Letter from Amuchástegui to the Director of the National Museum of Fine Arts, Cupertino del Campo, Rosario, October 30, 1919, p. 362.

⁸⁸ Handwritten letter from Cupertino del Campo to Amuchástegui, Buenos Aires, November 5, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 367.

⁸⁹ Letter from Amuchástegui to Cupertino del Campo, Rosario, November 17, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 368.

⁹⁰ Article: "Museo Municipal de Bellas Artes. Una Institución necesaria" [Municipal Museum of Fine Arts, A Necessary Institution], *La Capital* newspaper, Rosario, January 6, 1920. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 381.

⁹¹ Antonio Cafferata donated, on March 12, 1920, a magnificent collection of 122 French medals, each an authentic work of art, from famous sculptors such as Roty, Chaplain, Dubois, Oudinet, etc. Cf. *La Capital* newspaper, Rosario, March 13, 1920. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 397.

⁹² Articles: "Comisión Municipal de Bellas Artes. Su museo" [Municipal Fine Arts Commission. Its Museum], *La Capital* newspaper, Rosario, December 3, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 374.

⁹³ Notes from Amuchástegui, December 13, 1919. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, pp. 377-379.

⁹⁴ Its hours would be: Thursdays and Saturdays from 2 pm to 7 pm, and Sundays from 9 am to 12 am and from 2 pm to 7 pm. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 25, (February 3, 1920), f. 44-46.

⁹⁵ Amuchástegui acknowledged the one-year subsidy (1917-1918) the Jockey Club contributed. Cf. "El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones III" [The Municipal Museum of Fine Arts. Impressions III], *La Capital* newspaper, Rosario, January 16, 1920. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 392.

⁹⁶ According to the Internal Rules of the Comision, its president would have the attribution of being the director of the museum and as such, in charge of submitting any prospective donation to the Commission, whether in cash or in works. Cf. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 27, (April 28, 1920), f. 58-65.

⁹⁷ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 24, (January 3, 1920), f. 42-44.

⁹⁸ Article: "El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones I" [The Municipal Museum of Fine Arts. Impressions I], *La Capital* newspaper, Rosario, January 14, 1920. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 384.

⁹⁹ See Article: "El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones II" [The Municipal Museum of Fine Arts. Impressions II], *La Capital* newspaper, Rosario, January 15, 1920, and "El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones III" [The Municipal Museum of Fine Arts. Impressions III], *La Capital* newspaper, Rosario, January 16, 1920. Both articles compiles in Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 385. and p. 392, respectively.

¹⁰⁰ According to calculations the museum opened with only 96 or 97 works, that is, half of the works exhibited in the three first salons, given that in 1917 there were 195 reported, in 1918 a total of 187 and in 1919 there were 199. Cf. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1933-1936*, Annual Reports from 1933 to 1935, minute no. 206, (May 21, 1935), f. 25.

¹⁰¹ Article: "El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones III" [The Municipal Museum of Fine Arts. Impressions III], *La Capital* newspaper, Rosario, January 16, 1920. In: Nicolás Amuchástegui, *op. cit.*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, p. 392.

The Museum Location

The genesis of the Rosario Museum of Fine Arts takes us back to the Fine Arts Commission, its founding body, which originated in the Art Salon organized by *El Círculo* Cultural Association, whose influence in the city evidenced the need to institutionalize this field in order to promote its development under municipal support.¹ This is how the Municipal Decree of July 19, 1917, stated it, considering it a propitious moment to elevate the activities of the spirit to the level reached by the city's material progress through the creation of a Commission whose main goal was the foundation of a museum.²

The building on 835 Santa Fe St. where the I Autumn Salon was held and the meeting where the first Fine Arts Commission took place, was the first location of the Commission and the Museum of Fine Arts. It was the property of Mr. Echesortu and Mr. Casas and the cause of innumerable procedures, filled with difficulties, during the period the Commission occupied it, which lasted until a building of its own was constructed.³

When Dr. Fermín Lejarza assumed the presidency, the first resolution adopted was to assign voting member Raúl Rodríguez the mission of requesting the provincial government to give up its contract with the owners, so that the Commission could rent the residence for its own activities. The location was previously occupied by the provincial School Inspections Department. Once the request was accepted, new conditions had to be established for the building.⁴

The president then met with the owners of the property and informed them of the Commission's goals and activities and its initial project of creating a museum, which implied the renovation of the building. The renovation plans were accepted and the Commission assigned the project to Architect José Gerbino.⁵

Previous to the official creation of the museum, Fermín Lejarza requested the President of the National Fine Arts Commission in Buenos Aires, Dr. José Semprun, a contribution from the National Museum, consisting of a loan of artworks, as they had already done with the cities of Córdoba and Tucumán, and obtaining the most sincere support in that sense. The provincial government passed the request on to the National Executive Department, and the procedures before the Ministry of Public Education were assigned to Dr. Ricardo Caballero.⁶

The amount of money needed for the creation of the museum was discussed by the Commission, which decided to appeal to private contributions in order to cover the costs through a voluntary subsidy payable yearly or quarterly. A memo and a list of prospective donors were drawn up, requesting cooperation in favor of the valuable cultural institution claimed by the growing urban development.⁷

Conversations concerning the residence concluded with a proposal to the owners, suggested by voting member Juan B. Castagnino, to take care of the projected work, whose cost would be reimbursed with due interests.⁸

During the I Autumn Salon the deficiencies of the building became evident, especially the lighting and narrowness of the rooms. The style of the residence was the typical Italianized style predominant in the city, with only one floor and two patios, and it afforded ten exhibition rooms. While negotiations went on,⁹ Ordinance No. 24, written by Fermín Lejarza and sanctioned on November 27, 1917, by the City Council, confirmed the previous municipal decree, creating the Municipal Fine Arts Commission, and giving it a permanent and official status.¹⁰

According to the ordinance that created the Commission, the attribution of founding a Municipal Museum of Fine Arts in Rosario and managing it in regards to the location, granted the Commission the power to rent a residence for its activities or acquire a building destined to such goal.¹¹ The Museum was inaugurated on January 15, 1920, in the residence of 835 Santa Fe St., with the renovations planned for the occasion. A diploma

was fashioned for the event, signed by the participants, the Interim Provincial Governor, Juan Cepeda; the Mayor, Tobías Arribillaga; the President of the City Council, Dr. Carlos Paganini; Dr. Rubén Vila Ortiz; Dr. Fermín Lejarza and other officials, and the opening speech was given by the President of the Municipal Fine Arts Commission, Nicolás Amuchástegui.¹²

In April of that year, the Commission's internal regulation was approved, which was written by Amuchástegui. In article 4, it authorized the Commission to rent or purchase for the Municipality, when the necessary funds were available, the locations it deemed convenient to fulfill its goals, ratifying the powers granted by the ordinance that created it.¹³

The idea of owning a building for the museum, latent in the spirit of the organizers while they worked intensely toward that end, was expressed for the first time in 1920, with Antonio Cafferata's proposal of *locating the Museum in Independencia Park*. He clearly explained the project of requesting the Municipality the free use and enjoyment of the pavilion and adjacent gardens in Independencia Park, overlooking Oroño Blvd. and Las Magnolias Ave., in order to move the Museum there, and if the answer was favorable, a contribution for the necessary work and renovations would also be necessary. This was discussed and approved unanimously in view of the arguments exposed and the financial condition of the Commission, adding that it would be convenient to prolong said occupation until the institution's goals were fully achieved.¹⁴ The Municipal Authority informed that the building in question was the object of a legal claim between the municipality's concessionaire and the creditors of his bankruptcy, and it would be unavailable until the end of the concession, for which reason its cession would be impossible.¹⁵ The Commission was still to undergo many difficulties over the years to finance the expenses of the residence it occupied, which were all recorded in the minutes. President Amuchástegui reported that he had obtained from the Municipality an extraordinary subsidy of \$2,000, part of it in a check addressed to Mr. Echesortu and Mr. Casas for the payment of rents due, in July 1920.¹⁶ But with the new municipal authorities, the subsidies were again suspended and Amuchástegui resigned to prevent legal procedures against him.¹⁷ In 1921, after the owners of the house announced a raise in the rent to \$500, the president of the Commission, Magin Anglada, seconded by Emilio Ortiz Grognet, proposed requesting the Municipality to purchase the top floors of the Central Market, located on San Martín St. between San Luis St. and San Juan St., to house the Municipal Fine Arts Commission. To that end, the Commission sent a note to the Mayor's Office and the City Council asking for a permanent municipal residence for the location of the institution and its dependent bodies, the Museum, Library and Academy.¹⁸ *La Capital* newspaper immediately supported the request:

The Commission believes the moment has come to take a sure and definite step with the widest outlook toward the realization of the mandate that created it by decree, but it needs effective reassurances to perform its activities through the support and aid of the public authorities. This institution is essentially municipal and has the right to demand the endowment of a large, adequate and free location, saving the taxpayer money that in the future would have to be invested in rent; this location is the top floor of the central market, facing San Martín St. between San Juan and San Luis streets, including in the cession the use of two rooms situated in the mentioned corners. With the exception of two or three rooms occupied by the offices of market inspectors, that floor is being used by the Popular Library 'Mariano Moreno' and other occupants that, like the library, are not public institutions or offices. The mentioned market offices and the private library could be moved to the market's top-floor rooms, which face San Juan and San Luis streets, since they are spacious enough for their activities and both apartments have completely independent entrances through the respective fronts.

Before adopting this resolution during a recess, the members of the commission inspected the location and unanimously considered that, for financial reasons and seeing its advantages, had to proceed to request it. The mission assigned to this Commission by Ordinance 24 entails a great moral responsibility since its mandate includes a broad plan of cultural settings and the creation of institutions destined to spiritualize this habitat concerning the Fine Arts. The museum must be the permanent property of the city; while a stable location remains insecure,

its existence will always be precarious and mendicant like all institutions left to their own means in a provisional location whose duration depends many times on a poor intelligence or on the will of the owners. In compliance with this ordinance, this Commission created the Municipal Museum of Fine Arts and handed it over to the municipal authority which would arbitrate the means for its development and conservation.¹⁹

The Mayor's Office did not answer this request, nor did it acknowledge the note sent by the Commission informing that it had received from Mr. Echesortu and Mr. Casas an eviction order and a judicial claim to pay the rent due. The Commission decided to send a note to the municipal authority requesting a date for the solution of this situation, or all its members would resign at once.²⁰ The Mayor's Office negotiated the debt with Municipal Consolidated Titles.²¹ Considering it was almost the end of the year, the V Autumn Salon was suspended and postponed until March of 1922.²² However, in the following years, the irregularities in collecting the subsidies would continue and the rent debt would go on systematically increasing.²³

The location of the museum was the subject of several proposals as the years passed. In 1925, the city celebrated its Second Centennial with great pomp,²⁴ and the events were organized by an ad hoc Junta that included in its program the construction of a building for a museum in Independencia Park, which would include the Fine Arts. The Mayor, Manuel Pignetto, supported the initiative immediately, which unanimously affected the susceptibility of the Commission members. The Commission decided to send a note to the Mayor communicating its objection to his unconsulted procedure, finding it damaging to the attribution accorded by the ordinance that created the Commission, which stipulated it would be in charge of founding that museum, concluding that Mayor had omitted any common courtesy of consulting it beforehand.²⁵

A few days later, the City Council's Government Commission communicated to the Municipal Fine Arts Commission the result of the actions promoted by the Mayor's Office, particularly regarding the request for authorization to make use of the block owned by the municipality situated in Oroño Blvd., Pellegrini Ave, Montevideo and Balcarce streets, for the creation of an *Artistic, Historical and Scientific Museum* planned by the Executive Junta for the Commemoration of Rosario's Second Centennial. The Fine Arts Commission, presided by Fermín Lejarza, objected to the project, pointing out that its pretended eclectic character would affect the autonomy of its own activities.²⁶

With this antecedent in mind the Commission begins looking for a *downtown* location for the future museum. Several offers came up, such as the building situated in the corner of Maipú and San Lorenzo streets,²⁷ which was rejected in the session of December 25, 1926, therefore favoring the idea of Architect Angel Guido [sic]²⁸ of locating the museum on Pellegrini Ave. between Oroño Blvd. and Alvear St., behind the site where the monument to General Urquiza had been projected, and communicating this by a note addressed to the Mayor.²⁹

To the important subsidy agreed upon on the occasion of the Centennial celebration by the Provincial Government for the construction of the Historical, Scientific and Fine Arts Museum for the amount of \$200,000,³⁰ a National Subsidy was added in 1927 by Law No. 11,333 granted by the National Ministry of Public Works for the sum of \$100,000.³¹

On June 25 that year, the Municipal Fine Arts Commission decided to send a note to Rosa Tiscornia de Castagnino, requesting her cooperation by ceding a plot for the construction of the Municipal Museum of Fine Arts,³² which had been the wish of her late son, Juan B. Castagnino.³³ Without further ado, Mrs. Castagnino expressed these reflections:

[...] I'm sorry to have to tell you, with all due respect for the members of your Commission, that I do not consider the idea you suggest in your note convenient, because I do not share the confidence you have in the promises of the national, provincial and municipal administrations. Your institution already has enough experience of the difficulties encountered at the moment of collecting subventions and it is logical to think that our modalities will not change from

one day to the next. I am convinced that with the donation of the plot we will not make any advance, because while at first they would be conditioned to begin the construction works, these will later be developed precariously or intermittently and who knows when and how the desire that animates us all will be satisfied. I keep alive, and always shall, the design of my dear son of disseminating the fine arts and his last wishes will be faithfully fulfilled, but I refrain from giving them this form, in my understanding that my help must be inclined toward the dynamic part of the museum. I beg of you, gentlemen, that on this respect, you shall consider me the most capable in interpreting the aspirations my son held in his extremely brief existence.³⁴

Meanwhile the Commission continued searching for an appropriate location for the museum, considering several options such as the house on Oroño Blvd. between San Juan and Mendoza streets, for which the owner, Pablo Recagno, was asking \$400,000;³⁵ or Fermín Lejarza's proposal, that almost came through, of acquiring two adjacent plots owned by J. Rouillon and Carlos Thomas, located on Belgrano Ave, Laprida and Urquiza streets, and on Belgrano Ave, Laprida and Maipú streets, respectively; or the purchase of a plot situated in the corner of Córdoba and Paraguay streets. With the consent of the majority, Lejarza subscribed the deeds of the location proposed by him,³⁶ but the next day the Commission desisted from going ahead with this operation. Its president criticized the *changeable criteria* adopted, explaining that the determining cause for this new decision was the attempt to prevent the loss of the national subsidy of \$100,000, whose delivery was subordinated to the presentation of blueprints and estimate of the works in the park.³⁷ In this sense, in the month of August, 1927, the Municipal Fine Arts Commission sent Fermín Lejarza and members Alfredo Guido and Juan Zocchi to the Mayor's Office to request a plot in Independencia Park,³⁸ and they were promised the Municipality's support.³⁹ Based on this agreement with the Municipal Authority, the Commission decided to request the cession of a plot in the block located on Alvear St., Cochabamba St., Oroño Blvd. and Pellegrini Ave, considering that the previous location (Pellegrini Ave. between Oroño Blvd. and Alvear St.) would not be accepted by the City Council.⁴⁰

This request was made public and unleashed an unfavorable campaign toward the Commission's attempt to locate the museum in Independencia Park, which also caused conflict in the Commission itself. *La Capital* newspaper published the opinion contrary to the project and its articles were considered defeatist by Rubén Vila Ortiz, Juvenal Machado Doncel and Juan Zocchi. Other members attributed the authorship of the published material, considering the style, to the salaried secretary of the Commission, Francisco M. Santillán, and Alfredo Guido added that they were written on President Lejarza's request. The latter rejected the accusation, but recognized that he had privately met with the Mayor, Isaías Coronado, and asked him not to cede the plot in the park *because he would be glad if the purpose of the Commission failed*, and since this meeting was unfruitful, he resigned as president of the Commission. The case concluded with the secretary's dismissal and the election of a new president.⁴¹ On November 30, 1927, an Internal Commission Pro Museum was designated, formed by Nicolás Amuchástegui, Alfredo Guido, Crescencio de la Rúa and Juan Zocchi,⁴² and the Municipal Fine Arts Commission made an official statement concerning the adverse articles appearing in different newspapers.⁴³ The minutes record a note from the Sociedad de Artistas Argentinos [Argentine Artists Society], congratulating the institution for its stand in reference to the project of locating the museum in Independencia Park.⁴⁴ The Mayor's Office finally decides to cede, by Ordinance No. 4 on April 24, 1928, a plot owned by the municipality measuring 60 m by 60 m, located on Oroño Blvd. and Pasco St, on the East side, to begin the construction work.⁴⁵

Once this plot was secured, the Commission prepared the guidelines for the contest of projects for the Municipal Museum of Fine Arts' building, assigning Architect Crescencio de la Rúa to its organization.⁴⁶ The guidelines were sent to the Sociedad Central de Arquitectos [Central

Society of Architects] and to the National Fine Arts Commission for their input.⁴⁷ The former sent its observations, after which the rules were sanctioned, following Alfredo Guido's motion to extend the invitation to all national and foreign architects with a national degree, since at first it had been limited only to professionals from Rosario or those with five years' residence in the city.⁴⁸ The total cost of the construction work could not exceed one million pesos. Article 8 stipulated that the building had to have three floors; basement, ground floor and top floor. The ground floor was to be destined to rooms and galleries for sculpture, medals and engravings; the top floor would be exclusively for painting, with rooms of three different dimensions. Article 9 deals with the spaces to be distributed in the rest of the building: library, copy museum, conference and concert room (an amphitheater to accommodate four hundred people), a room for temporary exhibitions, director's office, secretary's office, administration office, a wing for the Municipal Fine Arts Commission with a room to seat ten people and a secretary's office with waiting room, storage rooms, steward's apartment and other dependencies. With the front facing Oroño Blvd., the building could not be fenced, according to article 10. Three prizes were established: the first was the technical direction of the construction works with a payment of three percent of the funds allotted to the beginning of the work (which could not be less the \$500,000), and in case the works proceeded, a payment of five percent of the value of the following constructions; the second prize was stipulated in \$3,000 and the third in \$2,000.⁴⁹

On September 8, 1928, the Jury met. It was formed by: Architect Jorge Bunge, from the National Fine Arts Commission; Architect Rivarola, from the Sociedad Central de Arquitectos [Central Society of Architects]; Architect Jorge A. Tavernier, from the National Architecture Department; Engineer Mario Morgantini, from the Department of Public Works of the Municipality of Rosario, and Architect Crescencio de la Rúa, from the Municipal Fine Arts Commission.⁵⁰ The jury's decision contains a detailed critique of each project. We will summarize the ones corresponding to the winners:

De Lorenzi, Otaola and Rocca.- Facades with very auspicious general solutions that could lead to a definitive excellent result [...] Its plastic concept is exact and in perfect harmony with the building. The central motive of the main front is worthy of great praise. The stories are very clear and in perfect balance. The circulation is easy and perfect and the room dimensions very good [...] There is a maximum use of the building surface. The amphitheater' capacity is at the limit admitted; the transit to the stage is uncomfortable and its placement in the basement is not very good [...] There is an absence of secondary and service entrances, and not sufficient independence for the administration, director's office, Fine Arts Commission and steward's rooms [...] The total covered surface is approximately 6,347 sq. m. [The cost of \$1,005,920 rose to a total of \$1,045,920 including fees]

Ángel Guido.- The façade of this project is beautiful and has been admirably presented. Its style is sober and severe, framed in the purpose of the building. Perhaps the repetition of the motif of the caryatids on the lateral facades reduces the effect. The absence of indispensable windows for the lighting of the (improperly called) hypostyle room on the lateral façade of the top floor is regrettable. The composition of the construction is somewhat confusing and crowded, making the illumination of some rooms difficult [...] The library and the copy room are deficiently illuminated [...] Stairs with insufficient development of meters 9 to ascend meters 7. A very nicely solved amphitheater with independent access. Logical disposition of the patios that widen in height. [The covered surface of 8,606 sq. m., raised the jury's estimated construction cost to \$1,417,100]

Pseudonym 'Buster'- The main façade presents a very fortunate solution, exception made of the crowning of the central body [...] The stories are balanced. The general placement of the rooms is good. The engravings room has a poor light distribution [...] The library is located

on the floor that according to the guidelines should be reserved exclusively for painting [...] The stairs lack importance [...] There is an absence of elevators. The arrival to the copy room is bothersome and deficient, and the Director's Office, Administration and Commission are under-categorized. According to the jury's estimate, the covered surface of 6,930 sq. m. would raise the cost to \$1,148,000]

By unanimous decision, the First Prize went to architects De Lorenzi, Otaola and Rocca; the Second Prize to Architect Angel Guido and the Third to the pseudonym *Buster*.⁵¹

Architects De Lorenzi, Otaola and Rocca immediately visited the city, arriving from the capital where they resided, and after suggestions made by the president and the Commission, the location chosen by the previous administration was modified, establishing the exact site of the building in Independencia Park, in the block marked by Oroño Blvd. Pellegrini Ave., Montevideo and Alvear streets, also reconsidering some aspects of the spatial distribution. *The building will stand in the center and the main façade will face in an angle the intersection of Oroño Blvd. and Pellegrini Ave., for which the architects were authorized to modify the blueprint details, adding a copy to present to the municipality in order to request the change of the location previously sanctioned.*⁵² The executive department endorsed the modification with Ordinance No. 72 dated 1929.

Once the definitive blueprints were approved by José Gerbino and Antonio Cafferata, the bidding procedures got underway.⁵³ On December 31, 1929, a private bid took place for the excavation and reinforced concrete structure of the Museum building. The proposals were sent to the winning architects for their examination and verdict, and Geppel and Vaquer's Construction Co.'s offer was accepted, represented by Eng. Emigdio Pinasco, for the total price of \$196,800.⁵⁴

The minutes consulted make no further reference of the contest and bidding above mentioned, save in reference to a claim for the payment of the building's blueprint, for the amount of \$18,706. This is repeated in the minutes, revealing a controversy in the Commission in regards to the issue. In 1931, the institution recognized the debt for the blueprint fees, understanding that the amount requested was fair according to the rates established by the Sociedad Central de Arquitectos [Central Society of Architects], but alleged not having funds to pay it, and asked for a rebate and financing.⁵⁵ In the session of May 30, 1933, it was objected that in the contest guidelines of the museum project there was no clause that demanded the payment of blueprints in the case the construction was not executed (it was suspended) and it was decided to assign voting member Mario Largaía the examination of the case.⁵⁶ This issue was not solved until 1937, when it still appears as a pending debt in the ledger of the Municipal Fine Arts Commission, transferred to the then recently created Municipal Department of Culture.

In September, 1930, the president of the Commission at the time, Antonio Cafferata, reports that, along with the municipal authority, he has reached an agreement by which, in exchange for the due rent with the liquidation of the due subsidies, the firm Echesortu and Casas would take care of some of the reforms in the museum. These improvements consisted in painting the building façade, roofing the first patio with the adequate lighting, also changing its tiles to transform it into a sculpture room, and constructing, over the rooms of the second floor, a large room for storage and other purposes.⁵⁷ The review of the mentioned construction work is assigned to the members in office Víctor Avalle, Hilarión Hernández Largaía and José Gerbino.⁵⁸ They drew the blueprint that was handed over to the owners for the investment required,⁵⁹ and designated Joaquín Pizzolato in charge of the construction, with an estimate calculated in \$10,500. The Commission would contribute up to \$6,000 of this total, and the rest would be paid by Echesortu and Casas.⁶⁰ Once the work was finished, the residence opened its doors on April 25, 1931, and Mayor Alejandro Carrasco attended the event.⁶¹

Nonetheless, the Commission decided to rent a unit downtown to house

the XIII Rosario Salon of 1931.⁶² In the following three years, due to the withdrawal of provincial and national subventions, the Commission was obligated,⁶³ to suspend its 1932, 1933 and 1934 salons, except for the nine exhibitions it organized from May to October 1932, in a residence located on 1039 Córdoba St., lent by Mrs. Augusta Testoni de Zamboni.⁶⁴ On September 20, 1932, the Municipal Undersecretary of Economy notified the Fine Arts Commission that the building occupied by the Public Electric Utility's office would be demolished, leaving only the main body of the house standing, in which he suggests the Fine Arts Academy could be installed, whose foundation was one of the attributions assigned at the moment of the Commission's creation.⁶⁵ The proposal was accepted, indicating that there was no other possible institution that could be set up with public revenues, since the Commission itself was insolvent.⁶⁶ In the same session the project presented to the City Council by Luis Coussirat was considered, that is, the creation of the Cafferata Museum of History and Fine Arts, which would be located in Antonio Cafferata's house.⁶⁷ This museum would be managed by the Municipal Fine Arts Commission, demanding that it move its headquarters there and cede its patrimony. Two arguments against the proposal were expressed. The first one stated that a single Commission would be incapable of managing the two areas, and the second, that the location was small, since the current museum had 290 m of wall space on which 220 artworks were hung, and 350 m would be needed to place the remaining pieces. The exhibition surface the new property offered was 305 m., therefore it was argued that nothing would be gained with the move, besides the fact that there wouldn't be any space left for the history section. It was also pointed out that the location was not adequate because it was far from the city center,⁶⁸ adding that the offer had come too late, given that the Cafferata Collection⁶⁹ had already been sold at auction in Buenos Aires. What this refusal actually expressed was that the Municipal Fine Arts Commission would remain firm in its decision of not resigning its field of expertise by merging the two areas, and this is the reason why this important collection was lost for Rosario.⁷⁰ In 1933, in view of the difficulties involving its activities due to the dire economic situation, the Commission decided to send a note to the then Mayor, Esteban Morcillo, phrased in the following terms: *The Municipal Commission indicates that the rents that must be currently paid are excessive for the tasks the Commission must perform and in this frame of mind, it proposes equipping a municipal property for that purpose until the new museum building is constructed. Examining the issue, it seems feasible to adopt the project elaborated by the Department of Architecture, by which the current public electric utility's facilities can be equipped.* The Commission points out the advantages of the building to be renewed, in the block marked by Pellegrini Ave., Oroño Blvd., Alvear and Cochabamba streets, located only a few meters from the place in which the future museum would be erected, and its greater dimensions that would allow for the exhibition of works now kept in storage, which included over half of its endowment. It requests the Municipality to collaborate with the direction, the work force and sand, leaving the Commission in charge of the costs of the rest of the materials and the project elaborated by two of its members Víctor Avalle and Architect Carlos Vescovo.⁷¹ The Mayor decides in favor of this request and cedes the Public Utility Department's building to the Museum. The Commission calculated the cost of construction in \$12,500, authorizing the initiation of the work.⁷² The cession sparked the criticism against the Mayor of a group of councilmen, who considered it an illicit action. The Commission sent a note to the City Council, stating: *We are very surprised to hear that a group of members of the City Council has qualified the cession of a municipal building for the temporary installation of the Fine Arts Museum as an 'illicit action,' a statement that suggests that the Municipal Museum is not a community property, but the property of some other person with private or public rights. We completely agree with you in regards to the convenience of giving a public building to a public institution.*⁷³ Notwithstanding, the work was immediately suspended by resolution of the City Council.⁷⁴

The financial situation of the Commission was distressing due to the problems caused by the suspension of the construction work in the park, which forced it to continue paying the monthly \$500 in rent and the large debt accumulated over the years 1928, 1929, 1930 and 1931.⁷⁵ It is important to mention that the renovation work was suspended and its File in the City Council was stopped from June 1933 until the sanction of Ordinance No. 364 dated November 23, 1934, that authorized its continuation. In May 1935, the work was already well advanced *with the roofing of the large salon and two rooms finished*, and the construction was calculated to be completed in approximately three months.⁷⁶

Around that same date, and in spite of the difficulties, the annual contest was resumed. The XIV Autumn Salon was presented in the large and comfortable residence of 972 Córdoba St., provided by Eng. Manuel Otero Acevedo. *The mentioned location had two stories with wide stairs to comfortably access the top floor. The surface on the ground floor was 484 sq. m., and on the top floor 898 sq. m., which made a total of 1,384 [sic] sq. m., distributed in fifteen rooms.*⁷⁷

An article published in May 1935 in *La Nación* newspaper praised the work of the Rosario Commission, stating:

[...] The XIV Autumn Salon is in effect a comeback [...]. It is a 'Free Salon'. It opens its doors to everything presented, with total liberty. There is no admissions jury nor previous selection since the capacity of the location affords such privileges [...]. Let us celebrate this return and then see its effective values. The current Municipal Fine Arts Commission presided by Víctor Avalle and formed by well-inspired collaborators is due this and other no less significant support. They assumed their posts in times of crisis, in a difficult moment. How can we think about salons? Deficit, unpaid prizes, difficulties. The current Commission has managed to get ahead, and something truly admirable, it is constructing the building for the Fine Arts Museum. We visited the future location which is well underway, 45% superior to the current one. Large rooms, overhead lighting, adequate distribution. All this is being done with very little money, an exiguous amount. This new museum will be inaugurated on July 9th. It is not possible to have done more in less time and with such meager resources. Mr. Avalle and the rest of the members offer a worthy example to be imitated.⁷⁸

In order to cover the increasing demands for rooms, caused by the development of the city's artistic movement, the Municipal Fine Arts Commission projected the installation of an annex located downtown, arguing that it would be *convenient, once the museum is moved to the park, if there is a place in the city center for small exhibitions and an office. In this regard, the modifications to be introduced in the unit situated in the Renom Gallery were considered, estimating them in an amount of \$3,000.*⁷⁹ The repairs in the unit where the Central Exhibitions Room would be installed began with the demolition work, which was finished in a very brief period. In view of this, the revision of the activities that were to take place began, including the organization of individual exhibits, homage ceremonies, engraving and watercolor salons of Argentine artists.⁸⁰ This unit, located at 874 San Martín St., had been formerly occupied by a branch of Witcomb, and had overhead lighting, burlap-covered walls and carob flooring, and its dimensions were 10.4 m. by 4.6 m., to which a small annex measuring 4.5 m. by 2.5 m. was added. It was inaugurated on November 4, 1935, with an important exhibition of Fernando Faber's works.⁸¹

Simultaneously, the president of the Municipal Fine Arts Commission, Víctor Avalle, gave a report on his contact during his previous administration with the Provincial Government when he had secured a grant of \$50,000 for the expansion of the building in the park that required the study of a new project assigned to members Angel Guido, Víctor Avalle and Carlos Vescovo, and it was approved.⁸² Given the great advantages of the building and the well-resolved construction problems that emerged during the work, the Commission thought it would be convenient to do a *more definitive* job, requesting the Municipality to intervene before the Provincial Public Works Department in order to extend the construction project and add the necessary annexes to obtain a *great museum* for Rosario.⁸³

In one of the minutes, we find the detailed record of the renovations to

be executed in the temporary building provided by the municipal government, which extended the insufficient space in the residence of Santa Fe St. considerably. At the same time, the criteria is explained, and firmly sustained, concerning the convenience of locating the Museum in Independencia Park:

The construction details have been carefully dealt with, specially the lighting system, which will offer an adequate distribution of light for the public. Members of the commission have studied the matter meticulously and considering the experience of other museums in the country and what the technique advised for such cases, they have been able to obtain results that allow us to assure that the distribution, both of natural light as well as artificial (in all cases overhead), will have nothing to envy other buildings dedicated to this purpose.

