

***LA COLECCIÓN DEL  
MUSEO QUINQUELA MARTÍN,  
UNA CUESTIÓN DE IDENTIDAD***  
*argentino, tradicional, figurativo*

  
Museo  
*Quinquela Martín*  
DE BELLAS ARTES DE ARTISTAS ARGENTINOS

 Buenos Aires Ciudad  
Ministerio de Educación



**GOBIERNO DE LA CIUDAD  
AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES**

*Jefe de Gobierno*  
Mauricio Macri

*Ministro de Educación*  
Esteban José Bullrich

*Subsecretaría de Gestión Económica Financiera  
y Administración de Recursos*  
Carlos Regazzoni

*Subsecretaría de Inclusión Escolar  
y Coordinación Pedagógica*  
Ana María Ravaglia

**MUSEO DE BELLAS ARTES  
"BENITO QUINQUELA MARTÍN"**

*Directora*  
María Sábato

*Coordinación General*  
Celina Acevedo

*Curador*  
Víctor Fernández

**FUNDACIÓN OSDE**

*Presidente OSDE*  
Juan Carlos Palacios

*Presidente Fundación OSDE*  
Tomás Sánchez de Bustamante

*Secretario Fundación OSDE*  
Omar Bagnoli

*Coordinadora de Arte Fundación OSDE*  
María Teresa Constantin

**CATÁLOGO**

*Textos*  
Graciela Silvestri  
Víctor Fernández

*Asistencia*  
Sabrina Díaz  
*Museo de Bellas Artes de La Boca*  
"Benito Quinquela Martín"

Micaela Bianco  
*Fundación OSDE*

*Edición*  
Betina Carbonari  
*Fundación OSDE*

*Diseño gráfico*  
Oscar Rodríguez  
*Gerencia de prensa, publicidad  
e imagen corporativa - OSDE*

*Corrección de textos*  
Violeta Mazer

*Este catálogo ha sido editado  
con el patrocinio de la Fundación OSDE*



**Fundación OSDE**  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Noviembre 2012

Todos los derechos reservados  
© Fundación OSDE  
Leandro N. Alem 1067, Piso 9 (C1001AAF)  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
República Argentina.

Queda prohibida su reproducción por cualquier medio  
de forma total o parcial sin la previa autorización por  
escrito de Fundación OSDE.

ISBN 978-987-9358-73-3  
Hecho el depósito que previene la ley 11.723  
Impreso en la Argentina.

Silvestri, Graciela

La colección del Museo Quinquela Martín, una cuestión de identidad  
: argentino, tradicional, figurativo / Graciela Silvestri y Víctor Fernández.  
- 1a ed. - Buenos Aires : Fundación OSDE, 2012.  
148 p. ; 29x20 cm.

ISBN 978-987-9358-73-3

1. Catálogo de Arte. I. Fernández, Víctor II. Título  
CDD 708



Buenos Aires Ciudad  
Ministerio de Educación



***LA COLECCIÓN DEL  
MUSEO QUINQUELA MARTÍN,  
UNA CUESTIÓN DE IDENTIDAD***  
*argentino, tradicional, figurativo*

## *la respuesta está en la sustancia*

Las huellas del pasado en el presente, que manifiestan la dimensión del pensamiento de Benito Quinquela Martín, se hallan sólidamente sintetizadas en el relato que plasma para este catálogo el Lic. Víctor Fernández, curador del Museo.

Con aguda mirada marca el perfil del Maestro Quinquela, su carácter visionario, muestra cómo este artista eligió el camino de la solidaridad hacia sus congéneres a través del Arte y como ruta segura para lograr y consolidar la identidad.

A la vez, la Dra. Graciela Silvestri propone un relato intelectual con profunda intensidad emotiva. Las descripciones envueltas en una atmósfera poética nos trasladan justamente a planos de sentimientos, luchas y deseos.

Como Directora del Museo de Bellas Artes “Benito Quinquela Martín” me siento particularmente conmovida al ofrecer este año –cada año son metas a lograr– un Catálogo de la Institución.

Se exhiben 72 obras elegidas, entre otras de excelencia, por Víctor Fernández y Sabrina Díaz. Esta elección apunta a señalar el carácter nacional y la calidad de la Colección.

Agradezco a la Fundación OSDE, a su Presidente Dr. Tomás Sánchez de Bustamante, al Lic. Omar Bagnoli y a toda la Comisión, por la incondicional predisposición a brindarnos cada año el apoyo solicitado. Hago extensivo este agradecimiento al Espacio de Arte, a su Coordinadora, María Teresa Constantín, a Betina Carbonari y demás miembros del equipo.

**María Cristina García Pintos de Sábato**  
*Directora*

**EN EL  
TEATRO  
DE “LA VIDA”:  
LA CONSTRUCCIÓN  
SIMBÓLICA  
DEL ESPACIO  
BOQUENSE**

*Graciela Silvestri*

***la forma y la vida***

Ocasionalmente emerge en las artes la necesidad de respirar aire fresco, quebrar las fronteras establecidas y abandonarse a la tumultuosa existencia: es lo que durante décadas fue tematizado como la posibilidad de reunión de la *forma* con la *vida*. Pero ¿qué es eso que llamamos aún “forma”? ¿Qué es eso que aún llamamos “vida”? Cada época, cada ámbito, cada grupo social, ofrece diferentes respuestas.

La construcción de la Boca del Riachuelo como hecho material y cultural resulta en muchos sentidos ejemplar para estudiar las maneras en que muchos artistas se involucraron en el seductor vitalismo que atravesó todo el siglo pasado. Lo ejemplar deviene de la asunción de una constelación de ideas que se instaló en la Argentina en entregueras —una particular combinación de determinismo geográfico, crítica al progresismo maquinista y recuperación del pulso de lo cotidiano—. Los caminos fueron, sin duda, disímiles: iban de las vagas apreciaciones metafísicas acerca de la vacua determinación pampeana, hasta las potentes xilografías de los grabadores sociales, cuyo repertorio no desdeñaba los contrastes, los abigarramientos, la crasa *fealdad* de los objetos técnicos. La *vida*, para los ensayistas del ser nacional, constituía un núcleo trascendente, atada a un pasado criollo que continuaba presente en sus custodios. Para quienes, en cambio, la brutalidad del mundo real debía culminar en un futuro promisorio —el trabajo dignificado, las jerarquías derribadas, las promesas de integración cumplidas—, el objetivo de la representación era, parafraseando a uno de sus impulsores, “lo que entonces se llamaba *pueblo*”, los habitantes de los márgenes de la ciudad moderna.<sup>1</sup> En

---

<sup>1</sup> La frase, extraída de la autobiografía de Guillermo Facio Hébequer, es citada por M. A. Muñoz en “Los inicios del arte social en la Argentina: los Artistas del Pueblo”, *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX*, MAM, Buenos Aires, 1992.



ambos casos, aunque con formas y objetivos contrastantes, se espacializaba el Espíritu, convirtiéndolo en algo tangible en los lugares y objetos. *La vida* no era comprendida como *continuum* inapresable; poseía sus límites, sus coordenadas, sus sujetos, y por lo tanto su *forma*. Entre el destino pampeano de los ensayistas y la abundancia oscura de los grabadores negros existe una coincidencia básica: mantener en el arte la distancia que impone la visión.

Sin duda la pintura de Quinquela Martín —el personaje que aún hoy un público amplio asocia con las dimensiones míticas del barrio de La Boca— hereda los motivos recurrentes de aquellos artistas comprometidos que hallaron en las orillas del Riachuelo el sujeto de la representación. Pero fue Quinquela quien dio el paso que ellos no dieron: el paso de *la tela a la calle*, novedad que sólo pudo ser leída en la Argentina cuando “la vida” volvió a asediar “la forma”, en la década del 60.<sup>2</sup> La historia es bien

Registro de la acción realizada por Benito Quinquela Martín, “Unidad cultural” (Escuela Museo - Museo de Bellas Artes de La Boca Teatro de la Ribera - Lactario Municipal - Jardín de Infantes - Hospital Odontológico - Escuela de Artes Gráficas), 1936-1972. Archivo personal de Benito Quinquela Martín

<sup>2</sup> Ver, por ejemplo, los comentarios de Bert Oldenburg acerca de Quinquela como precursor de los *cityworks*. Cf. B. Oldenburg, *Quinquela Martín*, en AA. VV., *Arte Argentino Contemporáneo*, Ameris, Madrid, s/f.

conocida: las acciones del pintor se inician “oficialmente” con el edificio de la escuela-museo Pedro de Mendoza, inaugurado en 1936; se multiplican de manera más audaces en intervenciones a veces sólo documentadas por memoriosos testigos —desde los murales didácticos hasta el impulso para la protección de la calle que condensa todos los motivos simbólicos de La Boca: Caminito—. Se trata de intervenciones muy diversas, desarrolladas a lo largo de más de treinta años, pero en ningún caso Quinquela deja de esforzarse para mantener, a través de las transformaciones, lo que podríamos llamar el *genio del lugar*, del barrio al que vuelve ya ganados los laureles internacionales.

No extraña, pues, que estas acciones carezcan de la voluntad de ruptura, de escándalo, o de articulación política radical, que se asocia con las innovaciones estéticas del siglo XX. La “vida” no estaba allí para ser cambiada, ni la forma para ser empujada hacia sus límites; su arte recibía amablemente al lego, y la ampliación de su trabajo en acciones a veces desopilantes reforzaba aquellos aspectos cotidianos que creía claves para que el barrio *continuara siendo el mismo*. Así, sin proponérselo de manera explícita, pero organizando los elementos que consideraba característicos del lugar —ponderados de diversa manera a través del tiempo—, Quinquela consolidó una forma para La Boca, atípica y contrastante con las grises medianeras, las calles rectas, la discreción académica del resto de la ciudad. Había encontrado su *patria* en el lugar que lo acogió de pequeño, y he aquí otro significado de lo que aún hoy se menciona como “vida”: ni la potencia del pasado patriarcal, ni el futuro luminoso de las utopías, sino el *lugar común*, en el sentido tanto material como metafórico, inmediato, prerreflexivo, maternal, *sentimental*.

Así, las acciones de Quinquela pueden pensarse en doble vía: como la impregnación de la vida sobre su arte, o como la extensión de sus telas sobre la vida. Las dos versiones pecan de la misma perspectiva dual que llevó a las vanguardias a oponer *forma* y *vida*, lo que inevitablemente supone un Artista cuya inspiración vibra al compás del Mundo. Es por esta vieja y romántica asunción que, hablando de La Boca, no podemos escapar de las preguntas clásicas: ¿fue “el barrio” el que dio sustento a los artistas boquenses? ¿Fue el artista el que construyó el lugar al modo de sus telas? La primera versión se acerca a una idea morfológica de destino, como si todo el futuro estuviera en germen en el lugar; la otra magnifica los espíritus solitarios, que manipulan el espacio como manipulan telas, sonidos o letras.

Pero en La Boca no hay genios: hay duros trabajadores, que luchan con el pincel o la prensa de grabado como se lucha en la fábrica o en el sindicato. Propongo otra

versión de esta historia, impulsada por el aire teatral de Caminito: leerla como una *performance* en proceso continuo. Aunque nos centremos en Quinquela, no pensaremos ya en un hombre y su obra, sino en una red de actores que, como describe Serres, cambia permanentemente de apariencia o de función, “de modo que el mapa de la región o de las vías se graba o se escribe, visible, sobre arcilla o mármol que se desgasta o se borra”.<sup>3</sup> Esta red de actores, no sólo humanos –el agua, el puente, el patio del conventillo, la peña, la cantina, los grupos conversando, los pasos en la noche, la sirena del barco, los tallarines del domingo, la escuela, el periódico local, el clamor en *la bombonera*, el gesto del pincel sobre la tela y el niño en las aulas–, encuentra su sentido a través de ciertas coreografías que ordenan en el espacio relaciones sociales concretas: una puesta en escena que avalará cierta permanencia, cierta identificación, ciertos proyectos futuros.

Recordemos que Caminito fue, literalmente, un teatro al aire libre. Si la pintura, especialmente aquella que parece transcurrir “sin plan”, como pura expresión, sugiere la comunidad del alma y el gesto, el teatro actualiza los cuerpos; el acontecimiento teatral es a la vez repetible e irreplicable, realiza la dimensión ritual y mítica que atribuimos a sociedades pasadas; el espacio en que transcurre es activo y no simple contenedor. Se trata de un juego necesariamente colectivo: tramoyistas, escenógrafos y actores; público en vibración; lugar, objetos, palabras; inflexiones de la voz, movimientos apenas perceptibles, luces y sombras. Es cierto que en la vida no se reconocen directores ni libretistas –su “creación” se va escribiendo, desgajada en múltiples historias, bailada a ritmos diversos–; pero algunos personajes asumen, ex post-facto, el rol de directores –en la percepción del público, más como narradores homéricos que como figuras omnipresentes–. Podemos pensar a Quinquela como otro personaje de las obras boquenses: aquel cuyo nombre es aún utilizado en sentido metonímico para significar La Boca, la inmigración “italiana”, el duro trabajo del puerto. Revisaremos estos motivos –el lugar, el trabajo, la escuela, el teatro– al ritmo del proceso histórico, considerando su particular conjunción como clave de la permanencia de lo que aún interpretamos como La Boca del Riachuelo.

<sup>3</sup> M. Serres citado en B. Callén, M. Domènech et ál., “Diásporas y transiciones en la Teoría Actor-Red”, *Athena Digital*, vol. 11, nº 1, marzo de 2011, pp. 3-13.

## el lugar

Otros barrios adquirieron su forma mítica a través de las palabras –la poesía, el ensayo, las letras de tango–; La Boca es el único barrio en el que la operación pictórica definió su carácter. La aparente inmediatez del lenguaje icónico ha pesado en las interpretaciones que señalan las particularidades físicas del lugar como la fuente inspiradora de sus artistas. Identificamos visualmente los motivos y sin mediaciones parece surgir el paisaje “real” en nuestra mente. Pero no se necesita gran sutileza para reconocer que, más allá de la abundancia de pintores interesados por el asunto clásico de la pintura de paisaje (río + barcos + personajes característicos), el lugar que narran es contrastante: el río de Lacamera, entrevisto por una ventana, fondo de una humilde naturaleza muerta; el de Cunsolo, de colores bajos y forma quieta y cerrada; ninguno de los dos es el mismo río empastado, denso, de colores corrosivos, de Quinquela Martín.

También es problemática la identificación de La Boca como el “barrio italiano” de Buenos Aires, afirmación que se disuelve sólo con abrir la guía telefónica y reconocer que los apellidos italianos dominan desde Mataderos hasta el Abasto. Los historiadores urbanos han dejado en claro que la lógica de organización del territorio porteño no fue definida, como en otros destinos de la inmigración europea, a través de guetos –las

Llanes, Ricardo. “Pequeña historia del tranvía porteño”. *Diario La Prensa*. Buenos Aires, 21 de octubre de 1962. Archivo personal de Benito Quinquela Martín





condensaciones nacionales en el Once, Villa Crespo o en la misma Boca no se constituían como cerradas—.

Sin embargo, si articulamos ciertas condiciones de la extensión material con características particulares de la inmigración italiana, el panorama es diferente. Ni gueto ni espacio indistinto, La Boca creció como pueblo separado físicamente de la ciudad. Creció, dicen algunos asombrados testigos del siglo XIX, sin que siquiera se advirtiera que un núcleo de habitación se había instalado en el lecho de inundación del Riachuelo. Según Devoto, los habitantes de este “pantano de ranas” llegaron al país alrededor de 1830, mucho antes de la Gran Inmigración: eran artesanos y prácticos en cuestiones de navegación y provenían fundamentalmente de la Liguria.<sup>4</sup> Debieron arreglárselas solos en los indescifrables inicios; incluso cuando el tren a la Ensenada comenzó su recorrido, prometiendo una comunicación cotidiana, las frecuentes inundaciones hacían muchas veces imposible la articulación del barrio con el centro consolidado de la ciudad.

Quinquela Martín, vecinos de La Boca y funcionarios de transportes frente al primer trolebús a La Boca. Buenos Aires, 22 de Julio de 1951. Archivo personal de Benito Quinquela Martín

<sup>4</sup> F. Devoto, “Los orígenes de un barrio italiano en Buenos Aires a mediados del siglo XIX”, Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, Tercera Serie, nº 1, 1er. semestre de 1989, p. 93.

Una de las claves de la particularidad boquense radica en esta temprana autonomía, que llevó a la creación de instituciones sociales y culturales de marcado sabor peninsular. En 1895, de 38 164 habitantes de La Boca, 20 442 eran extranjeros —la nacionalidad “italiana” dominante—; en 1904, aunque los nativos superaban a los extranjeros, sus padres y maestros eran, mayormente, italianos. Para entonces, se registraba una increíble actividad pública: academias de arte, teatros de repertorio y publicaciones periodísticas en la *armoniosa lingua*. No extraña, pues, que fueran las artes plásticas uno de los incentivos de la educación barrial, en la medida en que “Italia” basó su cultura *en la articulación* entre el ojo y la palabra —recordemos a Alfredo Lazzari, nacido en Luca y alumno de la academia florentina, maestro de Lacamera, de Stagnaro y de Quinquela, exquisito *macchiaioli* y conspicuo recitador de Dante—.

Este inspirador ámbito cultural derivó en las décadas del 20 y del 30 en un “barrio de artistas”, tanto de los “parisinos” que instalaron allí sus talleres (Victorica, Forner, Spilimbergo) como de los locales, hermanados por su cuna, su lengua, su sensibilidad. Todos recorrían cotidianamente las calles de taller en taller, de café en café, de copa en copa, deteniéndose en las esquinas, pintando en las orillas, estableciendo redes concretas de diálogo, debate y educación. El espacio físico de La Boca no constituía una escena de fondo, neutra o intercambiable: el camino cotidiano se condensaba en el paisaje local.

No es que aquellos artistas tuvieran presente la sensibilidad espacial que, Spengler mediante, tiñó la cultura de entreguerras —*radicar* la experiencia vital, rechazar la ciencia positiva, resolver la tan mentada “identidad”—. Pero esta red de amigos que respondían a la condición de expatriados fue interpretada, a veces, desde esta perspectiva. Sin embargo, debemos tener claro qué era lo que la *intelligentzia* local consideraba *lugares de identidad*, paisajes que revelaban el alma de la patria en esos años. Se trataba de los “tipos y ámbitos regionales, rurales y provinciales”, bien alejados de la metrópoli.<sup>5</sup> Quienes enfrentaron el problema de la ciudad, como Borges, buscaron sus claves en otros suburbios y no en La Boca —en aquellos suburbios en que emergía la figura del gaucho matrero transfigurada en el heroico *compadrito*, por ejemplo, en el desolado

<sup>5</sup> C. Ibarguren, *Le paysage et l'ame argentins. Descriptions, récits et legendes du terroir*, Commission Argentine de Coopération Intellectuelle, Buenos Aires, 1938.



Sirgando los barcos en el Riachuelo, frente a los astilleros de la Isla Maciel, s/d. Archivo personal de Benito Quinquela Martín

marco de Puente Alsina o el Maldonado, tan vacíos como la pampa—; la ausencia de color remite a los principios de una *forma* atemporal.

No fue así en La Boca. Críticos notables del núcleo martinfierrista, como el arquitecto Alberto Prebisch, fueron sus máximos oponentes. No rechazaban todas las versiones del Riachuelo; apreciaban, por ejemplo, los climas surrealistas de Cunsolo y las formas austeras, de apariencia primitiva, del oficio del grabado en madera que cultivaron los artistas del Pueblo. Pero Quinquela, al que Prebisch rebautiza Kin-ke-la, construía una imagen distinta del barrio que “al fin y al cabo es un pedazo de Buenos Aires”: un abigarramiento empastado, el color avanzando estridente y grueso sobre el orden del cuadro. El desprecio de Prebisch se acentuaba en la medida en que Quinquela recibía premios locales e internacionales; pero no se trataba sólo de envidia: el discípulo de André Lothe conocía bien los caminos que tomaba la pintura en la meca del arte, París; como arquitecto, sabía del peso de las imágenes en la construcción de lo real.

En los años 30, Prebisch muestra en su obra la imagen de lo que debe ser Buenos Aires: el severo cine-teatro Gran Rex, frente al ornamentado Ópera, en la bulliciosa calle Corrientes; el Obelisco, que pretendía unir el remoto pasado de la humanidad con la histórica pirámide de mayo. Gris de *simil piedra*, blanco vanguardista, ocre de mármol travertino, son los colores de la Buenos Aires que conocemos, a la vez moderna y clásica: fue la respuesta más eficaz ante el temor de las *multitudes*, cuyo ascenso prometía desplazar toda jerarquía y toda medida —social, material y simbólica—. Recordemos que



La Boca, 1930. Archivo personal de Benito Quinquela Martín

el prototipo del inmigrante italiano era el *gringo verdulero*, colorido como sus tomates y lechugas, representando la multitud que nada sabe de Dante y de Rafael.

Las orillas del Riachuelo, especialmente en el tramo canalizado hasta el Puente Pueyrredón, ofrecían en la segunda década del siglo un paisaje que no podía complacer a Prebisch y sus compañeros. Era un paisaje de contrastes abruptos: las barcas del puerto viejo, con su parafernalia de maromas, guinches y mástiles —tópico pintoresco por excelencia— junto a los enormes cargueros de cascos de acero; el horizonte de la orilla sur, con sus fábricas de chimeneas humeantes; una colección de puentes cuyas variadas soluciones y estilos caracterizaban, sin proponérselo, los distintos puntos de conexión. Entre ellos, se destacan los tres transbordadores que, con su cruda exhibición tecnológica, estructuraron el panorama de las orillas representadas por los pintores. Sólo permanece hoy el “viejo” transbordador Avellaneda, cuya presencia monstruosa —y como tal, *sublime*— condensó la intrincada red de trenes, tranvías, guinches, grúas y puentes, que atravesaban el lugar. No extraña que higienistas, ingenieros, arquitectos y urbanistas intentaran reordenar esta mezcla; de su acción han quedado huellas como la insinuación de recova sobre la orilla del Riachuelo.

Pero desde los 30 no sólo el impulso público, sino también el privado, altera las condiciones del barrio. Muchas casitas de chapa se arreglan con fachadas modernas, “de material”; grandes obras como el nuevo puente Avellaneda (iniciado en 1937) contrastan con las “monstruosas y oscuras horquetas” de los transbordadores; la cana-

lización del Riachuelo es retomada a principios de la década, con el fin de encauzar también el Matanzas, sirviendo a las nuevas fábricas y buscando soluciones para las recurrentes inundaciones. En 1932 se inaugura la cancha de Boca, obra magistral del estudio Delpini, Sulcic y Bes, innegablemente *moderna*; pero su originalidad deviene del terreno atípico que le fue otorgado, en medio de un abigarrado tejido, que llevó a los técnicos a proponer tribunas de una verticalidad pasmosa, creando un espacio de sonoridad que, en cada campeonato ganado, resonaba en todo el barrio. De esta manera, La Boca *material* resiste la homogeneidad de la modernización: lo nuevo y lo viejo se entremezclan, contaminándose; los puentes no se reemplazan, se superponen; las fachadas nuevas ocultan inextricables paisajes interiores, en donde siguen hablándose lenguas dialectales; las veredas se elevan más y más, porque las obras técnicas no han logrado evitar que el agua cubra el barrio en cada marea alta.

Los “pintores del Riachuelo” estaban educados para leer los motivos boquenses incorporando los cambios materiales a los que el barrio asistió desde los inicios. Pero esta constatación no alcanza para responder la pregunta de por qué permanece el carácter del barrio. Ningún “espíritu del lugar” vendrá en nuestra ayuda, ya que en La Boca no existe origen –no fue *fundada*– ni identidad que no sea tan mezclada como para volverla irreconocible. Pero sabemos, por una exitosa película de 1934, *Riachuelo*, dirigida por Moglia Barth, que el color es ya su característica: el color en sentido lato –el afiche que presenta la obra remeda una pintura de Quinquela–, y el color en sentido de variedad, accidentes, abigarramiento, “pictoricidad”.

Los descargadores en sus faenas. La Boca, 1903. Archivo personal de Benito Quinquela Martín



## el trabajo

El escudo de la mítica *República de La Boca*, diseñado por Roberto Pallas, exhibe cuatro motivos: el puente transbordador, el barco, la paleta del pintor, y una tenaza y un martillo cruzando un volante –metonimia del trabajo obrero–. En el trabajo se lee el núcleo ideológico de los años en que Quinquela madura su arte, el centro de “la vida”.

Desde el siglo XIX, muchas tendencias antiacadémicas habían hecho del trabajo su asunto, separándose de los temas militares y mitológicos. En la misma formación del campo artístico local, cuadros como *La sopa de los pobres* (Giudici), *Sin pan y sin trabajo* (Della Cárcova) o *La hora del almuerzo* (Collivadino, “descubridor” de Quinquela), de favorable eco crítico, testimonian la aceptación de esta vía de renovación estética, extendida más allá de los círculos y agrupaciones socialistas que se formaron en las décadas del cambio de siglo. Pero la Gran Guerra modificará el estado de las cosas; en el mundo europeo, la clásica representación del obrero como víctima dará paso a la figura del Trabajador titánico, que mira con confianza el futuro. El motivo se erigía contra la abstracción y futilidad de la vida burguesa; se articulaba con la producción industrial, motor de los países, en contra de la cultura del dinero; implicaba las más diversas perspectivas políticas, a tono con los nuevos realismos que florecían desde México a Berlín.

No sorprenderá entonces que Quinquela haya conmovido, en sus giras internacionales, a las capitales europeas. Triunfó tanto en la París socialista de mediados de los 20 como en la Italia de Mussolini –quien lo nombró, en 1929, su pintor predilecto, porque sabía “retratar el trabajo”–. La década del 30 (que desde el punto de vista político, en Argentina, recordamos aún como el ominoso inicio de una larga cadena de golpes militares) es también el inicio del giro de la producción agraria hacia el desarrollo industrial, alentado por la política de sustitución de importaciones. Técnica y Producción, Ingeniero y Obrero, no abandonarán la escena simbólica argentina por mucho tiempo.

Quinquela, luego de su presentación internacional, decide quedarse en el barrio, aunque no pasivamente. No deja de pintar: su obra deriva desde los oscuros cuadros denuncialistas hasta las soleadas mañanas de trabajo, en escenas típicas que se multiplican, simplificadas y en colores cada vez más contrastantes. Sigue presentando la

dureza anómica de la labor de estiba, pero sus cuadros más populares describen una comunidad de trabajo en un lugar concreto, que aparece como paisaje –la estructura de planos sucesivos, las fábricas en lugar del horizonte de árboles, la luz de las distintas horas del día, reflejada por las ondas leves del río–. Como paisajes, los asuntos del trabajo sugieren una repetición cíclica, natural, orgánica, lo mismo sucede con la propia comunidad a la que retrata, el propio barrio que creció en el pantano.

Se ha dicho que Quinquela se dedicó a repetirse a sí mismo desde entonces. Pero esta repetición, poco entusiasmante desde el punto de vista del desarrollo del arte pictórico, tuvo efectos insospechados en la construcción física y simbólica de La Boca, porque es la repetición la que permite el reconocimiento. Podemos pensar la repetición como un ritmo, o una cadencia, y colocarla en paralelo con el ritmo personificado por los estibadores, apenas representados como signos repetidos en la tela, organizando el conjunto de las telas quinquelianas. El ámbito que ellos organizan sigue siendo el del puerto productivo: el viejo puerto que había elegido Huergo, no el nuevo de Madero; el que quedó como lugar de recepción y exportación de materias primas, no de importación de bienes manufacturados; el puerto en el que podía percibirse la trastienda de la ciudad y que, a la vez, constituía su alimento.

Es el trabajo colectivo –brutal y primitivo– el que vuelve una y otra vez cada vez que encontramos un cuadro de Quinquela, como un *ritornello* en la música: un bloque de contenido espacio-temporal que sirve como principio organizador de un mundo de otra forma ininteligible. La huella rítmica del trabajo constituye el eje horizontal, espacial, presente, de este orden; la melodía del color remite al eje diacrónico, sentimental, biográfico, del pintor que reconoce el mundo sólo a través de la experiencia del barrio. Ambos catalizan la desorganizada extensión, establecen la *morada*. Quinquela no se aventuró en la tela por las líneas de fuga que estas opciones proporcionaban, su apuesta innovadora será directamente en la calle.

## el arte va a la escuela

Si en la centralidad del lugar se manifiesta una concepción de *la vida* que podríamos reconducir a la sensibilidad fisiognómica de entreguerras, y si en la huella organizadora del trabajo reconocemos la hegemonía epocal de la idea de producción, con el propósito de Quinquela de fundar una escuela se abren nuevas valencias. El cuadro de la experiencia vital se complejiza: la vida ya no constituye algo dado, sino un *proceso de aprendizaje* que integra momentos discretos en una narración.<sup>6</sup>

Pocas investigaciones han relacionado la importancia que la educación infantil tuvo en la cultura local de vanguardias, con la fuerza de la escuela argentina en la configuración de una sociedad que logró niveles de integración y ascenso social inéditos, gracias a una democrática distribución del capital simbólico. Vale la pena, entonces, reflexionar sobre la escuela-museo Pedro de Mendoza, el primer “regalo” de Quinquela a su

Escuela Pedro de Mendoza.  
Interior de un aula, 1958.  
Archivo personal de  
Benito Quinquela Martín



<sup>6</sup> La definición kantiana es retomada por M. Jay en *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Paidós, Buenos Aires, 2009, p. 27.



barrio de infancia. Los hechos son conocidos. El proyecto de crear una escuela pública en la que el niño fuera rodeado por un *ambiente artístico* ocupa a Quinquela desde los inicios del 30; luego de complicados trámites y no pocos debates, la escuela se inaugura en 1936, con la presencia del presidente de la república, Agustín P. Justo; el museo que la complementa abre sus puertas en 1938. Quinquela habitará desde entonces el piso superior, según las estipulaciones que condicionan la donación.

Las reticencias de las autoridades del Consejo Escolar se concentraban en el aspecto más significativo de la empresa: la decoración mural. La decoración mural, entendida como instrumento de educación pública, constituía un recurso ampliamente utilizado

Instituto Odontológico Infantil, c. 1960. Archivo personal de Benito Quinquela Martín

desde México hasta la URSS; y basta recordar los paneles cerámicos de las principales estaciones de subterráneos para reconocer que nuestro país no era ajeno a la seducción de este género.<sup>7</sup> La resistencia en aceptar murales en las aulas contemplaba motivos pedagógicos –la posible distracción de los niños–; pero nos equivocáramos si pensamos este debate como exclusivamente técnico. Por el contrario, los desacuerdos apenas encubrían dos concepciones antagónicas: la del normalismo clásico y la de la *escuela nueva*.

Uno de los defensores de la propuesta muralista de la “Escuela del Puerto” fue Marcelo F. Olivari, maestro y escritor; poeta de La Boca e historiador aficionado; miembro de la famosa Peña a la que concurría Quinquela; en más de un sentido, personaje característico de la sociedad porteña de los 30, con su sensibilidad al mismo tiempo modernizadora y corporativista. “Necesidad de vida”, escribe Olivari en las páginas del *Monitor de la Educación Común*, defendiendo la Escuela del Puerto.<sup>8</sup> “Hoy, como ayer, la decoración de las aulas debe responder a la realidad de la vida, *sin vanguardismos ni academicismos*. La escuela exige un arte tal que sugiera a los alumnos –*antes que la contemplación*– la tensión, el riesgo de la actividad vital que los rodea. Prolongación de su ambiente, de su calle y de su puerto. Energía, dinamismo, que se extiende en los muros escolares como canción penetrante del trabajo: rechinar de guinches, ulular de sirenas, tensión de músculo, vaivén de barca, carga naranjera, emoción de partida... mientras empenachan banderas de humo las chimeneas de la ciudad industrial.”

Olivari describe punto a punto, para hablar de “la vida”, los temas de los murales de Quinquela. Los articula con las nuevas teorías de las ciencias de la educación, en las que “el adulto ya no moldea al niño directamente, ni éste es la arcilla del símil clásico [...] a la forma estática del pasado, sucede hoy la actividad. Y actividad permanente de la vida, fuente de toda reciedumbre moral, es el trabajo”. El debate con el normalismo es claro: a él adscriben quienes propugnan una decoración neutra –guardas griegas o calchaquíes– para evitar la distracción; quienes apoyan las láminas didácticas, la “mera ilustración”, que según Olivari atiende sólo a la verdad y no a la fuerza de la vida. El crítico no se opone a la nueva arquitectura escolar –el edificio de la escuela Pedro de Mendoza, con sus aires náuticos solicitados por Quinquela, se mueve en la misma clave formal del moderno *decó*–. Pero las aulas desnudas y frías de los ejemplos inter-

<sup>7</sup> En el piso del andén central de la estación Plaza Italia de la línea D, se construye en 1939 una cerámica sobre un boceto de Quinquela.

<sup>8</sup> M. Olivari, “La escuela del puerto y los motivos de Benito Quinquela Martín”, *El Monitor de la Educación Común*, año LV, nº 758, febrero de 1936, p. 44 y sig.

nacionales le sugieren “la misma cárcel de treinta años atrás, más cómoda, más limpia, más iluminada”.

Los motivos del lugar y del trabajo, articulados en “la vida”, se vinculan con las vías más novedosas de la enseñanza. Los defensores de la *escuela nueva* no son ajenos a la crítica antiliberal, que resignifica la vieja polémica pedagógica que, de la mano de las modalidades froebelianas, se inicia a fines del siglo XIX. En los 30, cuando el *normalismo* ya ha probado una inédita capacidad de integración social –a costa, sin duda, de la heterogeneidad cultural–, sus críticos retoman de manera inusual el desprecio que manifestaron hombres tan disímiles como Groussac y Gálvez, reunidos en la condena de la *maestra normal*.

Los matices son importantes: desde los tópicos que refutan el liberalismo sarmientino y el exquisito horror ante la emergencia de las capas medias de la población –los viejos sectores inmigrantes, cuyos hijos son *doctores o ingenieros* gracias a la escuela pública– hasta la insistencia en el marco ideológico en que aún nos movemos en estos temas –por ejemplo, la voluntad de liberar la imaginación infantil de las trabas del discurso enciclopédico–; el conjunto parece tan abigarrado como el Riachuelo. Olivari se apoya en los avances de la escuela nueva. La crítica con la que culmina el artículo rechaza sobre todo el autoritarismo de las experiencias “de punta” que van desde Alemania hasta Rusia: “[bajo] el grito herodiano de Zinoviev –*hay que apoderarse del alma del niño*–, Rusia, Alemania, Italia, Japón, etc., se dedican a preparar soldados en las escuelas”. El prisma del debate educativo local matiza indudablemente la recepción de las ideas hegemónicas en las vísperas de la Segunda Guerra. Las ideas de María Montessori, que ha visitado la Argentina en 1926, encajan con las propuestas de Olivari: “si yo oigo, olvido, si yo veo, recuerdo, si yo hago, aprendo”. Ver y actuar; juego y color; entusiasmo sin prejuicios sobre una producción infantil que los artistas de vanguardia han tomado como modelo. ¿Sorprende acaso el entusiasmo de Olivari por los murales de su compañero de peña que, en sus temas y en sus modos (colores vibrantes, realismo ingenuo), alude doblemente al barrio de trabajo y a la creación infantil?

En simétrica disposición, Quinquela condensará sus obras urbanas en programas educativos o relativos a la infancia y la juventud. En 1940, dona nuevos terrenos para la escuela de Artes Gráficas. En 1948, suma el Lactario nº 4 y el Jardín de Infantes nº 6. En la esquina de Palos y Pedro de Mendoza, se inaugura en 1957 el Instituto Odontológico Infantil, a partir de otra donación del artista. Todas son condicionadas en su construcción futura imponiendo un despliegue colorístico que es aprovechado



Jardín de Infantes.  
Patio de recreo, c. 1949.  
Archivo personal de  
Benito Quinquela Martín

al máximo en el *kindergarten*. Bancos, delantales, pizarrones y paredes son coloreados; los murales de Roberto Rannazzo representan el *pingüino gaucha* y piratas en busca de juguetes, abandonando el tema del trabajo; Quinquela decide los nombres de los artistas convocados, reservándose los lugares predominantes.

Para evaluar la novedad de estas empresas, sólo recordemos que la creación de los jardines de infantes culminó los propósitos de los defensores de la Escuela Nueva. En 1935, se crea la Asociación pro-difusión del *kindergarten*, cuyos objetivos iban más allá de la educación inicial: el amor y placer del aprendizaje se reunían con los motivos del arte y la libre expresión; su establecimiento obligatorio constituyó un paso fundamental en la integración democrática. Los temas planteados por Montessori han conformado la imagen del niño (“padre del adulto”) que aún hoy nos acompaña. En el discurso político del período peronista, resulta sugerente que el Niño (“único privilegiado”) encuentre un lugar simbólico del mismo espesor que el del Trabajador; conforma un espacio de sensibilidad que involucra a toda la sociedad, en las más variadas posiciones políticas.



No extraña que Quinquela fuera sensible a este pulso social; no debió ignorar las maneras en que las artes, anudadas en las románticas concepciones de Schiller —*el arte como educación ciudadana*—, se ramificaban en las más diversas disciplinas. Sin embargo, la supuesta libertad impulsada por Quinquela no era incondicionada. En el Museo, prescribe el tipo de obras que deben seleccionarse: “El Director se obligará a mantener a éste dentro de la línea tradicional figurativa, es decir, deberá el Museo representar la realidad argentina, para difusión de la cultura popular y de los niños. Por lo tanto no podrán ingresar al Museo obras abstractas o sus derivados, ni futurismos, ni tachismos u otros ismos, por haber ya en la Capital muchos destinados a esas tendencias”.<sup>9</sup>

En el Museo, el arte debía ser *mimético* en el sentido más lato: no fotográfico, pero sí referencial. Reflejar la vida significaba refigurarla, permaneciendo en ese cruce particular en el que, sin esfuerzos intelectuales, se reconoce el motivo representado. El rechazo de los “ismos” no asume lo que en su propia pintura puede identificarse como rupturista —cuando exponía, pocos años antes, en el salón de independientes—. Pero es claro que los *nuevos realismos* marcan en los 30 las líneas clave de la pintura, y no sólo en aquellos países en que la abstracción fue prescripta. Desde Otto Dix hasta Edward Hooper, la voluntad mimética gozaba de buena salud, y el problema de la representación estaba lejos de ser resuelto por los Maestros que llevaron al extremo la abstracción. Para quienes pretendían que el arte educara “la vida”, o “la vida” al arte, el acceso público debía hacerse través de formas usuales, cotidianas, referenciales: no podía acentuarse la distancia reflexiva, sino la identificación.

<sup>9</sup> Citado en la página web de Museo de Bellas Artes Benito Quinquela Martín. <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/programas/quinquela/>

Terreno aledaño a la Escuela-Museo, donado por Benito Quinquela Martín, donde se construirá luego el Teatro de la Ribera, s/d. Archivo personal de Benito Quinquela Martín

## la vida es teatro

Quinquela amaba el juego: lo vemos disfrazado de Gran *Maestre* para otorgar la *Orden del Tornillo*, lo imaginamos bromeando en las cenas de la fantástica *República de La Boca*, con menús diseñados *ad hoc*; pintando con desenfado infantil algún coche de la línea de trolleys 302/3. Su figura emerge como la del jefe de la barra de chicos, o, más precisamente, la del director teatral. Es interesante, entonces, detenerse en el carácter performático de las acciones de Quinquela en La Boca, entonces ¿dónde hemos de iniciar sino en Caminito?

Caminito representa el corazón de La Boca, en tanto pone en escena lo que se espera del barrio. Razón por la cual fue y es sistemático objeto de críticas: desde quienes suponen que la *verdadera* vida de La Boca fue tergiversada en esta literal escenografía, hasta quienes, siguiendo el *dictum* vanguardista que rechaza la representación, ven en Caminito un disfraz de la “vida” —como si existiera un núcleo vital que se nos debiera presentar desnudo—.

Teatro Caminito. Fotografía incluida en el programa de la temporada 1964-1965, “La pérgola de las flores” de Isidora Aguirre y Pancho Flores. Archivo personal de Benito Quinquela Martín





Sabemos que la idea inicial de Caminito no fue de Quinquela, si bien él aparece como creador. Aníbal Cárrega, dueño de una ferretería situada en la ochava de Magallanes y Del Crucero, sugirió la idea de transformar esta sinuosa traza en calle que resumiera los motivos de La Boca, aprovechando la desafectación del viejo ramal ferroviario.<sup>10</sup> Quinquela y Juan de Dios Filiberto imaginaron este espacio como escena operística –que posea el nombre de la popular canción con música de Filiberto, aunque su letra se refiera a un camino de La Rioja, no es secundario para comprender el tipo de propuesta que se hizo ante el consejo municipal–. Indudablemente, la burocracia no hubiera dado este salto inédito si la propuesta no hubiera sido presentada por el afamado artista: se trata del primer fragmento barrial, sin lustre de historia heroica, concebido para la conservación. Pero Caminito comenzó a ser transformada, con la participación de Quinquela, antes de que el municipio levantara las vías y arreglara el empedrado. En 1956 se realiza una inauguración provisoria; la municipalización de los terrenos data de 1958; la inauguración oficial, de 1959.