The capacity of the new museum will be infinitely superior to that of the current location. This one only has 255 m. of available wall space for the placement of artworks, while the building to be constructed will have 458 m., which implies the benefit of 203 extra meters, equivalent to a seventy- nine or eighty percent increase. This will allow us to place innumerable works that are now in storage, and will also offer available space for the future expansion of the museum, as well as a better display of the works, avoiding the cluttering that may be currently observed in several of the museum's rooms.

In the new facilities, the need for an annex to the museum has been foreseen, including: steward's apartment, library room, music room, medals room, administration, general storeroom, archive, restoration workshop, lady's and gentleman's restrooms, storeroom for packages and other services. Visitors: this museum has a greater number of national artworks, and its artistic endowment is estimated in 438,095 \$ (according to a January 1932 estimate) and it isn't visited enough in relation to its rank and category. One of the reasons attributed to this phenomenon is its location. Actually, it is observed that its downtown location [835 Santa Fe St.] is not adequate, since on Sundays and holidays, when a greater public circulation must be considered, the area surrounding the museum is one of the least visited in the city. It is, on the contrary, easy to observe a greater flow of people toward places of recreation, especially Independencia Park, where the new museum will be located. This commission believes that something similar to what happens in Buenos Aires will take place here, where the National Museum has been visited much more often after it moved from San Martín Square to the current site in Palermo. Moreover, the most famous city planners recognize that museums should be located in parks.⁸⁴

National political conflicts led to the government's intervention of Santa Fe Province from October, 1935,⁸⁵ to April, 1937, a prolonged period of instability that delayed the continuity of the museum's renovation works several times.

In the XV Autumn Salon, opened on May 25, 1936, and with the objective of informing the public of Rosario about the museum building in the Park (still under construction), a scale model of the museum was exhibited.⁸⁶

The following month, a Special Session was called in order to deal with a note sent by the Mayor (File No. 017701-A36), which transcribed the petition signed by twenty-nine so-called *local artists and individuals interested in the city's cultural progress*, criticizing the Commission's actions. During that session, an answer was written, beginning with an analysis of the undersigned and their identities, among which the only known artists that appear are Manuel Musto, César A. Caggiano and Herminio Blotta. It disqualifies other *artists rejected* in the shows and detects some apocryphal or illegible signatures. Concerning the location of the Museum, the opinion formulated by the Commission about the mentioned artists is transcribed:⁸⁷

[Manuel Musto] Currently opposing the construction of the Museum in the Park and Central Gallery of the Commission, has previously given his opinion and concrete facts that evidence his different point of view in a matter of such great responsibility. Indeed, on June 26, 1933, he sent this Commission the following note favorable to moving the museum to the park: 'Mr. President of the Commission, I have seen the building blueprints and the location where the museum will soon be located. I consider the initiative of the Commission fortunate. I hereby send my support to the interesting work to be executed'. He also disagrees with the central exhibitions room in May 1936, which, however, he had no problem using to exhibit four works in a group show; a catalog was published as it is recorded in the attached evidence and he enjoyed the prerogatives the Commission confers upon those who exhibit in its gallery.

[César A. Caggiano] Now opposes the construction of the Museum in the Park, and as a member of the Commission, with his vote, approved the prosecution of the works (as recorded in minute no. 203 dated January 12, 1935). [Herminio Blotta] Was disqualified in 1923 for presenting plagiarized works in the salons. From that date on, he has never been seen participating in any artistic manifestation (His disqualification is recorded in minute no. 69 f. 145-149, Minute Book 1917).⁸⁸

The Commission states that: *those who are interested in the plastic arts are grouped in three associations in Rosario: 'Refugio' [Haven], 'Mutualidad Popular' [Popular Mutuality], and 'Los 9' [The 9]. The three mentioned institutions gather artists, students and aficionados in general of all artistic concerns and their number amounts to 243. None of these associations has backed the authors of said petition.* For this reason, the Commission sent them a note on June 4, 1936, requesting their opinion:

*Refugio [Haven], a legal institution with over one hundred and sixty members that included painters, students and art patrons, presided by Joaquín Álvarez Muñoz, addressed the Commission stating, among other concepts, that by installing its Exhibitions Room on San Martín St., it has done nothing but channel and wisely favor an auspicious current among the public, the arts, and the artists. Regarding the future location of the Municipal Fine Arts Museum in Independencia Park, Rosario's geographical center, we shall only say that eighty percent of the Museums of the world are in such locations or similar ones. Museums are for the people; on holidays, people are in the parks; the possibility of frequenting them is more immediate than the business districts of the cities, which the public stays away from during holidays.*⁸⁹

*Mutualidad Popular [Popular Mutuality], institution that gathered sixty-five members, supports the Commission expressing its emphatic disagreement with the terms contained in the mentioned note: Regarding the relocation of the Fine Arts Museum to Independencia Park, we consider opportune to ratify that our institution reiterates its individual and collective agreement already manifested in other opportunities, approving at the same time the cooperation lent by this Commission in favor of a greater artistic diffusion, which was facilitated with the creation of an Exhibitions Room for the benefit of all of our local and national artists.*⁹⁰

Likewise, the Rosario plastic group *Los 9 [The 9]*, acknowledged the receipt of the petition note, and Pablo Pierre, its secretary, signed the answer expressing: *It is my duty to inform you that according to the approval given by the majority with their signatures that the Municipal Museum should be located in Independencia Park, in no way has our opinion changed in that regard; moreover, on the contrary, we wish to see the work finished, confident that it will give the artistic currents of our city the character they deserve.*⁹¹

The Commission answered with a letter to the Mayor, from which we have extracted the references to the Museum.

1. Museum in the Park: In the document, the undersigned speak of 'large sums' to finish the works. Fortunately, the Mayor knows the state the construction is in, and the estimate of this Commission to finish the first section in charge of the Municipality and the Fine Arts Commission, estimate ratified by the technical offices of the Municipality. These figures are so eloquent, they do not reckon any further comment. **2. Definitive Museum:** There is much talk about the definitive Museum, with what resources can a work of that nature be done in this period of economic depression? You, sir, know the difficulties encountered in the completion of the works in the Park, which only requires a small amount of money. A definitive Museum costs over a million pesos and given what is exposed above, we believe it wise not to think about that investment. **3. Central Exhibitions Room:** This Gallery has held exhibitions of works belonging to the Museum, and some of them, like Fernando Fader's, gathered 10,770 visitors in fifteen days, that is to say, the same number of people that visits the Museum on Santa Fe St. in a period of three years. This proves the efficiency of the location, which is frequented by a media of 400 visitors a day, a carefully checked estimate.⁹²

This lengthy communication from the Fine Arts Commission concerning the issues at stake, which had wide repercussion in the city's artistic community, was not answered by the Mayor. Meanwhile, the difficulties continued at the building site. On July 1, the President informs that since

the Municipality had withdrawn its personnel, the construction had to continue with workers paid by the Commission, and it would not meet the deadline -due to delays caused by the inexperienced laborers- set for the conclusion of the first section to be inaugurated on July 9, as it had been planned.⁹³ The Federal Intervention of the Province was also responsible for this problem.

It may be inferred that such state of things would compel the Commission to resign, a decision that was recorded in the minute corresponding to the session of October 20, 1936. During that meeting, a lengthy exchange of opinions took place, related with the abnormal conditions in which the Commission was obligated to function, alleging, in particular, the unpaid municipal subventions and objecting *the idea of giving the museum constructed by this Commission in Independencia Park another use.*⁹⁴ Since the elaboration of this project, and just as in previous opportunities, the institution objected by vindicating its exclusivity in this area, transgressed by Decree of July 20, 1936, which proposed the creation of a Scientific Museum to be located in the above mentioned building under construction. The resolution originated in a claim by Julio Marc to the provincial intervention authorities, which by mandate involved the Municipal Authority of Rosario, asking for the said location with the destination mentioned, while paradoxically, he manifested this did not imply modifying the use previously assigned.⁹⁵ These new causes led to the decision of sending the Mayor the irrevocable resignation of all the members of the Municipal Fine Arts Commission.⁹⁶

Its numerous initiatives to provide the museum with a location through official channels, whether by means of obtaining the cession of a municipal building or a subsidy for its purchase, or even a public bidding for the construction of the building, were all fruitless during the period of its activities, which concluded that year. Due to all this, the museum did not move from its original location, the rented unit on 835 Santa Fe St., until 1937, when it inaugurated its own building.

Julio Alizón García, as Interim Director, remained in charge of the Commission, and in April 1937, he sent a note to the Mayor alluding to the procedures previously initiated by Luis Delfo Castagnino on behalf of his mother, Rosa Tiscornia de Castagnino. He explained the proposal of donating a building for the Municipal Museum of Fine Arts to the Municipality of Rosario in the following terms:

1- Mrs. Rosa Tiscornia de Castagnino, with the purpose of fulfilling the wishes her deceased son, Juan B. Castagnino, expressed in his last moments, has decided to construct, without any cost to the Municipality of Rosario, and in the municipal plot the authorities see fit, a building destined to a Municipal Fine Arts Museum with the characteristics indicated in the attached projects, whose value is calculated in the sum of 250.000\$. 2- The deed of the building will be signed in favor of the Municipality of Rosario in the inauguration ceremony. 3- The donation stipulates the following conditions: a) the building will be exclusively destined to a Municipal Fine Arts Museum; b) the Museum will be named Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts, in compliance with the Mayor's wish; c) the artworks belonging to the Municipal Museum of Fine Arts will constitute its endowment, as well as the artworks of the donor family and the future acquisitions the Municipality should make, which may not be ceded; d) the construction of the Museum will be exclusively in charge of Rosa Tiscornia de Castagnino, and under no circumstances the municipal authorities will be able to propose or suggest the personnel required for this work, nor modify the approved blueprints; e) the municipal departments will be in charge of the gardening and surrounding sidewalks.⁹⁷

The donation was accepted by Municipal Decree No. 509 dated April 27, 1937, signed by the Commissioned Municipal Mayor, Miguel Culaciati, who in his *Statements* appreciated this contribution by a private citizen to the city of Rosario, accepting the donor's conditions and exempting Mrs. Castagnino from construction taxes and cost of the deed, which had to be signed within thirty days after the sanction of this decree.⁹⁸ The blueprints and execution of the works were in charge of Architects Hilarión Hernández Largaía and Juan Manuel Newton, based on the location of the Museum of Fine Arts, which according to Ordinance No.

72 of 1929, was to be built in the block marked by Oroño Blvd., Pellegrini Ave., Alvear and Montevideo streets. Its rationalist style presents a neoclassical façade. In the wide hall, a travertine marble staircase offers access to the second of its two floors, which contain thirty-five exhibition rooms.

By Ordinance No. 24 of 1937, the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts was created, establishing in its article 1 that its location would be the building donated by Mrs. Rosa T. de Castagnino to the Municipality, situated in the intersection of Oroño Blvd. and Pellegrini Ave. The same norm ordered the transference of all the artworks of the Municipal Fine Arts Commission to the mentioned Museum.

The Municipal Department of Culture was created by Ordinance No. 25 sanctioned on November 16, 1937. The members of its *pro bono* Board of Directors, nine in total, were designated by Decree No. 1334 dated December 2, 1937, establishing that the Director of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts would be a natural member of this board.⁹⁹ Mr. Manuel A. Castagnino was designated as the first President of the Municipal Department of Culture, initially installed in the Museum.¹⁰⁰ The City Council established that this institution would succeed the Municipal Fine Arts Commission, transferring its active and passive assets to the new department by Decree No. 60 of the City Council, sanctioned on June 14, 1938.¹⁰¹

The Juan B. Castagnino Museum of Fine Arts was officially inaugurated on Tuesday, December 7, 1937, in a ceremony presided by its first Director, Architect Hilarión Hernández Larguía and Mayor Miguel Culaciati, coinciding with the 4th Congress of the National Federation of Official Fine Arts Commissions.¹⁰² *The Museum already possessed an artistic asset of 623 paintings and 40 sculptures and an important library,*¹⁰³ *the National Museum of Fine Arts had contributed 54 artworks, out of which 20 were by foreign painters, 17 belonged to the period classified as 'Beginning and Blossoming of Argentine Painting' and 17 were by contemporary Argentine painters, plus 200 engravings by the English artist Frank Brangwyn. Both stories of the building were occupied, displaying 597 exhibited works, which included the national loan and the best museum assets.*¹⁰⁴

With this ceremony, the prolonged period of struggling for a proper location ended.

Notes

¹ *El Círculo* Association (created in 1913), was a dependency of the Argentina Library [Biblioteca Argentina]. It organized an important salon –in 1913, with pieces from private collections– known as the First Fine Arts Salon. In 1916, *El Círculo* formed a Fine Arts Commission, which would be responsible for organizing the First Autumn Salon, held in 1917. The success of this enterprise led the city's mayor to promote the constitution of a Municipal Fine Arts Commission, formed by men from *El Círculo* whose functions would include organizing annual art salons, creating a Museum, founding an Academy of Fine Arts, offering grants to artists and counseling the municipal authority about the acquisitions to be added and the acceptance of legacies and donations of artistic merit. Prieto makes reference to this 1917 salon here, given its close relationship with the emergence of the future Castagnino Museum.

² Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 1, (July 29, 1917), f. 1-4.

³ *Ibidem, ibid.*

⁴ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 2, (August 4, 1917), f. 4-7.

⁵ *Ibidem, ibid.*

⁶ *Ibidem, ibid.*

⁷ *Ibidem, ibid.*

⁸ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 3, (August 11, 1917), f. 7-8.

⁹ *Ibidem*, minute no. 4, (August 18, 1917), f. 9.

¹⁰ *Ibidem*, minute no. 5, (December 27, 1917), f. 11-12.

¹¹ *Ibidem, ibid.*

¹² Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 24, (January 3, 1920), f. 43.

¹³ *Ibidem*, minute no. 27, (April 28, 1920), f. 58.

¹⁴ *Ibidem*, minute no. 29, (May 22, 1920), f. 67-68.

¹⁵ Note from the Mayor's Office to the Municipal Fine Arts Commission, July 6, 1920. Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive. Collection of Miscellaneous Documents, Box 1917-1920.

¹⁶ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 31, (July 1, 1920), f. 70.

¹⁷ *Ibidem*, minute no. 38, (November 6, 1920), f. 83. After Amuchástegui's resignation, Antonio Cafferata assumes the presidency temporarily, and the meetings of the Commission are held in his house on 967 Buenos Aires St. (Cf., Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 39, November 17, 1920 and minute no. 40, December 21, 1920). As a consequence of the eviction notice, the Mayor's Office goes so far as to dictate a decree establishing that all the paintings and sculptures of the museum had to be moved to the municipal palace, installing them temporarily in the reception room until an appropriate location was found. (Cf. article "El Museo de Bellas Artes. Ante la amenaza de un desalojo judicial la Intendencia ordena el retiro de todos los cuadros y la habilitación de un local provisorio" [The Museum of Fine Arts. After Threats of Eviction the Mayor's Office Orders All Paintings Removed and the Opening of a Temporary Location], *Crónica* newspaper, Rosario, November 9, 1920). The amount due Echesortu and Casas for the period June 1, 1919, to November 30, 1930, was \$4,800, (Cf., Balance up to November 30, 1920, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, Collection of Miscellaneous Documents, Box 1917-1920).

¹⁸ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 44, (March 29, 1921), f. 95.

¹⁹ Article "CMBA. Nota presentada al Concejo Deliberante" [Municipal Fine Arts Commission. Note Presented to the City Council], *La Capital* newspaper, Rosario, April 30, 1921. In: Nicolás Amuchástegui, *Album, To the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts. Rosario. Its Origins*. Compilation donated by the author in 1938, p. 463.

²⁰ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 51, (September 28, 1921), f. 115-116.

²¹ *Ibidem*, minute no. 53, (October 20, 1921), f. 118-119.

²² *Ibidem*, minute no. 55, (November 9, 1921), f. 120.

²³ In April, 1925, the Commission received an extraordinary subsidy of \$10,000 from the municipal government, which was used to pay rent due and amortization of the existing debit. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 81, (April 25, 1925), f. 177.

²⁴ Later historical criticism would not accept the version that placed the foundation of Rosario in 1725, demonstrating its lack of veracity. Nicolás Raúl Amuchástegui elaborated on the highly debated problem of the city's beginnings with an erudition derived from an exhaustive knowledge of the existing bibliography in the 30s, which lent him the acute understanding of the doubts encountered due to insufficient documentation available on the subject. In that sense, he firmly held that there was no foundational event and no presumable founder, contrary to what his contemporaries sustained, and pointed out the reigning uncertainty surrounding the matter, which adds value to his historical work. Amuchástegui's profile is marked by the relevant talent this lawyer had as a historian, which led to his designation as a Member of the Rosario branch of the Junta de Historia y Numismática Americana [American Council of History and Numismatic], of the National Academy of History in 1929. He began writing in 1903 and published legal and history works. (Cf. Marta Frutos de Prieto, *La polémica Fundación de Rosario. Su historiografía. [The Controversial Foundation of Rosario. Historiography.]* Rosario, Fundación Ross Publisher, 1985, pp. 85-89)

²⁵ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 90, (August 10, 1925), f. 192.

²⁶ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 92, (September 8, 1925), f. 2.

²⁷ *Ibidem*, minute no. 95, (October 11, 1925), f. 6.

²⁸ Alfredo Guido was a member of the Commission at the time. His brother, Architect Angel Guido, joined the Commission later, on June 22, 1935.

²⁹ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 104, (December 25, 1926), f. 23.

³⁰ *Ibidem*, minute no. 106, (April 27, 1927), f. 25.

³¹ *Ibidem*, minute no. 105, (March 28, 1927), f. 23-24.

³² *Ibidem*, minute no. 109, (June 25, 1927), f. 29.

³³ When Juan B. Castagnino died on July 17, 1925, he was president of the Commission. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1917-1925*, minute no. 88, (July 17, 1925), f. 188.

³⁴ Letter from Rosa Tiscornia de Castagnino to the President of the Municipal Fine Arts Commission, Fermín Lejarza, Rosario, July 12, 1927. In: Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, Collection of Miscellaneous Documents, Box 1925-1928.

- ³⁵ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 105, (March 28, 1927), f. 23-24.
- ³⁶ *Ibidem*, minute no. 111, (July 27, 1927), f. 32.
- ³⁷ Letter of resignation from Fermín Lejarza to Mayor Isaías Coronado, Rosario, November 28, 1927. In: Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, Collection of Miscellaneous Documents, Box 1925-1928.
- ³⁸ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 112, (August 1, 1927), f. 33.
- ³⁹ *Ibidem*, minute no. 113, (October 14, 1927), f. 36.
- ⁴⁰ *Ibidem*, minute no. 115, (November 9, 1927), f. 38-39.
- ⁴¹ Vila Ortiz is chosen president, but he excuses himself, and Alfredo Guido is unanimously voted to occupy the position, at first expressing his concern for having led the actions that caused the vacancy, but later accepting it. (Cf. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 117, (November 23, 1927), f. 40-44).
- ⁴² Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 118, (November 30, 1927), f. 46.
- ⁴³ *Ibidem*, minute no. 120, (December 13, 1927), f. 48-49.
- ⁴⁴ *Ibidem*, minute no. 121, (January 2, 1928), f. 50.
- ⁴⁵ Note from the Mayor's Office to the Municipal Fine Arts Commission, Rosario, May 2, 1928. In: Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, Collection of Miscellaneous Documents, Box 1925-1928.
- ⁴⁶ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 125, (May 7, 1928), f. 61.
- ⁴⁷ *Ibidem*, minute no. 129, (June 18, 1928), f. 71.
- ⁴⁸ *Ibidem*, minute no. 127, (May 24, 1928), f. 65.
- ⁴⁹ The jury meetings had to be conducted by the President of the Rosario Municipal Fine Arts Commission, who was in charge of all pertinent announcements and of controlling that the rules were duly observed. He could speak, but did not have a vote. (Cf. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 132, (July 12, 1928), f. 75-77)
- ⁵⁰ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 135, (September 7, 1928), f. 82.
- ⁵¹ *Ibidem*, minute no. 136, (September 12, 1928), f. 83-89.
- ⁵² *Ibidem*, minute no. 140, (October 27, 1928), f. 98.
- ⁵³ *Ibidem*, minute no. 144, (February 27, 1929), f. 106.
- ⁵⁴ *Ibidem*, minute no. 154, (January 15, 1930), f. 123-125.
- ⁵⁵ *Ibidem*, minute no. 174, (December 27, 1931), f. 164.
- ⁵⁶ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1933-1936*, minute no. 194, (May 30, 1933), f. 4-5.
- ⁵⁷ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 161, (September 17, 1930), f. 141-142. The amount the Municipality owed Mr. Echesortu and Mr. Casas for unpaid rent from October 1928 to December 1930 added up to \$13,500. The cost of the renovations in the museum was estimated in \$6,500. (Cf. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 162, October 1, 1930, f. 142-143)
- ⁵⁸ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 163 (October 20, 1930), f. 144.
- ⁵⁹ *Ibidem*, minute no. 164, (October 28, 1930), f. 146.
- ⁶⁰ *Ibidem*, minute no. 165, (November 28, 1930), f. 147.
- ⁶¹ *Ibidem*, minute no. 169, (May 22, 1931), f. 153.
- ⁶² Efforts were directed toward renting a salon in the corner of Córdoba and Sarmiento streets, owned by Mr. Cassini, and another salon in Córdoba St. between San Martín and Maipú streets, property of Mr. Otero García. (Cf. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 170, June 5, 1931, f. 155). It was finally decided to rent Mr. Otero García's property, who had asked at first for a monthly rent of \$3,000, but the Commission offered \$1,000 instead. (Cf. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 171, June 17, 1931, f. 156)
- ⁶³ The provincial subvention was cancelled in 1930 in a decree passed by the National Intervention Authority in the province, while the national subvention was withdrawn in 1932. The only contribution the Commission received was a municipal subsidy of \$1,000. (Cf. Annual Records of the Municipal Fine Arts Commission, period May 11, 1933 to May 11, 1935. In: Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1933-1936*, minute no. 206, May 22, 1935, f. 22)
- ⁶⁴ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 181, (May 9, 1932), f. 174. These important exhibitions were: Fougjita, Italian Painting, Local Artists, Spanish Painting, Colonial South American Painting, Friar Guillermo Butler, Fernando Fader, Low Countries Paintings, Engravings by Mario Canale. (Cf. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 190, February 3, 1933, f. 184, Annual Records of the Municipal Fine Arts Commission)
- ⁶⁵ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 187, (September 20, 1932), f. 181.
- ⁶⁶ The Commission resigns due to the total lack of resources expected from the municipality. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 190, (February 3, 1933), f. 190.
- ⁶⁷ Antonio Cafferata's address was 967 Buenos Aires St.
- ⁶⁸ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 187, (September 20, 1932), f. 180.
- ⁶⁹ Antonio Cafferata was not a wealthy man, and his collection was mainly linked to Argentine history: Jesuit carvings made by natives, friar furniture and pieces of American origin, an oil on wood from the 17th century of Saint Francisco de Paula, carvings in marble of Saint Dominique and Saint Francis, pieces of American gold and silver work, a set of oils from the 18th century painted on copper sheets representing religious scenes, a collection of daguerreotypes (considered unique in the country), a collection of gold and silver anthropomorphic figures from Pre-Columbian civilizations, collections of stone mortars made by natives of Santa Fe, remarkable manuscripts from the Jesuit Missions and a collection of commemorative medals from Córdoba, Rosario and Santa Fe, as well as a set of Papal medals from the 15th to the 20th century, considered one of the most important in the country. Cf. Dr. Jorge Tomasini, Article: "Antecedentes de la creación de museos en Rosario. El Dr. Antonio Cafferata" [Antecedents of the Creation of Museums in Rosario. Dr. Antonio Cafferata]. In: *Revista de Historia de Rosario [History of Rosario Magazine]*, Year 30, no. 40, Rosario, Sociedad de Historia de Rosario [History of Rosario Association] Publisher, 1992, pp. 73-74.
- ⁷⁰ Regarding the advice requested from the Commission about the Cafferata Museum, the Commission answers the Municipal Authority saying that after the auction held on September 16, 1932, at Guerrico and Williams' (in Buenos Aires) that sold almost the totality of Antonio Cafferata's collection, on which this enterprise was based, it would be useless to go ahead with the project, adding that it was not convenient to name the museum after a person. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1925-1933*, minute no. 189, (November 15, 1932), f. 182-183.
- ⁷¹ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1933-1936*, minute no. 194, (May 30, 1933), f. 5-6.
- ⁷² *Ibidem*, minute no. 196, (June 13, 1933), f. 7.
- ⁷³ *Ibidem*, minute no. 198, (July 4, 1933), f. 9-10.
- ⁷⁴ *Ibidem*, minute no. 199, (August 15, 1933), f. 10.
- ⁷⁵ *Ibidem*, minute no. 201, (February 26, 1934), f. 11-12.
- ⁷⁶ *Ibidem*, minute no. 206, (May 21, 1935), f. 21-28 (Annual Records of the Municipal Fine Arts Commission).
- ⁷⁷ *Ibidem*, minute no. 217, (March 6, 1936), f. 43-62 (Annual Records of the Municipal Fine Arts Commission, period May 11, 1933, to December 31, 1935).
- ⁷⁸ *La Nación* newspaper. Buenos Aires, May 24, 1935. In: *Minute Book 1933-1936*, minute no. 217, (March 6, 1936), f. 46-47.
- ⁷⁹ *Ibidem*, minute no. 210, (August 10, 1935), f. 35.
- ⁸⁰ *Ibidem*, minute no. 211, (September 11, 1935), f. 36.
- ⁸¹ *Ibidem*, minute no. 217, (March 6, 1936), f. 43-62 (Annual Records of the Municipal Fine Arts Commission).
- ⁸² *Ibidem*, minute no. 210, (August 10, 1935), f. 35.
- ⁸³ *Ibidem*, minute no. 217, (March 6, 1936), f. 43-62 (Annual Records).
- ⁸⁴ *Ibidem, ibid.*
- ⁸⁵ In October 1935, the works are again suspended. (Cf. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1933-1936*, minute no. 217, March 6, 1936, f. 43-62, Annual Records of the Municipal Fine Arts Commission). Up until June 1936, there are still claims requesting the continuation of the work (Cf. *Minute Book 1933-1936*, minute no. 225, June 1, 1936, f. 91)
- ⁸⁶ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1933-1936*, minute no. 223, (May 5, 1936), f. 74.
- ⁸⁷ *Ibidem*, minute no. 226, (June 5, 1936), f. 92-103.
- ⁸⁸ Transcription: *it appears there that the sculpture catalogued is no. 34, titled 'Fragmentos de desnudo de hombre' [Fragments of a Male Nude], which was a fragmented copy with some modifications of an original work by another artist and that in the back of the base and in relief was the manufacturer's signature, Frederich Goldscheider, Viennese editor of art objects and the number and inscription '3995 o 399636-2-Fabrice Austrice' for which reason this commission judges the act was grievous and condemnable and decides to remove the 3 works by Blotta from the VI Autumn Salon and the artist's bronze 'El Ciego' [The Blind Man] from the museum, but in consideration of the donor Eng. Julio Bello, Blotta's marble 'Busto de Alberdi' [Bust of Alberdi] will remain in the Administration. The sculptor is disqualified, excluding him definitively from all future shows organized by the Commission. Signed by Juan B. Castagnino, then President, and Nicolás Amuchástegui, Secretary.*
- ⁸⁹ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1933-1936*, minute no. 226, (June 5, 1936), f. 92-103.
- ⁹⁰ *Ibidem.*
- ⁹¹ *Ibidem.*

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1933-1936*, minute no. 228, (July 1, 1936), f. 105.

⁹⁴ *Ibidem*, minute no. 236, (October 20, 1936), f. 113.

⁹⁵ Provincial Decree No. 1731 dated November 27, 1936. In: Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, Collection of Miscellaneous Documents, Box 1936-1937.

⁹⁶ The book that contains the minutes of 1933 to 1936 abruptly stops in October of that year due to the resignation of all the members of the Municipal Fine Arts Commission, leaving half of the volume blank. (Cf. Municipal Fine Arts Commission, *Minute Book 1933-1936*, minute no. 236, October 20, 1936), f. 113. The Municipal Fine Arts Commission dissolves on that date; the following *Minute Book* is of the Second Series and begins on December 2, 1937, with the constitution of the Municipal Department of Culture, which would succeed it a few days after the inauguration of the new building. During that period, Julio Alizon García is in charge, as Interim Director.

⁹⁷ Note dated April 12, 1937. In: Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Archive, *Copyist Book No. 7 from 1936 to 1937*, f. 44-46.

⁹⁸ Municipal Decree No. 509 dated April 27, 1937.

⁹⁹ The nine pro bono members that formed the Municipal Department of Culture were: Julio Alizon García, Manuel Castagnino, Néstor Joaquín Lagos, Osvaldo Lauersdorf, Fermin Lejarza, Ángel Ortiz Grognet, Luis Ouvrard, Juan Manuel Vila Ortiz, and Hilarión Hernández Largaña was a natural member because he was the Director of the Museum. Municipal Department of Culture, *Annual Records 1938-1939*.

¹⁰⁰ Municipal Department of Culture, *Book No. 1: 1937-1938*, minute no. 1, (December 2, 1937), f. 1.

¹⁰¹ Municipal Department of Culture, *Book No. 1: 1937-1938*, minute no. 13, (June 24, 1938), f. 157.

¹⁰² The Director of the National Fine Arts Commission Eng. Besio Moreno, had postponed this 4th Reunion of Official Fine Arts Commissions to coincide with the inauguration of the building. Note from the Interim Director, Alizon García to the Director of the National Fine Arts Commission, Eng. Besio Moreno, October 22, 1937. In: *Copyist Book No. 7: 1936-1937*, f. 64.

¹⁰³ The library contained 447 volumes and 1,276 magazines and leaflets. Municipal Department of Culture, *Annual Records of the Director of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts*, from its inauguration to December 31, 1938, pp. 47-48.

¹⁰⁴ *Ibidem*

Some Considerations About Salons and Exhibitions From 1920 to the Present

By Mirta Sellarés

The sociocultural process taking place in Rosario in 1920 was very important for the country; the Museum of Fine Arts represented the conclusion of a project that was started by the city's neighbors. On its inauguration day, the institution owned works by Fernando Fader, Jorge Bermúdez, Alberto Lagos, Francisco Cafferata and Pío Collivadino, among others, which were acquired in contests or purchased, besides pieces lent both by private individuals and the National Museum of Fine Arts in Buenos Aires, though the latter were mostly European works of little value and dubiously attributed to famous artists.