Teatro Caminito. Fotografía incluida en el programa de la temporada 1958-1959, “Las picardías de Scapin” de Molière. Archivo personal de Benito Quinquela Martín



Público asistente al debut del Teatro Caminito, 1957. Archivo personal de Benito Quinquela Martín

La pintura sobre la chapa de las fachadas de las humildes construcciones –pintura al aceite y chapa de zinc, utilizada como lastre, ambas heredadas de los barcos– se recupera en Caminito como motivo principal de identidad. Los arquitectos descubrieron simultáneamente la gracia de la estructura palafítica de las viviendas originales, construidas con materiales montados en seco, pasible de variaciones –un camino maestro para evitar la homogénea repetición de las unidades habitacionales de posguerra–. En todo caso, el motivo de la habitación popular, poco recurrido en las representaciones plásticas de entreguerras –preocupadas por los barcos, los puentes, el trasfondo fabril–, es el que estructura la escena de Caminito, y el que permanece para señalar la particularidad del sitio. Pero allí donde los arquitectos ven *estructura*, Quinquela ve *color*. “Un diario dijo que en la Boca teníamos una batalla por el color. Era cierto, pero esa batalla fue ganada solo hace un año” dice, orgulloso, Quinquela, refiriéndose a la decisión del municipio.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Este y otros detalles de la vida boquense, difíciles de hallar en la historia escrita, fueron proporcionados por Carlos Semino. Cf. *La Escuela de arte de La Boca. Sus grandes maestros* (mimeo), de próxima publicación por el Instituto Histórico del Gobierno de la Ciudad.

<sup>11</sup> A. Muñoz, *Vida de Quinquela Martín*, Edición del autor, Buenos Aires, 1961.

## Portadas de las Temporadas del Teatro Caminito



1957-1958 — Dibujo original de Pietro Longhi  
"LOS CHISMES DE LAS MUJERES"



1958-1959 — Fotografía de Juan Bravo  
"LAS PICARDIAS DE SCAPIN"



1959-1960 — "LA ZAPATERA PRODIGIOSA"  
Fotografía TIME-LIFE



1960-1961 — UNA VIUDA DIFÍCIL.  
Original de Carlos Alonso.



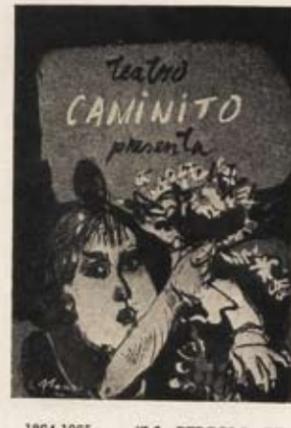
1961-1962 — EL CORVO. Original de Eduardo Lerchundi.



1962-1963 — "LAS DE BARRANCO", original de Raúl Soldi.



1963-1964 — "LOS MILLONES DE OSOFINO". Original de Raúl Soldi.



1964-1965 — "LA PERGOLA DE LAS FLORES". Original a color de Carlos Alonso.



1965-1966 — "LA VERBENA DE LA PALOMA". Original de Guillermo de la Torre.

Teatro Caminito. Portadas de programas de la temporada 1966-1967. Archivo personal de Benito Quinquela Martín

Caminito comienza a funcionar como escena teatral en 1957, antes de la inauguración oficial. La actividad teatral era frecuente en La Boca; el cineasta Juan Bautista Stagnaro recuerda que, en su infancia, el patio del conventillo era un lugar de representación de obras en dialecto genovés. Sólo podemos conjeturar de qué manera, desde el Dante recitado por Lazzari, hasta la pasión operística de la comunidad italiana, se articulan los modos de ser cotidianos en el barrio —inflexiones de la lengua, gestos de las manos, melodías silbadas—. Sabemos, en cambio, de la importancia comunitaria de muchas sociedades musicales y teatrales, es el caso del teatro José Verdi, fundado en 1901 como sede de la anterior sociedad filarmónica, allí cantaron Caruso y Gigli; este lugar funcionaba simultáneamente como ámbito de bailes de carnaval, asambleas políticas y reuniones vecinales —entre ellas, algunas convocadas por Quinquela—. <sup>12</sup>

Fue un inmigrante ucraniano, Cecilio Madanes, quien propuso instaurar en Caminito un teatro callejero, y lo inauguró con la puesta de *Los chismes de las mujeres*, de Carlo Goldoni. Se trató de un acontecimiento muy publicitado en la ciudad, este fue el inicio de un largo ciclo de más de 15 años de puestas similares. Madanes recordaba aquella primera experiencia como “una suerte de magia colectiva en la que participamos desde autores, actores y técnicos hasta vecinos de La Boca”, quienes prestaban sus ventanas como parte del decorado, hacían lugar en sus casas para los camarines de los actores, oficiaban de acomodadores. El proceso que comienza antes de la idea de Madanes —la construcción de Caminito—, continúa con el involucramiento comunitario en la preparación y puesta de la obra, y se expande hacia el futuro: el conjunto puede estudiarse como una práctica performativa o “comportamiento humano espectacular organizado”, lo que cambia radicalmente el núcleo dual que oponía la *forma con la vida*. <sup>13</sup>

La propuesta de Madanes estaba lejos de componerse, desde el punto de vista estético, con la voluntad antivanguardista y local de Quinquela. Por el contrario, el joven *regisseur* que poco antes había regresado de París, alumno de Louis Jouvet, revoluciona en muchos aspectos las prácticas teatrales del momento, y no sólo cambiando la escena virtual por la real. La música es encargada a Rodolfo Arizaga, que la compone a partir de un solo instrumento electrónico, las ondas Martenot. Para la luz y el sonido en las

<sup>12</sup> <http://www.otesquinasur.com.ar/el-verdi/>

<sup>13</sup> Cf. J. Grotowski, “De la compagnie théâtrale à l’art comme véhicule”, en T. Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Académie expérimentale des théâtres, París, 1995.



Teatro Caminito. Fotografías incluidas en el programa de la temporada 1957-1958, "Los chismes de las mujeres" (izq.) y en el programa de la temporada 1958-1959, "Las picardías de Scapin" (der.) Archivo personal de Benito Quinquela Martín

difíciles condiciones de la calle, el director convoca a Alfredo Galante –cuya experiencia se concentraba en actos oficiales–, quien compone “un magnífico fondo iluminado que muestra la orilla del Riachuelo y un final con luces de colores que cruzan el cielo”.<sup>14</sup> La obra elegida como apertura no forma parte del repertorio costumbrista, aunque sí de la ilustrada tradición que abreva directamente de las raíces populares del teatro. *Los chismes de las mujeres*, traducida por Tullio Carella, fue una elección más que acertada

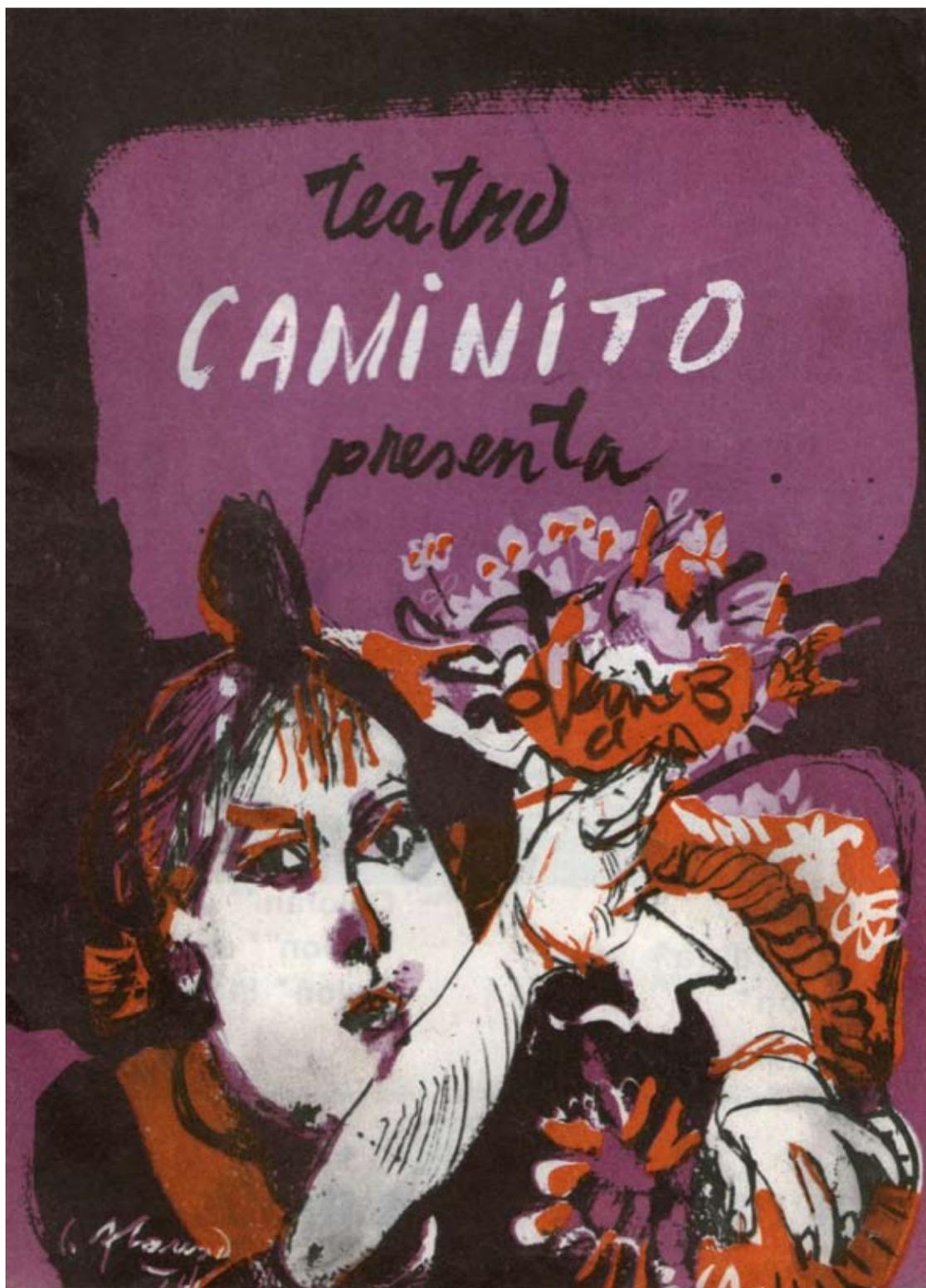
<sup>14</sup> *La prensa*, 20 de diciembre de 1957, citado en <http://coleccionestrateales.blogspot.com.ar/2011/10/el-teatro-callejero-de-cecilio-madanes.html>

en varios aspectos. El Riachuelo se convierte en un canal veneciano, la patria de la *Commedia dell'Arte* en la que se inspiró Goldoni. La obra mantiene, distorsionándolos hasta volverlos complejos y novedosos, la estructura de aquellos relatos sencillos, con personajes típicos, que avalaban la improvisación, el gesto, la ocurrencia, con inmediata apelación visual. Todavía en épocas de Goldoni se usaban máscaras que aludían a personajes típicos: la colombina, el polichinella, el arlequín –también elecciones porteñas características en los disfraces de carnaval–. El *drama giocoso* que Goldoni instauró se amplía en sus *libretti* de ópera, el género que, en obstinada persecución de un arte total, convocó con tal éxito tanto el auditorio popular como el letrado. Madanes también persigue reuniones: lo clásico con lo moderno, lo culto y lo popular, la forma con la vida. En esta sensibilidad junta al vanguardista y joven director con el viejo artista que ha impulsado Caminito: la ecología de sus pensamientos no está purgada de la espacialidad matérica de lo real. Lo sentimental de Quinquela y la tensión hacia lo “ingenuo-primitivo” de las vanguardias se cruzan por una vez amigablemente. Pero se cruzan cuando la experiencia ha llegado a su fin.

## coda

La Boca, tal como aparece condensada en Caminito, no existe más. Tal vez en el mismo momento en que ese mundo fue elevado a mito ya no local, sino de toda Buenos Aires –en las convencionales pero elocuentes palabras del intendente Giralt, en 1959, “Caminito subsistirá siempre como alma y espíritu de la Boca, barrio que ayudará a que la gran urbe no sea jamás una ciudad fría y sin alma”–.<sup>15</sup> La Boca sentimental coronó otro mito, el de la inmigración europea exitosa, integrada, cuyo esfuerzo fue premiado con el ascenso social. Mito que, por cierto, se anclaba en vitales constelaciones afectivas –dialectos, colores, personajes, trabajos, objetos–, que configuraban el espacio cotidiano.

<sup>15</sup> Discurso de inauguración de Caminito citado en A. J. Bucich, *Juan de Dios Filiberto. La Boca. El tango*, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura y de Educación, Buenos Aires, 1967.



Teatro Caminito. Portada del programa de la temporada 1964-1965, "La pérgola de las flores". Original a color de Carlos Alonso. Archivo personal de Benito Quinquela Martín

Cuando se inaugura Caminito, otro mundo se encuentra en floreciente conformación. Nuevos migrantes irrumpieron en la vida de La Boca desde los primeros años del gobierno peronista, quebrando el idilio del "barrio italiano"; para ellos no existió, ni existe, *historia*, sólo censos y estadísticas. Es frecuente esgrimir el estereotipo del viejo xeneixe: duro trabajador, padre de hijos doctores, contra quienes primero arribaron los "del interior" del país, y luego los de los países vecinos, que carecerían de la *cultura* que los europeos, supuestamente, transportaban. La historia de La Boca muestra lo controvertido de esta tardía interpretación: muestra el desprecio criollo hacia los primeros inmigrantes, muestra el esfuerzo por adquirir una "cultura" que indudablemente no llegaba en la cuna, muestra su relación con instituciones públicas –estatales como la escuela, cooperativas como el teatro Verdi–. Finalmente, el barrio que alguna vez fue portuario –las orillas que, en el Sur, abundaban de frigoríficos y curtiembres– asiste en estos días a un grado de contaminación impensable 50 años atrás. La Boca es hoy de las áreas más pobres de la ciudad, sin que las pocas cuadras habilitadas para el turismo, alrededor de la vuelta de Rocha, logren revertir la situación.

Pero existen otras redes, otras músicas, otros acentos, otros ámbitos, que comienzan a ser recogidos en clave simbólica. Su modestia no es motivo para impedir, como no impidió cien años atrás, la construcción de otras formas de comprensión y significación del lugar. Si existe una lección en la experiencia histórica boquense –si la experiencia es, en efecto, un proceso de aprendizaje que culmina en una narración–, ella descansa en el carácter cooperativo, coral, físico y cotidiano, de las empresas que fueron devanándose y que encontraron en la pintura y el teatro –dos modos estéticos que hablaron directamente a los sentidos– las claves para sostener su leyenda. La miseria real del barrio del 900 no impidió construir las bases de esta riqueza simbólica, una riqueza que, como nos recuerdan los mascarones de proa que se exhiben en el museo creado por Quinquela –algunos de escultores reconocidos, como Américo Bonetti o Francesco Parodi; muchos anónimos–, descansa en el viaje y no en la radicación milenaria, en la mezcla de tradiciones y tendencias antes que en la pureza, en la permanente y colectiva reinención del espacio que habitamos.

***EL ARTE  
ARGENTINO  
EN LA  
VUELTA  
DE ROCHA***

*Víctor Fernández*

Comenzando la década de 1930, Benito Quinquela Martín se vio ante una difícil decisión: dos proyectos igualmente ambiciosos se abrían ante sus pasos y resultaría imposible realizarlos simultáneamente. Por un lado, estaba la firme posibilidad de continuar exponiendo en varias de las principales capitales del mundo, como lo venía haciendo regularmente desde hacía ya diez años. Como consecuencia de aquella serie de exposiciones, el artista había conocido los más altos halagos, la buenaventura económica, y su vida y figura comenzaban a adquirir dimensión de mito. Ya había exhibido en Madrid, Río de Janeiro, Nueva York, La Habana, París, Roma y Londres; su obra figuraba en importantísimas colecciones públicas y privadas alrededor del mundo, y ahora en su horizonte inmediato se presentaban como posibilidades concretas Berlín y Tokio.

Pero, por otra parte, había un sueño que lo reclamaba, y finalmente allí orientó sus esfuerzos durante el resto de su vida. No solamente renunciaría a las exposiciones en Alemania y Japón sino que no volvería a exponer en el exterior, y, en cambio, iba a comenzar a darle forma a un viejo anhelo, que –según sus palabras– consistía en “devolverle” al barrio de La Boca parte de lo que el barrio le había dado.

Desde esa crucial decisión, Quinquela comenzó a modelar en la Vuelta de Rocha un polo de desarrollo cultural, educativo y sanitario que comenzó con la creación de una Escuela-Museo y un Museo de Bellas Artes. El pintor encarnaba los mejores sueños y valores de una sociedad que reconocía sus orígenes en una acendrada tradición asociativa y en el cotidiano ejercicio de la solidaridad. Seguramente por eso, supo promover la actividad artística como factor de desarrollo social con naturalidad y profunda sabiduría.

Los habitantes de La Boca podían reconocerse a sí mismos y sus cotidianidades en las obras de Quinquela; pero además, el artista que había sido una suerte de embajador cultural del barrio en el mundo, los invitaba a compartir los beneficios de su feliz destino económico. En el plano simbólico y también en la dimensión material, el arte incidía de modo directo en el contexto en que reconocía sus raíces.

Al estilo del trabajo en red desplegado por las instituciones culturales y de socorros mutuos, que desde el siglo XIX florecían en La Boca, los distintos establecimientos creados por Quinquela iban a trabajar en estrecha sinergia, complementando sus actividades en beneficio de la población boquense. Ya desde las primeras instituciones creadas por el artista (la Escuela-Museo y el Museo de Bellas Artes, inaugurados en 1936 y 1938 respectivamente), se advierte el carácter integral y orgánico que distingue sus iniciativas:

*Dos años después de quedar inaugurada la Escuela Pedro de Mendoza, a la que hoy asisten cerca de un millar de alumnos, distribuidos en diversos turnos, se inauguró el primer museo de Bellas Artes de La Boca, que funciona en el mismo edificio, si bien independientemente de aquella. Con mi tenacidad había logrado sacar a flote, en un mismo proyecto, dos fundaciones diferentes, aunque complementarias, ya que la familiaridad con el arte también puede influir saludablemente en la educación de la infancia y de la juventud [...] <sup>1</sup>*

Si bien los beneficiarios inmediatos de este ambicioso proyecto que vinculaba indisolublemente creación artística y acción educativa debían ser los niños y jóvenes boquenses, Quinquela no concibió un museo referido exclusivamente a producciones artísticas del barrio, sino que su colección debía brindar un panorama exhaustivo del arte argentino, teniendo como una de las principales finalidades la de participar en procesos educativos tendientes a forjar un fuerte sentido de pertenencia nacional.

*El pensamiento que orientó la fundación del museo y que sigue guiando a sus dirigentes, es el que en éste se hallen representados todos los artistas de toda la República, sin olvidar a los precursores e iniciadores de las artes plásticas en el país [...] <sup>2</sup>*

Orientado a la formación de ciudadanía y de sentido “nacional argentino”, el museo se inscribía en el devenir de un campo artístico donde los debates que abordaban procesos de construcción de identidad involucraban complejas tensiones entre las que se destacaban tradición vs. innovación, nacionalismo vs. cosmopolitismo, o abstracciones vs. figuraciones.



<sup>1</sup> A. Muñoz, *Vida de Quinquela Martín*, Edición del autor, Buenos Aires, 1961, p. 136. <sup>2</sup> A. Muñoz, *ibíd.*, p. 137.