The IV Autumn Salon held that year, even though it took place in the usual location, was particularly important since it was the first one held after the creation of a museum that was considered by some contemporaries as a *small Louvre*.¹ Moreover, the previous year, when the III Autumn Salon was held, the local event had widespread national recognition. *La voz del interior*, a newspaper published in Córdoba, expressed it so:

Rosario de Santa Fe, the hard-working and cosmopolitan city, is not a philistine town; it is not a vulgar, Phoenician, merchant city, as the clerical folks of the *docta*² refer to it. The effervescent population of Rosario, despite its commercial fever, its port, its crowded streets, the constant movement of some people only interested in financial profit, also has its cult to beauty, its love for the arts, its impressionable and comprehensive soul [...] This year Rosario is, after Buenos Aires, the only Argentine city that offers artists the opportunity to exhibit their works to an intelligent audience, not prejudiced or narrow-minded.²

In 1925, the year the city celebrated the bicentennial of its presumed foundation,³ the annual salon was added to the festive events. With this goal in mind and considering the suggestion of the Municipal Fine Arts Commission, the usual date of the contest was modified, and as an exception, its name was changed to Rosario Salon.⁴ By this time, the salons had earned a place in Rosario's cultural life, and were held regularly in spite of many financial difficulties. Public opinion considered that these annual exhibitions had acquired such importance that it was proper to incorporate it to the official program of the city's bicentennial celebrations: *this fine arts contest no doubt well deserves unanimous approval for being a fair expression of the value of Argentine art, and representing from the masters to the new artists who begin to delve into the artistic problems in an indifferent provincial environment*.⁵ In this article, the difference between the *masters* –represented by names such as Rogelio Yrurtia and Fader– and the *exhibitors from Rosario* is clearly established. The artists mentioned are Emilia Bertolé, Alfredo Guido, Manuel Musto, Luis Ouvrard, Antonio Berni, Demetrio Antoniadis, Emilio Sánchez Sáenz, Nicolás Melfi, José Fantin, Pablo Pierre, Lelia Echezarreta, José Beltramino, Manuel Ferrer Doderó and Enrique Munné. Among the local sculptors, the following are cited: Daniel Antonio Palau, Eduardo Barnes and Lucio Fontana. There's also a reference to other exhibitors like Italo Botti, Francisco Vidal, José Malanca and Alfredo Gramajo Gutiérrez.

Due to a lack of financial support, however, the Municipal Fine Arts Commission did not program the 1926 salon. *With the desire to compensate for this, a group of exclusively local artists, whose sporadic formation seems to consist mainly in not letting a year go by without*

presenting a collective exhibition to give evidence of their work immediately previous to that date,⁶ organized a salon of Rosario artists in the Witcomb art space in Rosario. The Nexus Group that arranged it was formed by Miguel Roldán Batille, Antoniadis, Berni, Beltramino, Ana Calatoni de Caviglia, Ferrer Dodero, Fantín, Alfredo and Ángel Guido, Musto, Ouvrard, and Vanzo. In total, there were thirty-four exhibitors, *sons of Rosario or residing in the city*.⁷ Rosa Tiscornia de Castagnino donated the funds for the prizes, continuing with the philanthropic labor of her son, who had died the previous year.

With the objective of offering financial aid to the Municipal Museum of Fine Arts, the Asociación de Amigos [Association of Friends] was created in 1927, however, the penury this municipal area suffered wasn't easily reversible.

In 1929 the museum published a *General Catalog* of its works. This document contained a meticulous list of the pieces that up to then constituted the endowment of the institution. In this complete record were included both the first and last names of the artists and all the information concerning the works: title, technique, measurements and origin. According to this source, the museum possessed then a patrimony formed by 216 paintings, 21 sculptures, 122 medals of 19th century French art, and 2 Indian silver coins, totaling 361 pieces.

During the 30s, besides the activities promoted by the Museum of Fine Arts and the Municipal Fine Arts Commission, there was a particular effervescence in the city's cultural life. Artists chose to get together more frequently to organize events, stimulate the improvement of their disciplines or discuss political issues. The group *Refugio [Haven]*, for example, located in Maipú St., between Córdoba St. and Santa Fe St., during the presidency of Joaquín Álvarez Núñez sought to promote the creation of a school for artistic education. On the other hand, Antonio Berni's return from Europe, where he had traveled with a scholarship, and the organization of the *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario [Popular Mutuality of Students and Plastic Artists of Rosario]* introduced new viewpoints in the local discussions and plastic production. The effect the visit of personalities such as David Alfaro Siqueiros had, shows the interest aroused at the time by plastic innovations and social issues derived from the 30's crisis.

In the XIV Autumn Salon,⁸ held in 1935, new tendencies were exhibited, like the very large works presented by members of the Mutuality. In spite of the resistance the group provoked, some of the activities they planned took place in the Museum of Fine Arts; an institution that became a space of formation and education, where free workshops developed, promoted by the Mutuality and open to everybody.

Due to the difficult economic situation and the impossibility of affording the monthly expenses, especially concerning rents, the Municipal Fine Arts Commission again discussed the need to construct a building of its own. The Castagnino family was then asked to buy a plot of land for that purpose. After several meetings the Municipal Fine Arts Commission received a counter-proposal: if the Municipality ceded public land, the project and construction would be donated by Rosa Tiscornia de Castagnino, who understood that this was the only way to guarantee the completion of the building. Therefore, the current residence was built in a block next to Independencia Park, the oldest in the city, marked by Oroño Blvd, Pellegrini Ave, Alvear and Montevideo streets. Architects Hilarión Hernández Larguía and Juan Manuel Newton were in charge of the blueprints and technical direction.

The institution that was named Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" ["Juan B. Castagnino" Municipal Museum of Fine Arts], owned at the time a total of 663 artworks, out of which 40 were sculptures and the rest were paintings. Its artistic collection was recognized as one of the most important in the country, and soon it grew even more with important pieces of Argentine and European art donated by Rosa Tiscornia de Castagnino and her descendants. Abundant bibliographic material from her library added to this patrimony.

By municipal ordinance, the position of pro bono director of the Museum

was created, specifying its attributions and renewal. The designation of directors would be in charge of the mayor, with the City Council's agreement. The director would be in office for four years, and could be reelected. Besides being administrator and director, he would be a member of the Municipal Department of Culture, an institution created by the next ordinance. Internal regulations established that the Municipal Department of Culture would be formed by a pro bono board of directors, with nine members, the director of the Juan B. Castagnino Museum of Fine Arts and eight members designated by the Executive Department, previously consulting the list of candidates with the legislative branch.⁹ The Juan B. Castagnino Museum of Fine Arts building, under the direction of Hilarión Hernández Larguía, also became the location of the Municipal Department of Culture, presided initially by Manuel Castagnino. At the time, the building began to be referred to as both the Museum and the Municipal Department of Culture. Actually, most of the activities planned by both institutions took place in the same location, generating in the public of Rosario the habit of attending concerts, conferences and exhibitions on a great diversity of topics.

The direction of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts was in the hands of Hilarión Hernández Larguía, with the collaboration of Julio Vanzo as his secretary. His administration was characterized by an important support to local artists and the dissemination of the artistic trends of the period. Its openness to the community and the interchange with other local and national educational institutions gave the museum a strongly pedagogical character. In this way, the museum did not limit itself to the organization of salons and exhibitions, it also functioned as an active cultural space with a strong educational mission.¹⁰ At the same time, it sought to intensify the acquisition of new artworks so that the collection would be representative of Argentine art, above all, with the intention of turning it into a national referent.

While Hernández Larguía earned the affection of the public and the artists who shared the canons of modernism, his receptive attitude toward these trends generated resistance among the academic artists. This fact caused discussions that also marked this period in the history of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts.¹¹

In 1941, by municipal ordinance, the position of salaried director was created, which caused public concern because the director now became the first municipal official in the area of culture to obtain monetary compensation and work stability. Some attributed these modifications to the Castagnino family's interest in ensuring the municipality's compliance with the conditions they imposed when they ceded a group of European artworks to the institution.

This measure was reviewed in 1944, most likely in an attempt to force Hernández Larguía to resign, but it was reconsidered a year later. During the lapse of time between the two resolutions, and due to the political changes taking place in the country, the municipal commissioner, Adolfo Botti, intervened the Municipal Department of Culture, and finally in 1946, the suspension of Hernández Larguía was decided, and an administrative investigation of his administration began. The same was resolved for secretary Julio Vanzo.¹²

After several changes, in 1949, Pedro Sinópoli was designated director by the mayor with the approval of the City Council, and he would remain as head of the museum for twenty-seven years.

During the administration of President Juan Domingo Perón (1946-1955), cultural policies and artistic manifestations were adjusted to general national programs, which sought to include workers and their representative institutions, the unions, through officially established programs. Holidays like *Labor Day*, celebrated on May 1st, became especially important,¹³ and *Día de la Lealtad [Loyalty Day]*, on October 17. It was also established that all public offices had to exhibit portraits of the President and the First Lady, Eva Duarte de Perón. In order to comply with these requests, Sinópoli commissioned Enrique McGrech to paint these emblematic figures of Peronism, and his work was later

placed in the director's office.

During Sinópoli's period, the date for the Rosario artists annual salon was changed to the winter months. On the other hand, the Rosario Salon, a national event, was inaugurated in the month of October, which coincided with the Week of Rosario.

The Rosario Plastic Arts Annual Salon of 1952 included in the painting section the Gran Premio de Honor "Presidente Perón" [Grand Prize of Honor "President Perón"], while in the sculpture section the Gran Premio de Honor "Eva Perón" [Grand Prize of Honor "Eva Perón"] was created. In those times the development of topics such as work, festivities and popular dances, still lifes and portraits was frequent. At the same time, the Grupo Litoral [Littoral Group] proposed an esthetic renewal using international languages to deal with regional topics. The group gathered artists of diverse ideologies, though most were opposed to Perón's cultural policies, such as Juan Grella, Carlos Uriarte, Leónidas Gambartes and Oscar Herrero Miranda.

From September 21 to October 17, 1953, the First Workers Art Salon was held in the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts. It was organized by the Commission of Culture of the local branch of the CGT [General Confederation of Workers]. The slogan of the salon was *Workers Pro President Peron's Second Quinquennial Plan*, and the exhibitors were divided into category A, that included artists who had previously participated in official contests, and category B, formed by those who exhibited for the first time. This event, which had been taking place in other provincial institutions –such as the museums in the city of Santa Fe– had taken a while to be implemented in Rosario.

In 1957, after the fall of Peronism, in adhesion to the inauguration of the Monumento Nacional a la Bandera [National Flag Monument], an exhibition of Argentine painting opened, gathering works belonging to Domingo Minetti's collection, a recognized collector in the city, who along with others, like Gonzalo Martínez Carbonell, Eduardo Oliveira Cézar and Isidoro Slullitel, began to organize cultural activities in the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts, including the public exhibition of their artistic assets. In 1960, for instance, in commemoration of the 101st Anniversary of the May Revolution, an exhibition titled *Pintura de ayer y de hoy [Paintings of the Past and Present]*, showed works from the collections of Martínez Carbonell, Minetti, and Oliveira Cézar, and in 1962, the salon celebrating the 25th Anniversary of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts took place, through the initiative of Minetti and Martínez Carbonell. A year later, the show *Pintura rosarina: colección Isidoro Slullitel [Rosario Painting: Isidoro Slullitel Collection]* was presented.¹⁴

During the 60s, the national painting salons were held only sporadically in cities far from the more populated capitals and with no contact between official institutions, nor between the artists themselves. For this reason, in 1961, the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts attempted to alter this tendency by announcing a salon that gathered representatives from all over the country, and asking provincial governments to designate five artists. The exception was Buenos Aires, which possessed a great number of distinguished artists awarded in the National Salon, the Palanza Prize, and in salons and biennials abroad.¹⁵ From the mid-60s to the beginning of the 70s, much of the artistic production questioned academic principles and began distancing from cultural institutions, gradually seeking a greater contact with social reality. At the same time, during this period, there was an emphasis on the collective conception of esthetic production. In Rosario, a group of artists was formed, which went from experimental art –through successive adhesions to different artistic movements– to vanguardism. This group was very critical about the production of several renowned artists of the time –whom they identified with a *cultura mermelada [marmalade culture]*– and they did not take part in the activities of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts. However, in 1966, most of its members participated in the First Gemul Salon for Young Painters of the Littoral, which was organized by an institution that was

not part of the Museum, and where object-paintings were presented for the first time in open criticism to easel painting. The contest included an independent jury that granted awards to some of the young artists amid strong criticism by the more conservative factions.

The 1967 Pintura Actual de Rosario [Current Rosario Painting] Exhibition was also important, showing works from the Slullitel Collection, whose owner adhered to the new trends and promoted their dissemination.

In 1968, during the dictatorship of Juan Carlos Onganía, the work *Tucumán Arde*, led by artists from Rosario and Buenos Aires, was highly significant in the medium, but this type of practice did not have an immediate correlation in the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts.

At the beginning of the 70s, many artists who belonged to the *Rosario vanguard* abandoned their artistic production to pursue other political actions. The Juan B. Castagnino Museum, in the meantime, remained uninvolved with most of the changes that took place in the country at the start of the decade, and continued organizing salons along traditional lines. One of the most important exhibitions was the Homage to Leónidas Gambartes in 1973, commemorating ten years of his passing, and Alberto Pedrotti's show in 1974.

The 1976 coup d'état, the so-called Proceso Militar [Military Process] that lasted until 1983, exercised a heavy censorship over all areas. In general, official institutions related with art were intervened and many professors were removed and suffered political persecution. The Escuela Provincial de Artes Visuales [Provincial School of Visual Arts], the Escuela de Bellas Artes [Fine Arts School] of the National University of Rosario and the Constancio C. Vigil School suffered abrupt changes in their curricula, authorities and teaching goals. In the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts, Sinópoli was replaced by Horacio Correas, and in only a few years several directors succeeded him in a series of short and hardly exceptional administrations.¹⁶

Correas, who had been linked to the Municipal Department of Culture for his work as a writer and journalist, remained as director until 1978. During his administration, in 1977, the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Foundation was created, which was initially formed by the descendants of Rosa Tiscornia de Castagnino, and whose goal was to complement the municipality's efforts, offering support to all the institution's activities and contributing to the enhancement of its endowment. Among its first initiatives, the most notable was the *Rosario Award*, and the donation of the necessary funds for the prizes.

From 1979 to 1981, professor, art critic and plastic artist Rubén de la Colina directed the Museum. Among the most notable events that took place during his administration were two donations that contributed to enhance the Museum's patrimony. The first one was the legacy of artist Alberto Pedrotti, including real estate properties and a group of paintings. The second consisted of ninety-three artworks by Augusto Schiavoni, donated by the artist's sister, María Laura Schiavoni.

The last director of this period was Eduardo Serón, and with the return to democracy in 1983 there were new changes in the direction of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts. The first to be designated director in this new stage was Edmundo Zamboni, whose administration was very brief, and who was replaced by Rubén Echagüe. At this time, an interest in recovering the sense of history after so many years of darkness was awakened, and there was special emphasis in investigating aspects of the development of plastic arts during the 60s, which had been cut short during the 70s. Simultaneously, the authorities in most of the institutions related with art were renewed and several artists of the *Rosario vanguard* were recognized once more.

An example of this historical interest was manifested in the exhibition *1966/1968 Rosario Art and Vanguard*, organized in the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts by Artistas Plásticos Asociados [Associated Plastic Artists], which gathered artworks and documents. The intention was to bring forth an objective recovery, devoid of nostalgia or apologia, of the innovative artists of the 60s, whose production had

been lost to the new generations because of the military dictatorship. The questioning of figuration, primary structures, conceptualism, political art, and experimentalism that characterized the 60s in Rosario plastic arts was again represented. To the members of this group, rescuing the vanguard experience from the past meant bringing its political aspect back into the spotlight, and in order to achieve that purpose, they gathered a great deal of documents and interviews and reconstructed artworks that had been lost, such as the works of Juan Pablo Renzi. The show also included three days of conferences and debate.

During this time, the Rosario Award continued to focus the attention of the Castagnino Museum Foundation, although it was held intermittently. The most noteworthy artists to receive this award were Juan del Prete in 1986, and Marcelo Bonevardi in 1987, whose important works were added to the Museum's artistic assets. But at the same time, the institution suffered a most regrettable loss with the theft of six oils of artists Alessandro Magnasco, Francisco de Goya y Lucientes – two works, one of them recovered in Miami in 1989-, Domenicos Theotokopoulos *El Greco*, Paolo Caliari-Veronese, and Tiziano Vecellio. This coincided with a series of thefts in other museums in the country, obligating the authorities to review the policies on conservation and security.

New changes in the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts took place in the 90s. The new museographical trends prompted the authorities to reconsider conservation, restoration and exhibition criteria. The museum assumed its educational role in a more dynamic manner, developing special programs that took the needs of different audiences into consideration. At the same time, special relevance was given to the possibilities offered by technological advances and new means of communication.

Miguel Ballesteros initiated the first of his two administrations in 1990 implementing the policy by which visitors paid a small fee that went to finance expenses such as the acquisition of new equipment. He also installed a stand for the sale of books, postcards and souvenirs. Later, he incorporated trained personnel in charge of guided tours, a children's room and the educational program *El niño va al Museo [Children Go to the Museum]*. He also organized a great number of temporary exhibitions. In 1994, Ballesteros was replaced by Horacio Quiroga, who initially worked mainly on exhibiting the Museum's patrimony and attempted to renew different sectors while at the same time acquiring equipment for the institution. A year later, he expanded the policy by organizing different types of temporary exhibitions to complement that activity. Among other shows, one of the most important was the exhibition of *Colección Di Tella de Arte Precolombino [Pre-Columbian Art of the Di Tella Collection]* belonging to the National Museum of Fine Arts in Buenos Aires, and paintings by Raquel Forner; and more contemporary proposals such as *Once por once, instalaciones [Eleven by Eleven, Installations]*, with artworks by Rosario and Buenos Aires artists, and *El objeto de los 90 [The Object of the 90s]*.¹⁷

The LIII National Salon of Rosario was held that year, called *Arte sin disciplina [Art Without Discipline]*, which was the first salon in the country open to all disciplines of plastic arts without sections of any kind, in an attempt to show the present development of art and at the same time integrate numerous authors who had been producing works that escaped classification.

Ballesteros was again designated director in 1996. In this new stage he organized a traditional salon, while he emphasized the activities with schools. As a result of this last initiative, the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts was recognized as the *Museum of the Year* in 1996 by the Pettoruti Foundation, which awarded the institution the Arlequin Prize.

In 1999, the Municipal Department of Culture closed the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts in order to make important renovations: floors were changed and the fabric wall covers were replaced by a layer of plaster. The lighting system was also replaced and security cameras were installed, along with fire alarms. At the same time,

the Secretary of Culture, Marcelo Romeu, signed an agreement with the Castagnino Museum Foundation to restore a group of artworks in the Tarea Foundation in Buenos Aires and train its personnel in conservation, restoration and research.

In November, the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts opened its doors again to the public with the presentation of the shows *Presencias reales [Real Presences]* –based on the Museum's endowment- curated by Fernando Farina and María de la Paz López Carvajal, and *34 ARC* –in which the works of contemporary artists from Rosario were exhibited- curated by Andrés Duprat and Sonia Becce. The latter had an important public repercussion due to the controversy caused by some of the works exhibited.

At the end of the month, art graduate and engineer Fernando Farina was named director of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts. His administration has sought to return to the Museum's initial tradition, working toward positioning the institution as an artistic landmark, broadening and consolidating the contemporary art collection of local, national and Latin American artists. This has been possible thanks to a number of agreements with artists and institutions –especially with the Castagnino Museum Foundation- linked to the donation of artworks.

In this new stage, in the year 2000, the formation of the Rosario Contemporary Art Collection was officially initiated, when the Museum received the answer requested from an important group of experts who were asked to select works by twenty-seven contemporary authors.¹⁸

At the same time, complementing the growth of the collection, a new impulse was given to the research area, analyzing the works and the best ways to make them known to the public. Therefore, it is currently possible to organize innovative curatorial projects and proposals – internal or external- making use of the historical and contemporary collection, which continue to promote a dynamic valorization and a constant re-signification and enhancement of the museum's patrimony. Policies of dissemination of Rosario's art and authors have been developing since 2000, along with others that have sought to create awareness about the need to efficiently preserve and diffuse the museum's artistic patrimony. As part of these projects, a number of book-catalogs began to be published, with essays written by art critics and historians invited by the institution.¹⁹

In 2002, the Castagnino Museum Foundation invited the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts, the MAMBA [Buenos Aires Museum of Modern Art], and the MALBA [Buenos Aires Museum of Latin American Art] to send their proposals in exchange for the donation of contemporary artworks owned by the foundation. The winning proposal was from the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts, which offered to create a great collection of Argentine contemporary art that would accompany, complement and dialogue with the works to be ceded by the foundation, making this assembly of works a national referent. The reception of the first artworks began in December. More than a hundred donations of works by Argentine artists was received, thanks to an agreement that included the payment of a symbolic price for production expenses, subsidized with the contribution of the Municipality and the Castagnino Museum Foundation.

The importance of this project was evidenced with the creation of an annex to the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts, called the Rosario Contemporary Art Museum (**macro**), which currently promotes the production of young authors in an innovative space for the discussion, exhibition and diffusion of the new arrivals.

In 2003, a space called *Zona Emergente [Emerging Zone]* was created, in order to give artists who were beginning their professional career an opportunity to exhibit their works, while at the same time the restoration department was renovated and equipped and specialized personnel were hired in this and other areas of the institution. That year, an agreement with the Antorchas Foundation and the National Fine Arts

Academy in Buenos Aires was reached to restore and catalogue collection works, and a program of training for the technical personnel in charge of these tasks was set up, resulting in an exhibition and a publication entitled: *Un patrimonio protegido Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario [A Protected Heritage – Restoration of the Juan B. Castagnino Museum's Masterworks]*

Also during 2003, the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts became the venue for the *International Seminar on Curatorship, Collections Management and Exhibition Design*, organized by the *Smithsonian Center for Latino Initiatives*, the *British Council* and the *Antorchas Foundation*. To close this seminar, the show *La Sociedad de los artistas [The Society of Artists]* was held, following innovative museographical techniques, such as the historical recreation of environments to give an idea of the context of the works, complemented with bibliographical and documentary material available in the exhibition rooms. The visitors also had the possibility of choosing their own rounds, stimulating their active participation. Besides this initiative that contributed to renew exhibition policies, a new impulse was given to the education department by reinforcing the bond with the community, particularly with schools and families, through programs especially designed for each exhibition.

On the other hand, accompanying the new exhibition, collection and educational policies, a contest of projects to design the exterior painting of the *Davis Silos*, which would become the **macro**, was announced. The jury was formed by architects Clorindo Testa and Luis Fernando Bedit and the plastic artist Luis Felipe Noé, who chose Architect Cintia Prieto from Rosario as the winner. On December 9, the first stage of this new annex of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts was inaugurated. On November 16, 2004, during the *Third International Congress of the Spanish Language* taking place in Rosario that year, the **macro** officially opened its doors, presenting the contemporary art collection in a show that was complemented with the edition of a general catalog of the works recently added to the museum collection. The Castagnino+**macro** assets currently consist of more than 3,200 pieces, which are regularly offered to the community for its enjoyment.

In September 2005, the Argentine Association of Art Critics distinguished the Castagnino/**macro** Museum with the *Hugo Parpagnoli Award* for Museum of the Year. It was granted during the *2004 Visual Arts Awards*, with a jury formed by Ana María Battistozzi, Alberto Giúdicci, Valeria González, Elena Oliveras and Cecilia Rabossi.

* Translation Note: The motto of the city of Córdoba is *Córdoba la Docta*, literally, Córdoba the Learned.

Notes

¹ Expression used by Pedro Blanqué in a speech to his third-year drawing students in the Colegio Nacional [National School] and second-year students of the Escuela Industrial de la Nación [National School of Industry] on July 28, 1920, after visiting the IV Autumn Salon. Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Library Archive, documents from 1920, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts.

² Unsigned Article in *La Voz del Interior* newspaper, Córdoba, April 20, 1919. In *Amuchástegui Donation*, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Library.

³ In 1925, the celebration of the city's Second Centennial was organized by the municipal government based on the presumed foundation of Rosario by Francisco Godoy in 1725, according to Pedro Tuella, the first historiographer of the region. Considering the insufficient documentary testimonies concerning this event and with the objective of sustaining this commemoration, the mayor sent an open invitation to institutions and historians throughout the country to consult the existing sources, which ended up contributing more doubts than

certainties about the city's foundation date. However, the official celebration was not cancelled. It was only during the 40s that history researchers rectified the error in the date, declaring it inconsistent, particularly thanks to the studies published by Manuel Cervera, Augusto Fernández Díaz and Juan Alvarez. Current historiography recognizes a spontaneous urban nucleus verified around 1760 in front of the church from which the name of the first town and the city derive.

⁴ Cf. Unsigned Article, *La Capital* newspaper, Rosario, April 25, 1925.

⁵ Editorial Note in *"El Círculo"* magazine, Rosario, October 1925, p. 2-22.

⁶ Montes i Bradley, "El camino de Manuel Musto" [Manuel Musto's Road]. In *Paraná* magazine, no. 2, Rosario, 1941, p. 201.

⁷ Emilio Ortiz Grognet, *Salón de Artistas Rosarinos [First Rosario Artists Salon]*, Witcomb Salon, Rosario, 1926.

⁸ That year's salon was not held in the museum but in a building offered at no cost by Manuel Otero Acevedo on 972 Córdoba St. The location on 835 Santa Fe St. had 225 meters of available walls for the exhibition of artworks, while the future building projected in Independencia Park had 368 sq. meters; however, the construction work was not approved by some members of the Municipal Fine Arts Commission, which led to the search for an alternative venue downtown with proper exhibition space and an office for the Commission's administration. For this reason, an agreement was reached with Rómulo Renom to share a space on 874 San Martín St. The sector assigned to the municipal institution was situated in the back of his gallery. There, the Municipal Fine Arts Commission had a room measuring 4.40 m by 10.35 m, and an annex for the administration. With this new addition the Commission attempted to temporarily cover the need for space for the shows that would reflect the dynamics that plastic arts were acquiring. The inauguration took place on November 4, 1935, with a homage to Fernando Fader, who had died on February 28 of that year, and it was followed by a conference by art critic José León Pagano about the painter's life and work.

⁹ Municipal Department of Culture and Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts, Annual Report to December 31, 1938. Municipal Department of Culture Internal Regulations. Rosario, 1938, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Library.

¹⁰ The exhibitions were complemented with guided tours –especially for schoolchildren– and the publication of catalogs containing reproductions and information, along with a free distribution of bibliographical material and joint publications with other institutions. In 1939, watercolors and drawings made by students of the Carrasco School, directed by Olga Cossetini, were exhibited. With the objective of extending this experience to other places in the country and abroad, an agreement was reached between the municipal institutions and the provincial Ministry of Public Education and Promotion, and the book *El niño y su expresión [Children and Their Expressions]* was published, which included works presented in the show. Likewise, a slides library was formed and the *Museo de Reproducciones [Reproductions Museum]* was created and held 250 framed posters that aimed to disseminate the most important European artworks and were exhibited in public spaces such as parks, schools and other museums in the country by request.

¹¹ An example of this situation was the confrontation between sculptors Nicolás Antonio de San Luis and Osvaldo Lauersdorf. While the work of the former –preferred by Hernández Larguía– was modernist, the latter was an academy artist linked to reactionary sectors.

¹² On August 15, 1946, Deolindo Saccone and Osvaldo Lauersdorf were put in charge of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts. They were already acting as auditors of the Municipal Department of Culture. A month later, they delegated the museum's administration to an interim director, Juan de los Angeles Naranjo, who accepted the position that was now salaried again. However, his functions were limited and therefore he could only guarantee the realization of events, activities and salons, and concluded his task in February, 1947. In 1948, while Etefredo Ferioli was in charge of the intervention of the Municipal Department of Culture and the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts, he decided to restructure the schedule and functions of the institutions. The museum was relegated to a mere dependency of the Municipal Department of Culture. The directors, as guardians of the cultural assets, which had an important monetary value, were demanded to sign a guaranty when they assumed their position, and they were not allowed to be members of the Municipal Department of Culture at the same time, among other requirements.

¹³ May 1st, International Workers Day, had been celebrated in Rosario since 1890 with different political and cultural events. During the Peronist period, however, it acquired a festive character. For further information on this topic, see Cf. [Leónidas Ceruti] *Historia del 1º de mayo en Rosario 1890-2000 [History of May 1st in Rosario 1890-2000]*, Rosario, La Comuna Publisher, 2002.

¹⁴ The Slullitel Collection Exhibition Catalog contained texts by Pedro Sinópoli and Juan Grela. At the same time, Slullitel published his essay *Pintores de Rosario en lo que va del siglo [Painters of Rosario During This Century]*. Also in 1963, Minetti and Martínez Carbonell donated five engravings of the series *Juanito Laguna* to the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts, which had obtained first prize for its author, Antonio Berni, in the XXXI Venice Biennial in 1962.

¹⁵ Rosario artists associations in activity at the time were invited. The Grupo Litoral [Littoral Group] was represented by García Carrera, Giacaglia, Grela, Herrero Miranda, Ottmann, Pedrotti and Uriarte; Grupo Taller [Workshop Group] was represented by Baumann, Lavarello, Martínez Ramseyer, Naranjo, Reyes Amestoy, Rippa and Serón; the "Independents" were represented by Cochet, Traficante, Vanzo and Ventresca, and the Sociedad Argentina de Artistas Plásticos [Argentine Society of Plastic Artists] was represented by Acuña, Beltramo, Bereterbide, Castillo, Correale, Dentasano, Ferrer Doderó, Gatti, La Menza, Melfi, Moore, Ouvrard, Pettinaroli, Pierre, Prevosti Soto, Riqué, Ruborosa Garay, Suero, Tortá, Tvarok, Véscovo and Zinny. This list evidences the existence of an important number of artists gathered in associations that worked independently from the programs of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts.

¹⁶ The community of plastic artists was affected in different ways. Many artists were victims of State terrorism and were persecuted, imprisoned and exiled. In 1978, Rosario was declared one of the two host cities for the Soccer World Cup that was held in Argentina. A building was constructed for the media, the Centro de Prensa [Press Center], in the then called Pringles

Square, currently named Montenegro Square. Once the sports event concluded, the building became the property of the Municipality of Rosario and was used as a Cultural Center, which paradoxically became the first independent location granted to the area of Municipal Culture.

¹⁷ In this stage, Quiroga delegated the artistic coordination to Fernando Farina, who fulfilled the duties of curator for a year.