Escuela N°9 Pedro de Mendoza,  
Museo de Bellas Artes Benito Quinquela Martín  
y Teatro de la Ribera, 2011.  
Archivo Museo Benito Quinquela Martín

En este mapa, Quinquela asociará *lo nacional* con la representación figurativa de paisajes, tipos y costumbres. Sostendrá la necesidad de identificación entre artista y contexto de pertenencia privilegiando los regionalismos, y de las influencias provenientes del campo artístico internacional valorará las estéticas de cuño figurativo. De este modo, la colección del museo representa no solamente un panorama del arte argentino, sino además las convicciones de su creador, quien será tan enfático al sentar sus preferencias, como al explicitar los límites de lo que consideraba aceptable:

*El director del Museo se obligará a mantenerlo dentro de la línea tradicional figurativa [...]. Por lo tanto, no podrán ingresar al Museo obras abstractas o derivadas de éstas, ni futuristas, ni tachistas, ni de ningún otro ismo, por haber en la Capital muchas salas destinadas a éstas tendencias.*<sup>3</sup>

Al ir conformando la colección, Quinquela se guió por sus propias convicciones, juicios e intuiciones, pero también puso atenta mirada sobre piezas legitimadas en los principales certámenes oficiales. Varias de las obras adquiridas habían sido seleccionadas y exhibidas en distintas ediciones del Salón Nacional de Pintura,<sup>4</sup> en cuyo marco –en 1952–, el artista boquense institucionalizó esta práctica, creando el premio “Benito Quinquela Martín”. Las obras acreedoras a este premio (que, por supuesto, debían ser figurativas) pasaban a formar parte del patrimonio del Museo de Bellas Artes de La Boca.<sup>5</sup> Con esta iniciativa, Quinquela replicaba el modelo de otras instituciones como el Museo Nacional de Bellas Artes o el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, que nutrieron sus patrimonios con obras premiadas en el Salón Nacional y en el Salón Municipal respectivamente.

Quinquela encarnaba las pulsiones proletarias y bohemias de su barrio, siempre proclive a celebrar la “locura” y cuestionar a las dominantes instituciones del centro, bajo la forma de enfrentamientos directos, críticas o carnalescas ironías. Pero al mismo tiempo, el artista que se enorgullecía de haber cultivado por igual la amistad de nobles

<sup>3</sup> B. Quinquela Martín, *Reglamento del Museo de Bellas Artes de La Boca*, 1967.

<sup>4</sup> Dato generosamente aportado por la investigadora Catalina Fara. Por citar solo algunas de las obras exhibidas en distintas ediciones del Salón Nacional, y posteriormente adquiridas por Quinquela para el Museo de Bellas Artes de La Boca, podemos mencionar las pinturas *La Maja* (Bermúdez), exhibida en el SN 1915; *Mi ma-*

*dre* (Victorica), en el SN 1918; *La fiesta (sic)* de Simoca (Gramajo Gutiérrez), en el SN 1938; *Casas de América* (Soldi), en el SN 1939.

<sup>5</sup> Entre algunas de las obras que ingresaron de esta forma, podemos citar las de Martínez Solimán, Faggioli, Menghi, Bruzzone y Barletta.

y de mandras, supo interactuar hábilmente con aquellos centros de poder, toda vez que el logro de sus objetivos así lo reclamara.

Seguramente una de las parábolas que mejor describe estas estratégicas oscilaciones sea precisamente la aludida instauración del premio que llevaba su nombre, en el marco del mismo salón oficial que él, 38 años antes, había cuestionado con virulencia.<sup>6</sup>

Entre las obras que se destacan en la colección, las de Collivadino y Lázzari acaso representen cabalmente este complejo juego de tensiones en cuyo exacto centro se ubica Quinquela y sus elecciones. Collivadino, el influyente director de la Academia Nacional de Bellas Artes (cuya ayuda fue tan importante para la carrera del pintor boquense, facilitando sus primeras exposiciones importantes), exhibe uno de sus paisajes del centro de la ciudad, donde grandes construcciones enmarcan el trajín cotidiano que construye progreso. Alfredo Lázzari, el maestro italiano (también de conocida y decisiva influencia en los inicios artísticos de Quinquela Martín), testimonia en *Alrededores del Riachuelo* un paisaje boquense casi virginal donde el progreso, indicado por unas humeantes chimeneas, es una presencia distante.

Entre reyes y bohemios. Entre la ciudad y el paisaje aún no contaminado. Entre “La Academia” y la más informal academia barrial. Entre las principales instituciones del centro y las calles y conventillos boquenses... A partir de esos cruces es que Quinquela construyó su destino de pintor y su sagaz mirada de coleccionista.

Planteado entonces como una institución comprometida con procesos educativos inscriptos en un sentido de pertenencia, y enarbolando para ello las consignas artísticas de lo “tradicional figurativo”, el Museo de Bellas Artes de La Boca constituyó una de las apuestas más ambiciosas de un artista que atravesó buena parte del siglo XX promoviendo una concepción del arte como factor decisivo en los cotidianos procesos de construcción de identidad.

<sup>6</sup> En 1914, Quinquela había sido uno de los principales promotores del Salón de Rechazados, una de las más severas acciones emprendidas por artistas contra el Salón Nacional.

PÍO COLLIVADINO (1869-1945)  
*Paseo Colón, 1925*  
Óleo s/tela  
85 x 70



## *la figuración como bandera. el arte, entre las realidades y sus representaciones*

En 1938, cuando Quinquela abrió su Museo, cada comunidad que aspirara a considerarse importante ya tenía o estaba pronta para inaugurar su propio museo de arte. También en 1938, abría sus puertas el Museo Municipal de Bellas Artes Eduardo Sívori, de Buenos Aires, y un año antes se habían inaugurado otros importantes museos municipales: el de Tandil y el Juan B. Castagnino de Rosario.

Asimismo, ya habían comenzado a crearse museos y colecciones destinados a exhibir producciones inscriptas en tendencias claramente delimitadas. Algunas de estas instituciones se convertirían en referentes internacionales del arte moderno y contemporáneo, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, fundado en 1929, el Museo de Arte Moderno de París (1937), o el Museo Guggenheim (1939). Los museos tradicionales ya resultaban insuficientes para dar cuenta de la variedad y complejidad de estilos artísticos que pugnaban en la búsqueda de legitimidad, y se evidenciaba como nunca antes la multiplicidad de cuestiones que inevitablemente confieren parcialidad a la selección de cualquier colección.

Consecuente con su anhelo de alentar el desarrollo de su barrio, Quinquela proyectó el Museo como orgullosa insignia a través de la cual La Boca, desde siempre una pequeña “república” dentro de la ciudad, afirmaba su autonomía cultural. Al mismo tiempo, la institución se identificaba con las corrientes figurativas argentinas, de las que sería estandarte y trinchera.

Si el carácter “argentino” del museo queda expuesto a no pocas contradicciones, el propósito de definirlo como figurativo resulta más la invitación a un incesante debate, que la posibilidad de alguna afirmación. Los límites entre figuración y no figuración son y han sido constantemente desafiados, en virtud de las múltiples indagaciones que desde el arte han problematizado las relaciones entre los objetos y sus representaciones, y también de los debates que desde otras disciplinas nos ponen frente a la labilidad inherente del concepto de iconicidad.

Por ello, para intentar abordar el múltiple universo de figuraciones que dan carácter a la colección del museo, deberíamos situarnos en las convicciones, elecciones y, por qué no, en las varias contradicciones expresadas por Quinquela.

En un campo artístico que en las primeras décadas del siglo XX debatía si la afirmación de una cultura nacional pasaba por la representación figurativa de nuestra realidad o por la incorporación de las novedades provenientes de los centros culturales internacionales, Quinquela va a tomar el claro partido que conocemos, considerando frecuentemente a las vanguardias cercanas a la abstracción como influencias foráneas, nocivas para nuestros artistas:

*Estuve en la Rotonda para ver de cerca el movimiento futurista. Salí asqueado.  
[...] Lástima que algunos argentinos se dejen arrastrar, malográndose.<sup>7</sup>*

Pero el rotundo rechazo hacia las vanguardias internacionales no implicaba apego a ninguna forma de fosilización academicista. Tanto en el desarrollo de su arte, cuanto en la selección de obras destinadas al museo, Quinquela se iba a manifestar reiteradamente contrario a “lo académico”, y antes que la copia de la realidad, prefería la reinterpretación de la misma en términos artísticos:

*Empezaré por decir que no me siento atado a ningún “ismo”, ni siquiera al realismo. La realidad puede ser para mi arte un punto de partida, pero no de llegada  
[...] Frente a ella, no me considero un copista, sino un intérprete.<sup>8</sup>*

Recorriendo las obras del museo, se advierte que fueron preferentemente seleccionadas siguiendo este precepto de apropiación artística de la realidad, oscilando no pocas veces entre cercanías a aquel cuestionado academicismo y la incorporación de elementos innovadores provenientes del postimpresionismo, el expresionismo, y hasta algunas aproximaciones al surrealismo, que no dejan de sorprender teniendo en cuenta lo establecido por Quinquela respecto a prohibir el ingreso al museo de obras inscriptas en este movimiento.



Esta ecléctica mirada volcada sobre el arte de su tiempo le permitió reunir una colección amplia y variada que hoy, a la luz de una mayor perspectiva histórica, nos admira por representar un panorama muy completo de las principales tendencias figurativas que tuvieron protagonismo desde fines del siglo XIX hasta promediar el siglo XX.

Gracias a esa mirada, el museo cuenta con obras que dan cuenta de la tradición académica finisecular, al mismo tiempo que también están representados los artistas que a partir de 1907, desde el grupo *Nexus*, se propusieron la superación de aquella tradición. Producciones de los principales artistas del *Grupo de París* conviven con otras de los *Artistas del Pueblo*. Y expresiones costumbristas de distintas procedencias geográficas y estéticas completan el acervo junto a significativas obras de los más importantes artistas boquenses.

El resultado es un vasto mosaico de expresiones diversas, que nos pone frente a la coexistencia de tantas “realidades” como sujetos que las representan. Y cada una de esas representaciones es un trazo que, unido a otros muchos, entre afinidades y conflictos, dibuja y reformula incesantemente lo que convenimos en asumir como real.

<sup>7</sup> “El pintor Quinquela Martín se llevó a París la ‘Vuelta de Rocha’ como otra medallita sobre el corazón”, *Critica*, Buenos Aires, 27 de junio de 1926.

<sup>8</sup> A. Muñoz, ob. cit., p. 179.

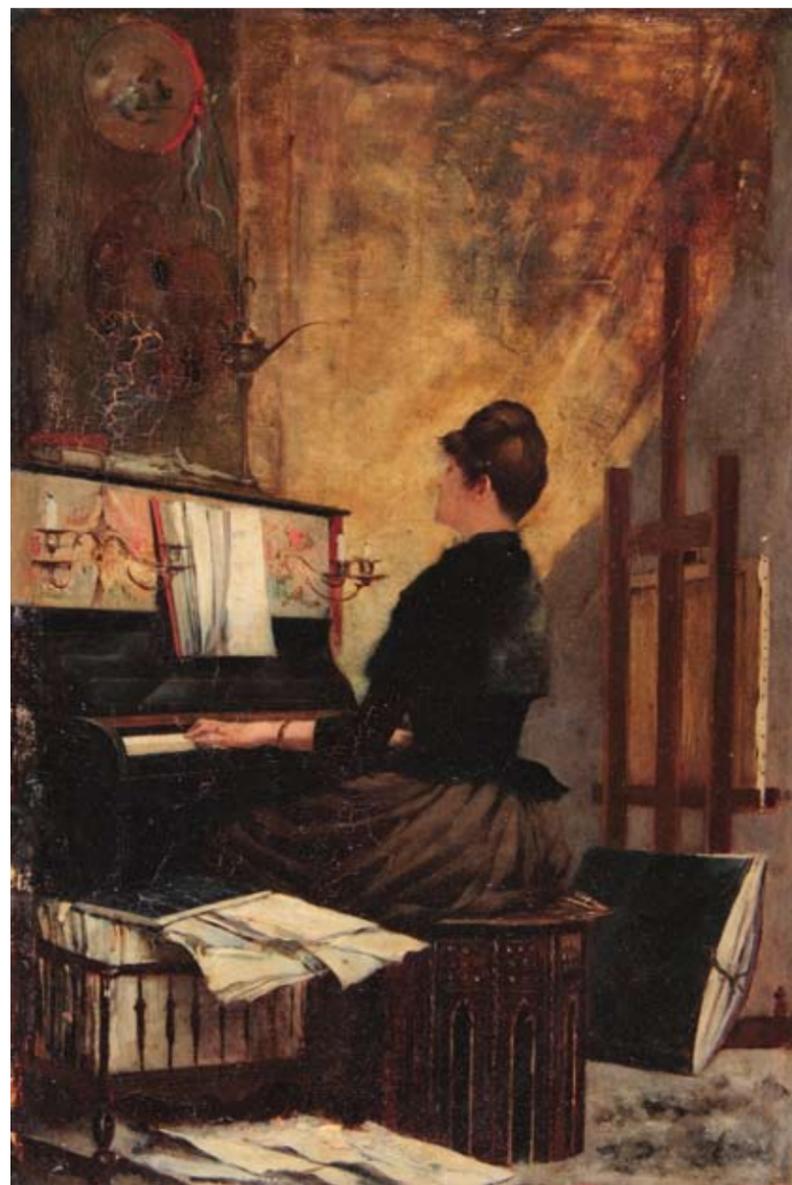
ERNESTO DE LA CÁRCOVA (1866-1927)  
*Abuelita*, s/d  
Óleo s/tela  
45 x 38



EDUARDO SÍVORI (1847-1918)  
*La Muerte del Marino*, 1888  
Óleo s/tela  
190 x 242



GRACIANO MENDILAHARZU (1856-1894)  
*Muchacha sentada al piano, s/d*  
Óleo s/tabla  
37 x 24



LÍA CORREA MORALES DE YRURTIA (1893-1975)  
*Retrato de Mlle. Perrón, 1928*  
Óleo s/tela  
92 x 73



ROGELIO YRURTIA (1879-1950)  
*Torso, s/d*  
Bronce  
146 x 70 x 89



LUCIO CORREA MORALES (1852-1923)  
*Soldado, s/d*  
Terracota  
49 x 36 x 23



JUAN CARLOS FAGGIOLI (1910-1966)  
*Frutas*, c.1960  
Óleo s/tela  
51 x 64



***la idea de las formas.  
la figuración como ensayo plástico***

Tan importantes como los discursos explicitados en los temas de las obras que se sumaban al patrimonio del museo, iban a resultar las cuestiones referidas a los materiales, mecanismos de producción y búsquedas específicamente estéticas.

La jerarquía del museo se jugaba también en la posibilidad de exhibir riqueza y variedad de disciplinas, técnicas y tendencias artísticas. La “puesta en escena” de la materialidad de la obra se sumaba a la misión de educar (en un sentido que excedía las instancias de educación formal) a los estudiantes y al público, en el conocimiento de los mecanismos y procesos que dan forma al arte. El ineludible anhelo de Quinquela, en cuanto a estrechar las distancias entre arte y sociedad, se expresaba en el intento de facilitar a todo el mundo la proximidad y comprensión de la trama que, entretejiendo materia y concepto, configuran una obra de arte. Y para el logro de estos objetivos, se esforzó para que todas las técnicas y disciplinas estuvieran representadas en su museo. Hay óleos, acuarelas, pasteles, temple y témperas realizados sobre telas, papeles y maderas; se incorporaron esculturas en piedra, bronce, cemento y madera; asimismo hay grabados y dibujos realizados con los más variados procedimientos.

La inteligente y vasta mirada del Quinquela coleccionista se hace patente también en el conjunto de mascarones de proa que el artista rescató del olvido (y no pocas veces del fuego de asados o fogatas de San Juan...), en tiempos en los cuales esas piezas no eran usualmente consideradas “arte”.

La distribución de las obras en los distintos espacios del museo también nos habla del modo en que Quinquela pensaba el arte y su colección de arte argentino. Había espacios especialmente destinados a las diversas disciplinas. Una sala estaba asignada a los mascarones de proa, otra agrupaba dibujos y grabados, y en los sitios más amplios convivían pinturas y esculturas. En una de las últimas ampliaciones del museo, Quinquela asignó un espacio diferenciado para las esculturas: las grandes terrazas del museo. A su vez, las obras se agrupaban conforme a los géneros tradicionales: paisajes, naturalezas muertas, figuras y retratos.

Es interesante observar que esta elección para estructurar el guión expositivo, además de enfatizar la diferenciación por disciplinas, ponía el “tema” de las obras por

RAÚL SOLDI (1905-1994)  
*Casas de América*, 1939  
Óleo s/tela  
190 x 170



encima de épocas, regionalismos, escuelas o tendencias. Así, por ejemplo, el retrato de la madre de Victorica se exhibía junto a obras de Alice, Lía Correa Morales y Emilia Bertolé en la sala de “figuras y retratos”; a la vez que pinturas de López Naguil, Taladríd, Martínez Solimán y el propio Quinquela, podían verse muy próximas entre sí, en una de las salas de “paisajes”.

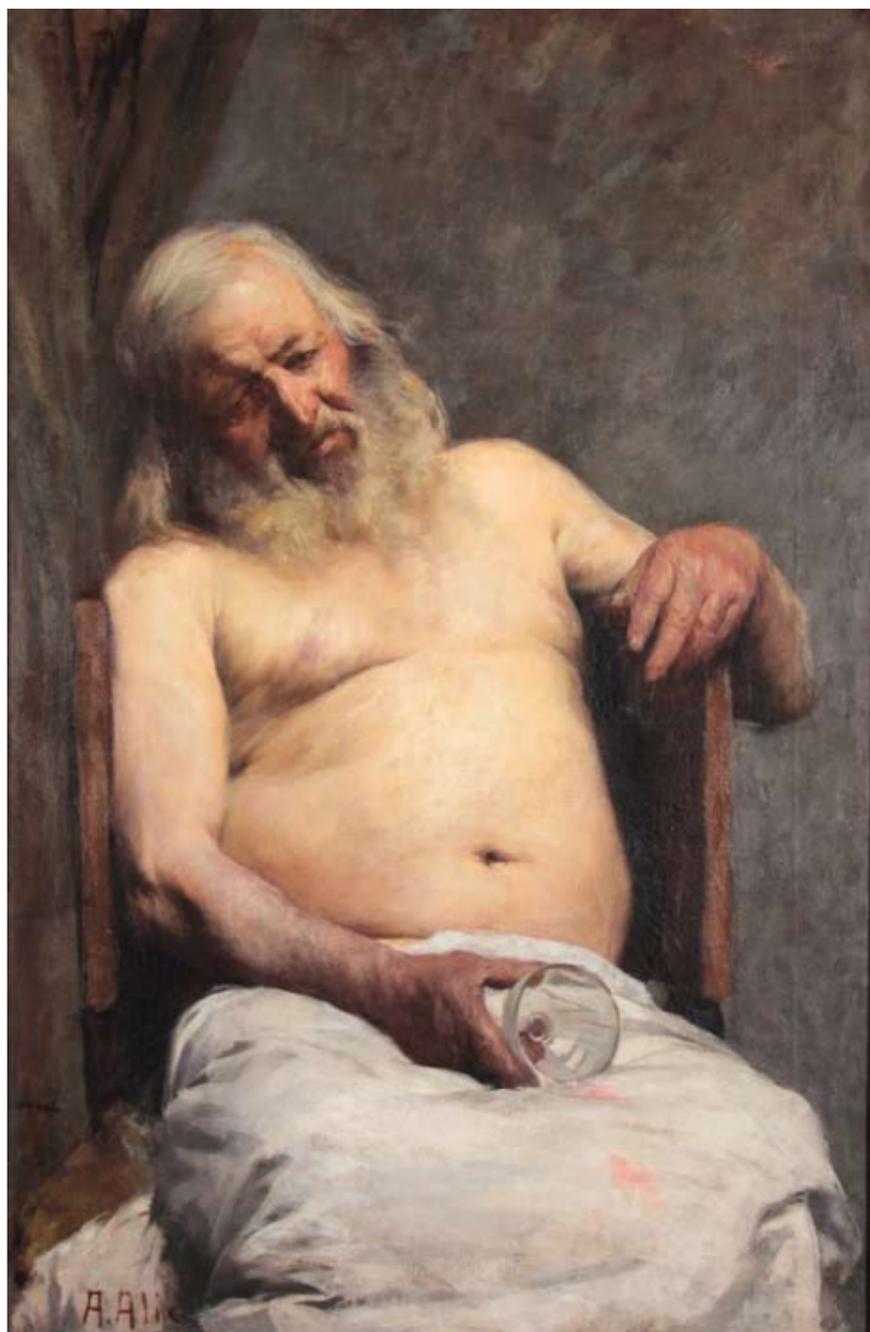
ADOLFO OLLAVACA (1887-1957)  
*En el Planeta Marte*, 1939  
Óleo s/tela  
95 x 120

Dentro de este repertorio temático, la colección constituye un amplio registro de búsquedas plásticas y estilos que dieron forma al arte figurativo argentino. Tendencias internacionales e improntas locales se yuxtaponen en un conjunto capaz de exhibir las múltiples búsquedas de nuestros artistas cuando aun en los planteos más figurativos, el arte toma distancia de los temas para centrarse en sus propios mecanismos y procesos. Como es sabido, especialmente a partir del impresionismo, los temas representados pasaron a ser meras “excusas” o puntos de partida para el desarrollo de ensayos plásticos, de los cuales el acervo del museo da testimonio. Por ejemplo, dentro del género “figuras y retratos”, las variantes estéticas van desde Antonio Alice, con sus profundas captaciones psicológicas resueltas en formas modeladas por claroscuro, hasta soluciones basadas en estructuras geometrizzantes que se evidencian en la obra de Scotti; mientras que entre los paisajes, abundan las obras influidas por el impresionismo y por las distintas vertientes postimpresionistas. También está la singular mirada de Fray Guillermo Butler, y hasta lejanos aires art nouveau (vía Anglada Camarassa) alientan la obra de López Naguil.

Y llegando a poner en cuestión las reservas expresadas por Quinquela respecto a muchas emblemáticas expresiones vanguardistas, el abanico de paisajes del museo alcanza aproximaciones surrealistas, en la inclasificable obra de Adolfo Ollavaca, que retrata una escena del planeta Marte.



ANTONIO ALICE (1886-1943)  
*Viejo Baco*, s/d  
Óleo s/tela  
104 x 70



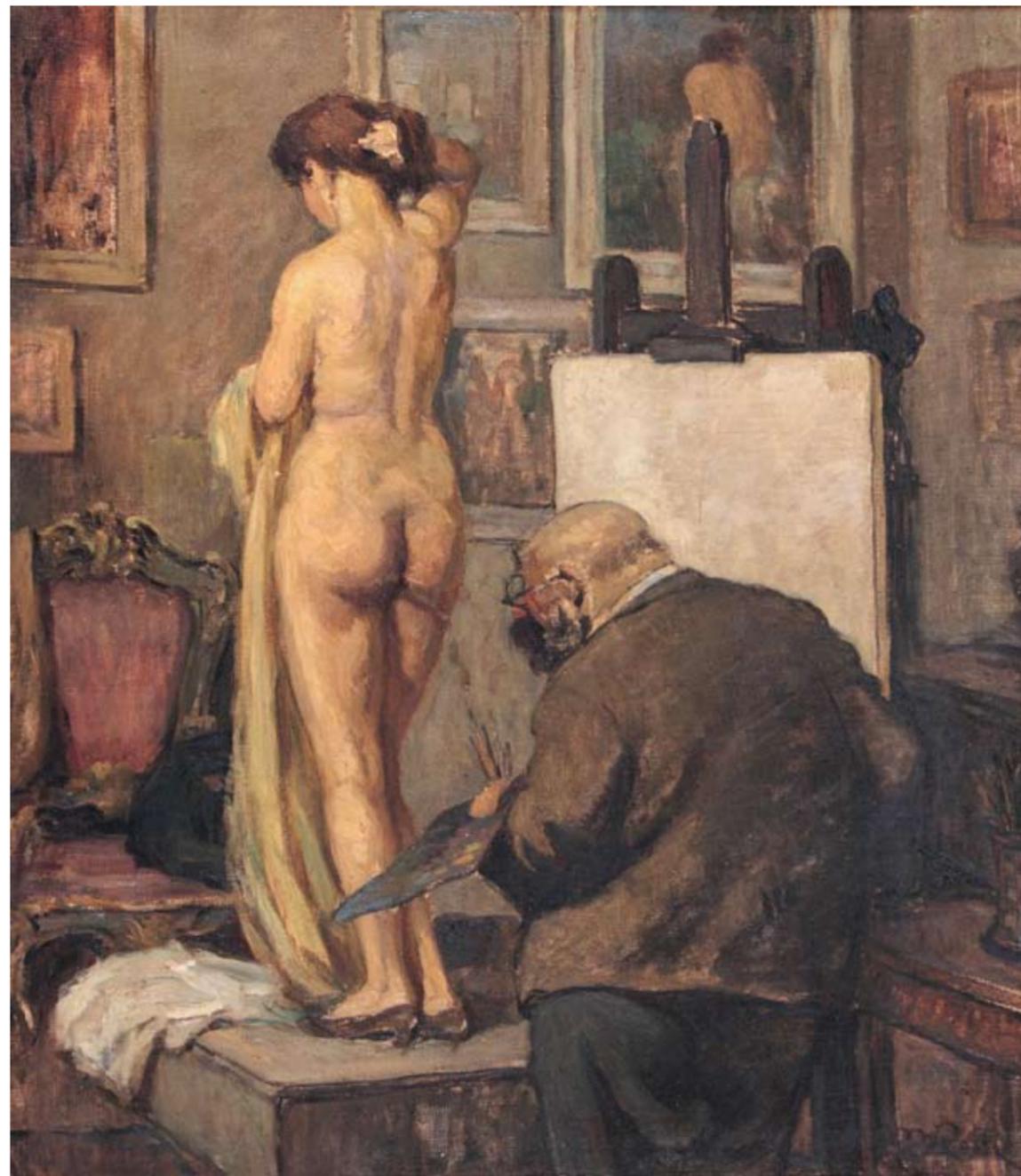
ERNESTO SCOTTI (1901-1957)  
*Interior*, 1945  
Óleo s/tela  
200 x 150



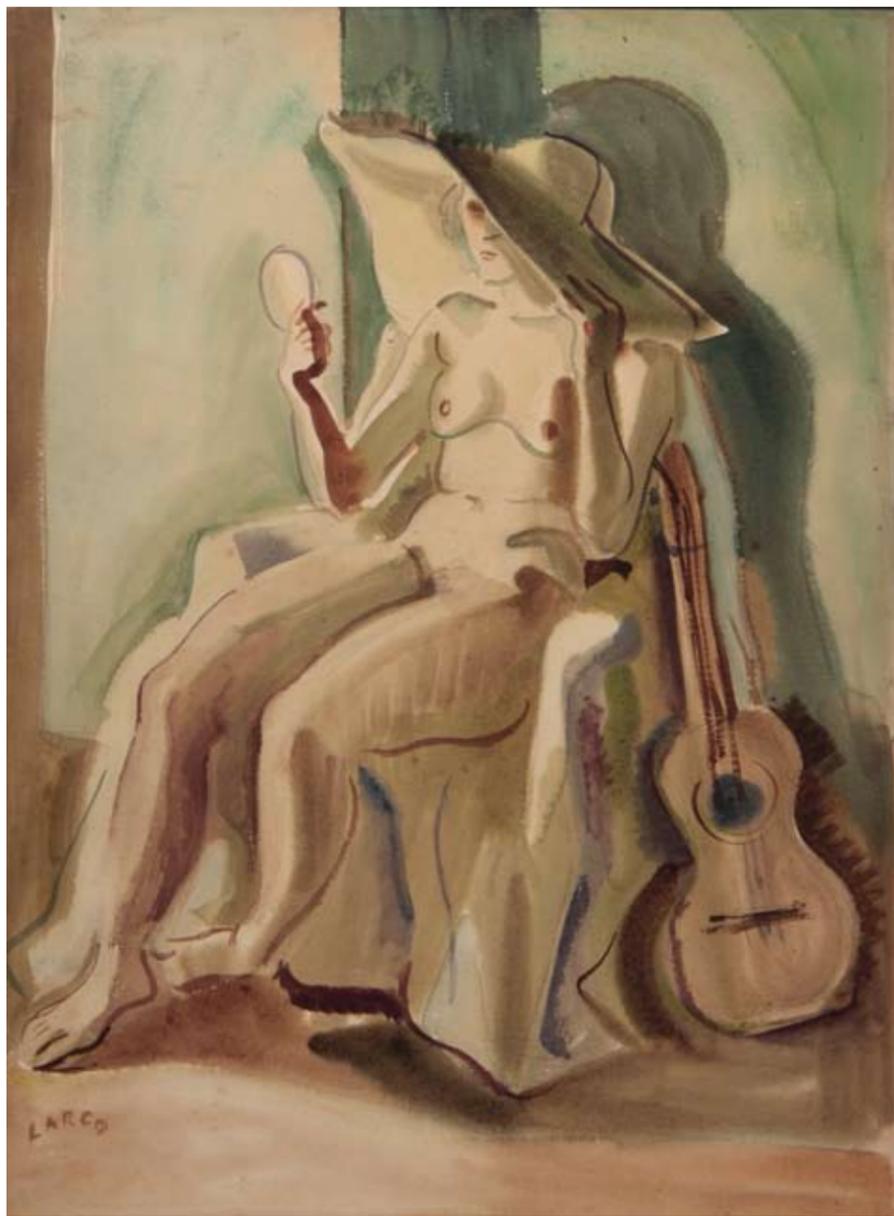
CESÁREO BERNALDO DE QUIRÓS (1881-1968)  
*Domador de la Encierra, s/d*  
Óleo s/tabla  
110 x 94



ALBERTO ROSSI (1879-1965)  
*Viejo Maestro, s/d*  
Óleo s/tela  
80 x 70



JORGE LARCO (1897-1967)  
*Descanso del Modelo, s/d*  
Acuarela  
70 x 53



ALDO RAIMONDI (1902-1975)  
*Tenor italiano Beniamino Gigli, 1948*  
Acuarela  
150 x 120



VALENTÍN THIBÓN DE LIBIAN (1889-1931)  
*Cabaret, s/d*  
Óleo s/tela  
67 x 62



ENRIQUE DE LARRAÑAGA (1900-1956)  
*Soñadores, 1939*  
Óleo s/tela  
135 x 105



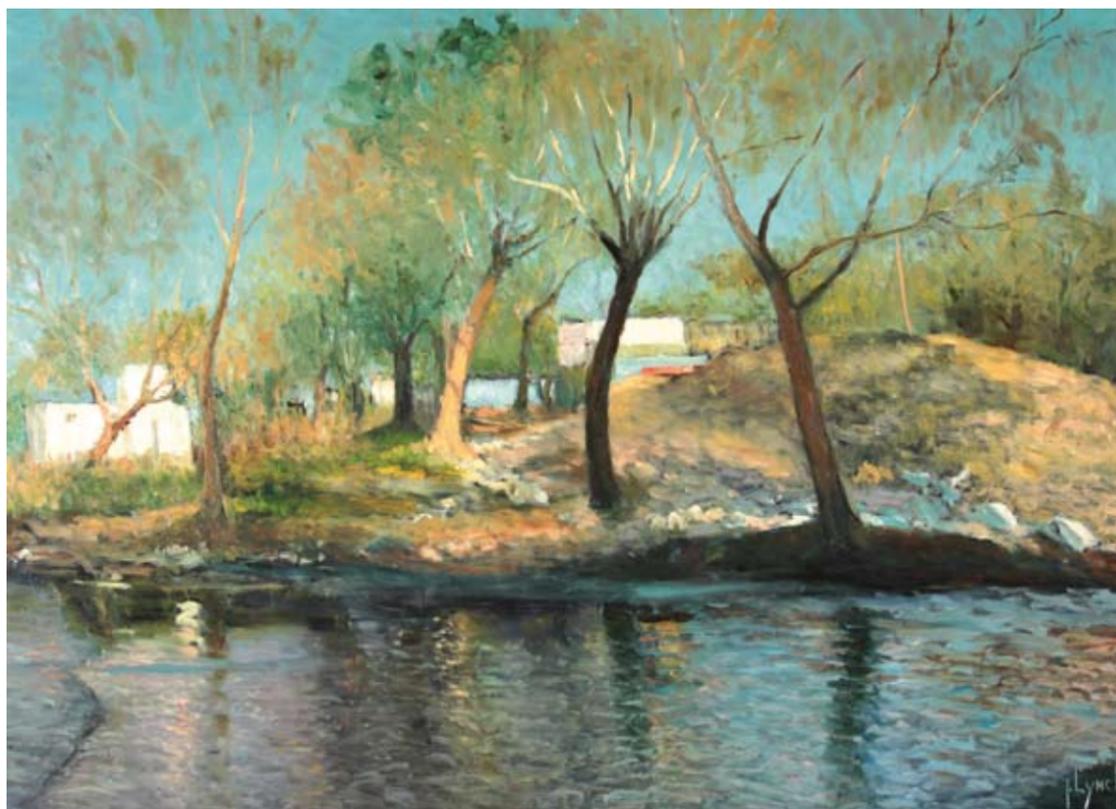
ARTURO ANTONIO DRESKO (1875-1961)  
*Ternura*, s/d  
Mármol  
38 x 22 x 22



JUAN GRILLO (1895-1966)  
*El beso*, 1960  
Bronce  
65 x 30 x 41



JUSTO LYNCH (1870-1953)  
*Rincón Costero, s/d*  
Óleo s/chapadur  
60 x 80



GREGORIO LÓPEZ NAGUIL (1894-1953)  
*Pinos de Formentor (Mallorca), 1925*  
Óleo s/tela  
130 x 180



RAQUEL FORNER (1902-1988)  
*El Manto Rojo*, 1941  
Óleo s/tela  
135 x 75



**la forma de la idea.  
figuración y alegatos sociales**

Dentro de la colección se destaca un conjunto de obras que, excediendo las búsquedas plásticas, pone el acento en preocupantes cuestiones sociales. El museo, enclavado en el corazón de un barrio proletario que tenía una larga historia de enfáticas reivindicaciones proletarias y que había elegido a Alfredo Palacios como el primer diputado socialista de América Latina, no podía carecer de obras de arte que dieran cuenta, desde diferentes miradas, de una realidad cotidiana que para las mayorías era, por lo menos, preocupante.

Retratando esa realidad están las obras de los *Artistas del Pueblo*, quienes desde sus inicios habían frecuentado el ambiente artístico boquense y cultivado amistad con Quinquela Martín. Estos artistas que con sacrificio sostenían su actividad en los márgenes proletarios de la ciudad, pugnaron con las instituciones centrales del campo artístico para legitimar sus producciones, en una acción que llevaba implícita la reivindicación de sus desfavorecidos contextos.

Un retrato escultórico de Quinquela Martín realizado por Riganelli es una de las tres primeras obras adquiridas para el museo en 1936, y más adelante se sumarían las firmas de Facio Hebecquer, José Arato, Adolfo Bellocq y Abraham Vigo.

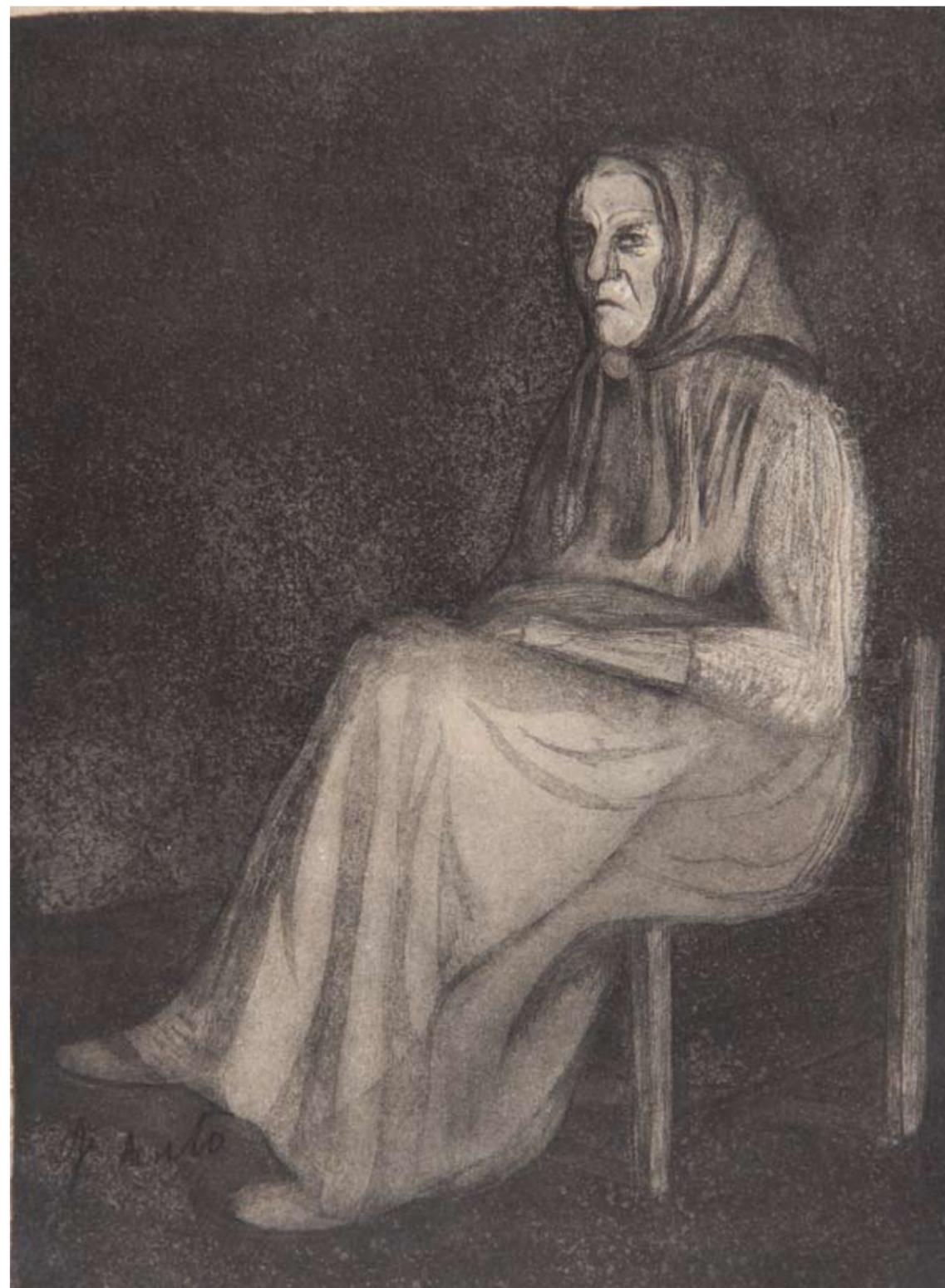
Los *Artistas de Pueblo*, caracterizados por su ineludible vocación de identificar arte e ideales sociales, se incorporaban naturalmente a la colección de un museo cuyo mentor se consideraba un obrero del arte. Al igual que ellos, Quinquela involucraba su oficio de pintor en la convicción de un trabajo socialmente útil, destacando la dimensión "artesanal" de los procesos de creación artística y poniendo en primer plano la dimensión ética de la creación estética.

Con diferentes abordajes plásticos, otro conjunto de obras refiere a las mismas preocupaciones sociales: son las pinturas de artistas del *Grupo de París*. Mientras el óleo de Raquel Forner denuncia los desastres de la guerra, los extremos de la vida aquejados por la miseria se muestran en las obras de Antonio Berni y Lino Eneas Spilimbergo. El retrato del primero nos muestra a un niño (*El niño y su moneda*), vestido con ropas que denuncian la misma miseria que enmarca la escena de un anciano comiendo en *Momento Feliz*.

ABRAHAM VIGO (1893-1957)  
*Fin de Jornada*, 1936  
Aguafuerte  
22 x 32



JOSÉ ARATO (1893-1929)  
*La Abuela*, s/d  
Aguafuerte  
32 x 23



Enrique Policastro, otro de los máximos creadores argentinos que supo dar testimonio artístico de sus convicciones políticas, está representado en el patrimonio del museo con su obra *Alto Bariloche (Los chilotes)*. En esta escena, Policastro elige pintar el barrio más pobre, que es la contracara de la atractiva ciudad turística. No hay concesión alguna al pintoresquismo, y la sombría austeridad de la paleta se identifica con la dura existencia llevada adelante por seres anónimos, víctimas de un orden social injusto que la utopía del arte denuncia y reclama superar.

No podemos dejar de mencionar aquí el carácter de alegato social de muchas obras del propio Quinquela. Los frecuentes incendios e inundaciones que aquejaban a su barrio, al igual que distintos registros de la cotidiana adversidad, fueron testimoniados en óleos y aguafuertes. También exhiben el universo del trabajo portuario simbolizado por la figura de estibadores encorvados bajo el peso de un duro esfuerzo, que es a la vez esperanza e inmolación.