¹⁸ The advisors for the new additions were Rodrigo Alonso, Carlos Basualdo, Rubén Echagüe, Jorge Glusberg, Eva Grinstein, Gumier Maier, Nora Hochbaum, Claudia Laudanno, Luis Felipe Noé, Nelly Perazzo, Julio Sánchez and Pedro Sinópoli.

¹⁹ Among them are the catalogs dedicated to Claudia del Río (2000, which includes an essay by Reinaldo Laddaga), Román Vitali (2000, with an essay by Marcelo Pacheco), Graciela Sacco (2000, with essays by Andrea Giunta and Rubén Chababo), Nicola Costantino (2001, with essays by Paulo Herkenhoff and Fabián Lebenglik), Julio Vanzo (2000, with an essay by Fernando Farina), Mauro Machado (2002, with essays by Irma Arestizabal and Nancy Rojas), Adolfo Nigro (2003, with essays by Andrea Giunta and Nancy Rojas), Daniel García (2003, with essays by Ana María Batistozzi and María Eugenia Spinelli), Norberto Puzzolo (2004, with a text by Nicolás Rosa) and Augusto Schiavoni (2005, with essays by María Eugenia Spinelli and Verónica Prieto), as well as the Argentine Contemporary Art Collection catalog (2004) and the present volume.

List of Official Salons in Rosario

We consider official salons the contests organized by *El Círculo* Association, the Municipal Fine Arts Commission, the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts and other municipal institutions. One of the goals of these salons was to acquire artworks to form a collection for the future museum of Fine Arts, and after its creation, to enhance its endowment. The salons also became an educational tool for artists and citizens of Rosario.

At the beginning, the national contest was called Autumn Salon, because it opened on May 25. And it kept this name for many years, even when sometimes the date had to be changed.

In 1925, in honor of the city's bicentennial celebrations, the Municipal Fine Arts Commission decided to make an exception and change the name *Autumn Salon* to *Rosario Salon*. From then on, both denominations were used according to the time of year the contest took place. By then, the importance the salons and the local artistic production had achieved revealed the need to organize a contest exclusively dedicated to the city's artists. The first experience came from outside the official institutions and was realized in 1926, when the Nexus Group, with Rosa Tiscornia de Castagnino's financial support, organized the first salon in which only artists from Rosario participated. Because this enterprise did not have any kind of official support, it has not been included in the list. In 1938, by the insistence of local artists, the Rosario Annual Salon was officially instituted, and added to the relevance already acquired by the national salon that was regularly organized in the city.

Since that year, the names Rosario Salon to designate the national contest and Rosario Artists Salon to designate the local one were maintained with certain regularity. In 1949, the adjective *plastic* was added to the local artists' salon, which was systematically maintained over the years until the late 50s. From then on, the salons were held intermittently and with some variations –as in 1972, when it was exclusively dedicated to local sculptors and engravers. Between the late 70s and early 80s, a continuity in the development of these salons was observed, and their relative importance was altered only in the 90s, when the contest for local artists acquired more importance than the national contest. Since 2000, the invitation was broadened in order to reach production forms that had been excluded until then, and it also became a national contest.

- 1917. I Autumn Salon
- 1918. II Autumn Salon
- 1919. III Autumn Salon
- 1920. IV Autumn Salon
- 1922. V Autumn Salon
- 1923. VI Autumn Salon
- 1924. VII Autumn Salon
- 1925. VIII Rosario Salon
- 1927. IX Autumn Salon
- 1928. X Autumn Salon
- 1929. XI Rosario Salon
- 1930. XII Rosario Salon
- 1931. XIII Rosario Salon
- 1935. XIV Rosario Salon
- 1936. XV Autumn Salon
- 1937. XVI Rosario Salon
- 1938. XVII Autumn Salon
 - I Rosario Artists Annual Salon
- 1939. XVIII Rosario Salon
 - II Rosario Artists Annual Salon
- 1940. XIX Rosario Salon
 - III Rosario Artists Annual Salon
- 1941. XX Rosario Salon

1942. XXI Rosario Salon
 1943. XXII Rosario Salon
 IV Rosario Artists Annual Salon
 1944. XXIII Rosario Salon
 1945. XXIV Rosario Salon
 V Rosario Artists Annual Salon
 1946. XXV Rosario Salon
 VI Rosario Artists Annual Salon
 1947. XXVI Rosario Salon
 1948. XXVII Rosario Salon
 1949. XXVIII Rosario Plastic Artists Salon
 1950. XXIX Rosario Salon
 1951. XXX Rosario Salon
 VIII Rosario Artists Annual Salon
 1952. XXXI Rosario Plastic Arts Annual Salon
 1953. XXXII Rosario Plastic Arts Annual Salon
 1954. XXXIII Rosario Plastic Arts Annual Salon
 1955. XXXIV Rosario Plastic Arts Annual Salon
 1956. XXXV Rosario Plastic Arts Annual Salon
 1957. XXXVI Rosario Plastic Arts Annual Salon
 1958. XXXVII Rosario Plastic Arts Annual Salon
 1959. XXXVIII Rosario Salon
 1961. XXXIX Rosario Salon
 1963. XL Rosario Salon
 X Rosario Artists Annual Salon
 1964. XLI Rosario Salon
 1971. XLII Rosario Salon
 1972. XLIII Rosario Salon For Sculpture and Engraving
 1977. XI Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1978. XLIV Rosario Salon
 XII Rosario Plastic Artists Salon
 1979. XLV Rosario Salon
 XIII Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1980. XLVI Rosario Salon
 XIV Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1981. XLVII Rosario Salon
 XV Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1982. XLVIII Rosario Salon
 XVI Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1983. XVII Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1984. XVIII Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1985. XLIX Rosario Salon
 XIX Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1986. L Rosario National Salon
 XX Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1987. LI Rosario National Salon
 XXI Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1988. LII Rosario National Salon
 XXII Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1989. XXIII Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1990. XXIV Rosario Artists Salon
 1991. XXV Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1992. XXVI Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1993. XXVII Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1994. XXVIII Rosario Plastic Artists Annual Salon
 1995. LIII Rosario National Salon (art without discipline)
 1996. XXIX Autumn Salon for Rosario Artists
 1997. XXX Autumn Salon for Rosario Artists
 1998. XXXI Autumn Salon
 2000. LIV Rosario National Salon
 2001. LV Rosario National Salon (for photographic production)
 2002. LVI Rosario National Salon (for all disciplines)
 2003. LVII Rosario National Salon (for all disciplines)
 2004. LVIII Rosario National Salon (for all disciplines)

2005. LIX Rosario National Salon (for all disciplines)

2006. LX Rosario National Salon (for all disciplines)

List of Members of the Fine Arts Commissions

The list of commission members and the information about their designations that we offer below have been extracted from the catalogs of the salons organized by these institutions.

The *El Círculo* Fine Arts Commission was created in 1916 with the objective of coordinating a fine arts contest, a goal that would be achieved in 1917 with the name of First Autumn Salon of Rosario. Later, the Municipality assumed the responsibility of organizing the event regularly, which made the creation of a Municipal Fine Arts Commission necessary. The Commission was in charge of cultural promotion and diffusion in the city, and its activities –besides organizing salons- were the creation of a museum and the organization of conferences, plays, concerts and literary events. Following the creation of the museum in 1920, the Municipal Fine Arts Commission was also in charge of directing that institution. Such circumstances remained invariable until 1937, when the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts was inaugurated in the building donated by Rosa Tiscornia de Castagnino in memory of her late son, whose name the institution bears. At this time, the attributions of the director and the transference of the totality of the assets under the Municipal Fine Arts Commission's custody were also established.

Also on that date, the Municipal Department of Culture was created, dividing the functions of both institutions. Undoubtedly, this marked an important change since 1917; but in 1944, a decree sanctioned by the Municipal Commissionaire intervened the institution, revoking the ordinance that had created the Municipal Department of Culture. Later, as the city developed and cultural activities became more complex, that institution would suffer changes that made it necessary to broaden its functions. Therefore, in time, the cultural area would gradually enter the municipal organization until it acquired the same importance as other areas, and it became an official municipal department.

List of Members of *El Círculo* Fine Arts Commission

1917

President: Dr. Nicolás R. Amuchástegui; Secretary: Juan B. Castagnino, Treasurer: Dr. Fermín Lejarza; Voting Members: Eng. Augusto Flondrois, Eng. Julio Bello, Emilio Ortiz Grognet, Eng. Rafael M. Gutiérrez.

List of Members of the Municipal Fine Arts Commission

1918

President: Dr. Fermín Lejarza, Vice-president: Dr. Nicolás R. Amuchástegui, Secretary: Emilio Ortiz Grognet; Treasurer: Juan B. Castagnino; Voting Members: Dr. Antonio F. Cafferata, Dr. Ricardo Caballero, Eng. Augusto Flondrois, Jorge Raúl Rodríguez, Dr. Magin Anglada.

1919

President: Dr. Nicolás Amuchástegui, Vice-president: Dr. Antonio Cafferata, Secretary: Emilio Ortiz Grognet, Treasurer: Juan B. Castagnino, Voting Members: Eng. Augusto L. Flondrois, Dr. Ricardo Caballero, Jorge Raúl Rodríguez, Dr. Magin Anglada and Crescencio de la Rúa.

1920

President: Dr. Nicolás R. Amuchástegui, Vice-president: Dr. Antonio Cafferata, Secretario: Emilio Ortiz Grognet, Treasurer: Juan B. Castagnino, Voting Members: Eng. Augusto L. Flondrois, Dr. Ricardo Caballero, Dr. Magin Anglada, Jorge Raúl Rodríguez, Crescencio de la Rúa.

1921

President: Magin Anglada; Secretaries: Emilio Ortiz Grognet, Crescencio de la Rúa. The rest of the members were the following, but their functions are not specified: Nicolás R. Amuchástegui, Antonio F. Cafferata, Mario Goyenechea, Augusto Flondrois, Juan B. Castagnino, Juvenal Machado Doncel, and Magin Anglada.

1922

President: Dr. Mario Goyenechea; Vice-president: Eng. Augusto Flondrois; Secretaries: Emilio Ortiz Grognet, Eng. Crecencio de la Rúa; Treasurer: Juan B. Castagnino; Voting Members: Dr. Nicolás R. Amuchástegui, Antonio Cafferata, Magin Anglada, Juvenal Machado Doncel.

1923

President: Juan B. Castagnino, Vice-president: Dr. Mario Goyenechea, Treasurer: Dr. J. Machado Doncel, Secretary: Dr. Nicolás R. Amuchástegui, Voting Members: Dr. Antonio Cafferata, Dr. Magin Anglada, Alfredo Guido, Emilio Ortiz Grognet, Crecencio de la Rúa.

1924

President: Juan B. Castagnino; Vice-president: Dr. Antonio F. Cafferata; Treasurer: Dr. Nicolás R. Amuchástegui; Voting Members: Dr. Mario Goyenechea, Dr. Magin Anglada, Alfredo Guido; Emilio Ortiz Grognet; Crecencio de la Rúa.

1925

President: Dr. Fermín Lejarza; Vice-president: Dr. Nicolás Amuchástegui; Treasurer: Eng. Crecencio de la Rúa; Secretary: Dr. Juvenal Machado Doncel; Voting Members: Dr. Mario Goyenechea, Dr. Magin Anglada, Alfredo Guido, Emilio Ortiz Grognet, Dr. Antonio Cafferata.

1927

President: Dr. Fermín Lejarza; Vice-president: Dr. Nicolás R. Amuchástegui; Treasurer: Eng. Crecencio de la Rúa; Secretary: Emilio Ortiz Grognet; Voting Members: Dr. Mario Goyenechea, Dr. Magin Anglada, Alfredo Guido, Dr. Juvenal Machado Doncel, Dr. Rubén Vila Ortiz.

1928

President: Dr. Juvenal Machado Doncel; Vice-president: Dr. Nicolás R. Amuchástegui; Secretary: Dr. Mario Goyenechea, Treasurer: Eng. Crecencio de la Rúa; Voting Members: Luis Ortiz de Guinea, Alfredo Guido, Juan Zocchi, Antonio Palau

1929

President: Dr. Antonio F. Cafferata; Vice-president: Dr. Rafael Biancofiore; Secretary: Emilio Ortiz Grognet; Treasurer: Odilo Estevez; Voting Members: José Gerbino, Eduardo A. Barnes, Dr. Jorge Lagos, Luis Vila.

1930

President: Dr. Antonio F. Cafferata; Vice-president: Rafael Biancofiore; Secretary: Emilio Ortiz Grognet; Treasurer: Eduardo A. Barnes; Voting Members: Dr. Luis Lagos, Luis C. Vila, Odilo Estevez, José Gerbino.

1931

President: Dr. Fermín Lejarza; Vice-president: Odilo Estevez; Secretary: Víctor M. Avalle; Treasurer: Dr. Luis C. Vila; Voting Members: Arch. H. Hernández Largaúa, Dr. Guido Castagnino, Dr. Leonardo Benvenuto, Ricardo Paganini, José Gerbino.

1932

President: Hilarión Hernández Largaúa; Vice-president: Guido Castagnino; Secretary: Ricardo Calatroni; Treasurer: José Giacosa; Voting Members: Ricardo Paganini, José A. Micheletti, Luis C. Vila, Dr. Eduardo A. Cavasa.

1933

President: Carlos Vila. The functions of the rest of the members are not specified, the list is as follows: Julio Vanzo, Carlos Vescobo, César Caggiano, José Luis Giacosa, Hilarión Hernández Largaúa.

1934

Functions are not specified. Members: Carlos Vila, Julio Vanzo, Víctor M. Avalle, Carlos Vescobo, César Caggiano, José Luis Giacosa, Carlos Astrada, Adolfo Elías.

1935

President: Víctor M. Avalle; Secretary: Arch. Carlos Vescovo; Treasurer: J.L. Giacosa; Voting Members: Dr. Carlos Astrada, Dr. Adolfo Elías, Julio Vanzo, César Caggiano.

1936

President: Víctor M. Avalle; Vice-president: Angel Guido; Secretary: Carlos Vescovo; Treasurer: José L. Giacosa; Voting Members: Nenesio Castello, Adolfo Elías, Julio Vanzo, Luis C. Vila.

List of Members of the Municipal Department of Culture

1937

Dr. Julio Alizon García, Manuel Castagnino, Arch. Hilarión Hernández Largaúa, Dr. Néstor J. Lagos, Osvaldo L. Lauersdorf, Dr. Fermín Lejarza, Dr. Angel Ortiz Grognet, Luis Ouvrard, Juan M. Vila Ortiz. (functions are not specified).

1938

President: Manuel A. Castagnino; Vice-president: Dr. Angel Ortiz Grognet, Secretary: Osvaldo C. Lauersdorf. Treasurer: Juan Manuel Vila Ortiz, Voting Members: Arch. Hilarión Hernández Largaúa, Néstor J. Lagos, Dr. Julio Alizon García, Luis Ouvrard, Manuel Gómez Carrillo.

1939

President: Manuel A. Castagnino; Vice-president: Dr. Angel Ortiz Grognet, Secretary: Manuel Gómez Carrillo; Treasurer: Juan Manuel Vila Ortiz; Voting

Members: Arch. Hilarión Hernández Largaúa, Néstor Joaquín Lagos, Osvaldo C. Lauersdorf, Dr. Sebastián Soler.

1940

President: Manuel A. Castagnino; Vice-president: Dr. Angel Ortiz Grognet; Secretary: Manuel Gómez Carrillo; Juan Manuel Vila Ortiz; Voting Members: Arch. Hilarión Hernández Largaúa, Dr. Federico M. Llobet, Dr. Emilio J. Pareto, Dr. Sebastián Soler, Dr. Juan J. Trillas.

1941

President: Manuel A. Castagnino; Vice-president: Dr. Angel Ortiz Grognet; Secretary: Manuel Gómez Carrillo; Treasurer: Juan Manuel Vila Ortiz; Voting Members: Arch. Hilarión Hernández Largaúa, Dr. Federico M. Llobet, Dr. Emilio J. Pareto, Dr. Sebastián Soler, Dr. Juan J. Trillas.

1942

President: Manuel A. Castagnino; Vice-president: Dr. Angel Ortiz Grognet; Secretary: Manuel Gómez Carrillo; Treasurer: Juan Manuel Vila Ortiz; Voting Members: Arch. Hilarión Hernández Largaúa, Dr. Federico M. Llobet, Dr. Emilio J. Pareto, Dr. Sebastián Soler, Dr. Juan J. Trillas.

1943

President: Manuel A. Castagnino; Vice-president: Dr. Angel Ortiz Grognet; Secretary: Manuel Gómez Carrillo; Treasurer: Juan Manuel Vila Ortiz; Voting Members: Arch. Hilarión Hernández Largaúa, Dr. Federico M. Llobet, Dr. Emilio J. Pareto, Dr. Sebastián Soler, Dr. Juan J. Trillas.

Municipal Department of Culture: Auditors

1944. Dr. Ismael Segovia, Arch. Carlos M. Funes.

1945. Juan Papis

1946. Arch. Deolindo J. Saccone, Osvaldo C. Lauersdorf.

1947. Arch. Deolindo J. Saccone

Undersecretary of Culture

1948. Etelfredo M. Ferioli

Municipal Culture and Sports Counseling Commission

1951 to 1955

President: Eduardo Barnes, Miguel Angel Bertiche, Mario Borgonovo, Arch. Eduardo A. Dughera, Arch. Carlos Vescovo.

Secretary of Government, Culture and Social Assistance

1956. Dr. Eugenio S. Malaponte

1957. Alberto Elorza

1958. Dr. Jorge A. García Beltrame

1959-60. Dr. Juan Hipólito

Director of Culture

1961. Ricardo Warecki

Municipal Commission of Culture

1962-3

President: Alberto Muzzio; Secretary: Marta Casablanca; Voting Members: Jorge A. Martínez Díaz, Aurora Bogu, Dr. Francisco Cignoli, Arch. Pedro Sinópoli.

General Department of Culture

1977-78. Laura del Arco

1979-83. Alberto Carlos Vila Ortiz

Undersecretary of Culture

1984-90. Rafael Ielpi

1990-92. Ada Donato

1992-93. Enrique Llopis

1993-95. Héctor De Benedictis

Secretary of Culture, Education and Tourism

1995-97. Héctor Tealdi

Secretary of Culture and Education

1997-2004. Marcelo Romeu

2004-2006. Prof. Marina Naranjo

2006. Dra. María de los Angeles González

List of Directors of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts

Below we present the list of names of the individuals who have directed the Juan B. Castagnino Museum of Fine Arts since the position was created.

- 1937-46.** Hilarión Hernández Largaña
- 1946-47.** Juan D. Naranjo (interim)
- 1948.** Etefredo M. Ferioli (Auditor of the Municipal Department of Culture)
- 1949-76.** Pedro Sinópoli
- 1977-78.** Horacio E. Correas
- 1979-81.** Rubén de la Colina
- 1982-83.** Eduardo Andrés Serón
- 1984.** Edmundo Zamboni
- 1985-90.** Rubén Echagüe
- 1990-93.** Miguel Ballesteros
- 1994-95.** Horacio Quiroga
- 1996-99.** Miguel Ballesteros
- 1999 to the present.** Fernando Farina

Rosario Award

The Rosario Award was instituted by the Castagnino Museum Foundation in 1979, and it is granted by the National Academy of Fine Arts based on the proposals made by the directors of the National Museum of Fine Arts, the Buenos Aires Modern Art Museum and the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts. This initiative is aimed at increasing the Museum's patrimony through a system of selecting works that would guarantee their quality and evidence the need for their incorporation based on the artist's career and the influence of his production.

The artists that have been distinguished with this award are:

- 1979.** Raquel Forner
- 1981.** Ary Brizzi
- 1982.** Juan Grela
- 1983.** Alfredo Hlito
- 1984.** Guillermo Roux
- 1986.** Juan Del Prete
- 1987.** Marcelo Bonevardi
- 1999.** Leopoldo Presas
- 2000.** Luis Felipe Noé
- 2001.** Manuel Espinosa
- 2002.** Alejandro Puente

The Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts Library

The museum's bibliographical patrimony was gradually gathered and enhanced along with its artistic assets. It also reveals the integral concept of culture predominant among the precursors of these activities in Rosario. The need to obtain a space with these characteristics has a long history. We could say that it began to take shape at the same time as the idea of a museum itself, and that it originated in June of 1925, when thanks to Antonio Cafferata's proposal, the Municipal Fine Arts Commission decided to build a library. That same year, Rubén de Vila Ortiz donated three collections of magazines and books, and subscriptions were ordered to all the specialized publications considered necessary to keep updated about artistic news. On February 8, 1930, the library was officially inaugurated, establishing its semi-public character and the formation of a sub-commission in charge of drawing up its regulations. It was open the same hours as the museum.

The library was incorporated to the community of Rosario, offering a number of services. For instance, when in 1932, the *Refugio [Haven]* Group was found, its members met there with the Commission members' permission. The ordinance of 1937, which created the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts and the position of director, established that one of his functions was to catalogue the bibliographical material. It was also his responsibility to add to the volumes and general contents of the library, for which a sum of money was made available. At this time, the total patrimony amounted to 447 volumes and 1,278 magazines and leaflets. To evidence the importance this section of the museum had obtained, we could mention that in 1939, according to the *Annual Records*, the money destined for the purchase of frames, glass and restoration was the same as the amount that appears under the heading *library promotion*.

A set of color slides was also created for the library, which would be used in educational activities such as public conferences.

In 1940, the section dedicated to philosophy was added, with material chosen by Professor Francisco Romero. Books, magazines and leaflets were received from cultural institutions throughout the country, the United States, Mexico, Cuba and the Soviet Union. The advice of specialists was also followed, as in the case of Jorge Romero Brest's suggestions in 1941.

There were individual contributions of great interest as well. The Castagnino family's donation in 1941 was particularly important. It was a valuable collection that had belonged to Juan B. Castagnino, consisting of 918 volumes and 183 catalogs on art and esthetics.

In 1945, two librarians were designated to run it, and since then many individuals have collaborated with this section of the museum.

Another important donation was made by Dr. Ricardo Ernesto Montes i Bradley's descendants in 1978, consisting of over 1,000 publications, among them books on art, esthetics, philosophy and other related topics besides catalogs, magazines –complete collections and random issues– and other printed volumes the original owner had acquired through exchanges.

In spite of this, the library remained closed for many years, and only in the mid-90s it was organized and opened once more. Since 2002 there has been a great development through the reorganization of its assets, and constant work in the inventory, classification and cataloguing departments. Computerized supports have also been added, improving the services offered to the community. It is currently possible to access the catalog of available bibliography in the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts on its website.

Some reflections on the Castagnino/macro Museum Collection A significant case in the process of institutionalization of art in Argentina

By Nancy Rojas

Fine arts museums are one of the most important institutional instances of artistic production. Not precisely due to their tendency to legitimate everything they incorporate through their exhibition logic, but rather in the sense that they establish dissemination practices of current art histories or redefine the discourses that constitute them. Since their heritage is a fundamental tool to achieve this, the choice of acquisitions policy and the way the institution makes use, exhibits and interprets its collection are fundamental qualities that manifest its stand in the cultural, social and political context.

It is from this perspective that the museum is no longer a neutral space and now acquires a legitimate place in the history of society's cultural development, *playing a significant role in the changing concept of culture*.¹

The history of the Castagnino/macro museum goes back to the history of its heritage. With collections previously started, both the Castagnino as well as its annex, the macro (Contemporary Art Museum of Rosario) emerged from the need to make their collections fulfill an institutional destiny in the framework of a *consistent museality*. A space where the works can accelerate the construction of the discourse of their posterity and make their definitive mark in the art field.²

Now then, this circumstance, which focuses on collections that precede the museum as an institution, is channeled under conditions determined by different contexts. We refer then to two specific moments.

On one hand, the instance in which the first initiative to create a museum of fine arts in Rosario emerged –a project the Municipal Fine Arts Commission put forth when it was formed in 1917, and accomplished in 1920 with the inauguration of the old Municipal Museum.

Precisely in that period an environment for the circulation of art began to emerge, based on the idea of turning the city into a new cultural center. Teaching establishments started to appear, such as the Instituto de Bellas Artes Doménico Morelli [Doménico Morelli Fine Arts Institute] in 1905, the Academia Fomento de Bellas Artes [Promotion of Fine Arts Academy] in 1908, El Ateneo Popular [The Popular Athenaeum] in 1914; cultural institutions like La Opera Theater in 1904, the Biblioteca Argentina [Argentina Library] in 1912; magazines such as La Bohemia in 1913; associations like El Círculo in 1912, and a series of fine arts salons that started with the Petit Salon of Argentine Art in 1913.

Thanks to a privileged geographical location and the existence of a port connecting it to Europe, Rosario, at this time, had become one of the most important centers in the economic and financial development of the country, participating in a process of modernization that profoundly changed its aspect.

Therefore, the project of creating a museum was part of a renovated context, where the emerging institution became one of the pivotal events in the process of forming Rosario's art field.

The other important moment is more recent. It is the stage in which the Argentine contemporary art collection was formed in the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts itself, which created its macro annex in 2004.

The project,³ which started in 2003 –although there were previous hints

before that date-, emerged in a medium that, after the 2001 social, economic and institutional crisis, bore several new projects in the cultural field that aimed at proposing a change and revision of the situation of art.

When the macro was found, Rosario already had an artistic field, a scene with its own traditions and history. For that reason, rather than instituting, the project maintained the tendency to review established discourses beyond the city limits, and founded an original vision of what was being currently produced. A position we place in the framework of the process of institutionalizing Argentine contemporary art in the country.

Each in its own context, these cases could represent two poles and the *intermediate* space would be a complex weave that began the development of museality in Rosario.

If the establishment of a *scene*, considering the postulates of Justo Pastor Mellado, has as a condition an institutional triangle formed by museality, teaching and criticism,⁴ the flaws this city presents in the two last areas allow us to propose a hypothesis by which the existence of the museum and a projection of the need of museality as a systematic condition of its art field would become essential factors in the Rosario scene.

Considering, therefore, that the collections have functioned as the pedestal of the mentioned initiatives, we will refer to the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts historical collection as a means to visualize, on one hand, the role it performs in accordance to its profile, in the redefinition of the perception of art in the city, and on the other to detect, based on the uses the institution and other agents have made of its works, the policies this institution has established and the points of contact between them. The place this heritage and the museum have occupied in the past and hold in the present will also depend on these policies.

The collection as a *space of material and symbolic struggle*⁵

The heritage of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts may be considered as a *space of material and symbolic struggle* within the Argentine cultural field since, from the beginning, it has been operated by different administrations whose actions manifest the leading policies in the process of institutionalization of art in the city and the country.

The acquisitions made by the Municipal Fine Arts Commission and the Municipal Department of Culture, the purchases by the municipal and provincial governments and the Castagnino Museum Foundation, the donations by private collectors, cultural institutions and artists, and the acquisitions awards in the national and municipal salons were the modalities that allowed the museum to gather an important number of paintings, sculptures and a series of representative prints of Argentine art of the 19th and 20th centuries, and valuable European pieces of different periods.

Along the itinerary of the institution's administrations, we can point out certain periods of clearly formulated acquisitions policies based on a determined collection profile and on the need to have a museum that could respond to current esthetic and cultural guidelines.

The first years of the Municipal Fine Arts Commission⁶ were decisive in this sense.⁷ In addition to organizing the salons, this Commission requested donations to unify the heritage and counseled the Municipality on its artworks acquisitions, acceptance of legacies and public works designs. The salon was the instance that more visibly defined the adopted policy, based on the criteria that outlined the profile of the collection during this period. The prizes were the acquisition of works and some pieces were purchased in the contest exhibition. For this reason, the selection of awards was made in accordance to *official taste, or at least, with what the members of the Commission considered representative of Argentine art and worthy of being part of a public*

collection.⁸ In this sense, unlike the salons of the following decades, in the 20s the aim was that the contest should also function as a legitimate exhibition of Argentine art. During the VIII Rosario Salon, an article in *El Círculo* magazine pointed out:

This fine arts contest no doubt well deserves unanimous approval for being a fair expression of the value of Argentine art, and representing from the masters to the new artists who begin to delve into the artistic problems in an indifferent provincial environment.⁹

This orientation was framed in a recurrent question during that period: *what is the national essence in art?* A question that traversed cultural discourses in the first decades of the 20th century, and that in esthetic terms was strongly expressed in the painting of landscapes. In 1923, in an article about Fernando Fader published in *Inicial* magazine, Roberto Cugini states that the *most desirable object for a painting worth the title of Argentine art is landscape*.¹⁰

But this genre, which is predominant in a great number of paintings incorporated to the museum in the 20s,¹¹ also allows us to observe that in these images the artists adopted different modes of representation, according to their esthetic and ideological position. In this sense, the choices were between *the traditional and the modern*, expressing different currents of *cultural nationalism*.¹²

The information the archive of the Castagnino Museum provides regarding the incorporation of artworks, allows us to observe this Commission's range of perspective, since instead of choosing a univocal esthetic current, it widened the spectrum with the goal of gathering a representative collection of the production of that period.

At the beginning, taste was inclined toward productions identified with the current of *traditionalist nationalism*.¹³ The first work purchased by the Commission outside the salons was Fernando Fader's series titled *La vida de un día [The Life of Day]*. A number of significant pieces, considering that at the time the artist was one of the most important exhibitors of that supposedly Argentine essence according to the official criticism of Buenos Aires.

Following this line, we find other works by artists who would later be harshly attacked by the progressive critics of the period. The oil *Riña de gallos [Cock Fight]* by Jorge Bermúdez –First Prize Acquisition in the I Autumn Salon of Rosario in 1917–, as well as the triptych *La canción [The Song]* by Alfredo Gramajo Gutiérrez, purchased by the Municipality of Rosario in 1920, are in the sphere of a landscape recreated in the image of the *wide brimmed hat*. For these men, *only gaucho and pampas motifs are legitimate*.¹⁴ Something that would not be tolerated by those who longed for a modern art, such as the Buenos Aires critic Leonardo Staricco:

Two plagues have swept the Argentine North: malaria and painters. That is to say, two painters, Jorge Bermúdez and Cesáreo Bernaldo de Quirós...

On Bermúdez's return from Spain, certain curiosity was beginning to flourish in our country about all things referred to art.

Lugones exalted the pseudo-beauties of Martín Fierro with his rhetorician prose. The gaucho was in fashion.

But, has the gaucho existed?

Bermúdez, who was a naive man, didn't doubt their existence, and since he loved success, he was inclined to paint gauchos.

He needed models.

Armed with a flashlight and a microscope, he went out looking for them.

He traveled those regions where the sun heats the stones and tans the skin.

He obtained a small reward, he found some specimens who provided him the joy the wise man feels when he discovers a fossil.

And nothing more than fossils did Bermúdez find.

To infuse an appearance of life in them, he dressed them up with a poncho and a wide brimmed hat. He put them in disguise, the same way he disguised his technique and his creative inability (...)¹⁵

Within the collection, in the esthetic line that follows the version of nationalism associated with a more cosmopolitan attitude, the following paintings, among others, are notable: *Calle de Milán [Street in Milan]*,

acquired in 1927, and *El pintor Xul Solar [Painter Xul Solar]* by Emilio Pettoruti, donated by the Municipality of Rosario the same year; *Paisaje (de San Juan) [Landscape (of San Juan)]*, by Lino Enea Spilimbergo, First Prize Acquisition in the XI Rosario Salon of 1929; *La retirada [The Retreat]* by Pedro Figari, acquired in 1925, and the still lifes by Héctor Basaldúa and Pedro Domínguez Neira, both incorporated in 1930 through acquisition.

These authors were linked to the sector that, in the 20s, identified cultural independence with an updated art, absolutely familiar with the concept of *the new*. It was a modernist orientation, which opened the path toward abstraction by creating a symbolic space of ambiguity very similar to the one established with the advent of modernity. This perspective was constructed, mostly, through the widely desired trip to Europe; an occasion that affirmed the artists' impulse toward another way of seeing their own land in the horizon of contradictions. In 1926, from Europe, Antonio Berni wrote a letter to Luis Ouvrard,¹⁶ where he pointed out:

I'm sorry you can't come to these lands, you must, even if it's in your old age, it awakens all the artistic spunk an individual may have. Those pampas are anesthetic drugs for the spirit, instead, it's the ideal place to make technical progress. This is because our country is poor in emotional things, poor of course, compared to the seas European countries possess, we Americans have the future.¹⁷

In the local scene, certain Rosario authors adopted and redefined those modernist versions of production by creating more personal languages, much more linked to figuration residing, above all, in portrait painting. The Municipal Fine Arts Commission backed several of these authors during the 20s, purchasing several works and facilitating grants. In 1923 the paintings of Manuel Musto and Luis Ouvrard entered the collection through acquisitions, followed by other authors such as Domingo Candia in 1924, Antonio Berni in 1925, César Caggiano and Emilia Bertolé in 1927, Gustavo Cochet in 1928, and Berni again in 1929.

It is important to mention the active presence of Augusto Schiavoni in the salons of the time, although his relationship with the institution was controversial. Despite his ambiguous isolation, he elaborated a singularly modern esthetics within Argentine plastic art. The Municipal Fine Arts Commission only incorporated one of this author's works to the collection in 1931; a still life the artist had sent to the salon. A year later, Emilio Pettoruti published an article in *Criterio* magazine, where he asked him *what do you think about our painting?* To which Schiavoni responded:

In its general aspect, art, as the superior expression of a country's culture at a given moment of its development, is subject to different factors that form the conscience of a people: geographical, racial, cultural environment, etc. In that sense, Argentine art suffers the logical contingencies of everything, since everything is in development, making it impossible for us to offer categorical opinions about patterns that aspire to, if not to definitely form at least to establish, a clearly defined tendency. Every sincere and honestly inspired tendency –which in our country are many and valuable– no matter how different and contradictory they appear in relation with the truly artistic, effectively contribute to what will shortly become Argentine Art.¹⁸

The search for an Argentine essence was also manifested in another version of nationalism that emerged during that period in Rosario, ushered in by *El Círculo* Magazine, in its second appearance –from 1923 to 1925–, directed by Fernando Lemmerich Muñoz and Alfredo Guido.

This magazine *attempted to configure a regional perspective*, based on the *debates about America's cultural singularity and our national profile*.¹⁹ Its version of nationalism was framed in the ideas Ricardo Rojas expressed in *Eurindia*, trying to structure a plan of action in response to the situation created in Argentina with the phenomenon of immigration. Rojas proposed fusion and synthesis as *operations that would allow us to overcome the sway from Indianism to exotism in a harmonic totality*.²⁰

This is expressed in esthetic form in the painting *La Chola* by Alfredo Guido, awarded in the National Salon of Buenos Aires in 1924, and incorporated to the collection in 1925. It's a work that praises the

Americanist character by appropriating certain Indian iconography and recycling Colonial esthetic elements.

Out of all the artists in Rosario of this period, Guido was the one who had attained greater recognition in the country. But his figure isn't only significant in this context; besides being one of the editors of *El Círculo Magazine*, he was part of the official cultural elite of the Municipal Museum of Fine Arts.²¹

The museum owns an important number of paintings and etchings by this author, almost all of them donated by local collectors, among them some members of the Municipal Fine Arts Commission or individuals linked to it: Juan B. Castagnino, Rosa Tiscornia de Castagnino, Nicolás Amuchástegui, Rubén Vila Ortiz, and Alfredo Rouillon, among others.

In fact, the insertion of Guido in this medium, his connections with Buenos Aires and his relationship with Latin American intellectuals²² allow us to consider, hypothetically, the magazine he directed a means for the diffusion of some ideas that emerged from these exchanges. One of them, which the museum had supported from the beginning and is still prevalent nowadays as a characteristic of the local scene, is the idea that Rosario must become independent from Buenos Aires by offering a competent cultural alternative.

Rosario can and must be independent from Buenos Aires, creating its own substance, defining itself, outlining its constructive features (...) Let us remember Alberdi's categorical concept: A people is civilized when it is self-sufficient.²³

Actually, what did offering a competent cultural alternative mean? Was it possible in the context of Rosario, a city then considered reluctant to the plastic arts?

The museum itself and its collection were regarded as functional and feasible means to achieve the project proposed by the cultural elite of Rosario. The purchases the Municipal Fine Arts Commission made in all those years of activity evidence that, for this group, the collection constituted a *scenario for the production of value and identity* in the same terms García Canclini considers the historical patrimony of public institutions.²⁴ Now then, owning a collection that could represent the different esthetic currents of the period, and which was at the same time the location of referential past productions of Argentine art history, was a goal that prevailed not only during the Commission's period, but also throughout the administration of Hilarión Hernández Larguía (1937-1946) and at present, with the museum direction in charge of Fernando Farina (since 1999). Three stages in which there has also been wide support for young artists of the local scene.

Following García Canclini's postulates, the idea of collection we can attribute to each one of these cases expresses a view of the heritage not precisely as *a set of stable and neutral possessions, with values and meanings established once and for all, but as a social process that, as the other kind of capital, accumulates, reconverts, generates profits and is unequally appropriated by different sectors*.²⁵

The activities during the mentioned periods evidence awareness and consideration of this *process feature of the heritage*. A coincidence that enabled a way of organizing the collection rather than by the opposition between the traditional and the modern, *according to the difference proposed by Raymond Williams between the archaic, the residual and the emergent*. A way of operating that allows to *articulate the recovery of historical density with recent meanings that generate innovative practices*.²⁶ This strategy contributed to the formation of a diverse collection, anchored in the development of the artistic activity throughout the 20th century, that allows us to establish an itinerary of modern art in the country.

If in terms of museum policy during the 20s, when the platform was the old Municipal Museum of Fine Arts, a search traversed by the nationalist ideals of the period prevailed, in the initial stage of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts, with Hernández Larguía as director, the tendency to promote another process also beginning to emerge in Buenos Aires predominated: the institutionalization of modern art.

In effect, from giving prevalence to the debates surrounding the relationship between art and nationalism, they went on to praising the discussions aroused by the settlement of new languages in the cultural environment.

The paradigm of this museum policy conjugated a progressive position with a real commitment with local artistic production, which was questioned by reactionary sectors.²⁷ Accusations were made against the authorities of this institution –the museum director and the Municipal Department of Culture whose director was Manuel A. Castagnino– stating that they were attacking the Argentine essence.²⁸ However, a lot of hard work had been invested in the study of art history, and on that level, the institution's Argentine art collection also entered the scene. In those years, the Municipal Department of Culture acquired works by key artists, some of which were still not represented, and by contemporary Rosario authors of the period who up to then had not had a place in the museum, except in the salons. For this reason, authors like Prilidiano Pueyrredón, Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori, Ignacio Manzoni, Reinaldo Giúdice, Fernando Fader, Lino Enea Spilimbergo, Ramón Gómez Cornet, Juan Berlingieri, Emilio Centurión, Eugenio Daneri, Manuel Musto, Anselmo Piccoli, Juan Grela, Leónidas Gambartes, Julio Vanzo, Carlos Uriarte, and others, appear among the new acquisitions of this stage.

In Juan Grela's viewpoint, this period was fruitful for the young artists of the city. He points out that the authors who had participated in the *Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario [Mutuality of Students and Plastic Artists of Rosario]* –protagonists of the artistic and political vanguard of the 30s– were invited to exhibit their work in the museum, and figures like Manuel Musto, Augusto Schiavoni and the younger ones, Julio Vanzo, Lucio Fontana and Carlos Uriarte, had taken the spotlight.²⁹

This way, the museum began to assume a main role within the scene, promoting a change in artistic perspective, and placing this administration stage in an intermediate space between the proliferation of an esthetical-political vanguard –carried on by the *Mutuality*– and the institutionalization of a modern-regionalist esthetics –developed by the Grupo Litoral [Littoral Group].³⁰ Toward the mid-50s, the latter definitively established a *modern tradition* in Rosario's artistic field.³¹

The period ended in 1946 when the museum was intervened and Hernández Larguía was fired and investigated; an event that coincided with the presidency of Juan Domingo Perón.

Many years passed before the Castagnino Museum again took center stage and promoted instances of change in the context of Rosario. It is in the new millennium that it recovered that active role acquiring, at the same time, a noteworthy presence in the national scene.

Rosario, through the Castagnino Museum, was again open to the debates that took place in Latin America with the proliferation of contemporary esthetics and a number of places destined to contain them.

During Fernando Farina's ongoing administration, the museum considered the need to redefine the concept of *Argentine art* based on a project to gather a contemporary art collection (2003) and elaborated an acquisitions policy whose criteria was oriented toward questioning the perspectives that pretend to formulate a discourse about Argentine art that cannot accept certain constitutional tensions in the art field because they are anchored in stagnant categories. The proposal also places once more an ingredient already known in the sphere of debate: the problematic relationship between the local scenes in the country and the conception of the national.³² The position adopted could perfectly be framed within the proposal of *recovering national instances* formulated by Elsa Flores Ballesteros:

We think of the heterogeneous national in constant construction, in an indispensable relationship with cultural diversity and local plurality. In this position, *the local* and *the national* reciprocally imply each other. In our country, this means strengthening the knowledge of *the local* beginning with it, but without remaining definitively in its surroundings, because it necessarily takes us to *the national*.³³

With a strategy that respects the *process feature of the heritage*, artworks by Argentine contemporary artists have been incorporated through the mentioned project, as well as works by historical artists that were not part of the heritage: Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin, Juan Pablo Renzi, Grupo de Vanguardia de Rosario [Rosario Vanguard Group], Edgardo Giménez and Julio Le Parc, among others.

A fundamental characteristic of this policy was the establishment of a different acquisitions system, based on donations mostly previously requested that implied the artist's commitment to join the project by receiving a sum of money for production expenses.

In regards to the new additions to the endowment, donations have constituted a constant modality of the administrations referred to in this essay. However, there were also important donations in other historical periods. That is to say, when there was no specific acquisitions policy, the collection continued to grow thanks to the donations of individual collectors, institutions and artists. Some of them played an important role on this itinerary, since they not only contributed to define the course of the collection, but also the quality of art collecting in the Rosario scene.

The Place of Private Collectors in the Formation of the Heritage

Private collecting is a fundamental element in the art field.

In the framework of the museum, the information provided by the donations of private collectors and private organizations allow us to distinguish, at least partially, the profile of local collecting, and to investigate the place this indispensable component of the artistic field had throughout the 20th century in the Rosario scene.

In this aspect, the presence of Juan B. Castagnino (Rosario, 1884-1925) was crucial. He was one of the most important promoters of the city's cultural blooming. Completely committed to his context, and one of the first proponents of activities related with the arts in Rosario, he contributed to the organization of the first salon in 1913, and was a member of the Commission since its creation until he died in 1925.

His demise, due to an infection following a domestic accident, caused great desolation among that group of intellectuals who took on the challenge of making Rosario a transcendent cultural center for the country.

He was an important intellectual, and while he honed his relationship with Argentine art and the members of the cultural elite he belonged to, he became an erudite in the arts in general.

The role of this collector, who was undoubtedly an example of the incipient bourgeoisie of the early 20th century, allows us to point out two aspects of the cultural field in Rosario during the first years of the museum: the presence of private collectors who were the same men that promoted and participated in the development of this official institution, and the role the museum acquired in the formation –in pedagogical terms– of local collecting.

In this sense, in addition to Juan B. Castagnino, there were other significant figures like Nicolás Amuchástegui and Rubén Vila Ortiz; both had an important place among this group of actors, being at the same time promoters of the activities that would give impulse to the creation of the museum.

Amuchástegui, who was a member of the Commission from 1917 to 1928, formed his collection while he actively participated in the context of the institution. In 1942, he donated 35 of his pieces, among which there were paintings by Eduardo Sívori, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Luis Ovrard, Manuel Musto, Alfredo Guido, Emilia Bertolé, Antonio Berni and Jorge Bermúdez, and some works by foreign authors.

In 1912 Rubén Vila Ortiz founded the cultural association El Círculo de la Biblioteca [The Library Circle], which he presided from 1915 to 1917 and from 1922 to 1923, and that was the first antecedent of the Commission.

In 1929, he donated a painting by Jorge Bermúdez, and in 1940, after his death, his family legated a series of works of this collection to the museum, including artists Alfredo Guido, Valentín Thibon de Libian, Joaquín Sorolla Bastida, Valentín de Zubiaurre, Antonio Alice and Enrique Prins.

Juan B. Castagnino was linked to this collecting environment. However, the works he owned had taken a particular character, guided by the taste he began developing after his trips to Europe and his constant studies. His collection was made up of classical European paintings and works by Argentine artists of a rather traditionalist current, the same as Vila Ortiz and Amuchástegui. Toward 1925, a part of this collection entered the museum collection. His mother, Rosa Tiscornia de Castagnino ceded 24 pieces by six Argentine painters: Fernando Fader, Alfredo Guido, Leonie Mathis, Luis Cordiviola, Ángel Vena and Italo Botti. In this manner, she fulfilled the desire of her son, who had died that year.

The most characteristic artworks of this collector's taste and passion would enter the museum in 1942. A series of European paintings with a historical slant, distinguished by the iconography of the Middle Ages, Renaissance and Baroque periods. All these pieces are dated in previous centuries, two of them anonymous, and in several cases authorship was attributed by the collector after researches he conducted himself. This is how the museum attained the three complete series of prints by Francisco de Goya y Lucientes *Los desastres de la guerra* [Disasters of War], *Los caprichos* [Whims] and *Los proverbios* [The Proverbs], two Flemish 16th century panels attributed to Mabuse and Gerard David, and Italian and Spanish baroque paintings by Juan de Valdés Leal, José de Ribera, Luca Giordano and Francesco Furini, among other works.

The museum received at least two highly remarkable contributions that also included an important number of European pieces from Carlos Carlés' donation in 1925 and Hector and Celia Astengo's in 1981.

The group of works from Carlés –born in Rosario in 1866– is formed by approximately 260 works that include oils, watercolors, drawings and prints. The works are accompanied by documents such as signed letters, telegrams and postage stamps that record the collector's contacts with the authors. This reference allows us to observe an important fact in his biography: in the late 19th century, Carlés was General Director of the Post and Telegraph Office in Argentina.

Manifesting certain features of late 19th century European production, this collection is defined by its eclectic character.

It is, as we have said before, an interesting collection of artworks, which the deceased gathered with an eclectic criteria. Its incorporation to other works already acquired by the Commission will greatly enrich the group, and will contribute to allow Rosario to gradually take the place it deserves.³⁴

A great number of the artists represented in this collection are French – Alfred Sisley, Louis Marie Baader, Charles Alexandre Bertier, Paul Emile Berthon, Jules Laurens, Edouard Jerome Paupion, Gaston Casimir Saint-Pierre, Charles Dominique Lahalle, etc.–, and among the rest there are Italian, Spanish, German, Russian, English, Dutch, Swiss and Belgian authors.

The Astengo Collection also has an eclectic character. It was donated during Rubén de la Colina's administration and it is not only composed of European artworks, but also of some works by Argentine artists such as Luis Cordiviola, Mario Guaragna and Pablo Pierre. Yet, undoubtedly, the most significant are the European pieces, since in the group we find authors like Ignace Henri Fantin Latour, Charles Daubigny, Philippe Rousseau, Albert Lebourg, Salvador Sánchez Barbudo, Constant Troyon, Antoine Vollon and Gustav Herting. Most of them, French artists who developed their production during the 19th century. This feature allows us to again relate this collection to Carlés' because in both cases the taste is focused on French painting of the second half of the 19th century. Through these collections, which include different versions of European art previous to the 20th century, the heritage broadens in perspectives both esthetic as well as historical that escape this analysis. However, it is

possible to point out that without the existence of collectors that searched beyond the Argentine scope, it would not be possible to possess pieces of these characteristics.

On the other hand, the presence of these works in the collection opened the road to the possibility of studying referential associations between European and Argentine art. A relationship that was no longer hypothetical and that characterized the itinerary of modern art in the country.

In the mid-20th century, the new collectors in Rosario focused on contemporary languages, reaffirming at the same time the taste for Argentine painting of previous decades. Men like Isidoro Slullitel, Eduardo de Oliveira César, Alfredo Frontalini, Gonzalo Martínez Carbonell and Domingo Minetti supported local production and gathered important Argentine art collections. In a way, they were key in making the 60s a period of splendor for the city's art market.³⁵

The successive donations Minetti made between the mid-50s and early 60s are significant in this sense. Thanks to his initiative, during that period the museum was able to incorporate important works of Argentine authors such as Antonio Berni, Juan del Prete, Raquel Forner, Kasuya Sakai, Ernesto de la Cárcova, Eduardo Sívori, Valentín Thibon de Libian, Luis Ouvrard, Leónidas Gambartes and Gustavo Cochet.

(...) five or six years ago, his interest turned toward Argentine painting. He, who was destined to preside the Asociación de Amigos del Museo Histórico de Rosario [Association of Friends of the Rosario Historical Museum], had to incline his preferences toward our own essence. A deep correspondence links his love for antique Creole objects, for the Colonial imagery that announces the Argentine essence, and his love for our current painting that prolongs the plastic manifestations and form with them an indivisible whole. In his esthetic evolution there is a logic. He doesn't leap. He knows where he's going.³⁶

Minetti and Gonzalo Martínez Carbonell donated a most notable group of works by Berni to the Castagnino Collection. It's a series of *Juanito Laguna* prints, for which the author received First Prize in the Venice Biennial of 1962.

Save some cases, in general perspective, the donations made later do not offer much information on the collecting of the period. That is, at the time, private collecting did not perform a specific role in the enrichment of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Art's heritage. If we shift our view toward the last two decades of the 20th century, this fact can be related to a quality that is present in the field of art at that moment: the absence of a local collecting that focused on current production. A flaw that still persists in the present.

One of the possible solutions to this problem resided in the role that certain public and private institutions acquired when they installed themselves on the pedestal of art patronage, by forming collections or promoting activities. The Castagnino evidenced this new logic; we may even underline that in previous years it had already begun to incorporate donations made by such institutions.

In this sense, the most important was the donation of Argentine works made for several years by the Fondo Nacional de las Artes [National Arts Fund], more precisely between 1959 and 1973. From it, the museum acquired works by artists such as Raquel Forner, Domingo Candia, Héctor Basaldúa, Aldo Paparella, Antonio Seguí, Miguel Carlos Victorica, Aquiles Badi, Faustino Brughetti, Pío Collivadino, Pablo Curatella Manes, Nicolás García Urriburu and Marta Minujín.

Likewise, during the administration of Miguel Ballesteros, the Banco Provincial de Santa Fe [Provincial Bank of Santa Fe] donated over a hundred works that, as a consequence of its privatization, finally entered the museum in 2004. This donation, of a more local color, includes works by authors like Leónidas Gambartes, Antonio Berni, Julio Vanzo, Manuel Musto, Carlos Uriarte and Luis Ouvrard, among others.

Another organization that, since its creation in 1977, maintains a noteworthy role in this process of enhancing the heritage is the Castagnino Museum Foundation. In addition to instituting the Rosario Award,³⁷ it donated, in 1983, the museum's most important piece of Lucio

Fontana's production: *Concepto Espacial [Spatial Concept]*. Currently, the Foundation supports the plan of action aimed at the incorporation of works in the recently formed Argentine contemporary art collection. A project that exhibits a museum strategy constructed, as we have seen, with occasional neutral periods along the path of art institutionalization that was articulated in the modernization process of the artistic field and its practices.

Therefore, we can consider that the policies developed in the periods of greater influence of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts in the national and local scene, have the addition of an essential factor in the formation of this museum strategy: the commitment to the institution of local collectors that never had a lineal development but whose role has been substantial. We can also mention the role the artists and their families played in the configuration of this weave.³⁸

Castagnino/macro, On the Plane of Articulation and Divergence

Following the itinerary of these reflections, where both the museum and its heritage play a transcendental role in the development of cultural changes, the Castagnino and macro have been presented as two cases, within the Argentine context, whose histories are articulated when it comes to determining the profile each of them has acquired as an art museum.

Today, they constitute the two sides of the same institution. However, their collections and the history of how they entered the institution, their policies, and mainly, the art institutionalization strategies adopted by each allow us to propose the existence of two paradigms of identification. On one hand, the Castagnino, which responding to the guidelines of the institutionalization process of modern art in Argentina along the 20th century, became a legitimate and modern art museum. On the other hand, the paradigm adopted by the macro since the beginning, which defines it as today's most important Contemporary Art Museum in the country.

Notes

¹ Néstor García Canclini, "El porvenir del pasado", *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, ["The Future of the Past", *Hybrid Cultures. Strategies to Enter and Exit Modernity*], Chapter 4, Buenos Aires, Paidós Publisher, 2001, p. 165.

² Justo Pastor Mellado, "Historias locales, archivos, musealidad", *Huellas*, ["Local Histories, Archives, Museality", *Imprints*], Year 3, No. 3, dedicated to the Primer Coloquio Internacional de Arte Latinoamericano, Gestión Cultural y Medios de Comunicación [First International Colloquium on Latin American Art, Cultural Management and Media], Universidad Nacional de Cuyo [National University of Cuyo], Mendoza, Taller Ediciones, 2003, p. 50.

³ On the formation of the Argentine contemporary art collection see: Fernando Farina, Roberto Echen and Nancy Rojas, "Arte argentino contemporáneo-macro" ["Argentine Contemporary Art-macro"], in *Arte argentino contemporáneo [Argentine Contemporary Art]*, Rosario, Castagnino/macro Ediciones, 2004, pp. 7-12.

⁴ Justo Pastor Mellado, *op. cit.*, p. 51.

⁵ Concept developed by García Canclini in: "Hacia una teoría social del patrimonio" ["Toward a Social Theory of Heritage"], *op. cit.*, p. 187.

⁶ It is important to note that the detailed information corresponding to dates and members of the different institutions that are mentioned in this essay, such as the Municipal Fine Arts Commission and the Municipal Department of Culture, and the list of directors in charge of the Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts, appear in the annex to Mirta Sellarés'

text: *Algunas consideraciones sobre salones y exhibiciones a partir de 1920* [Some Considerations About Salons and Exhibitions From 1920 to the Present], published in the present volume.

⁷ As it may be observed, since each year the Commission renovated its members, and as an organization, it was in charge of the direction of the Municipal Museum of Fine Arts, when we refer to its first years of activity, we have considered the date limits as follows: when the Municipal Authority created the Municipal Fine Arts Commission in 1917, and its initial period in the 1920s.

⁸ Fernando Farina, "El museo Castagnino" ["The Castagnino Museum"], in: *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario* [A Protected Heritage. Restoration of Masterworks of the Juan B. Castagnino Museum in Rosario], various authors, Buenos Aires, Antorchas Foundation Editions, 2003, p. 13.

⁹ Article signed by L.R.M., "VIII Salón Rosario" ["VIII Rosario Salon"], *El Círculo Magazine*, Rosario, October 1925, p. 3.

¹⁰ Roberto Cugini, *cit. in*. Diana Wechsler, "Paisaje, crítica e ideología", *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica* ["Landscape, Criticism and Ideology", *City/Countryside in the Arts in Argentine and Latin America*], Buenos Aires, CAIA [Argentine Center of Art Researchers], III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes [Third Seminar on Theory and History of the Arts], 1991, p. 344.

¹¹ Among other authors, we may cite: Martín Malharro, Carlos Ripamonte, Eduardo Sivori, Fernando Fader, Jorge Bermúdez, Antonio Berni, Italo Botti, Walter de Navazio, César Caggiano, Alfredo Guido, José Malanca, Manuel Musto.

¹² Cf. Diana Wechsler, "Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910-1930)" ["Esthetic Ideas in Buenos Aires: Between Nationalism and Cosmopolitanism (1910-1930)"], in: *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, [Architect Martín Noel. His Time and Work], various authors, Seville, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995, pp. 71-79. In this publication, Diana Wechsler points out three definitions of the national developed between 1910 and 1930 by different cultural sectors in Buenos Aires. On one hand, the traditionalist nationalism, which understood painting as local and picturesque. It is a nationalism linked to the ideas of the regional, the Creole and the native. Another sector proposed the national considered from the point of view of a commitment with modernity, with esthetic innovations that came from Europe and brought freedom to the arts in Argentina. And another viewpoint visualized the present, but focusing its glance toward social marginality and the suburbs, the dirty face of modernity.

¹³ Cf. Diana Wechsler, *op. cit.*

¹⁴ Marcelo Pacheco and Ana María Telesca, *La pintura y el ambiente plástico argentino en la década del veinte. Antología documental*, [Painting and the Argentine Plastic Environment During the Twenties. Documentary Anthology], Buenos Aires, UBA [National University of Buenos Aires], Facultad de Filosofía y Letras [School of Philosophy and Literature], 1988, p. 7.

¹⁵ Leonardo Staricco, "Jorge Bermúdez. Elegía", *La Campana de Palo*, ["Jorge Bermúdez. Elegy, The Wooden Bell"], Buenos Aires, November 1926, p. 2. Article selected by Marcelo Pacheco and Ana María Telesca in the documentary anthology *La pintura y el ambiente plástico argentino en la década del veinte* [Painting and the Argentine Plastic Environment During the Twenties. Documentary Anthology], *op. cit.*, pp. 22-23.

¹⁶ Berni had traveled to Europe in 1925 thanks to a scholarship granted by the Jockey Club of Rosario. Ouvrard had also been selected, but he was not able to travel due to his mother's illness.

¹⁷ Letter from Antonio Berni to Luis Ouvrard, Seville, Spain, June 2, 1926, p. 2, Luis Ouvrard Archive.

¹⁸ Emilio Pettoruti, "Un artista extraño y sugestivo. Augusto Schiavoni" ["A Strange and Suggestive Artist. Augusto Schiavoni"], *Criterio Magazine*, Buenos Aires, January 14, 1932.

¹⁹ Adriana Armando, "Entre los Andes y el Paraná: La Revista de El Círculo de Rosario" ["Between the Andes and the Paraná: El Círculo of Rosario Magazine"], *Cuadernos del CIESAL* [CIESAL Notebooks], Year 4, No. 5, Rosario, UNR [National University of Rosario], 1998, p. 79.

²⁰ Adriana Armando, *op. cit.*, p. 82.

²¹ He participated in the Municipal Fine Arts Commission, as a voting member, between 1923 and 1928. In addition, he was a jury in the Autumn Salons of 1920, 1923, 1928, and in the VIII Rosario Salon in 1925.

²² Alfredo Guido, along with his brother Angel Guido, was the nexus with other intellectuals on the continent who shared and honed their ideas surrounding the quest for identity. In this sense, it is important to point out that *El Círculo* magazine had collaborators such as Luis Valcárcel, Uriel García, Luis Gabar Palacios and Marín Noel. In the publisher's horizon of references there was a Cuzco current from a Peruvian indigenous movement, whose most important representatives were, among others, Luis Felipe Aguilar, José Ángel Escalante, José Gabriel Cosío, as well as Luis Valcárcel and Uriel García. It was a movement with an anti-coastal and anti-Lima discourse that praised a decentralization strategy which, though not restricted to the cultural field –since it was focused on the political and economic aspect– served as the start of the proposal for independence for Rosario in regards to Buenos Aires. Adriana Armando, *op. cit.*, p. 81.

²³ "Pórtico", *El Círculo* magazine, *op. cit.*, p. 3.

²⁴ Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 186.

²⁵ Néstor García Canclini, *op. cit.* p. 187.

²⁶ Néstor García Canclini, *op. cit.* p. 189. Concerning the categories of the archaic, the residual and the emerging taken from Raymond Williams, the author defines them as follows: *The archaic is what belongs to the past and is recognized as such by those who revive it today, almost always 'in a deliberately specialized way'. Instead, the residual was formed in the past, but is still in activity within the cultural processes. The emerging designates the new meanings and values, new*

practices and social relations.

²⁷ Fernando Farina, "Reacción nacionalista y contraataque" ["Nationalist Reaction and Counterattack"], *op. cit.*, pp. 16-17.

²⁸ *Ibidem*, p. 16.

²⁹ Juan Grela in: Guillermo Fantoni, *Una mirada sobre el arte y la política: Conversaciones con Juan Grela* [A Glance at Art and Politics: Conversations with Juan Grela], Rosario, Homo Sapiens Publisher, 2000, pp. 37-39.

³⁰ We allude here to a historical glance, where that space *between the tradition of commitment and other forms of modernism*, assumes singular characteristics. Cf. Guillermo Fantoni, "Versiones de lo moderno" ["Versions of the Modern"], Part II, *op. cit.*, p. 79.

³¹ Guillermo Fantoni, "Introducción" ["Introduction"], *op. cit.*, p. 8.

³² Cf. Nancy Rojas, "Algunas notas preliminares para un futuro ensayo, a propósito de la presentación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino/macro en la sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta", *macro en Recoleta. Un cruce de miradas*, ["Some Preliminary Notes for a Future Essay, on the Occasion of Presenting the Castagnino/macro Argentine Contemporary Art Collection in the Cronopios Gallery at Recoleta Cultural Center", *macro in Recoleta. Crossing Glances*], Buenos Aires, Recoleta Cultural Center, 2006, pp. 7-12.

³³ Elsa Flores Ballesteros, "Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización", *Huellas*, ["The National, the Local, the Regional in Latin American Art: From Modernity to Globalization and Anti-globalization", *Imprints*, *op. cit.*, p. 40.

³⁴ *La Capital* newspaper, Rosario, December 16, 1925.

³⁵ Cf. Osvaldo Aguirre, "Gilberto Krasniasky: Soy los recuerdos que tengo: lo que me queda es la memoria" ["I Am The Memories I Have: Memory Is What I Have Left"], Rosario, *La Capital* newspaper, Señales section, March 13, 2005.

³⁶ Manuel Mujica Lainez, *Pintura Argentina. Colección Domingo Eduardo Minetti* [Argentine Painting. Domingo Eduardo Minetti Collection], Buenos Aires, Bonino Editions, not dated.