AGUSTÍN RIGANELLI (1890-1949)  
*La Pobre Madre*, c.1945  
Madera  
97 x 44 x 32



GUILLERMO FACIO HÉBEQUER (1889-1935)  
*Niños Humildes*, s/d  
Óleo s/tela  
70 x 55



ADOLFO BELLOCQ (1899-1972)  
*Los Caballos de la Calesita*, 1938  
Óleo s/tela  
82 x 102



ENRIQUE POLICASTRO (1898-1971)  
*Barrio Alto Bariloche*, 1956  
Óleo s/tela  
88 x 110



LINO SPILIMBERGO (1896-1964)  
*Momento Feliz*, c.1927  
Óleo s/tela  
154 x 127



ANTONIO BERNI (1905-1981)  
*El Niño y su Moneda*, 1951  
Óleo s/tela  
100 x 73



ALFREDO GRAMAJO GUTIÉRREZ (1893-1961)  
*La Feria de Simoca*, 1937  
Óleo s/tela  
80 x 100



## “argentino” y “tradicional” el arte como cuestión de identidad

Una rigurosa disciplina parece haberse autoimpuesto Quinquela (y más tarde la comisión que lo asesoraba en las adquisiciones de obras), para no apartarse de los enunciados fundacionales acerca de un museo reservado a artistas y temas argentinos. Y así lo testimonian las originales respuestas dadas a algunas excepciones que, naturalmente, se iban presentando. Tal es el caso de la obra de Eduardo Sívori, una importante pintura realizada en París y exhibida en el Salón de 1888, cuyo título original *La mort d'un paysan* fue reemplazado al ingresar a la colección por *La muerte del marino*. De este modo, la representación del drama de una familia de campesinos europeos pasaba a ser la muerte de un marinero (acaso boquense), más asimilable al contexto portuario del museo.

Otro caso llamativo es el ingreso de obras de artistas extranjeros, como la acuarela de Aldo Raimondi, cuestión que Quinquela justificó en una carta dirigida al autor aceptando la donación de su obra:

*[...] nuestro Museo es solamente para pintores argentinos, pero frente a su gran acuarela, que será un ejemplo para los artistas y el pueblo argentino, he resuelto incorporar su obra al Museo, siendo la primera vez que ingresa un pintor extranjero [...]*<sup>9</sup>

Al fin y al cabo, muchos de los principales protagonistas del arte argentino (y sobre todo del arte boquense) eran inmigrantes extranjeros, razón por la cual Quinquela también habló de un museo reservado para artistas argentinos “o foráneos vinculados de alguna manera a nuestro ambiente artístico”.

<sup>9</sup> Carta de Benito Quinquela Martín al pintor italiano Aldo Raimondi. Buenos Aires, 15 de junio de 1960. Archivo del Museo de Bellas Artes de La Boca.

DOMINGO MAZZONE (1908-1984)  
*La Violeta*, 1946  
Óleo s/tela  
120 x 110



Además de proponerse como una mirada panorámica que sintetizaba los rasgos sobresalientes de la argentinidad, la colección se incluía dentro de una tradición que reconocía sus orígenes en quienes Quinquela consideraba precursores e iniciadores de las artes plásticas en el país. Es por ello que en el acervo del museo ocupan un lugar destacado Eduardo Sívori, Graciano Mendilaharsu, Ernesto de la Cárcova, Lucio Correa Morales, Rogelio Yrurtia y también los iniciadores del arte boquense: Américo Bonetti, Francisco Cafferatta, Pedro Zonza Briano y Alfredo Lázzari.

El énfasis puesto en honrar a los pioneros del arte nacional y del arte boquense se puso en evidencia también al bautizar las salas del museo con los nombres de Bonetti, Lázzari, Sívori, Cafferatta, Victorica y Lacámara. Esta afirmación de pertenencia a una tradición del arte argentino, así como el anhelo de inscribir los procesos educativos en el marco de esa tradición, se hizo extensiva a cada una de las aulas de la Escuela-Museo, que también fueron bautizadas con los nombres de insignes artistas argentinos.

TOMÁS DI TARANTO (1904-1985)  
*Cotorrita de la Suerte*, c.1970  
Óleo s/tela  
100 x 75



ALBERTO PRANDO (1901-1981)  
*El Titiritero Boquense*, c.1944  
Óleo s/tela  
145 x 85



El carácter de cruzada patriótica que marcó el rumbo del museo se evidencia en algunos de los renunciamientos económicos de Quinquela a favor de conservar obras que juzgaba parte valiosa de un patrimonio nacional. Así, por ejemplo, lo veremos renunciar a la tentadora oferta que le hiciera llegar el Museo de Arte Naval de Estados Unidos por la colección de mascarones de proa,<sup>10</sup> y lo veremos desechar también el cheque en blanco ofrecido por Benito Mussolini a cambio de su óleo *Atardecer en un astillero de La Boca*.<sup>11</sup>

Tanto los mascarones como *Atardecer*... iban a ser luego donados para formar parte de la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca. Y la razón esgrimida al rechazar ambas ofertas fue la misma: “elementales razones patrióticas”.<sup>12</sup>

El hombre que había cumplido el rito iniciático de darse a sí mismo un nombre, cuando en 1919 resuelve dejar de ser Benito Chinchella para comenzar a ser Benito Quinquela Martín, ahora delineaba su propia genealogía artística, que remontaba sus orígenes a sus admirados iniciadores del arte argentino. Sus obras, entonces, eran por derecho propio patrimonio nacional, sus elecciones pasaban a constituir un canon, y su museo comenzaba a participar activamente en los procesos de legitimación de nuestro campo cultural.

<sup>10</sup> Buenos Aires –Agosto 10 de 1937.

- Llego al estudio de Quinquela  
¿Qué tal Quinquela, como te va, que noticias tenés?  
- Hombre, no sabés que ayer vino un señor Alexander, norteamericano, que en nombre del Museo Naval de los Estados Unidos me ofreció cien mil pesos por la colección de mascarones?  
- ¿Y que le contestastes (sic)?  
- Que no podía venderseles porque tenía resuelto regalarlos al Consejo Nac. de Educación.  
(Fragmento de un manuscrito redactado por Enrique Loudet, secretario de Quinquela, reproduciendo un diálogo mantenido con el artista. Archivo del Museo de Bellas Artes de La Boca.)

<sup>11</sup> Esta pintura (acaso la preferida de su autor) obra en los archivos del Museo bajo diferentes títulos: *Atardecer en un astillero de La Boca*, *Buque en el astillero*... Actualmente se exhibe con el título *Crepúsculo*, que consta en la donación de la obra efectuada por Quinquela en 1936.

<sup>12</sup> De su valor da una idea acabada la propuesta de compra que con mi sorpresa formalizó el representante del Museo Naval de los Estados Unidos, Mr. Alexander, de cien mil pesos (\$ 100.000 m/n) por medio de la carta que en copia fotográfica agregó y que por elementales sentimientos patrióticos consideré de mi deber rechazar [...] (Fragmento del acta formal de donación de la colección de mascarones de proa, realizada por Quinquela Martín ante el H. Consejo Nacional de Educación. Epte. N° 2456 – 1938. Archivo del Museo de Bellas Artes de La Boca.)

### *tradiciones, paisajes y personajes “argentinos”*

La cuestión de un arte nacional y los interrogantes acerca de nuestra identidad cultural habían alcanzado su máxima expresión en torno al centenario de la Revolución de Mayo, y en una cultura principalmente influida por la generación del 80, los modelos propuestos para definir “lo argentino” proponían una mirada nostálgica y revalorizadora del paisaje y sus habitantes autóctonos. La diversidad y amplitud del paisaje argentino es celebrada desde las artes, en tanto “Don Divino” con que habría sido bendecida la patria y como potencial escenario de un indefinido progreso. Los habitantes de este suelo serán presentados en su tipología más característica, privilegiándose dentro de una gran pluralidad de caracteres una figura que resultará emblemática: el gaucho. En las primeras décadas del siglo XX, fueron celebradas como cabales expresiones de lo telúrico las producciones de Fader, Gramajo Gutiérrez, De Quirós, Bermúdez, entre otros. Todos estos artistas están presentes en la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca, con obras que abordan el paisaje argentino y sus personajes característicos desde una óptica próxima a lo folclórico.

Producto de tales procesos de construcción de identidad, el arte había ido acuñando imágenes que formarían un repertorio de tipos característicos de cada región del país. Si las tarjetas postales dan cuenta de un lugar mostrándolo en sus rasgos más singulares y gratos, construyendo un conjunto de “imágenes típicas” que universalizan el lugar de referencia, las artes visuales operaron de modo semejante. Yuxtaponiendo un doble repertorio, el propiamente artístico (con las especificidades y códigos de cada lenguaje o tendencia) y el de las imágenes socialmente consagradas como “tipos característicos” de una región determinada, los artistas fueron dando forma a una iconografía representativa de lo que corrientemente se consideraba “típicamente nacional”. Eludiendo la obviedad y el efectismo inherentes a las postales e ilustraciones (y esforzándose por apartarse suficientemente de ellas), los artistas que eligieron el camino de “lo tradicional”, dieron cuenta, desde sus búsquedas plásticas, de los mismos tópicos frecuentados por aquellas. Al “típico paisaje argentino”, agregaron el “típico cuadro de paisaje argentino”.<sup>13</sup>



<sup>13</sup> Inscriptos en esta iconografía, otros proyectos también se orientaron en el mismo sentido que los emprendimientos quinquenales, respecto a promover en ámbitos educativos la diversidad de culturas y paisajes argentinos retratados por nuestros artistas. Por ejemplo,

promediando la década del 30, una beca del Consejo Nacional de Educación encomendó al pintor Aurelio Víctor Cincioni trabajar a lo largo de nuestro territorio, pintando paisajes y temas históricos destinados a formar parte de varias pinacotecas escolares.

EMILIO CENTURIÓN (1894-1970)  
*El Timonel*, s/d  
Óleo s/tela  
59 x 49



La diversidad cultural argentina quedó testimoniada en la colección del museo mediante retratos o escenas capaces de simbolizar todo un contexto, a partir de los esfuerzos realizados por Quinquela para incorporar a la colección producciones de artistas identificados con cada una de las regiones del país. De tal forma, se configuraba un vasto mosaico cuya lectura en conjunto alentaba en los niños la percepción de la argentinidad como un todo integrado en sus diferencias.

Al abrir sus puertas en 1938, el museo ya contaba con cerca de 500 obras dispuestas en cinco salas, y desde ese momento inicial se advierte la impronta “argentina” proyectada por su creador. Así, siguiendo el itinerario de las primeras adquisiciones realizadas, observamos que un año antes de la inauguración del museo ya se habían conseguido, entre otras, obras de Ciocchini, Perlotti, Lagos y Gramajo Gutiérrez, que retrataban a un pescador marplatense, una promesante jujeña, un indio Tehuelche y una vendedora santiagueña respectivamente. Durante ese mismo año fueron incorporados un paisaje cordillerano de Eduardo Taladrid, una obra ambientada en las sierras cordobesas, de Luis Tessandori, y los paisajes boquenses de Arcidiácono y Maggiolo. No faltaba la referencia histórica, como la Cautiva representada en el grabado de Catalina Mórtole de Bianchi, ni el homenaje a la abnegada tarea docente implícito en el aguafuerte *Escuela fronteriza*, de Luis Caputo Demarco.

La exaltación de lo argentino a través del arte se manifiesta en varias obras que tienen como temas ritos, fiestas y conmemoraciones populares, en un abanico que incluye procesiones y otras festividades religiosas, o escenas costumbristas como la *Feria de Simoca* pintada por Gramajo Gutiérrez. Otras obras evocan la simple celebración de lo cotidiano, como el esfuerzo de una familia construyendo su casa, testimoniado en la obra de Soldi.

Entre los personajes típicos de distintas regiones argentinas, encontramos retratados a promesantes, pescadores y baquianos, como el que nos observa desde la obra de C. B. de Quirós. Hay curanderos, zapateros ilustres y un anónimo minero que adquiere aires de eternidad en el bronce de Iramain. Y no faltan las postales provenientes del folclore urbano, como la cotorrita de la suerte o un viejo titiritero boquense, que inspiraron las obras de Di Taranto y Prando respectivamente.

RAMÓN GÓMEZ CORNET (1898-1964)  
*Fidelina*, 1954  
Óleo s/tela  
41 x 33



STEPHAN ERZIA (1876-1959)  
*Hombre del Chaco*, s/d  
Madera  
60 x 38 x 37



JUAN CARLOS CASTAGNINO (1908-1972)  
*La Tropilla*, 1937  
Óleo s/tela  
102 x 138



LUIS TESSANDORI (1897-1974)  
*Vacas en la Represa*, s/d  
Óleo s/tela  
90 x 110



GUILLERMO MARTÍNEZ SOLIMÁN (1900-1984)  
*Alrededores de Ushuaia, c.1952*  
Óleo s/tela  
150 x 200



EDUARDO TALADRID (1878-1952)  
*El Cerro Fitz Roy, s/d*  
Óleo s/tela  
130 x 170



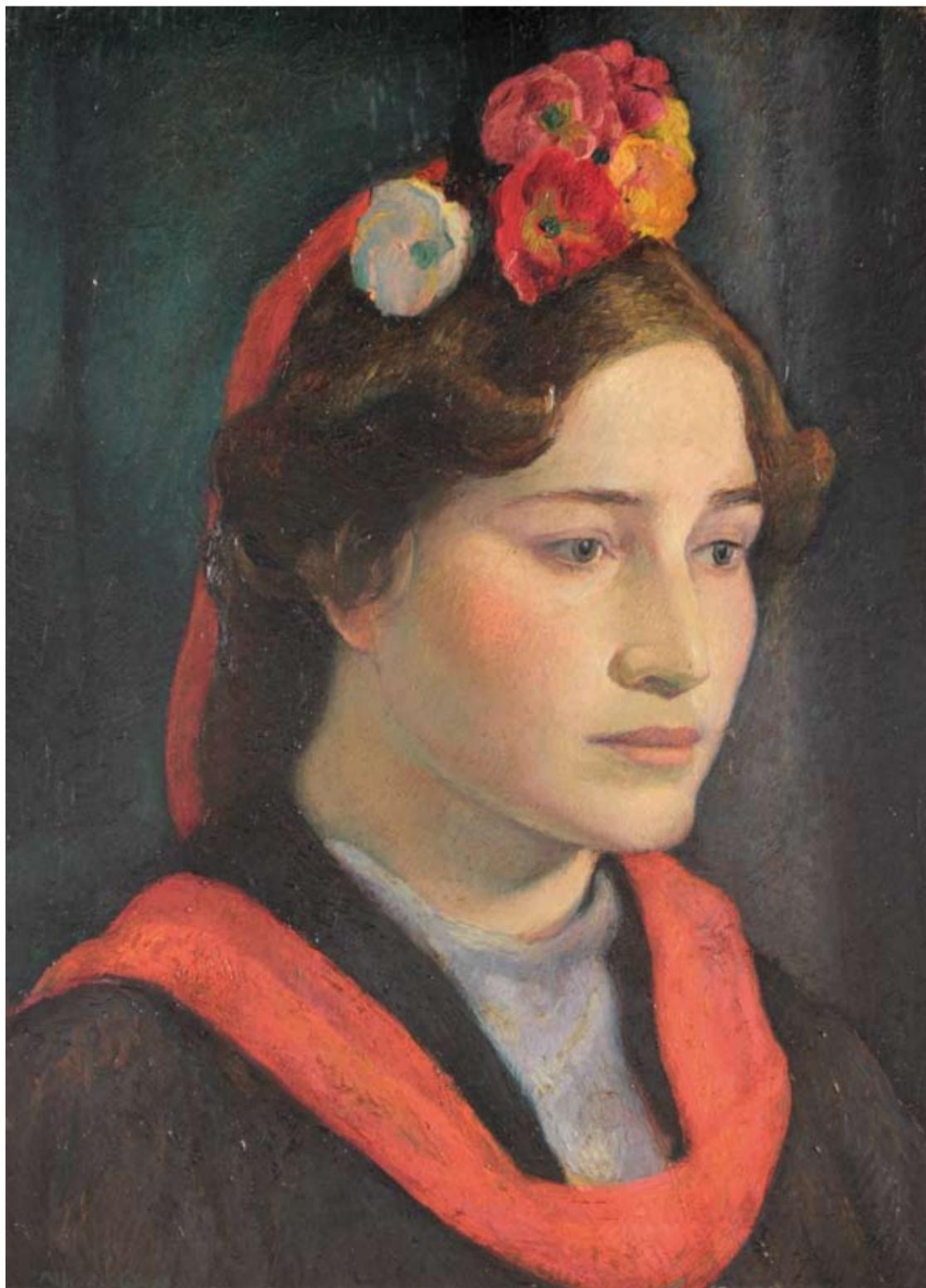
JUAN CARLOS IRAMAIN (1900-1973)  
*Minero de Galicapo*, 1941  
Bronce  
97 x 60 x 62



FRANCISCO RAMONEDA (1905-1977)  
*El Misabico*, 1934  
Óleo s/ tabla  
70 x 60



ALFREDO GUIDO (1892-1967)  
*La Promesante, s/d*  
Óleo s/madera  
52 x 38



LUIS PERLOTTI (1890-1969)  
*Promesante fujieña, s/d*  
Cerámica  
76 x 57 x 34



GUILLERMO BUTLER (1880-1961)  
*Amanecer en Córdoba*, 1937  
Temple s/cartón  
68 x 100



AURELIO CINCIONI (1904-1985)  
*Mañana de Otoño (San Luis)*, c.1966  
Óleo s/tela  
100 x 120



JOSÉ MALANCA (1897-1967)  
*Tarde Primavera*, 1942  
Óleo s/tela  
154 x 154



FERNANDO FADER (1882-1935)  
*Diligencia cruzando el Arenal*, c.1908  
Óleo s/tela  
85 x 165



ALFREDO LÁZZARI (1871-1949)  
*Olavarría e Iratá, s/d*  
Óleo s/tela  
60 x 80



## *la tradición boquense*

En un museo que se proponía honrar la tradición artística nacional, se procuró legitimar y proyectar a los más altos niveles la cultura de la aldea de pertenencia, y es por ello que en la colección ocupa un lugar relevante el conjunto de obras que testimonia la tradición artística boquense.<sup>14</sup> Esta tradición cultural, que iba a ungir como síntesis y referente a Quinquela Martín, tuvo su momento fundacional a mediados del siglo XIX, cuando manos anónimas tallaron las que, seguramente, fueron las primeras producciones artísticas del barrio: los mascarones de proa. El conjunto de mascarones que pertenecen al museo corresponden al ocaso en la historia de la producción de estas imágenes, cuando los retratos y emblemas reales, o los temas mitológicos característicos de los grandes mascarones ostentados por naves de las armadas imperiales durante los siglos XVII y XVIII, dejaron lugar a tallas mucho más modestas, que adornaban pequeños o medianos barcos comerciales, y retrataban a la esposa o hijos del dueño de la embarcación. Es el caso de algunas de las magníficas piezas que exhibe el museo, como *Angélica esposa* o *Doña María*, tallas que mezclan elementos característicos de la clásica iconografía de los mascarones, con detalles mundanos como atuendos o carteras.

Entre la bruma de aquellos tiempos iniciales del arte en La Boca, emergen nombres como los de los escultores Francisco Parodi y Américo Bonetti, de quien el museo exhibe tres piezas en la sala que lleva su nombre. La colección también atesora importantes obras de los artistas que continuaron la tradición iniciada por estos pioneros, entre quienes sobresalen los escultores Francisco Cafferatta (primer creador de renombre nacido en el barrio) y Pedro Zonza Briano.

A principios del siglo XX, el artista italiano Alfredo Lázzari, pintando el entorno boquense y dando clases de dibujo y pintura en la academia barrial Pezzini Stiattessi, iba a dar el impulso inicial de lo que sería la “edad de oro” del arte boquense. Con su obra pictórica, Lázzari iba a ser uno de los pioneros para que el paisaje ribereño fuera luego inspirador de tantos artistas. Por otro lado, su acción docente, sostenida por su sólida formación y caracterizada por alentar a sus discípulos a seguir sus propios caminos, iba

<sup>14</sup> Si bien la cantidad de obras de artistas boquenses no representan la mayoría dentro de la colección, hay un dato que no pasa inadvertido: la primera pintura adquirida para el museo es *La Cancionera*, un pastel de Victoria.

a fructificar en artistas que más tarde se convirtieron en grandes protagonistas del arte boquense.<sup>15</sup>

Dos obras de Lázzari figuran en la colección, y una sala del museo lleva su nombre. Una de las tantas muestras de gratitud que Quinquela Martín destinó a quien reconocía como su único maestro.