³⁷ Regarding the Rosario Award, see: Mirta Sellarés, *op. cit.*

³⁸ We emphasize in this sense, some of the donated collections that have transcendental value today for the history of local art, made by the authors themselves or their families to the museum: Augusto Schiavoni's, donated by his sister María Laura in 1979, Manuel Musto's legacy, which the artist himself donated in his will and entered the museum in 1941, and Alberto Pedrotti's, also ceded by the author in his will, which was incorporated in 1987.

Bibliografía

Archivos MMBAJBC

AMUCHÁSTEGUI, Nicolás, *Álbum, Al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Rosario. Su Origen*, Compilación donada por el autor en 1938.

CMBA, Libro de Actas de 1917-1925.

CMBA, Libro de Actas de 1925-1933.

CMBA, Libro de Actas de 1933-1936.

Colección de papeles sueltos, Caja 1917-1920.

Colección de papeles sueltos, Caja 1925-1928.

Colección de papeles sueltos, Caja 1936-1937.

DMC, Balance y Memoria de la Dirección del MMBAJBC, desde su creación hasta el 31 de diciembre de 1938.

DMC, Libro núm. 1 de 1937-1938.

DMC, Memoria y Balance 1938-1939.

Libro Copiador núm. 6, 1931-1937.

Libro Copiador núm. 7, 1936-1937.

Revistas y boletines

Caras y caretas, "Reportaje del momento con el pintor Fader", vol. 20, núm. 967, Buenos Aires, 1917.

Gazette de L'Hotel Druot, París, 22 de abril de 1922.

Revista Continente, año XLVII, Buenos Aires, 15 de octubre de 1947.

Revista Continente, IV jornada anual, Buenos Aires, enero de 1951.

Revista de *El Círculo*, año II, núm. 23-24, Rosario, noviembre-diciembre 1920.

Revista de *El Círculo*, Rosario, octubre de 1925.

Revista *Verdad*, núm. 14, Buenos Aires, 18 de junio de 1917.

The Burlington Magazine for Connoisseurs, núm. CCLV, vol. XVIV, Londres, junio de 1924.

Periódicos

Crónica, "Renuncia del Dr. Lejarza. Un desplante inoportuno. Contestación de la Intendencia", Rosario, 21 de marzo de 1919.

—, "Tercer Salón de Otoño. Reseña de la exposición", Rosario, 31 de mayo de 1919.

La Capital, "Cambio de notas", Rosario, 22 de febrero de 1919.

—, "Comisión Municipal de Bellas Artes. Su museo", Rosario, 3 de diciembre de 1919.

—, "El Círculo", Rosario, 20 de agosto de 1916.

—, "El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones I", Rosario, 14 de enero de 1920.

—, "El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones II", Rosario, 15 de enero de 1920.

—, "El Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones III", Rosario, 16 de enero de 1920.

—, "El Salón de Otoño. El acto inaugural de ayer", Rosario, 25 de mayo de 1917.

—, "Fondos para adquirir obras", Rosario, 27 de mayo de 1919.

—, "III Salón de Otoño, las obras que se exhiben", Rosario, 30 de mayo de 1919.

—, "Museo Municipal de Bellas Artes. Una Institución necesaria", Rosario, 6 de enero de 1920.

—, "Retrospectiva de Puente en el Castagnino", Rosario, 17 de noviembre de 2002.

La Nación, Suplemento "Arte BA2000", Buenos Aires, 11 de mayo de 2000.

Catálogos de exposición y otros documentos

100 obras maestras. 100 pintores argentinos. 1810-1994, Buenos Aires, MNBA, 1994.

20 Pintores Rosarinos Contemporáneos, Rosario, MMBAJBC, 3 a 27 de marzo, 2001.

- 50 años de Pintura Argentina 1930-1980*, Rosario, MMBAJBC, 2 de noviembre a 31 de diciembre, 1980.
- Adolfo Nigro. Pinturas, Collages, Dibujos, Objetos*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2000.
- Alejandro Puente*, Buenos Aires, Galería Ruth Benzacar, 1998.
- Alejandro Puente. Premio Rosario*, Rosario, MMBAJBC, 2002.
- Alfredo Hlito*, Buenos Aires, Galería Rubbers, septiembre-octubre, 1981.
- Alfredo Hlito. Premio Rosario 1983*, Rosario, MMBAJBC, 1983.
- Anselmo Piccoli*, Galería Wildenstein, Buenos Aires, 1982.
- Antonio Berni a 40 años del Premio de la XXXI Bienal de Venecia 1962-2002*, Buenos Aires, CCR, 2002.
- Antonio Berni*, Buenos Aires, MNBA, 1997.
- Antonio Berni. Obras Gráficas*, Buenos Aires, MAMBA, 1999.
- Arte y Política en los '60*, Buenos Aires, SNE, septiembre-octubre, 2002.
- Augusto Schiavoni 1893-1942*: Rosario, Asociación Estímulo de Bellas Artes, 1943; Rosario, Galería Carrillo, 1966; Buenos Aires, Galería Arthea, 1967.
- Augusto Schiavoni*: Buenos Aires, Hotel Castelar, 1932; Rosario, Salón de la Cooperativa Artística, 1928; Rosario, Confitería La Perla, 1932; Buenos Aires, Galería El taller, 1967; Rosario, Krass Artes Plásticas, 1972; MMBAJBC, 1974.
- Benito Quinquela Martín*, Rosario, MMBAJBC, 9 a 29 de julio, 1950.
- Bonevardi. Últimas obras*, Rosario, MMBAJBC, marzo-abril, 1997.
- Catálogo Artístico del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1997.
- Catálogo de pinturas del museo del Prado, Madrid, 1985.
- Catálogo del museo de Bellas Artes de Lyon (*Les écoles étrangères*), 1993.
- Catálogo del museo de Ponce, San Juan de Puerto Rico, Fundación Luis A. Ferré, 1984.
- Novecento sudamericano. Relaciones artísticas tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay, Milán, Palazzo Reale, Milán, 2003.
- Catálogos electrónicos: National Gallery of Art, Washington DC; museo Nacional, Helsinki; National Portrait Gallery, Londres; Enoch Pratt Library, Baltimore.
- Catalogue de la collection de tableaux de feu Son Altesse Royale l'Infante M Christine de Bourbon*, Madrid, 1902.
- Catalogue des tableaux provenant de la galerie de Son Altesse Royale Don Sebastian Gabriel de Borbón y Braganza, formant la collection du Prince Pierre de Bourbon et Bourbon*, París, Duc de Durcal, 1890.
- Cinco pintores jóvenes de Rosario*, Buenos Aires, Galería Pro-Art, 1966.
- Clásicas Vanguardias. Muestra Retrospectiva. 1963- 1992*, Rosario, Centro Cultural Parque de España, 1998.
- Colección de arte de la Cancillería Argentina. 1992-1999*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores Comercio Internacional y Culto, 1999.
- Demetrio Antoniadis*, Rosario, Galería Witcomb, 1934.
- Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli*, Düsseldorf, Kunstmuseum, 1976.
- Domingo Candia*, Buenos Aires, MNBA, 1978.
- Eduardo Serón*, Buenos Aires, MMAAES, 1981.
- Eduardo Sívori*, Buenos Aires, MMAAES, 1968.
- El espacio como forma*, Rosario, Centro Cultural Bernardino Rivadavia, 1998.
- Encuentro Argentina-Brasil*, La Plata, MACLA, 31 de agosto a 30 de septiembre, 2001.
- Enio Iommi*, Buenos Aires, Galería Ruth Benzacar, 2002.
- Enio Iommi. Del espacio en tensión al objeto en situación*, Rosario, Centro Cultural Parque de España, 2003.
- Escultura argentina*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1986.
- Exposición Homenaje a Augusto Schiavoni*, Rosario, MMBAJBC, julio de 1959.

- Exposición Homenaje a los Pintores Rosarinos fallecidos*, Rosario, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, 1949.
- Exposición Homenaje a Victorica*, Chivilcoy, Buenos Aires, Casa de la Cultura-Municipalidad de Chivilcoy, 1970.
- Fernando Espino. Pinturas 1979-1980*, Rosario, Fontana Artis Galería de Arte, mayo de 1980.
- Fernando Fader*: Rosario, MMBAJBC, 1942; Buenos Aires, MNBA, 1988.
- Fontana*, Firenze, Centro Tornabuoni, Galleria D'Arte Moderna Internazionale, 1984.
- Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 9 de octubre de 2001 a 13 de enero de 2002.
- Fortunato Lacámara*, Buenos Aires, CCR, junio de 2000.
- Fundación Alfredo Fortabat y Amalia Lacroze de Fortabat. Premio de pintura y escultura 1984*, Buenos Aires, MNBA, 1984.
- Gambartes*, Buenos Aires, Galería Bonino, 1954.
- Heras Velasco*, Buenos Aires, Centro Venezolano-Argentino de Cooperación Cultural y Científico Tecnológica, s/ f.
- Heras Velasco. Obras de 1952 a 1984*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1985.
- Herrero Miranda*, Rosario, AAR, 1969.
- Homenaje a Faustino Brughetti*, La Plata, MPBALP, Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia de Buenos Aires, 1982.
- Homenaje a Juan Del Prete*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 12 de junio a 2 de julio, 1989.
- Homenaje a Juan Pablo Renzi. Óleos 1976/1992*. Buenos Aires, Fundación San Telmo, 6 a 23 de septiembre, 1993.
- Homenaje a Victorica*, Buenos Aires, Museo de La Boca, 1978.
- Homenaje al maestro Eduardo Sívori*, Buenos Aires, Casa de la Cultura-Municipalidad de Chivilcoy, 1970.
- Il Salón Nacional Arte Joven-Pintura 1992*, Rosario, MMBAJBC, 1992.
- Imágenes de Argentina. Analogías*, Madrid, Editorial Santillana, 1998.
- IV bienal Chandon de Pintura*, Buenos Aires, MNBA, 1993.
- Jorge Bermúdez*, Buenos Aires, CNBA, 1926.
- Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del barroco*, Ciudad de México, Fundación Cultural Televisa, 1993.
- Juan del Prete. Premio Rosario 1986*, Rosario, MMBAJBC, 1986.
- Juan Grela*, Santa Fe, MPBARGR, 1983.
- Juan Grela. Retrospectiva*, Rosario, MMBAJBC, 1982.
- Juan Melé o el arte constructivo en los '90*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1999.
- Juan Pablo Renzi. La guerra de los pájaros y otros temas*, Buenos Aires, Galería Tema, noviembre de 1982.
- Juan Pablo Renzi. Obras de 1963 a 1984*, MMBAJBC, 1984.
- Juan Pablo Renzi. Variaciones*, Buenos Aires, Galería Arte Nuevo, junio de 1982.
- Julio Vanzo*: Buenos Aires, Galería Bonino, 1953; Buenos Aires, Galería Van Riel, 1978.
- Kasuya Sakai*, Buenos Aires, Galería Principium, mayo-junio, 2000.
- La espiritualidad de la forma a partir de un pensamiento constructivo. Brizzi, Mac Entyre, Silva, Vidal*, Buenos Aires, Fundación Andreani, 5 de junio a 27 de julio, 1997.
- La memoria de la ciudad*, Buenos Aires, CCR, 12 a 30 de mayo, 1999.
- Leopoldo Presas*: Rosario, Galería Renom, 1959; Buenos Aires, SNE, 1994.
- Linares*: Buenos Aires, MMAAES-Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, junio de 1930; Rosario, Museo Municipal de Artes Decorativas Firma y Odilo Estévez, agosto de 1987.
- Lino Enea Spilimbergo*, Santa Fe, MPBARGR, Comisión Provincial de Bellas, 1939.
- Lucio Fontana*: Centre Georges Pompidou, Musee National D'Art Moderne, París, 1987; Messina, Palacio del Leoni, Nuove Edizioni Gabriele Mazzota, 1987.
- Luis Felipe Noé. Pinturas 60-95*, Buenos Aires, MNBA, julio-agosto de 1995.

- Luis Felipe Noé. Premio Rosario 2000*, Rosario, MMBAJBC, 14 de diciembre de 2000 a 4 de febrero de 2001.
- Malba, Colección Costantini*, Milán, Landucci Editores, 2001.
- Malharro 1869-1911*, Buenos Aires, AABA, 1931.
- Manuel Espinosa. Premio Rosario 2001*, Rosario, MMBAJBC, 2001.
- Marcelo Bonevardi. Construcciones*: Buenos Aires, Galería Zurbarán, 15 de octubre a 14 de noviembre, 1992; Córdoba, Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, junio de 1992.
- Marcelo Bonevardi. Premio Rosario. 1987*, Rosario, MMBAJBC, 1987.
- Miguel Carlos Victorica*, Buenos Aires, Galería Sagazola, 1978.
- Muestra Homenaje al Grupo Litoral – Pinturas*, Rosario, MMBAJBC, 1998.
- Muestra póstuma del pintor Augusto Schiavoni*, Santa Fe, Museo Municipal de Bellas Artes, 5 a 13 de agosto, 1944.
- Museo de Bellas Artes de La Boca*, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, 1956.
- Nueve grabados en metal impresos con planchas originales-Juan Berlangieri*, Rosario, Editorial Ellena, 1959.
- Obras del Museo Castagnino*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1996.
- Obras Maestras del MNBA*, Buenos Aires, Ediciones Gaglianone, 1996.
- Obras Maestras del MNBA*, Buenos Aires, MNBA, 1998.
- Paneles gráficos coloridos. Una propuesta concreta*, Rosario, MMBAJBC, 2002.
- Panorama 1954-1994*, Rosario, MMBAJBC, 1994.
- Patrimonio de Buenos Aires. Grandes obras del Banco Ciudad*, Buenos Aires, Fundación Banco de la Ciudad, 2000.
- Pequeña antología*, Buenos Aires, Galería Van Eyck, 1989.
- Pintura de Rosario*, Buenos Aires, CCR, 21 de agosto a 13 de septiembre, 1998.
- Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano*, Madrid, museo del Prado, 1985.
- Premios Colección Costantini*, Buenos Aires, MNBA, 2001.
- Ramón y Valentín de Zubiaurre*, Buenos Aires y Rosario, Witcomb, 1920.
- Raúl Lozza*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 22 de julio a 18 de agosto, 1985.
- Raúl Soldi*, Buenos Aires, Galería Zurbarán, 25 de junio a 4 de agosto, 1996.
- Retrospectiva Domingo Candia*, Rosario, MMBAJBC, 1970.
- Ribera 1591-1652*, Madrid, museo del Prado, 1992.
- Schiavoni 1893-1942*, MMAVSJDC y Galería el Galpón, 22 de mayo, 1971.
- Sociedad de Acuarelistas y Grabadores. 25 aniversario*, Buenos Aires, CNBA, 1939.
- Un siglo de arte en la Argentina*, Buenos Aires, DNBA, 1936.
- Uriburu. Obra histórica, Colección Molina*, Buenos Aires, CCR, 12 de marzo a 20 de abril, 2003.
- Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, curada por Franca Falletti e Jonathan Katz Nelson, Firenze, Galleria dell'Accademia, 2002.
- Ver y Estimar. Previo al Di Tella*, Buenos Aires, MNBA, 1994.
- Víctor Magariños D. 1924-1993*, Buenos Aires, Asociación Amigos de Víctor Magariños D., junio de 1999.
- Victorica*: AABA, 1931; Buenos Aires, Salón Peuser, 1944, 1958; Buenos Aires, Galería Bonino, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1970; Buenos Aires, Galería Rubbers, 1970, 1972; Buenos Aires, Galería Vermeer, 1982, 1984.
- Zurbarán*, Madrid, museo del Prado, 1988.
- I Salón de Otoño*, Rosario, Comisión de Bellas Artes, 1917.
- III Salón de Otoño*, Rosario, CMBA, 1919.
- IV Salón de Otoño*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, CMBA, 1920.
- VIII Salón de Otoño*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, CMBA, 1925.

VI bienal Chandon de pintura. Sal6n de maestros, muestra itinerante, 1998.

XXVIII Sal6n de Artes Pl1sticas de Rosario, Rosario, MMBAJBC, julio de 1949.

XXXVI Sal6n Anual de artes pl1sticas, Rosario, MMBAJBC, 1957.

Libros y art6culos

AAVV, *100 a6os de gr1fica en Rosario y su regi6n*, Rosario, UNR Editora, 1994.

—, *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundaci6n Proa, 2003.

—, *Arte argentino para el tercer milenio*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 2000.

—, *Cien a6os de pintura en Espa6a y Portugal 1830-1930*, tomo 11, Madrid, Antiquaria, 1993.

—, *Gambartes*, Buenos Aires, Ediciones PROARTIS, Fundaci6n Gordon para el Desarrollo de las Artes, 1992.

—, *Giovanni Costetti. Maestro del novecento italiano*, Pistoia, Edizioni Can Bianco Niccolai, 1998.

—, *Historia cr6tica del arte argentino*, Buenos Aires, Telecom Argentina, AACA, 1995.

—, *Historia de las instituciones de la Provincia de Santa Fe*, Santa Fe, Edici6n oficial, vol. V, 1992.

—, *Historia general del arte en la Argentina*, tomos I-VIII, Buenos Aires, ANBA, 1982-1999.

—, *Lucio Fontana. Profeta del Espacio*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges; Rosario, MMBAJBC, 1999.

—, *Novecento Sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*, Milan, Skira, 2003.

—, *Rasgos de identidad en la pl1stica argentina. Premio a la Cr6tica de Arte Jorge Feinsilber 1993*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

—, *Un patrimonio protegido. Restauraci6n de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, Buenos Aires, Ediciones FA, 2003.

1GQUEDA VILLAR, Mercedes, "La colecci6n de pinturas del Infante Don Sebasti1n Gabriel", *Bolet6n del museo del Prado*, vol. III, n6m. 8, Madrid, mayo-agosto de 1982, pp. 102-118.

AGUIRRE, Osvaldo, "Gilberto Krasniasky: Soy los recuerdos que tengo: lo que me queda es la memoria", Rosario, *La Capital*, Suplemento Se6ales, 13 de marzo de 2005.

AMADOR, F6lix de, "Thibon de Libian", *Augusta*, vol. 2, n6m. 10, Buenos Aires, marzo de 1919, pp. 119-124.

AMIGO, Roberto, Patricia ARTUNDO y Marcelo PACHECO, *Pintura Argentina. Proyecto Cultural Los Colegios y el Arte. Breve Panorama del Per6odo 1830-1970*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.

ARMANDO, Adriana, "Entre los Andes y el Paran1: La Revista de El C6rculo de Rosario", *Cuadernos del CIESAL*, a6o 4, n6m. 5, Rosario, UNR, 1998, pp. 79-88.

ARTUNDO, Patricia, "Acci6n militante del grupo Mart6n Fierro", AAVV, *El arte entre lo p6blico y lo privado. VI Jornadas de Teor6a e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 213-222.

ARTUNDO, Patricia (comp.), *Actuar desde el arte. El archivo Atalaya*, Buenos Aires, Editorial Fundaci6n Espigas, 2004.

BAJARL6A, Juan, *Kosice, un visionario del arte contempor1neo*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2001.

BALIARI, Eduardo, *Ra6l Soldi*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966.

BATTISTOZZI, Ana M., "Ra6l Lozza. Viaje al mundo de lo concreto", *Clar6n*, Buenos Aires, 21 de julio de 2001.

—, "Carlos Gorriarena, el implacable espejo del poder y la friolidad", *Clar6n*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 2001.

BATTLE PLANAS, Juan, Jos6 C. GALLARDO y Juan GRELA, *Schiavoni*, Rosario, Ediciones Ellena, 1960.

BENET, Rafael, *Impresionismo. Historia de la pintura moderna*, Barcelona, Omega, 1952.

B6N6ZIT, Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Par6s, Gr6nd, 1966.

BENITO DOM6NECH, Fernando, *Ribera 1591-1652*, Madrid, Bancaja, 1991.

BERCHEZ, Joaqu6n y Mercedes G6MEZ FERRER, *Arte del barroco*, Madrid, Historia 16, 1998.

- BÉRTOLA, Elena y Fermín FÉVRE, *Pintores Argentinos del Siglo XX. Bonevardi*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- BÉRTOLA, Elena, "Marcelo Bonevardi", *Revista Correo de Arte*, núm. 3, Buenos Aires, julio de 1977.
- BERUETE Y MORET, Aureliano, *Valdés Leal*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1911.
- BIGONGIARI, Piero, *Disegni di Francesco Furini*, Firenze, Unione Florentina, 1969.
- BLUM, Sigward, *Pintores Argentinos del Siglo XX. Victorica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- BORGES, Jorge L., "Figari", *Nuevos valores plásticos en América*, núm. 1, Buenos Aires, Ediciones Alfa, 1930.
- , "Homenaje nacional a 50 años de labor artística", *Pettoruti*, Buenos Aires, MNBA, 1962.
- BOURET, Jean, *L'École de Barbizon et le paysage français au XIX siècle*, Neuchatel, Ides et Calendes, 1989.
- BRUGHETTI, Romualdo, *Historia del Arte en Argentina, México*, Editorial Pomarca, 1965.
- , *Nueva historia de la pintura y la escultura: de los orígenes a nuestros días*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1994.
- Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, vol. 5, New York, MacMillan, 1905.
- BURLANDO DE MEYER, M. Elvira, "La Manuelita Rosas de Prilidiano Pueyrredón", *La Prensa*, Buenos Aires, 24 de enero de 1971.
- BURUCÚA, José E. y Ana M. TELESKA, "El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y Crítica", *Boletín del Instituto Payró*, núm. 3, Buenos Aires, 1989.
- BURUCÚA, José E. y Laura MALOSETTI COSTA, "Iconografía de la mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner", *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad de Cuyo, 1995.
- BURUCÚA, José E., *Nueva historia argentina. Arte Sociedad y política*, vol. 1, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Al acecho del desnudo", *El desnudo en el Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1998.
- CANAKIS, Ana, Patricia GIUNTA y M. José HERRERA, *Portraits. Vida y obra de artistas eminentes*, Buenos Aires, Americana de Publicaciones, 1993.
- CANTELLI, Giuseppe, *Disegni di Francesco Furini e del suo ambiente*, Firenze, Leo Olschki, 1972.
- CANTÓ RUBIO, *Símbolos del arte cristiano*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1985.
- CAVESTANY, Julio, *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936-40.
- CENTENARO, Cristina y Viviana STRUBBIA, "Julio Vanzo", *Cuadernos de Divulgación*, Rosario, MMBAJBC, 1989.
- CERUTI, Leónidas, *Historia del 1º de mayo en Rosario 1890-2000*, Rosario, Ediciones La Comuna, 2002.
- CHIABRA ACOSTA, Alfredo, "Dos semblanzas: Ramón Silva y Martín Malharro", *Forma*, Buenos Aires, enero de 1951.
- , *Críticas de Arte Argentino 1920-1932*, Buenos Aires, Gleizer, 1934.
- CHIAPPINI, Julio, *Julio Vanzo*, Rosario, Zeus, 1993.
- CLARETIE, Jules, *Peintres & Sculpteurs contemporains*, París, Librairie des Bibliophiles, 1884.
- CLAVIJO GARCÍA, Agustín, *Juan Niño de Guevara y su obra en la catedral de Málaga*, Málaga, Universidad de Málaga, 1975.
- COCHET, Gustavo, *Diario de un pintor*, Rosario, Ediciones Conducta, 1941.
- COLLINS BAKER, Charles H., *Lely and the Stuart Portrait Painters: A Study of English Portraiture Before and After Van Dyck*, London, The Medici Society, 1912.
- CONSTANTÍN, M. Teresa, "Guttero y el paisaje industrial", *AAVV, Arte argentino del siglo XX. Premio Bienal a la Crítica de Arte Jorge Feinsilber*, Buenos Aires, 1990.
- , "Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la re-formulación de la modernidad en Guttero, Cúnsolo y Lacámara", *AAVV, Desde la otra vereda. Archivos del CAIA*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.
- CÓRDOVA ITURBURU, *150 años de pintura argentina*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1981.

- , Cayetano, *80 años de pintura argentina*, Buenos Aires, La Ciudad, 1978.
- , *La Pintura Argentina del Siglo XX*, Buenos Aires, Atlántida, 1958.
- , *Monografías de artistas argentinos. Pettoruti*, Buenos Aires, ANBA, 1981.
- , *Pettoruti*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
- D'ONOFRIO, Arminda, *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944.
- DE BRILL, Rosa M., *Pintores Argentinos del Siglo XX. Hlito*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- DE ESPAÑA, José, *Quinquela Martín. Pintor*, Buenos Aires, Ediciones Gay Saber, 1945.
- DE LA VORÁGINE, Santiago, *La leyenda dorada*, tomo 2, Madrid, Alianza, 1982.
- DE MAIO, Romeo, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Bari, Laterza, 1983.
- DE PRIETO, Marta Frutos, *La polémica Fundación de Rosario. Su historiografía*, Rosario, Editorial Fundación Ross, 1985.
- DI BITETTI, Olga E. C. de, *Aporte para la historia de la pintura en Rosario 1900-1940*, Rosario, Editorial Municipal, 1998.
- DOMÉNECH, Rafael, *Sorolla. Su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel Editor, 1910.
- DONOSO, Edgardo, "El centenario de un artista vigente. Una obra expuesta, una vida oculta", *La Capital* Rosario, domingo 13 de junio de 1999.
- DORFLES, Gillo, *Lucio Fontana. Su obra y su influencia*, s/d.
- DORIVAL, Geo, *Raquel Forner*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- DURBÉ, Darío y Anna María DAMIGELLA, *La Scuola di Barbizon*, Milano, Fratelli Fabbri, 1967.
- ECHAGÜE, Rubén, *Augusto Schiavoni*, Rosario, UNR Editora, 1989.
- ENGGASS, Robert, *The Painting of Baciccio-Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, University Park, 1964.
- ESTARICO, Leonardo, "Emilio Pettoruti", *Pettoruti: exposición de pintura*, Rosario, El Círculo, Museo Municipal de Bellas Artes, 1927.
- , *Emilio Pettoruti*, Milán, Editorial Il Milione, 1940.
- , *Francisco de Goya*, Buenos Aires, El Ateneo, 1942.
- , *La pintura en Francia*, Buenos Aires, Futuro, 1948.
- FANTONI, Guillermo, *Arte vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.
- , *Una mirada sobre el arte y la política: Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 2000.
- FARINA, Fernando, "Enio Iommi. La estética de la cacerola", *La Capital*, Rosario, 31 de mayo de 1998.
- , "Para Julio Le Parc no hay que saber tanto para disfrutar del arte", *La Capital*, Rosario, 20 de marzo de 2000.
- , "Vanguardia contra el ilusionismo", *La Capital*, Rosario, 24 de agosto de 1997.
- , *Julio Vanzo*, Rosario, MMBAJBC, 2001.
- FARINA, Fernando, Roberto ECHEN y Nancy ROJAS, "Arte argentino contemporáneo-macro", AAVV, *Arte argentino contemporáneo*, Rosario, Ediciones Castagnino/macro, 2004, pp.7-12.
- FELTON, Craig, *Jusepe de Ribera*, Fot Worth-Texas, Kimbell Art Museum, 1982.
- FERRARI, Oreste y Giuseppe SCAVIZZI, *Luca Giordano*, vol.2, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1966.
- FÈVRE, Fermín, *Pintores Argentinos del Siglo XX. Enio Iommi (Serie complementaria: Escultores Argentinos del Siglo XX)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- , *Pintores Argentinos del Siglo XX. Puente*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- FLORES BALLESTEROS, Elsa, "Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización", *Huellas*, año 3, núm.3, dedicado al Primer Coloquio Internacional de Arte Latinoamericano, Gestión Cultural y Medios de Comunicación, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Ediciones del Taller, 2003, pp.50-54.

- FLORIO, Sabina, "Augusto Schiavoni: un viaje alrededor de las formas", *Separata*, año I, núm. 1, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, UNR, Rosario, marzo de 2001.
- FOKKER, Timon Henricus, *Roman Baroque Art, The History of Style*, New York, Hacker Art Books, 1972.
- FOURNIER, Almaca, *Pettoruti: futurismo, cubismo, expresionismo, sintetismo, dadaísmo*, Berlín, Editora Internacional, 1923.
- FRIEDLANDER, Max J., *Early Netherlandish painting*, vol. IxB, New York, Praeger Publishers, 1973.
- FUNES, Ofelia Adela, "El pintor y su tiempo: Valentín Thibon de Libian", *Arte Argentino del siglo XX, Premio Telefónica a la Investigación de las Artes Plásticas año 1999*, Buenos Aires, FIAAR, 1999.
- GALLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Editorial Cátedra, 1978.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, "El porvenir del pasado", *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, cap.4, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 157-194.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José, *Pintores Argentinos del Siglo XX. Malharro*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- , *Pintores Argentinos del Siglo XX. Silva*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- GAYA NUÑO, Juan A., *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1958.
- GENÉ, Enrique, *Leopoldo Presas: El amor en todas sus formas*, Buenos Aires, Editorial Club de Estudio, 1993.
- GESTOSO Y PÉREZ, José, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Oficina tipográfica Juan P. Gironés, 1917.
- GESUALDO, Vicente, *Cómo fueron las artes en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1973.
- , *Enciclopedia del arte en América. Biografías*, vol. I-III, Buenos Aires, Bibliográfica Omeba, 1969.
- GIUNTA, Andrea y Nancy ROJAS, *Adolfo Nigro. En el umbral de la imagen*, Buenos Aires, La marca editora, Rosario, MMBAJBC, 2003.
- GIUNTA, Andrea, "Juan Pablo Renzi. Problemas del realismo", *Punto de Vista*, año XXV, núm. 74, Buenos Aires, diciembre de 2002.
- , "La sociedad de los artistas de Rosario", *La sociedad de los artistas. Historias y debates de Rosario*, Rosario, MMBAJBC, 2004.
- , *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- GLUSBERG, Jorge, *Del pop art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- GONZÁLEZ CARBALHO, José, *Fernando Fader*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- GONZÁLEZ GARAÑO, Alfredo, *Monografías de artistas argentinos. Índice descriptivo de la obra de Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, ANBA, 1945.
- GUDIÑO KRAMER, Luis, *Cuatro artistas del Litoral. Julio Vanzo*, Santa Fe, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe, Colmegna, 1945.
- , *Escritores y plásticos del litoral*, Santa Fe, Castelvi, 1955.
- GUDIOL, José, *Goya 1746-1828: Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, Barcelona, Polígrafa, 1970.
- GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo, "Fernando Fader: el artista en Mendoza 1904-1905", *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia del Arte, 1995.
- , *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Granada, Instituto de América, 1988.
- HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza, 1996.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José, "El evangelista San Lucas, historiador, médico y pintor. Iconografía y arte", *Boletín de Bellas Artes*, segunda época, núm. XII, Sevilla, s/f.
- HERRERA MAC LEAN, Carlos A., *Pedro Figari*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- HERRERA, María J., "Los años setenta y ochenta en el arte argentino", BURUCÚA, José E. (Director de Tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 119-171.
- HURTADO, Leopoldo, *Monografías de arte latinoamericano. Lino Spilimbergo*, Buenos Aires, Losada, 1941.

- HUYGHE, René, *El arte y el hombre*, vol. III, Madrid, Larousse, 1967.
- , *La pintura francesa. Desde 1800 hasta nuestros días*, París, Prométhée, 1939.
- KARTOFEL, Graciela, *Pintores Argentinos del Siglo XX. Quirós*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- KIEFFER, Gudiño, "Entrevista con García Uriburu", *Siete días*, Buenos Aires, s.f.
- KINKEAD, Duncan Theobald, "Juan de Valdés Leal. Nueva documentación y obras", *Actas del Simposio Internacional Murillo y su época*, Sevilla, 1982.
- KOSICE, Gyula, *Arte Madí*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.
- , *Arte y filosofía porvenirista*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1996.
- LAFOND, Paul, *Juan de Valdés Leal*, París, Sansot & Cie., 1915.
- LARCO, Jorge, *Miguel C. Victorica*, Buenos Aires, Losada, 1954.
- LASCANO GONZÁLEZ, A., *Fernando Fader*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966.
- LAUDANNO, Claudia, "Confrontaciones", *Arden Quin. Confrontaciones. Ennio Iommi*, Buenos Aires, Galería del Infinito, octubre de 2001.
- , "La geometría energética del color de Anselmo Piccoli", *Página 12*, Suplemento Rosario 12, Rosario, 19 de febrero de 2002.
- , "Los hermanos Iommi y Girola, la poética del vanguardismo concreto", *Página 12*, Suplemento Rosario 12, 7 de julio de 2003.
- LÓIZAGA, Patricio, "Entrevista a Hlito", *Revista Cultura*, Buenos Aires, septiembre/octubre de 1987.
- LONGONI, Ana y Mariano MESTMAN, "Masotta, Jacoby, Verón: Un arte de los medios de comunicación de masas", *Causas y Azares*, año 2, núm. 3, Buenos Aires, primavera 1995.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge, "Arte argentino entre humanismo y tardomodernidad", *Una visión de la plástica argentina contemporánea 1940-1990*, Buenos Aires, Fundación Patio Bullrich, 1990.
- , "La pintura y la escultura en la Argentina entre dos fines de siglo", *90 años, una selección de pintura argentina*, Buenos Aires, Fundación Patio Bullrich, 1989.
- , *Antonio Berni*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1997.
- , *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- , *Pintores Argentinos del Siglo XX. Emilio Centurión*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- LOSADA, Basilio, *Goya*, Barcelona, Phoenix, 1970.
- LOZANO MOUJÁN, José M., *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922.
- , *Figuras del arte argentino*, Librería de A. García Santos, Buenos Aires, 1928.
- LUCIEN TAPIÉ, Víctor, *El barroco*, Buenos Aires, Eudeba, 1963.
- LUNA, Félix, Roberto AMIGO y Patricia GIUNTA, *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.
- LUNA, Juan, *Goya en el Museo del Prado*, Zaragoza, Ibercaja, 1994.
- LUNA, Juan y Margarita MORENO DE LAS HERAS, *Goya. 250 aniversario*, Madrid, Museo del Prado, 1996.
- MÂLE, Emile, *El barroco, arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Encuentro, 1985.
- MALOSETTI COSTA, Laura, "Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario", BURUCÚA, José E., *Nueva historia argentina. Arte Sociedad y política*, vol. 1, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- , *El más viejo de los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica*, Buenos Aires, Editorial Minerva, 1999.
- , *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MARLIER, George, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck D'Alost*, Bruselas, Editorial Robert Finck, 1966.
- MARTINEZ SOBRADO, Ethel, *Pintores Argentinos del Siglo XX. Lucio Fontana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- MASSA, Pedro, *Valdés Leal*, Buenos Aires, Poseidón, 1942.
- MASOTTA, Oscar y otros, *El Pop Art*, Buenos Aires, Columba, 1967.
- , *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.

- MATHERON, Laurent, *Goya*, París, Schulz et Thuillier, 1958.
- MAYER, Augusto, *Goya*, Barcelona, Labor, 1925.
- MELÉ, Juan, *La vanguardia del 40*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1999.
- MELLADO, Justo Pastor, "Historias locales, archivos, musealidad", *Huellas*, año 3, núm. 3, dedicado al Primer Coloquio Internacional de Arte Latinoamericano, Gestión Cultural y Medios de Comunicación, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Ediciones del Taller, 2003.
- MENA MARQUÉS, Manuela, *Goya*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado y Alianza, 1999.
- MENISES, Alicia, "Cronología Juan Pablo Renzi (1940-1992)", *Homenaje a Juan Pablo Renzi. Óleos 1976/1992*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 6 a 23 de septiembre de 1993, pp. 3-15.
- MERLINO, Adrián, *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII-XIX-XX*, Buenos Aires, Edición del autor, 1954.
- METZADOUR, Susana, *Pintores de Córdoba. Las vanguardias de la década del 50*, Córdoba, Ediciones del Copista, 1996.
- MONTES I BRADLEY, R-E., *César Augusto Caggiano. El retrato de mi madre*, Rosario, Atenea, 1942.
- , *El camino de Manuel Musto*, Rosario, Hipocampo, 1942.
- MOUGUELAR, Lorena, "Los murales de Julio Vanzo. Un acercamiento al modernismo en Rosario", *Separata*, año II, núm. 3 y 4, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, UNR, Rosario, octubre de 2002.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel, *Pintura Argentina. Colección Domingo Eduardo Minetti*, Buenos Aires, Ediciones Bonino, s.f.
- , *Victorica 1884-1955*, Buenos Aires, Editorial Bonino, 1955.
- MUÑOZ, Andrés, *Vida de Quinquela Martín*, Buenos Aires, Edición del autor, 1958.
- NANNI, Marta, "Encuentros en Buenos Aires", Elliott, David (Ed.), *Art from Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art Oxford, 1994.
- NAVARRO, Ángel, "Des Apennins aux Pampas: Francesco Furini en Argentine", *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, núm. 8, noviembre de 2002, pp. 46-50.
- NESSI, Ángel O., *El Atelier Pettoruti*, Buenos Aires, Dirección General de Cultura, 1962.
- , *Pintores Argentinos del Siglo XX. Paparella (Serie complementaria: Escultores Argentinos del Siglo XX)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- , *Malharro*, La Plata, Ministerio de Educación, 1957.
- , *Pettoruti*, La Plata, Edición del autor, 1962.
- NOEL, Martín, *Monografías de artistas argentinos. Pío Collivadino*, Buenos Aires, ANBA, 1947.
- OLDENBURG, Bengt, *Pintores Argentinos del Siglo XX. Seguí*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- OLIVERAS, Elena, "La escultura sin fronteras", *Lápiz*, año XIX, núm. 158/159, Madrid, 1999-2000.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, "Naturaleza muerta. Concepto y orígenes del género", *Introducción al Barroco II*, Granada, Universidad de Granada, 1988.
- ORTIZ GROGNET, Emilio, *I Salón de Artistas Rosarinos*, Rosario, Salón Witcomb, 1926.
- , *Oxford Dictionary of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- PACHECO, Marcelo y Ana María TELESCA, *La pintura y el ambiente plástico argentino en la década del veinte. Antología documental*, Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, 1988.
- PÁEZ RÍOS, Elena, *Iconografía Hispana*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1966.
- PAGANO, José L., *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Edición del autor, 1937-40.
- PALOMAR, Francisco, *Primeros salones de arte en Buenos Aires*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura y Acción Social, 1962.
- PAYRÓ, Julio, *Colección Castagnino. Obras de arte antiguo*, Rosario, MMBAJBC, 1943.
- , *Colección de Arte Argentino. Gómez Cornet*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1943.
- , *Colección Los homenajes. Miguel C. Victorica*, Buenos Aires, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, 1957.

- , *Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.
- , *Gambartes*, Rosario, Ediciones Ellena, 1960.
- , *Guttero*, Buenos Aires, Poseidón, 1946.
- , *Pintura moderna 1800-1940*, Buenos Aires, Edición del autor, 1950.
- PELLEGRINI, Aldo, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- PERAZZO, Nelly, "Aportes para el estudio del informalismo en la Argentina"; *El grupo informalista argentino*, Buenos Aires, MMAAES, 1978.
- , *Adolfo Nigro: Pintor Rioplatense*, Santiago de Chile, Editorial Fundación Gordon para el Desarrollo de las Artes, 1993.
- , *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.
- PÉREZ BARREIRO, Gabriel, "La negación de toda melancolía: Arte Madí/Concreto-Invención"; Elliott, David (Ed.), *Art from Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art Oxford, 1994.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *El san Lucas pintando a la Virgen*, Varsovia, Ars Aura Prior, 1981.
- , *Goya en el Prado. Historia de una colección singular*, Madrid, Nuevas Visiones, 1987.
- , *Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española*, Madrid, s/f.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso y Nicola SPINOSA, *La obra completa de Ribera*, Barcelona, Noguer, 1979.
- PETTORUTI, Emilio, "Un artista extraño y sugestivo. Augusto Schiavoni"; *Criterio*, Buenos Aires, 14 de enero de 1932.
- , *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Editorial Solar Hachette, 1968.
- PRINS, Enrique, *Monografías de artistas argentinos. Yrurtia*, Buenos Aires, ANBA, 1941.
- RAVERA, Rosa M., *Antonio Berni y la Pintura*, Rosario, Facultad de Filosofía y Letras, UNR, 1968.
- , *Pintores Argentinos del Siglo XX. Berni*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- , *Pintores Argentinos del Siglo XX. Gambartes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Del Serbal, 1996.
- RIBERA, Adolfo L., "La pintura"; *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, ANBA, 1988.
- RIPAMONTE, Carlos, "El gaucho en el arte nacional"; *Athinae*, año III, vol. 24, Buenos Aires, agosto de 1910.
- RODRÍGUEZ, Ernesto, *Juan Grela G.*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1968.
- , *Visiones de la Escultura Argentina*, Buenos Aires, ANBA, 1983.
- ROJAS SILVEYRA, Manuel, "Las tres exposiciones del año: Bermúdez, Quirós y Fader"; *Augusta*, vol. 3, núm. 17, Buenos Aires, octubre de 1919, pp. 151-176.
- ROJAS, Nancy, "Algunas notas preliminares para un futuro ensayo, a propósito de la presentación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino/macro en la sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta"; *macro en Recoleta. Un cruce de miradas*, Buenos Aires, CCR, 2006, pp. 7-12.
- ROJAS, Ricardo, *Eurindia*, Centro Editor de América Latina, 1980.
- ROMERO BREST, Jorge, "Los Paisajes"; *AAVV, Argentina en el arte*, vol. 1, núm. 5, Buenos Aires, Viscontea, 1966.
- , "Prilidiano Pueyrredón"; *AAVV, Argentina en el arte*, vol. 1, núm. 2, Buenos Aires, Viscontea, 1966.
- , *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- ROMERO DE TORRES, Enrique, "Valdés Leal, cuadros y dibujos inéditos de este pintor"; *Museum*, Barcelona, 1911.
- ROSELL, Luisa y otros, *Pintores Argentinos del Siglo XX. Domínguez Neira*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- , *Pintores Argentinos del Siglo XX. Lacámara*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- RUMP, Ernst, *Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs*, Hamburg, 1912.

- SAFONS, Horacio, *Pintores Argentinos del Siglo XX. Gómez Cornet*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- SAHADA, Domingo, *Espino: una mirada*, Santa Fe, Editorial Fundación Pretexto, 1998.
- SAN MARTÍN, María L., *Breve historia de la pintura argentina contemporánea*, San Pablo, Editorial Claridad, 1993.
- , *Pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1961.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J., *Vida y obras de Goya*, Madrid, Peninsular, 1951.
- SÁNCHEZ, Julio, "Noé y el striptease de la pintura", *Buenos Aires. Bellas Artes*, núm. 2, España, Universidad de Palermo, CAYC, MNBA, 1999.
- SÁNCHEZ, Marta, *Pintores Argentinos del Siglo XX. Noé*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- , *Pintores Argentinos del Siglo XX. Seoane (Serie complementaria: Grabadores Argentinos del Siglo XX)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- SANESI, Roberto, *Lucio Fontana*, Milán, Edición Galería Il Mappamondo, 1980.
- SANTILLÁN, Diego A., *Gran Enciclopedia de Santa Fe*, Buenos Aires, Ediar, 1967.
- SAUR, K.G., *Allgemeines Künstlerlexikon. Bio-bibliographischer Index A-Z*, vol. XVI, München-Leipzig, 1923.
- SCHAEFFNER, Claude, *El Romanticismo. Historia general de la pintura*, vol. XV, Madrid, Aguilar, 1969.
- SCHIAFFINO, Eduardo, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. (Recopilado por Godofredo Canale), Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.
- , *La pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1985.
- SENDRA, Rafael, *Domingo Candia pintor. Aproximaciones reiteradas y retornos*, Rosario, UNR Editora, 1987.
- , *El joven Berni*, Rosario, UNR Editora, 1993.
- , *Rosario, ciudad y artes plásticas*, Rosario, UNR Editora, 1990.
- SIBELIUS, Marco, "Ramón y Valentín de Zubiaurre. Su estética del primitivismo", *Augusta*, núm. 29, Buenos Aires, 1920.
- SLULLITEL, Isidoro, *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1968.
- SOLAR, Xul, "Pettoruti", *Martín Fierro*, vol. 1, núm 10-11, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1924, pp. 67-73.
- SPINELLI, María E., "Augusto Schiavoni: un artista de culto", *Schiavoni*, Rosario, MMBAJBC, 2005.
- SQUIRRU, Rafael e Ignacio GUTIERREZ ZALDIVAR, *40 maestros del arte de los argentinos*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1990.
- , *Quinquela*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti y Estudio de Arte Los Creadores, 1990.
- SQUIRRU, Rafael, *Arte de América. 25 años de crítica*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1979.
- , *Berni. Estudio crítico-biográfico*, Buenos Aires, Dead Weight, 1975.
- , *Del Prete*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1984.
- , *Seoane*, Buenos Aires, Dead Weight, 1976.
- STANGHELLINI, Arturo, "Francesco Furini, pittore", *Rivista mensile illustrata d'arte antica e moderna*, Siena, Lazzeri, s/f.
- STOICHITA, Víctor, *El ojo místico*, Madrid, Alianza, 1996.
- TAVERNA IRIGOYEN, Jorge, "Fernando Espino. Misterio, enigma y mística", *Lys*, año III, núm. 11, Buenos Aires, abril de 1992.
- , *Escultura argentina de este siglo*, Santa Fe, Colmegna, 1967.
- THIEME BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XVI, Leipzig, 1923.
- TOMASINI, Jorge, "Antecedentes de la creación de museos en Rosario. El Dr. Antonio Cafferata", *Revista de Historia de Rosario*, año 30, núm. 40, Rosario, Ed. Sociedad de Historia de Rosario, 1992, pp. 73-74.
- TRAPIER, Elizabeth du Gué, *Valdés Leal, Spanish Baroque Painter*, New York, Hispanic Society of América, 1960.
- TROCHE, Michel y Gerald GASSIOT TALABOT, *Berni*, París, Georges

& Fall, Collection Bibli Opus, 1971.

WOERMANN, Karl. *Historia del Arte*, tomo IV, Madrid, Saturnino Calleja, 1924.

VALDIVIESO, Enrique, *Valdés Leal*, Sevilla, Editorial Guadalquivir, 1988.

VALDIVIESO, Enrique y otros, *Valdés Leal*, Madrid, Museo del Prado, 1991.

VÁZQUEZ, María Esther, *Soldi por Soldi*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

VERONESI, Giulia, *Arte contemporáneo. El abstractismo*, Parte II-III, Buenos Aires, Viscontea, 1977.

VON BOEHN, Max, *La moda. Historia del traje en Europa, desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, Barcelona, Salvat, 1928.

VON ÖCHELHÄUSER, Adolf, "Geschichte der Grossherzoglich-Badischen Akademie der Bildenden Künste", *Festschrift zum 50-jährigen Stiftungsfeste*, Karlsruhe, 1904.

WATERHOUSE, Ellis, *Baroque painting in Rome. The seventeenth century*, London, Mac Millan, 1937.

WECHSLER, Diana y M. Teresa CONSTANTÍN, *Gorriarena. La pintura, un espacio vital*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2005.

WECHSLER, Diana, "Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti", AAVV, *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 231-240.

———, "Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910-1930)", AAVV, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995, pp. 71-79.

———, "Paisaje, crítica e ideología", AAVV, *Ciudad-campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 342-350.

WEISBACH, Werner, *El barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1942.

WETHEY, Harold, *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza, 1983.

WHINNEY, Margaret y Oliver MILLAR, *The Oxford History of English Art*, Oxford, Oxford University Press, 1957.

WILSON, Simon, *Tate Gallery. An illustrated Companion*, London, Tate Gallery, 1997.

Siglas empleadas

AABA	Amigos del Arte, Buenos Aires
AACA	Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires
AAR	Amigos del arte, Rosario
AAVV	Autores Varios
AEBA	Asociación Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires
AIAP	Asociación Internacional de Artistas Plásticos
AICA	Asociación Internacional de Críticos de Arte
AMMBAJBC	Archivo Museo Municipal Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario
ANBA	Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
ATEP	Agremiación Tucumana de Educadores Provinciales
CAIA	Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires
CAYC	Centro de Arte y Comunicación Visual, Buenos Aires
CCR	Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires
CMBA	Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario
CNBA	Comisión Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
CNE	Consejo Nacional de Educación, Buenos Aires
D.E.	Departamento Ejecutivo
DMC	Dirección Municipal de Cultura, Rosario
DNBA	Dirección Nacional de Bellas Artes (luego MNBA), Buenos Aires
ENBAMB	Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano, Buenos Aires
ENBAPP	Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, Buenos Aires
EPAVMB	Escuela Provincial de Artes Visuales Manuel Belgrano, Rosario
ESBAEC	Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, Buenos Aires
FA	Fundación Antorchas, Buenos Aires
FADU	Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires
FIAAR	Fondo para la Investigación del Arte Argentino
FJBC	Fundación Juan Bautista Castagnino, Rosario
FK	Fundación Konex, Buenos Aires
FNA	Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires
FT	Fundación Trabucco, Buenos Aires
H.C.D.	Honorable Concejo Deliberante
IAAG	Instituto Argentino de Artes Gráficas, Buenos Aires
ICI	Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires
INET	Instituto Nacional de Educación Técnica, Buenos Aires
ITDT	Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires
MAC	Museo de Arte Contemporáneo (denominación genérica)
MACLA	Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, La Plata
macro	Museo de Arte Contemporáneo de Rosario
MAHIFB	Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires
MALBA	Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
MAM	Museo de Arte Moderno (denominación genérica)
MAMBA	Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
MMAAES	Museo Municipal de Arte Argentino Eduardo Sívori, Buenos Aires
MMAVSJDC	Museo Municipal de Artes Visuales Sor Josefa Díaz Clucellas, Santa Fe
MMBAJBC	Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario
MNBA	Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
MOMA	Museum of Modern Art, New York
MPBAEC	Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba
MPBAEGCF	Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú-Casa Fader, Mendoza.
MPBALP	Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata
MPBAPEM	Museo Provincial de Bellas Artes Pedro E. Martínez, Paraná
MPBARGR	Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe
MPBATEN	Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo E. Navarro, Tucumán
NOA	Noroeste Argentino
PC	Partido Comunista
SEBA	Sociedad Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires
SNE	Salas Nacionales de Exposición (<i>Palais de glace</i>), Buenos Aires
UBA	Universidad de Buenos Aires
UNCBA	Universidad Nacional de Córdoba
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
UNLP	Universidad Nacional de La Plata
UNR	Universidad Nacional de Rosario
UNT	Universidad Nacional de Tucumán

Listado de artistas

que conforman el patrimonio del museo Castagnino/macro

Este listado fue confeccionado a partir del relevamiento de los autores que figuran en el Libro de Inventario del museo, y a las averiguaciones realizadas en torno a otros datos allí aparecidos (nacionalidad, fundamentalmente). Aún así, la información aquí publicada es parcial en tanto se halla sujeta al desarrollo de una investigación en proceso.

Artistas argentinos y extranjeros radicados/ naturalizados en Argentina

Abram Luján, Horacio	Badii, Libero	Boldini, Lautes (?)
Acevedo, Eladia	Baena, Pablo	Bonati, Dante
Acha, Jorge Luis	Baggio, Gabriel	Bonevardi, Marcelo
Acuña, Andrés	Bairon, Elba	Bonome, Alejandro
Acuña, María Fernanda	Baldemar, Rubén	Bonome, Rodrigo
Agasso, Diego (?)	Baldomá, María Gabriela	Bony, Oscar
Agrelo, Emilio	Ballerini, Antonio P.	Bordino, Miguel José
Aguerreberry, Rodolfo, Julio Flores y Guillermo	Ballerini, Augusto	Borla, Enrique
Kexel (acción colectiva El siluetazo, 1983)	Ballesteros, Ernesto	Borzone, Alberto Juan
Aguilar, Pedro	Ballesteros, Miguel	Borzone, Jorge Omar
Ainscough, Hildur (?)	Banchero, Irene	Bossicovich, M. Eduardo
Aizenberg, Roberto	Bangardini, Fioravanti	Botti, Italo
Aldana, Felipe	Baracca, César	Botya, A.
Alice, Antonio	Bardonek, Miroslav	Bozzino (?) Barros, Carlos
Alievi, Fernando	Barnes, Eduardo	Brignadello (?), Juan
Alio (?), Hermi Baglietto de	Barr, Ángela	Brizzi, Ary
Alisio, Artemio	Barreda, Fabiana	Brodsky, Marcelo
Alonso, Carlos	Barrera Mathus, Andrea	Broyn, Gretel
Alonso, José	Barrera, Pedro	Brucini, Estela
Álvarez Muñoz, Joaquín	Basaldúa, Héctor	Brughetti, Faustino
Álvarez, Esteban	Battelirir, Mario	Bruniard, Mele
Álvarez, Germán	Battistelli, Leo	Bruzzone, Alberto
Álvarez, Nelly	Battle Planas, Juan	Bruzzone, Dino
Ameztoy, Manuel	Bauman, Elvira	Bucci, Armando
Amuchástegui, José	Bauman, Lia Martha	Buchín, Mariana
Andreozzi, Carlos	Bazán, Sergio	Budini, Miguel Ángel
Anganuzzi, Mario	Bellocq, Adolfo	Buffone, Xil
Antoniadis, Carolina	Bellocq, Marta de	Bugnone, Marta
Antoniadis, Demetrio	Beltrame, Ana María	Bulacio, Rodolfo
Antonio, Juan	Beltrame, Carlota	Burgos, Fabián
Aquino, Luis	Beltramino, José	Burton, Mildred
Aragone, Rosa	Benavidez Bedoya, Alfredo	Bustillo, Alejandro
Aráoz Alfaro, María del Carmen	Benedit, Luis Fernando	Bustos Vocos, Laura del Carmen
Arauz, Eduardo	Bengoechea, Marina	Bustos, Adriana
Arden Quin, Carmelo	Benvenuto, Tito	Butin, Carlos Walter
Ares, Marta	Bercic, Fabián	Butler, Fray Guillermo
Argenti, Rodolfo	Bergel, Meny	Butler, Horacio
Arias, Nelly	Beristayn, Jorge	Cabutti, Marcela
Ariets (?)	Berlengieri, Juan	Cachimba, Max
Arroyo, Victoria	Bermúdez, Jorge	Cafferata, Francisco
Aschero, Carlos Alberto	Bernal, Daniel	Caggiano, César
Assali, Orestes	Berni, Antonio	Cali, Marta
Asseff, Ananké	Bertolé, Emilia	Calle, Federico
Astarloa, Ismael	Bertugno, Rafael	Calmet, Iván
Audet, Juan	Besares Soraire, Gaspar	Cals, Felix
Audivert, Eduardo	Bianchedi, Remo	Calvo, Eugenia
Audivert, Pompeyo	Bianchi, Diana	Cambre, Juan José
Avello, Sergio	Bigatti, Alfredo	Camili, Eduardo
Aveta, Hugo	Bigazzi, Marisa	Cancela, Delia
Ayllon, Pascual	Blanqué, Pedro	Candia, Domingo
Aylon, Ernestina	Blinder, Paulina	Candioti, Ana
Azlor, Ernestina	Blotta, Erminio	Canessa, Aurelio
Aznares, Etelvina Susana	Bogao, Liliana	Cantalamesa, Guillermo
Badi, Aquiles	Boglione, Osvaldo	Cantchi, Helio

Capurro, Héctor
Capurro, Roberto
Caputo Demarco, Luis Bautista
Caraffa, Emilio
Carballo, Oscar
Carlé, Carlos
Carnevale, Graciela
Carrie, Clara
Cartasso, Juan José
Carter Morales, María Angélica
Carvalo, I.
Casado, T.
Casazza Panizza, Aquilino
Castagna, Rodolfo
Castaño, Marcelo
Castellani, Luján
Castilla, Américo
Castillo, Jacinto Ramón
Castro, Jorge
Catelli, Humberto
Cattaneo, María Emilia
Cava, Hugo
Cavals, S.
Caviglia, Ana
Cazzaniga, Beatriz
Ceconi, Mario
Ceconi, Graciela
CEES (Natalio García Barrios)
Celman, Verónica
Centurión, Emilio
Centurión, Feliciano
Cerella, José
Cerrito, Egidio
Cerverizzo, Carolina
Cerviño, Adriana
Chareun, Luis Augusto
Cheroni, Juan Carlos
Chevalier, Lola
Chiachio, Leo
Chiavetti, Antonio
Chierico, Santiago José
Cifré, Carlos
Ciordia, María
Cittadini, Tito
Cobe, Lecha
Cochet, Gustavo
Collaud, Luchi
Collivadino, Pío
Comba, Leandro
Compagnucci, Andrés
Compagnucci, Juan Carlos
Contissa, Eduardo
Contreras, Claudia
Cordiviola, Luis
Correa Morales, Lía
Correa Morales, Lucio
Correale, Luis
Correas, Nora
Cortés, Carlos
Corvalán, Juan Carlos
Costantino, Nicola
Crenovich de Del Prete, Eugenia
Crispo, Jorge
Cuevas, Matías
Curatella Manes, Pablo
Cutuli, Gracia
D'Amelio, Raúl
Da Rin, Flavia
Dacelte, Augusto Eduardo
Daneri, Eugenio

Dasso, Marcelo
Dávila, Miguel
De Bikandi, José
De Caro, Marina
De Ferrari, Adolfo
De Gamboa, G. F.
De Gregorio Beltrame, Alfredo
De la Cárcova, Ernesto
De la Colina, Rubén
De la Fuente, Felipe
De la Motta, Carlos
De Luca, Arturo
De Navazio, Walter
De Rivi, Mario
De San Luis, Nicolás Antonio
De Vasconcellos, Diana
De Vasconcellos, María
De Vincenzo, Alfredo
De Volder, Beto
Deira, Ernesto
Del Prete, Juan
Del Río, Claudia
Delgado Rosteau (?), Carlos
Delgado, Roberto
Delhez, Víctor
Delmonte, Alberto
Demichelis, Néliida
Depetris, Miguel
Descalzo, Carlos
Desumvila, Gladys
Devoto, Antonio
Di Como, Marula
Di Girolamo, Martín
Di Lorenzo, Juan
Díaz, Alberto Bastón
Diciervo, Jorge
Doffo, Juan
Domínguez Neira, Pedro
Domínguez, Crisanto
Domínguez, Marta
Domínguez, Raúl
Dompé, Hernán
Dorr, Lucio
Dowek, Diana
Dragotta, Susana
Durán, Juan Carlos
Duville, Matías
Echagüe, Rubén
Echen, Roberto
Echevarría, Gerardo
Eckell, Ana
Eguía, Fermín
El Azem, Karina
Elgarte, Miguel Ángel
Elías, Andrea
Elizalde, Rodolfo
Erlich, Leandro
Escandell, Noemí
Espina, Tomás
Espino, Fernando
Espinosa, Manuel
Estrada Bello, Enrique
Facio, Sara
Fader, Fernando
Fadul, Ángel Alberto
Faggioli, Juan Carlos
Falcini, Luis
Fantín, José
Fara, Teresio
Fatalini, Ricardo

Fazola, Silvia
Fazzolari, Fernando
Federico, Domingo
Fernández Chelo, Enrique
Fernández Mar, Nicasio
Fernández Navarro, César
Fernández, Albino
Ferrari, León
Ferrarotti, Oscar Pedro
Ferrer Doder, Manuel
Ferrer Serrano, Clara
Ferrer, Nelson
Ferrer, Néstor
Ferrón, Mario Antonio
Figari, Pedro
Figueroa, Marcos
Filevich, Carlos Norberto
Fioravanti, José
Fiore, Mariano
Fiorini, Flora
Flash Attack (colectivo)
Flores, Raúl
Fontana, Domingo
Fontana, Lucio
Fontes, Claudia
Forcada, María
Forchino, Guillermo
Fornells, Eugenio
Forner, Raquel
Forte, Vicente
Franco, José
Franklin Rawson, Benjamín
Fratellini, Onofre Roque
Fuertes, Rosana
Furlani, Marcela
Gaimari, Enrique
Galicer, Jorgelina
Galinsky, Luis
Gallardo, Ana
Gallardo, Carlos
Gamarra, Jorge
Gambartes, Leónidas
Gandolfo, Enrique
Gandolfo, Miguel
Garate, Cecilia
Garbarini, Hugo
García Carrera, Francisco
García Rouzart (?), Isidro
García Rouzart, Gaspar
García Rouzart, Martha
García Uriburu, Nicolas
García, Aurelio
García, Daniel
Garde, Cecilia
Gardella, Catalina Teresa
Gargano, Germán
Garrone, Domingo
Garrone, Víctor
Gaspar, Martha
Gaspary, Fernando
Gastón, Liliana
Gatti, Ambrosio
Gatti, Carlos
Gatto, Domingo
Gavazzo Buchardo, Juan Manuel
Gentile Munich, Eulalia
Gerbino, José
Geri, Ricardo
Ghiloni, Emilio
Giacaglia, Pedro