Representando el ambiente artístico boquense de las primeras décadas del siglo XX, el museo alberga las obras de Santiago Stagnaro (llamado “el pequeño Leonardo”, por su talento desplegado en múltiples actividades sociales y artísticas) y de Nuncio Nucíforo, el peluquero aficionado a la pintura que supo reunir en su local a una verdadera peña de artistas y bohemios.

En 1919, en la mansión de los Cichero (una de las más antiguas y tradicionales familias boquenses) nació el grupo *Bermellón*, el intento de acción conjunta más vigoroso que hasta entonces habían ensayado los artistas vinculados al barrio. Según el historiador boquense Antonio J. Bucich, los fundadores del grupo habrían sido los pintores Adolfo Montero, Juan A. Chiozza, Roberto Pallas Pensado y el escultor Orlando Stagnaro.<sup>16</sup> Con el tiempo, se sumarían Adolfo Guastavino, José Parodi, José Luis Menghi, Víctor Pissarro, Juan Borgatello, Mario Cecconi, Salvador Calí y Juan del Prete, quien a su vez habría acercado al grupo a Víctor Cúnsolo. También Guillermo Facio Hebecquer estuvo vinculado a la agrupación, antes de formar parte del grupo de *Artistas del Pueblo*.

Obras de varios de los principales integrantes del *Bermellón* lucen en el patrimonio, que también se enriquece con pinturas de Lacámara, Daneri, Victorica, Tiglio, Vento, Diomede, entre otros, artistas destinados a ser insignias del arte boquense del siglo XX.

En otra ocasión<sup>17</sup> hemos aludido a la multiplicidad de miradas y estilos que estos pintores ofrecen sobre el contexto ribereño (cuestión que reviste no pocos obstáculos para su abordaje en conjunto) y cómo, a su vez, esa diversidad confluye en un espíritu intimista, que confiere a sus obras un común hálito de humilde perennidad.

<sup>15</sup> Vento, Lacámara, Maresca y el propio Quinquela fueron algunos de los artistas que asistieron a los cursos de dibujo y pintura de Alfredo Lázzari.

<sup>16</sup> A. Bucich, *La Boca del Riachuelo en la historia*, Asociación Amigos de la Escuela Museo de Bellas Artes de La Boca, Buenos Aires, 1971, pp. 250-251.

<sup>17</sup> V. Fernández, *Utopía y sus orillas*, Fundación OSDE, Buenos Aires, 2010, p.9.



ANÓNIMO  
*Angélica esposa* (detalle). Mascarón de Proa, 1860  
Madera  
97 x 42 x 44



AMÉRICO BONETTI (1865-1931)  
*Leona en descanso*, c.1900  
Piedra  
52 x 158 x 87



Los artistas boquenses, que habían convertido al barrio en un espacio reconocido en el mundo por su activa y variopinta vida cultural, solían exhibir sus obras en las vidrieras de los comercios de la calle Olavarría. Tan original “exposición” tenía su momento de esplendor los días 21 de septiembre, en ocasión de celebrarse el “día de las artes”. Allí, los transeúntes podían encontrarse con obras de muchos de los creadores que ya figuraban en la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca.

En el mismo sentido, y recordando la gran cantidad de pintores boquenses que solían trabajar a *plein air*, convirtiendo al barrio en una suerte de gigantesco atelier, es posible que al recorrer las salas del museo muchos habitantes de La Boca se encontraran con sus calles o hasta sus propias casas reflejadas en obras producidas por algún artista vecino, y cuya realización acaso presenciaron. De esta manera, las calles del barrio que siempre habían sido una habitual prolongación del íntimo espacio doméstico, también llegaban a ser la natural continuidad de las salas de un museo.

ANÓNIMO  
*Relámpago*. Mascarón de Proa, 1863  
Madera  
65 x 25 x 21



ANÓNIMO  
*Doña María*. Mascarón de Proa, 1870  
Madera  
90 x 30 x 32



PEDRO ZONZA BRIANO (1866-1941)  
*Boca de fuego*, 1916  
Bronce  
60 x 38 x 33



FRANCISCO CAFFERATA (1861-1890)  
*El Soldado Argentino*, s/d  
Bronce  
40 x 27 x 25



SANTIAGO STAGNARO (1888-1918)  
*Pierrot Tango*, c.1913  
Óleo s/tela  
50 x 90



NUNCIO NUCÍFORO (1880-1959)  
*Parque Lezama*, 1954  
Óleo s/chapadur  
60 x 80



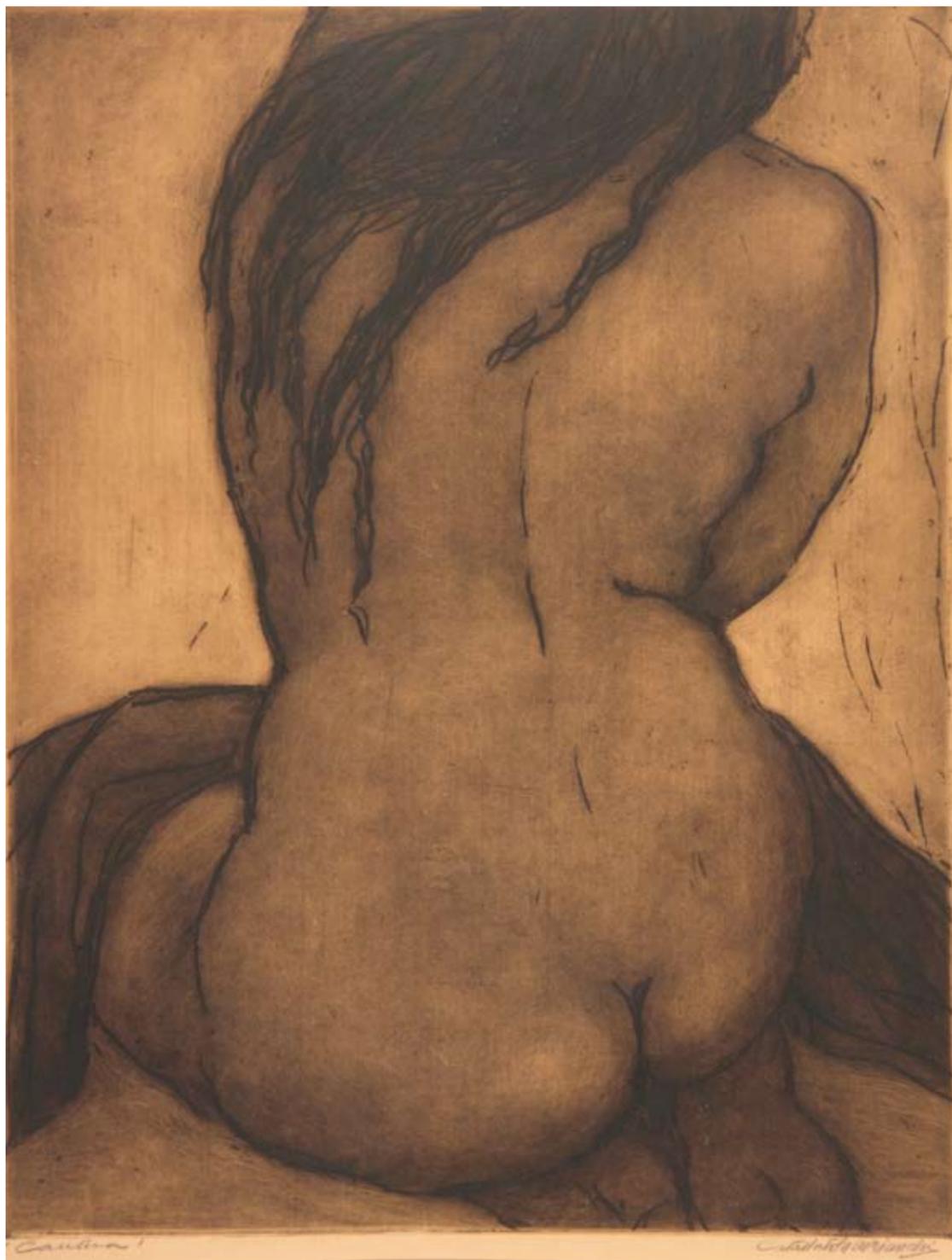
ADOLFO MONTERO (1889-1959)  
*Bodegón Boquense*, s/d  
Óleo s/tabla  
96 x 109



JUAN ALFONSO CHIOZZA (1899-1981)  
*Desembarcadero*, c.1949  
Óleo s/tela  
90 x 100



CATALINA MÓRTOLA DE BIANCHI (1889-1966)  
*Cautiva, s/d*  
Aguafuerte  
100 x 80



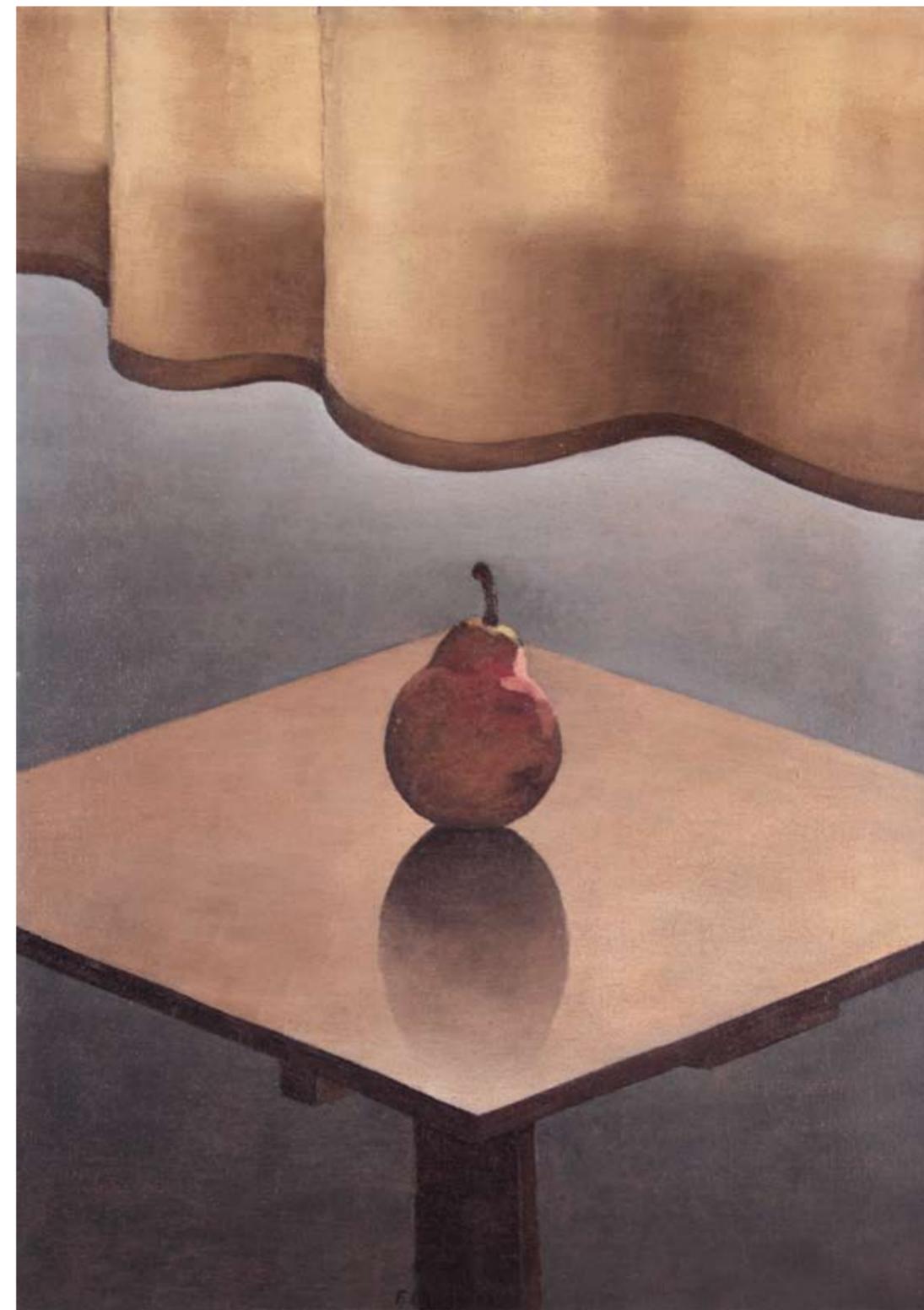
LEÓNIDAS MAGGIOLO (1898-1963)  
*Calle Palos, s/d*  
Aguafuerte  
40 x 50



FORTUNATO LACÁMERA (1887-1951)  
*Desde mi Estudio*, c.1937  
Óleo s/tela  
106 x 76



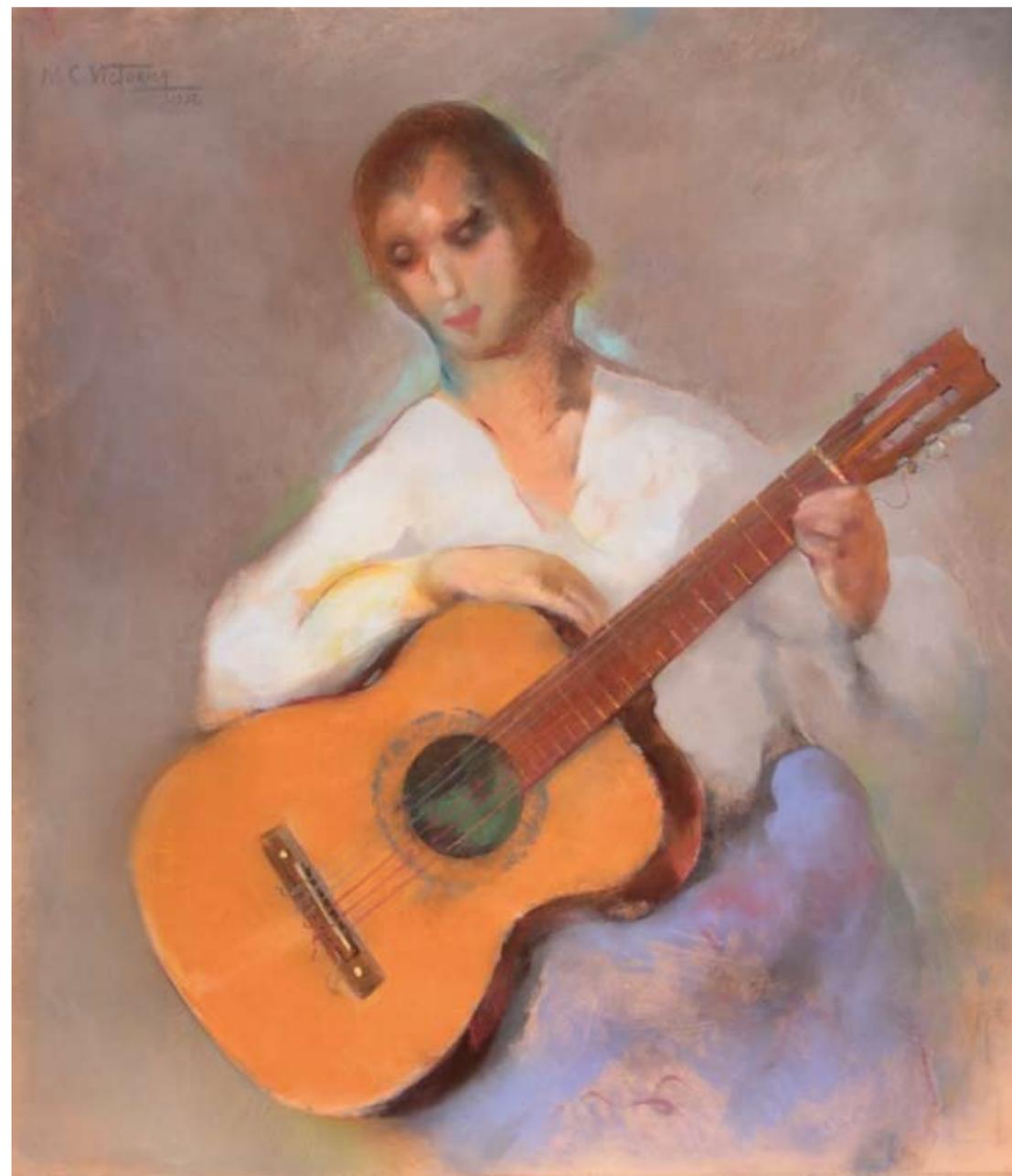
FORTUNATO LACÁMERA (1887-1951)  
*Serenidad*, c.1948  
Óleo s/hardboard  
70 x 50



MIGUEL CARLOS VICTORICA (1884-1955)  
*Mi Madre*, c.1935  
Óleo s/tela  
100 x 74



MIGUEL CARLOS VICTORICA (1884-1955)  
*La Cancionera*, 1932  
Pastel  
121 x 106



SANTIAGO EUGENIO DANERI (1881-1970)  
*Cocina Casera*, 1956  
Óleo s/tela  
130 x 100



MIGUEL DIOMEDE (1902-1974)  
*Pensativa*, 1934  
Óleo s/cartón  
56 x 45



VICENTE VENTO (1886-1967)  
*Fin de jornada*, c.1940  
Óleo s/tela  
63 x 75



JOSÉ ROSSO (1898-1958)  
*Descanso en el Riachuelo*, s/d  
Óleo s/hardboard  
110 x 133



LUIS FERRINI (1898-1954)  
*Noche de San Juan*, 1944  
Óleo s/tela  
50 x 60



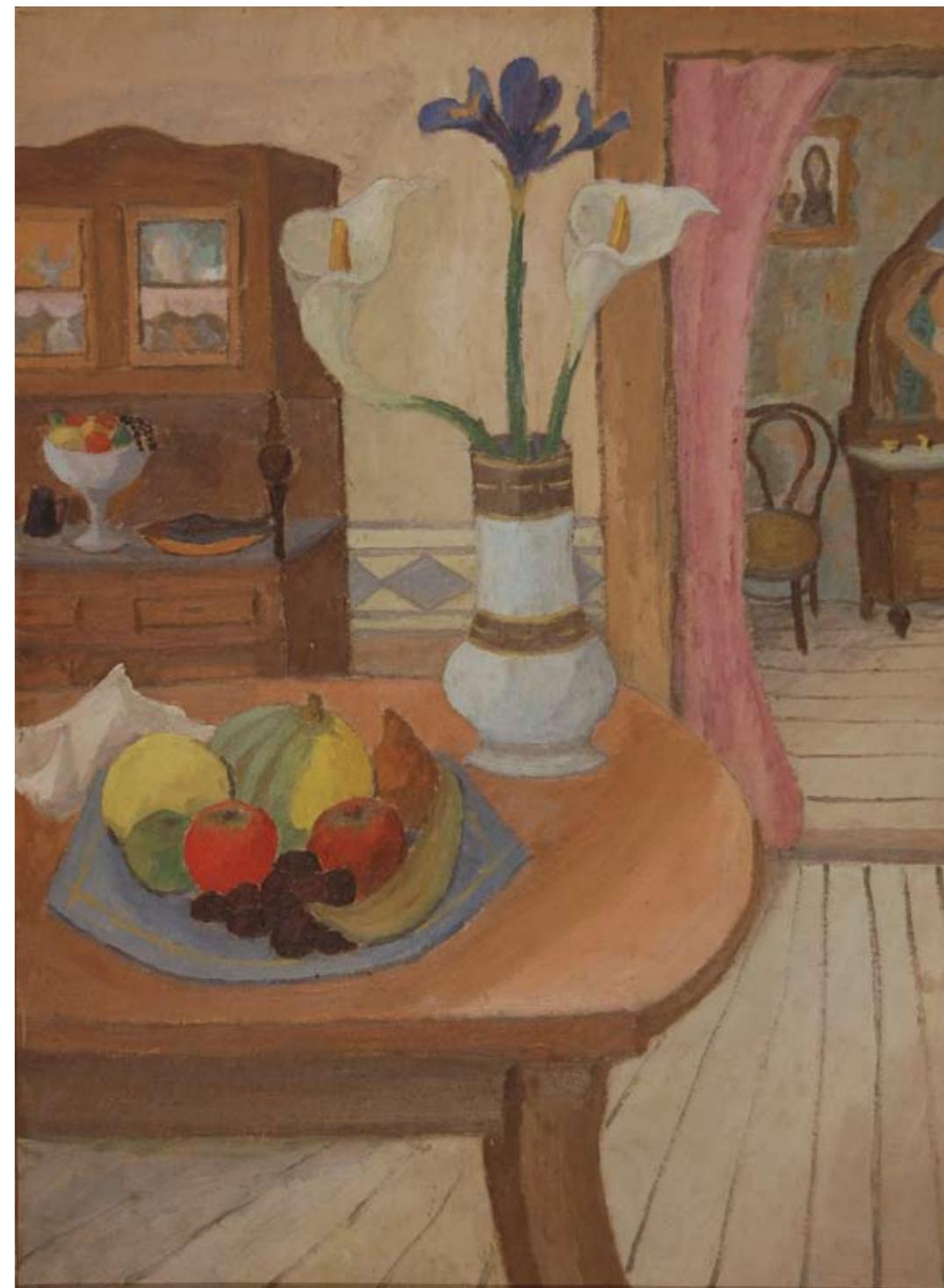
JOSÉ ARCIDIÁCONO (1910-1982)  
*Mañanita Boquense*, 1957  
Óleo s/tela  
80 x 100



MARCOS TIGLIO (1904-1976)  
*Nostalgia del Pierrot*, 1940  
Óleo s/aglomerado  
85 x 65



JOSÉ MENGHI (1904-1985)  
*Interior Iluminado*, s/d  
Óleo s/cartón  
100 x 70



BENITO QUINQUELA MARTÍN (1890-1977)  
*A Pleno Sol*, 1924  
Óleo s/tela  
250 x 200



## *en el museo, Quinquela*

Completando la colección, se distingue el conjunto de obras del propio Quinquela Martín. Consciente de ser insignia de la tradición artística boquense y relevante figura del arte nacional, Quinquela reservó para su museo algunas de sus obras más importantes. Al realizar la donación definitiva de sus obras, las agrupó conforme a cuatro series: *Días de sol*, *Días grises*, *El fuego* y *Cementerios de barcos*.