Gianone, Daniel
 Gianzone, Pedro
 Gigli, María Teresa
 Giglioni, Alfredo
 Giménez, Edgardo
 Ginzo, José Antonio
 Girola, Claudio
 Girón, Mónica
 Giudici, Reinaldo
 Giusiano, Eduardo
 Giustozzi, Julio
 Glusman, Laura
 Gobi, Darío
 Goldenberg, Mely
 Goldenstein, Alberto
 Gómez Cornet, Ramón
 Gómez Tolosa, Alejandro
 Gómez, Elly M. de
 Gómez, Fabriciano
 Gómez, Norberto
 Gómez, Pájaro
 Gómez, Raúl
 González Medina, Rolando
 González Zuelgaray, Ángeles
 González, Juan P.
 González, Julián
 González, Oscar
 González, Rosa
 Gordín, Sebastián
 Gorriarena, Carlos
 Gorrochategui, Claudio
 Gramajo Gutiérrez, Alfredo
 Grande, Emilio
 Gravinese, Diego
 Greiner, Marta
 Grela, Juan
 Grillo, Juan
 Grima, Donato
 Grinberg, Liliana
 Grinberg, Mario
 Grippo, Víctor
 Grosman, Marcelo
 Grupo de Vanguardia de Rosario
 Grupo Escombros
 Guagnini, Nicolás
 Guaragna, Mario
 Guido, Alfredo
 Guinzo (?), José Antonio
 Guiot, Pablo
 Guitelzon, Rebeca
 Gumier Maier
 Gurfein, Silvia
 Guttero, Alfredo
 Guzmán, Mauro
 Haeberle (?), Nina
 Hall, Carlos
 Halm de Vidal, Margarita
 Hanoël, Alejandro
 Hanono, Rena Julieta
 Harte, Miguel
 Hasper, Graciela
 Hattemer, Francisco
 Hauersdorf, Osvaldo
 Haure, Elina
 Henry, José Omar
 Heras Velasco, María Juana
 Heredia, Mario
 Hernández, Javier
 Herrera Fornari, Ulises
 Herrera, Aid
 Herrera, Carlos
 Herrera, Osvaldo
 Herrero Miranda, Oscar
 Herrero, Alicia
 Hlito, Alfredo
 Hoffmann, Eduardo
 Hoffmann, Ismael (?)
 Ímola, Fabiana
 Iommi, Enio
 Ippisso, Liberato
 Irureta, Arturo
 Isolero, Ángel
 Iturralde, Ramón
 Jacoby, Roberto
 Jarry, Gastón
 Jitrik, Magdalena
 Joglar, Daniel
 Juan, Andrea
 Juárez, Juan Martín
 Juárez, Horacio
 Juárez, Javier
 Juárez, Lidia
 Juárez, Rolando
 Kacero, Fabio
 Katz, Leandro
 Kemble, Kenneth
 Kempa, Rubén
 Kleiner, Diana
 Knop, Naum
 Kosice, Gyula
 Kovensky, Martín
 Kuitca, Guillermo
 Kuropatwa, Alejandro
 La Mensa, Francisco
 Labate, Amelia Delfina
 Lacámara, Fortunato
 Lacarra, Silvana
 Laddaga, Ángel
 Lagos, Alberto
 Lamanna, Nicolás
 Lamelas, David
 Langone, Carlos
 Lanzillotta, Rafael
 Lanzitutto, E.
 Larco, Jorge
 Laren, Benito
 Larráñaga, Enrique de
 Lasansky, Mauricio
 Lászer, Juan Carlos
 Lauersdorf, Osvaldo
 Laurens, Abel
 Le Parc, Julio
 Leal, Mariela
 Leanes, María Esther
 Lecuona, Juan
 Legaspi, Elsa
 Leguizamon Pondal, Gonzalo
 Leonetti, Germán
 Lescano Ceballos, Edelmiro
 Lestido, Adriana
 Lezana, Maggy
 Liberti, Juan
 Licenziato, Nelia
 Liguori, Fabián
 Linares, Joaquín Ezequiel
 Lindner, Luis
 Lipovetzky, Natalia
 Lisa, Esteban
 Lobato, Graciela
 Lococo (?), Clemente
 Londaibere, Alfredo
 Longhini, Juan
 López Anaya, Fernando
 López Claro, César
 López, Marcos
 López, Silvia
 Loza, Mario
 Lozza, Raúl
 Ludueña, Froilán
 Lumerman, Juana
 Luna, Leonel
 Luque Vera, Elena
 Mac Entyre, Eduardo
 Maccari, José Luis
 Macchi, Aurelio
 Macchi, Jorge
 Macchiavelli, Alberto
 Machado, Mauro
 Machuca, Blanca
 Macías Hizondo, César
 Maculan, Valeria
 Madoery, Elly
 Magariños, Víctor
 Maggiolo, E. Javier
 Magyar, Ladislao
 Maidagan, Juan
 Mainieri, María Elena
 Malanca, José
 Malharro, Martín
 Malinverno, Atilio
 Mancini, Patricia
 Manesi, Oscar
 Mangiante, Nuna
 Manzoni, Ignacio
 Manzorro, Vicente
 Marcaccio, Fabián
 Marcos, Jesús
 Maresca, Liliana
 Marín, Matilde
 Marina, Hernán
 Marinho, Arturo
 Martínez Dalmasso, Gabriel
 Martínez Dalmasso, Oscar
 Martínez Ramseyer, Jorge
 Martínez, Celeste
 Martínez, Manuel
 Marty, Juan
 Mascías, Federico
 Mastro, Luis
 Mastrolacobo, Luis
 Mathé, Juan
 Mattar, Mariana
 Maza, Zulema
 Mazza, Horacio Blás
 Mazzieri, Adrián
 Mazzone, Domingo
 Mc. Grech, Enrique
 Médici, Eduardo
 Médici, Héctor
 Melé, Juan
 Melfi, Nicolás
 Melgarejo Muñoz, W.
 Mena, Juan de Dios
 Menas, Rubén
 Meneguzzi, Carlos
 Menghi, J.
 Mercado, Marcello
 Merediz, José
 Mérida, Nita
 Mettler, Alejandra

Meyer, Oscar
Mijalichen, Estanislao
Miliyo, Emiliano
Millán, Mónica
Minturn Zerva, Santiago
Minujín, Marta
Mirabella, Rosalba
Miraglia, Juan Carlos
Miranda, César
Miranda, Viviana
Mizrahi, Alejandra
Moises, Matías
Moisset de Espanés, Eduardo
Molina, Eleonora
Molina, Matías
Mom, Martha
Moncalvo, Ana María
Mondino, Laura
Mondoni, Stella Maris
Monteiro, Antonio
Monti, Alfredo
Monzo, Osvaldo
Morandín Riso, Carlos
Morandín Riso, Nilo Feliciano
Moreira, Virginia
Moretto, Carlos
Mortarotti, Marcelo
Mouján, Marcela
Moyano, Filomena
Munné, Enrique
Muñoz, Rafael
Muntaabski, Nushi
Murcia, José
Murillo, Egar
Musante, Mauro
Musso, Ricardo Juan
Musto, Manuel
Naranjo, Rubén
Nava, Héctor
Nicasio, Alberto
Nigro, Adolfo
Nistor, Gladys
Noé, Luis Felipe
Ojeda, Julio
Oliva Moreno, J. C.
Oliván, Enrique
Olivé, Augusto
Onofrio, Norberto
Ontiveros, Daniel
Orensanz, Marie
Orta, Jorge
Osorio Luque, Antonio
Ostera, Andrea
Otegui, Héctor
Otero Lamas, María C.
Otero, Juan
Ottmann, Hugo
Ouvrard, Luis
Pabutti (?), Adela
Padeletti, Hugo
Páez, Oscar
Paganini de la Torre, Jorge
Paíno Gabillot, Eugenia
Paino, Guillermo
Paiosa, Laura Benita
Pajer, Olimpia
Paksa, Margarita
Palacin, Zulma E.
Palacios, Raúl
Palau, Antonio

Panozzi, Américo
Pantoja, Medardo
Paparella, Aldo
Pascual, Félix
Pastorini, Ariadna
Pastorino, Esteban
Payro, Anita
Paz, Hilda Néliida
Paz, Julio
Pecker, Raúl
Pedemonte, Adán L.
Pedone, Antonio
Pedrotti, Alberto
Peisajovich, Karina
Peiteado, Carlos
Pellegrini, Carlos E.
Perassi, Rodolfo
Pereira, Sandro
Pereiro, José Luis
Pérez Esquivel, Adolfo
Pérez Sanz, Julio
Pérez, Genaro
Perezzo, Héctor Alejandro
Perlotti, Luis
Pérsico, Marino Gregorio
Pesce, Ernesto
Pettit, Daniel F.
Pettoruti, Emilio
Piazza, S.
Piazzardi, Ana
Piccione, Eduardo
Piccoli, Anselmo
Piemonte, Ernestina
Pierre, Pablo
Piffer, Cristina
Pino, Felipe
Pinto, Octavio
Pires Gregorio, María E.
Pissarro, Víctor
Pizarro, Ana María
Pizarro, José
Pla, Eduardo
Planas Casas, José
Plate, Roberto
Polesello, Rogelio
Policastro, Enrique
Pombo, Marcelo
Pons, José A.
Pont Vergés, Pedro Pablo
Porta, Rubén
Porter, Liliana
Pozzi, Alfredo Miguel
Prando, Alberto
Prats, Perla
Presas, Leopoldo
Prevosti Soto, Carlos
Prior, Alfredo
Priori, Guillermo Mica
Proietti (?), Antonio
Pronsato, Domingo
Puente, Alejandro
Pueyrrredón, Prilidiano
Pugliese, César
Puig, Vicente Roberto
Pujia, Antonio
Pujol, Inti
Puyan, Amado
Puzzolo, Norberto
Querol, Elba Nalda
Quesada, Luis

Quinquela Martín, Benito
Quiroga, Manuel
Quirós, Cesáreo Bernaldo de
Raggi, Roberto A.
Ramauge, Roberto
Ramoneda, Francisco
Raverano, Víctor C.
Rayón, Julio
Rearte, Armando
Rebuffo, Víctor
Recagno, Diana
Reinoso, Pablo
Renart, Emilio
Renzi, Juan Pablo
Repetto, Armando
Repetto, Eduardo Oscar
Reppetto, L.
Res
Reyes Amestoy, María
Reyna, Martín
Riganelli, Agustín
Righetti, Alfredo F.
Ríos, Martín
Ripamonte, Carlos
Rippa, Jaime
Rippa, Laura
Riva, Luis
Rivas, Silvia
Roca y Marsal, Pedro
Rocha, Héctor
Roda, Natalio Ángel
Rodríguez Jáuregui, Pablo
Rodríguez Sala, Enrique
Rodríguez Tarragó, Beatriz
Rodríguez, Abel
Rodríguez, Perfecto
Roig, José
Rojas, Dalmacio
Rojas, Norma
Román, Jorge Hugo
Román, Néstor Emilio
Romano, Enrique
Romano, Gustavo
Romano, Julia
Romano, Tulio
Romberg, Osvaldo
Romero, Héctor
Romero, Juan Carlos
Rosetti, Adriana C.
Rossi, Alberto
Rossi, Aldo
Rossi, Ana Weiss de
Rossi, Roberto
Rosso, Sebastián
Rotondaro, Lidia E.
Roux, Guillermo
Rovatti, Luis
Rozarte (colectivo)
Rubirosa (?) Garay, Roberto
Rubli, Lydia Mabel
Rufinengo, Orlando
Rufinengo, Osvaldo
Sacchi, Aquiles
Sacco, Graciela
Saforcada, Hemilce (?)
Sagastizábal, Tulio de
Saggese, Marta Llansó de
Sakai, Kasuya
Salinas, María Josefa
Santander, Cristina

Santángelo, Marcelo
Sapia, Armando
Sassone, Antonio
Savoia, Liliana
Scieppagueria, Martiniano
Scheffer, Damián
Scheibengraf, Pablo
Scheimberg, Daniel
Schiaffino, Eduardo
Schiavi, Cristina
Schiavoni, Augusto
Schiliro, Omar
Schmidt, Carmen Isolde
Schufer, Diana
Schvartz, Marcia
Schwender, Enrique
Sebille, Luis Teodoro
Seguí, Antonio
Semino, Ricardo
Seoane, Luis
Sergi, Sergio
Serón, Eduardo
Sforza, César
Sica, Armando
Siccart Redl, Josefina
Siegrist, Lila
Sigismondo, Luis Darío
Silva, Ramón
Sinopoli, Pedro
Siquier, Pablo
Sirimarco, Emilio
Sívori, Eduardo
Sívori, Ricardo
Smoje, Oscar
Soibelman, Elsa
Soldi, Raúl
Solei, José Luis
Solís, Manuel
Soria Vázquez, Javier
Sorzio (?), Adolfo
Sosa Cordero, Horacio
Sosa Luna, Luis
Soto Acebal, Jorge
Soto Acebal, María
Soto Avendaño, Ernesto
Souza, Nora
Spilimbergo, Lino Enea
Spisso, Liberato
Stekelman, Juan
Stubby, Tamara
Stupía, Eduardo
Suardi, María
Suárez, Oscar
Suárez, Pablo
Suero, Juan
Supisiche, Ricardo
Ta/osto (?), Pablo
Talquenca, Alejandro
Tapia, Juan B.
Tarres, Juan B.
Tavella, Leo
Tesoriero, Lucas
Tessandori, Luis
Testa, Clorindo
Teves, Ramón
Thibon de Libian, Valentín
Tidone, Sepuccio (?)
Tomasello, Luis
Tonnazzi, F.
Tornambé, Miguel Ángel

Torres Agüero, Leopoldo
Torretta, Marcelo
Torti, Emilio
Tottis, Guillermo
Trabucco, Alberto
Traficante, Osvaldo
Traverso, Fernando
Travnik, Juan
Trench, Victoria Isabel
Trilnick, Carlos
Tvarkos, Ada Raquel
Urbini, Oreste
Uriarte, Carlos Enrique
Urresti, Alejandra
Usandizaga, Julián
Vaisman, Aida
Valansi, Gabriel
Valdivieso, Laura
Van Asperen, Mónica
Vanz, Eros Rubén
Vanzo, Julio
Varela Lezama, Luis
Vasena, Leonor
Vaz, Oscar Antonio
Vega, Selva
Vena, Ángel Domingo
Venica, Celeste
Ventresca, Arturo
Ventura y Verazzi, Antonia
Verona, Chachi
Véscovo, Carlos
Viail (?) Monteverde, Julia
Victorica, Miguel Carlos
Vidal Lozano, Mario
Vidal, Francisco
Vignola, Nildo M.
Vigo, Abraham Regino
Vigo, Edgardo Antonio
Villafañe, Elba
Villaverde, Vilma
Villegas, Marcelo
Virgolini, Margarita
Vitáble, Olga
Vitali, Román
Vittoria, Juana
Vogel, Alicia
Vozzo, Hilario
Vuillerot, Ana María
Warecki, Ricardo
Weiss de Rossi, Ana
Wells, Luis
Wendel, Germán
Wernicke, Julia
Werthein, Judi
Yanov, Osías
Yrurtia, Rogelio
Zabala, Horacio
Zaino, Salvador
Zanón, Lorena
Zapata Gollán, Agustín
Zar, Graciela
Zárate Salazar, Luis
Zeballos, Gregorio
Zelaya, Daniel
Zelicovich, Emma
Ziccarello, Pablo
Zinny, Antonio Arturo
Zinny, Dolores

Artistas extranjeros

Alda, José
Álvarez Dumont, César
Alvear, Gerardo de
Apol, Louis
Arbaz, Dolores
Arc Vallette, Luisa
Arranz, Fernando
Artigue, E.
Assezot de Bouteyre, Eugene
Avanzi, Vittorio
Aveline, Clotilde
Ayrton, Annie
Baader, Louis M.
Baéz, Miguela Vera
Bagaria, Luis
Baggio, Pompeo
Barre, Aristide
Bart, Filet
Barthelény, Emile
Beatove, Gracia
Beaumont, Pauline Bouthillier
Benlliure y Gil, José
Berény, Rodolfo
Berthon, Emile Paul
Bertier, Charles
Bill, Max
Billet, Pierre
Blache, Felipe
Blanchi, Pío
Blandy, David John
Bonifanti, Decoroso
Borraro, Luis
Bosco, Alfonso
Bouchet, José
Brancaccio, Carlo
Brangwyn, Frank
Bruzzone, Armando
Buttura, Ernesto
Cabanas, Francisco
Cabanas, Juan
Cagliari, Pablo (El veronés)*
Calabrese, Nino
Cameron, D.J.
Canard, L.
Cano, Alonso
Caucamier, Denis
Caucannier, Jean
Cavalleri, V.
Celommi, Pasquale
Charderon, Francine
Charpentier Bosio, Gastón
Checa, Ulpino
Ciseri, Antonio
Claude, Georges
Coessin de la Fosse, Charles
Comirck, Pierre Louis Joseph
Contencin, Istres
Coppens, Omar
Coppini, Eliseo
Cormick A. D. W.
Corot, Camilla
Dagnaux, Albert
Daini
Damas, Eugene

Danger, Henri Camile
 Dargent, Eduard
 Darnaz, Guy
 Darrieux, Maurice
 Daubigny, Charles
 Dauphine, H.
 David, Gerard
 De Martino, Edoardo
 De Ribera, José
 De Rokha, José
 De Zubiaurre, Ramón
 De Zubiaurre, Valentín
 Declercq, Albert
 Delacroix Garnier, P.
 Dell Acqua, Cesare
 Denneulin, Jules
 Deschieus, Pauline
 Desurmont, Ernest
 Deudil (?), Angela Blanche
 Di Taranto, Tomás
 Didier Pouget, William
 Didier, Clovis Francois
 Domingo, Francisco
 Downes, Guy (?)
 Dreves (?), Hans
 Drivier, León Ernesto
 Ducaruge, Leon Pierre
 Dupré, Julien
 Edouard, Albert
 Elías, Alfredo
 Ergía, Stefan
 Ernst, Rudolph
 Escalada, Federico
 Escalle, Dubuisson Jeanine
 Esquivel, Antonio María
 Fameti, Stefano
 Fantin Latour, Ignace Henri
 Fattori, Giovanni
 Ferruccio, Polacco
 Fioravanti, Ludmilla
 Foujita
 Funriere (?), Ch.
 Furini, Francesco
 Gabriel, Paul
 Galia, Ángela
 Galieu, Labone
 Galofre, Baldomero
 Gamba de Preydour, Jules Alex
 García y Rodríguez, Manuel
 Gatti, Giacomo
 Gentz, Ismael
 Giannetti, Rafaela
 Gigli, Lorenzo
 Ginde Hans, Frederick
 Giordano, Luca
 Gómez Graff, Modesto
 Gowland Moreno, Luis
 Goya y Lucientes, Francisco de
 Grasso, Sara
 Grazziani, Emilio
 Grumelund, Johannes Martín
 Guery, Armand
 Guiliano, Bartolomeo
 Gust, Alfred
 Hartimaini, Karl
 Harvey, Nelly
 Hatton E., Williams
 Hazon, Jane de Saint Fermin
 Henrique, Miguel
 Herkomer, Hubert
 Hernery, C.
 Herou, Jean Pierre
 Herting, Gustav
 Hesland, E.
 Holland, Ada R.
 Hubert Roberts (?)
 Huet, George
 Hughes, Eduard Robert
 Hughes, Stanton H.
 Irureta, Hugo
 Isabey, Gabriel
 Isenbart, Emile
 Isrvels, Joseph
 Jacque, Ch.
 Jaubert, Melchor
 Jazet, Paul Leon
 Jolyjet, Philippe
 Jourdain, Roger Joseph
 Kae, James R. S. W.
 Kaemmerer, Frederick
 Kaplan, Jacques
 Kirchbach, Franck
 Knopp, Giton
 Kohen, Linda
 Kreutzer, Alexandre
 La Rosa Giordano, M.
 Lahalle, Charles Dominique
 Latenay, Gastón
 Laurens, Jules
 Laurent Gsell, Luciano
 Laxeiro, José Otero
 Lebihan, Alesandre
 Lebourg, Albert
 Lehnert, Hildegard
 Leistikoi, Walter
 Leniatte, Francois
 Leroux, André Paul
 Lessi, Tito
 Lestrade, Sylvain
 Leuratte / Leniatte (?), Francois
 Liebermann, Max
 Lize, Charles
 Lojacono, Francesco
 Longo, Arcanuelo
 López Cabrera, Ricardo
 Loublad, Emilia
 Lucas, Eugenio
 Lydis, Mariette
 Mabuse (Jan Gossaert o Gossart)
 Maccari, Cesaro
 Magnasco, Alejandro*
 Maillaud, Fernand
 Mancini, Antonio
 Mangepau (?), Marie
 Marche, Ernest Gastón
 Marchese, Nelly
 Marín, E.
 Martin, Etienne Ph.
 Measure, Jules
 Mattioli, Higinio
 Medina Vera, Inocencio
 Michetti, Francesco Paolo
 Mingorance, Juan E.
 Mognol, Isidro
 Mointte, Jean J. Marie
 Moisés, Julio
 Mols, Robert
 Monchablon, Alphonse
 Moreau, Clément (Carl Meffert)
 Muraton (?), Euphemie
 Murillon, Joannes
 Nevot, Miguel Antonio
 Odier, Jacques
 Ottevaere, Henri
 Paga...ni (?), Josefina
 Pajetta, Victor Pietro
 Pallière, Jean León
 Pape, Jean Constant
 Parisi, Francisco
 Pastor, Blanca H.
 Paupion, Edouard Jerome
 Pelliza, G.
 Pena, Antonio
 Penotti, Hernani
 Perchenal, Louis
 Pere, Adolphe
 Peters, Anna
 Piccioni, G.
 Pierre, G.
 Pointelin, Auguste
 Pol, Victor de
 Popoff, Costantino
 Pourcy / Pomcy (?) Ballue, Th.
 Pousaruan, Francisco
 Prins, Enrique
 Putz, Leo
 Quintavalle, Noël
 Rae, Iso (Isobel)
 Raffaelli, Jean F.
 Ramón, Juan Navarro
 Rauff, Richard
 Remo, Pascual
 Renom, Federico
 Requen (?) Escalada, Enrique
 Reycend, Enrico
 Reymond, Marcel
 Robel, Henri
 Rodo, Juan Agosti
 Roll, Alfred Philippe
 Rousell, Charles
 Rousseau, Philippe
 Roussy, Toussait
 Rueda Mediavilla, Manuel
 Saint-Pierre, Gastón Casimir Saintin, Henri
 Sánchez Barbudo, Salvador
 Sanzio, Rafael
 Schmid Breitenbach, Franz
 Schouberger, W.
 Sebillieu, Paul
 Sedlaceck, José
 Segantini, Giovanni
 Severini, Gino
 Simon, Lucien
 Sirio, Alejandro
 Sisley, Alfred
 Sol, Juan
 Soltiner, Florence
 Sorolla Bastida, Joaquín
 Sourel, Elizabeth
 Stagnaro, Santiago
 Styka, Adam
 Subirats, Ramón
 Swamllary (?), Edwards
 Tauzin, Louis
 Tenti, Pedro
 Testo (?), Julio
 Theotocopulis, Doménico (El Greco)*
 Thorbuin, Roy Joseph
 Thornam, Ludovica
 Tremblay, Emile

Troyer, Jean Baptiste
Troyon, Constant
Ukei de Chikunan
Valdés Leal, Juan de
Valdés Mujica, Carlos
Van Faber de Faer (?), Hans
Van Heemskerck, Marteen
Van Hove, Edward
Van Leemputten, Franz
Van Ruith, Horace
Van Schwaedel (?), Max
Van Soest, Gerard
Vanaise, Gustave
Vasari, E.
Vasileff (?), Iván
Vecellio, Tiziano*
Vento, Andrés
Verona, Raúl
Vignale, Jacobo
Vila Arrufat, Antonio
Villar Leonie Mathis de (?)
Vincenzo, Irolli
Vollon, Antoine
Von Waldenfels, Carola
Walls, Ernesto
Witjens, Adrián Enrique
Wu chia, Hsing
Zago, Luis
Zarzuela, Erasmo
Zeungtrager, Enrique
Zwviller, Marie Augustine

L.A.V.
Leigh, R.J.
Maleo (?) / Malco (?)
Marc, Michele
Maristany, Luis
Marxjoh
Millau
Mittizanetti, G.
Montille, M. de
Navarro, Juan M. E.
Olestel
Ortiz Grognet, Diego
Paolillo, L.
Parquez, Alice
Priets
Puebla, Marta A.
Puglia, Francisco
Ruiz Acosta, José
Schoeuleher, Gustav
Sorón
Tofanari, Sabino
Turgy, P. de
Werner, A. V.
Wuytiers, N.
Yéregui, F. de
Yniesta, F.
Zuber, H.

Nota

* Las obras de estos autores fueron sustraídas del museo el 24 de marzo de 1987 quedando el caso aún sin resolución alguna.

Anónimos y de nacionalidad desconocida

Abascal, Barrantes
Amaride (?) / Amavide(?)
Amuchástegui, Clara Elena
Anónimo, Anciano tocando el arpa
Anónimo, Escuela italiana, s. XVI, La Virgen y el Niño
Anónimo, Escuela italiana, s. XVIII, San Francisco Javier en éxtasis
Anónimo, Los músicos
Anónimo, Retrato de dama
Anónimo, Retrato de Kung Bauhards, Hans
Bran, J.
C. C.
Cassand, Leon
Chartton, John
De Kolin
Delecuse, A.
Feragutti Visconti, Adolfo
Galli, N.
Gerdes, Rosemary
Ghey, M. N.
Grammer, Luis
Guerra Seide (?), Carlos A.
Herring, Fredderick
Hoffer, Cristina P. de
Kau, Toi

Anexo Fotográfico



Exterior Museo Castagnino, 1938.
Archivo del MMBAJBC.



Exterior Museo Castagnino, 2003.
Foto: Norberto Puzzolo.



Interior Museo Castagnino, 1938.
Archivo del MMBAJBC.



Interior Museo Castagnino, 2003.
Foto: Norberto Puzzolo.



Salas Museo Castagnino, 1938.
Archivo del MMBAJBC.



Salas Museo Castagnino, *Berni y sus contemporáneos*, 2005.
Foto: Norberto Puzzolo.



Salas Museo Castagnino, 1938.
Archivo del MMBAJBC.



Sala Museo Castagnino, *La sociedad de los artistas*, 2004.
Foto: Norberto Puzzolo.



Exterior Museo de Arte contemporáneo de Rosario, 2007.
Foto: Eugenia Calvo.

Índice

Un patrimonio rosarino para el mundo	7
Intendente Municipal de la ciudad de Rosario Miguel Lifschitz	
Un trabajo necesario	9
Roberto Echen y Fernando Farina	
Arte Argentino	11
Pintura Europea	131
Ensayos	
Introducción	161
Archivo del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino	163
Verónica Prieto	
Algunas consideraciones sobre salones y exhibiciones a partir de 1920	187
Mirta Sellarés	
Un caso significativo en el proceso de institucionalización del arte en Argentina	199
Nancy Rojas	
Traducciones al Inglés	209
<i>English Translation</i>	
Bibliografía	245
Siglas	261
Listado de artistas que conforman el patrimonio del museo Castagnino/macro	263
Anexo Fotográfico	273

Este libro fue publicado por la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario,
con el apoyo de la Fundación Castagnino y el Fondo Nacional de las Artes

EQUIPO EDITORIAL

Coordinación

Roberto Echen

Fernanda Calvi

Georgina Ricci

Fotografía

Norberto Puzzolo

Diseño

Georgina Ricci

Daniela Quintero

Adrián Radicci

Traducción al Inglés

Marilyn Grandi

Edición texto inglés

Charley Brindley

Agradecimientos

Gabriela Baldomá

Lucía Bartolini

Verónica Benito

Adrián Camilletti

Mariana de Matteis

Agustina di Prátula

Jorge Fernández

Antonella Gentile

Mariel Heiz

Familia Ouvrard

Norberto Puzzolo

Ana Rovegno

Ana Suiffet

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN*

Arte Argentino

María de la Paz López Carvajal

Nancy Rojas

Yanina Bossus

Colaboradores

Nadia Insaurralde (años 2003-2006)

Eugenia Calvo (año 2000)

Alejandra Tavolini (2000)

Adriana Miliszkevich (2000)

Arte Europeo

María de la Paz López Carvajal

Yanina Bossus

Nadia Insaurralde (colaboradora)

Equipo de Edición de Textos

Coordinación

Nancy Rojas

Ensayos históricos

María Spinelli

Fichas de catalogación de obras

Yanina Bossus

Nadia Insaurralde (colaboradora)

Nancy Rojas

Fernanda Calvi

*Algunos de los textos referentes a obras de arte que aparecen en este catálogo son resultado del proyecto de restauración e investigación de pinturas pertenecientes al Museo Castagnino llevado a cabo entre 1999 y 2002 por un convenio realizado entre la Secretaría de Cultura y Educación de Rosario, el Museo Castagnino, la Academia Nacional de Bellas Artes y la Fundación Antorchas, y ya han sido publicados en el libro de autores varios *Un patrimonio protegido*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2003.

AUTORIDADES MUNICIPALES

Intendente de la Ciudad de Rosario

Miguel Lifschitz

Secretaria de Cultura y Educación

María de los Ángeles González

Subsecretario de Cultura y Educación

Juan José Gianni

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES JUAN B. CASTAGNINO MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ROSARIO

Director General

Fernando Farina

Curador General

Roberto Echen

Directora Administrativa

Myriam Tedesco

Coordinación y Producción

Fernanda Calvi

Silvia Chirife

Marcela Jurado

Coordinación de Catalogación

María de la Paz López Carvajal

Nancy Rojas

Investigación

Verónica Prieto

Nancy Rojas

Mirta Sellarés

Conservación

Ana Suiffet

Mariel Heiz

Restauración

Gabriela Baldomá

Diseño

Daniela Quintero

Georgina Ricci

Educación

Eugenia Calvo

Paulina Guarnieri

Biblioteca

Adrián Camiletti

Ana Rovegno

Diseño de montaje

Leandro Comba

FUNDACIÓN MUSEO CASTAGNINO

Presidente

Carlos María Zampettini

Vicepresidente Primero

Guido Martínez Carbonell

Vicepresidente Segundo

Silvina Ortiz de Couzier

Secretario

Mario Alberto Castagnino

Tesorero

Ricardo Torres

Protesorero

Juan José Staffieri

Vocales

Fernando Farina

Itatí Cuevas de Castagnino

Horacio Langanoni

Juan Carlos Bachiochi Rojas

Laura Canepa de Usellini

José Gabriel Castagnino

Georga María Magdalena Dungal de Kellerhoff

Ramón Parmigiani

Carlos Siegrist

Lidia Teresa Sartoris de Angeli

Julia Tejerina de Argonz

Francisco Tempestini

Miembro Honorario

Alberto Gollán

Fernando Fader (1882-1935)

Autorretrato

1925

óleo sobre tela- 75 x 65 cm

Ingresó en 1935. Adquisición de la CMBA.

Núm. de registro: 631





MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES JUAN B.
CASTAGNINO

Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino
Avenida Pellegrini 2202 - S2000QDN - Rosario - Argentina
www.museocastagnino.org.ar



Museo de Arte Contemporáneo de Rosario
Boulevard Oroño y el río Paraná - cp 2000 - Rosario - Argentina
www.macromuseo.org.ar