En las dos primeras series se aprecia la imagen característica del artista, donde el paisaje del puerto boquense se presenta como escenario de esfuerzo y progreso. En su serie *El fuego*, vemos a Quinquela explorando plásticamente las llamas constituidas en potentes centros de luz, que son a la vez origen de reuniones, trabajos o tragedias cotidianas. En los *Cementerios de barcos*, el pintor explora una metafórica relación entre el devenir humano y el de los navíos. Se nace, se vive y se abandona el plano físico de la existencia, para propiciar renacimientos.

Quinquela experimentó una gran variedad de técnicas y procedimientos, legando al museo su colección de aguafuertes realizadas cerca de 1940, además de decoraciones, cerámicas, dibujos y bocetos para sus murales.

El tercer piso del museo, que originariamente el artista reservara para vivir y trabajar, hoy, conforme a su legado, es la casa-museo que ofrece a los visitantes un claro testimonio de su cotidianeidad. Se destaca allí la omnipresencia del color (emblema que el artista erigió como marca personal). No solamente muros y aberturas ofrecen un pintoresco panorama colorido, sino que también se pueden apreciar unos cuantos muebles y utensilios multicolores, incluso el piano que fue centro de las tertulias que allí se celebraban.

Como sabemos, las intervenciones cromáticas de Quinquela excedieron en mucho su ámbito doméstico, convirtiéndose en la “marca” indeleble que iba a legar al barrio. Habiendo multiplicado la costumbre de pintar con vivos colores las casas de La Boca,

iba a crear, junto a un grupo de vecinos encabezados por Aníbal Cárrega, una de las principales postales de Buenos Aires: la calle Caminito.

El color de Quinquela se había volcado desde sus telas hacia las calles boquenses, transformando a su imagen y semejanza el mismo barrio que lo venía inspirando desde sus inicios en el arte. Esta misma voluntad expansiva se manifiesta en proyectos que llevó adelante con la colección del museo, prestando obras de la colección a varias escuelas de la ciudad de Buenos Aires (en un intento de replicar, en pequeña escala, su proyecto de Escuela-Museo) y destinando un importante conjunto de esculturas y relieves para convertir la calle Caminito en un museo al aire libre.

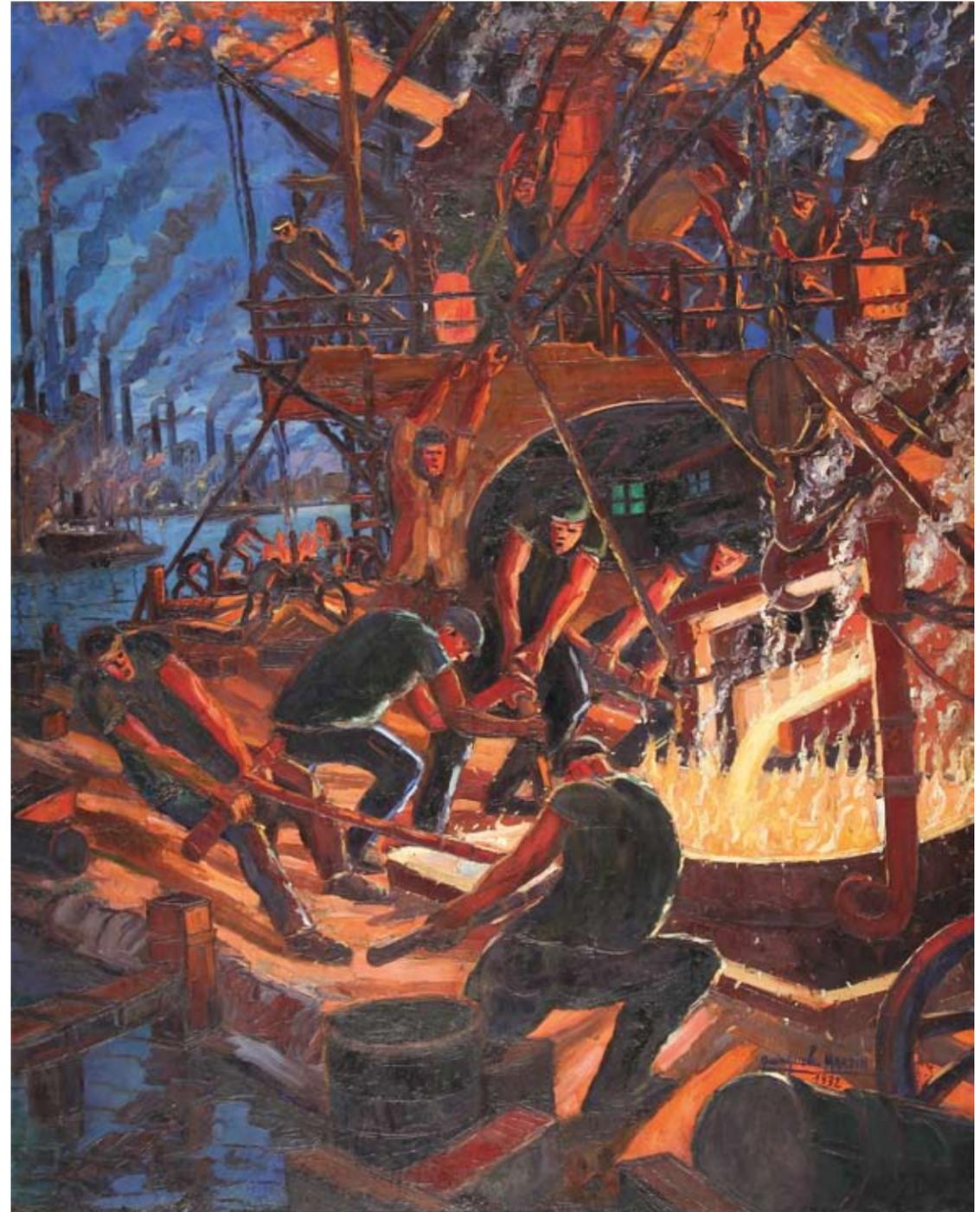
Con estas acciones el museo salía a las calles y a la comunidad, del mismo modo que la vida palpitaba dentro de la institución (cuestión que aborda Graciela Silvestri, en su espléndido texto de la presente publicación). No solamente muchas obras cobraban nuevos aires y renovaban sus sentidos al destinarse a ámbitos escolares o a la calle Caminito. También el museo recibía cotidianamente el hálito vital que significaban las visitas de todo tipo de público. Al fin y al cabo, Quinquela supo construir su vida EN sociedad, y su propia obra se caracterizaba por ser amigable y “apta para todo público”.

No podría ser otro su museo, que se iba a conservar siempre naturalmente lejos de aquellas formas de sacralización que tantas veces supieron distanciar al arte del contexto social en que se había desarrollado.

El artista que desde un irrenunciable sentido de pertenencia a su aldea había involucrado vida y obra en un cotidiano proceso de construcción identitaria, erigió un legado que aún nos desafía a proyectar acciones capaces de vincular nuestra historia con las situaciones planteadas por el actual contexto socio-cultural.

El rico patrimonio del museo permite disfrutar y aprender a partir de la densa y compleja trama de sentidos que confluyen en cada obra de arte, invitándonos a reflexionar acerca de las cuestiones sobre las cuales Quinquela edificó su colección:

- un museo de arte *figurativo*, que nos muestra una caleidoscópica variedad de miradas, construyendo y reformulando incesantemente el sentido de *lo real*;
- un museo *tradicional*, que nos invita a encontrarnos con atávicas cuestiones en las que arraiga nuestro universo simbólico;
- un museo de arte *nacional*, que nos ayuda a entrever y disfrutar ese misterioso encanto de ser argentinos.



BENITO QUINQUELA MARTÍN (1890-1977)  
*Puente de Barracas*, c.1956  
Óleo s/tela  
140 x 130



BENITO QUINQUELA MARTÍN (1890-1977)  
*Crepúsculo*, 1922  
Óleo s/tela  
200 x 160



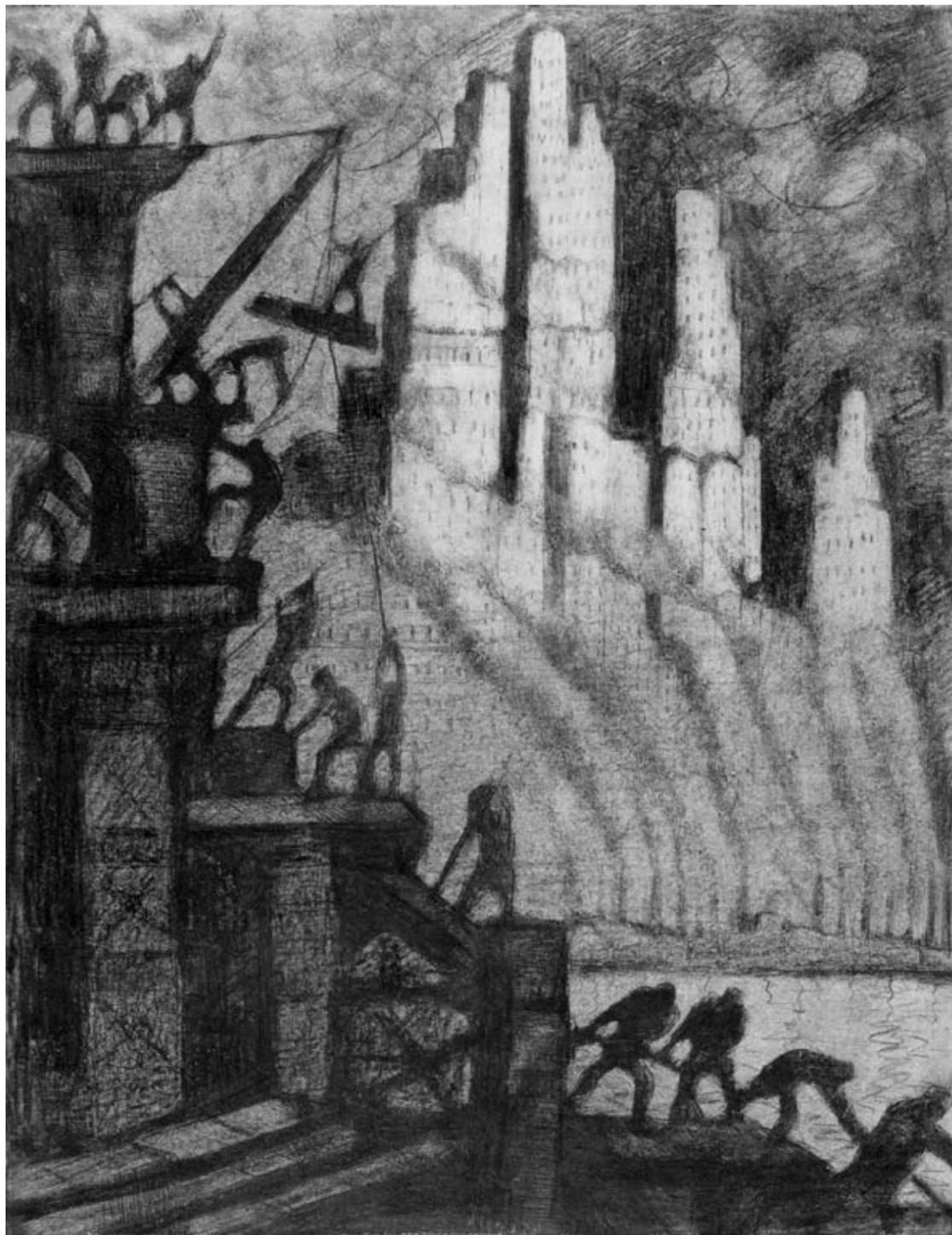
BENITO QUINQUELA MARTÍN (1890-1977)  
*Térrea Espiritual*, 1960  
Óleo s/tela  
122 x 122



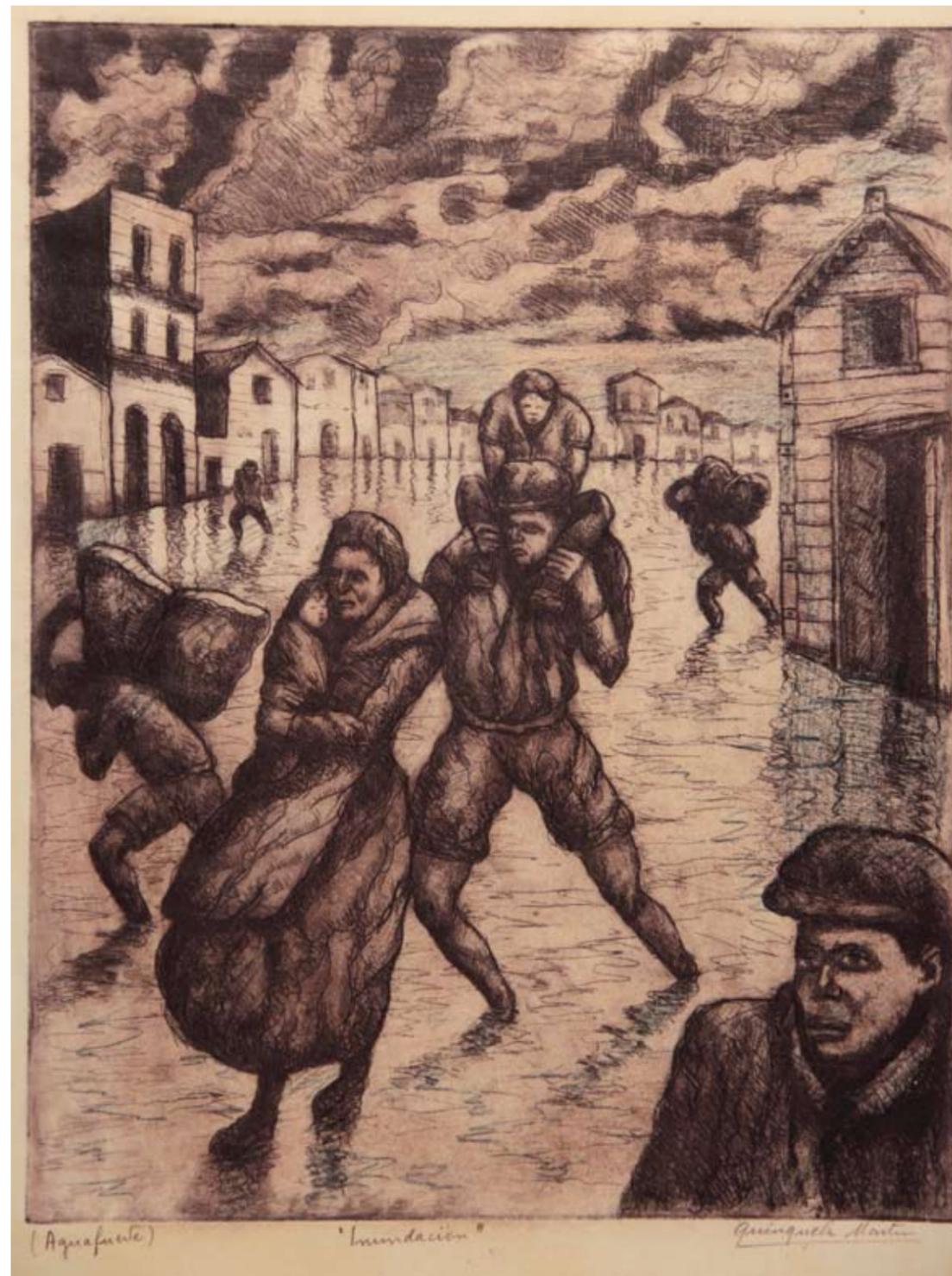
BENITO QUINQUELA MARTÍN (1890-1977)  
*Después de la Explosión*, 1950  
Óleo s/tela  
183 x 150



BENITO QUINQUELA MARTÍN (1890-1977)  
*La ciudad futura*, c.1940  
Aguafuerte  
65 x 50



BENITO QUINQUELA MARTÍN (1890-1977)  
*Inundación*, c.1940  
Aguafuerte  
65 x 50



En páginas siguientes  
BENITO QUINQUELA MARTÍN (1890-1977)  
*Incendio en la Boca* (detalle), 1940  
Óleo s/hardboard  
122 x 122



# ÍNDICE DE ARTISTAS REPRESENTADOS EN EL PATRIMONIO

## ~A~

Abelleyra Cabral, Antonio  
Aeschlimann, Carlos  
Aguilera, José  
Ainscough, Hilda  
Alessi, Leonardo  
Alice, Antonio  
Alles Monasterio, Manuela  
Allou, Iguazú  
Alonso Casellas, Eduardo  
Alonso del Palacio, Celia  
Alonso Rivero, Florencia  
Alonso, Juan Carlos  
Álvarez, Nelly  
Alvear de, Gerardo  
Amicarelli, Guido  
Andrada Ruiz, Jorge  
Andreose, Rolando  
Anganuzzi, Mario  
Anselmi, Beatriz  
Antoniadis, Demetrio  
Antonuccio, Pedro  
Antúñez, Reinaldo  
Aran, Artemio  
Aran, Henry  
Arato, José  
Arcidiácono, José  
Argeles, Rafael  
Armagni, Alda María  
Armanini, José  
Armentano, Vicente

Arrieta de Bonome, Manuela  
Artigau, L.  
Aschero, Carlos Alberto  
Assali, Orestes

## ~B~

Baima, Mario  
Balietti, Atilio  
Balmaceda Krause, Marisa  
Barbe, Víctor  
Barberis, Oscar  
Bardolla, Leonardo  
Barile, Oscar  
Barletta, Félix  
Barnes, Eduardo  
Bassani, Juan Agustín  
Bellardinelli, Galiano  
Bellini, Luis  
Bello, José  
Bellocq, Adolfo  
Benard, Adolfo  
Bengoechea, Marina  
Bensa, Iginio  
Bergel, Meny  
Beristayn, Jorge  
Bermúdez, Jorge  
Bernaldo de Quirós, Cesáreo  
Berni, Antonio  
Berrone, Juan  
Bertola, Cristina  
Bertugno, Rafael

Besares Soraire, Gaspar  
Bevilacqua, Francisco  
Bianco, Pablo  
Biedma, Carlos  
Biggeri, Emilio  
Binasco Pertino, Normanda  
Blandi, Georgette  
Bochatón, Paulina María  
Bonadeo, Faustino  
Bonati, Dante  
Bonetti, Américo  
Bongiorno, Ezio Raúl  
Bonome, Rodrigo  
Bordino, Miguel  
Borgarello, Miguel  
Borla, Enrique  
Borsa, José  
Boscarino, Cayetano  
Bosch Alvear, Elisa  
Botti, Ítalo  
Bruzzzone, Alberto  
Burgoa Videla, Miguel  
Bustillo, Alejandro  
Butler, Guillermo  
Buzurro, Francisco

## ~C~

Cacciapuoti, Ferruccio  
Cafferata, Francisco  
Calabrese, Salvador  
Caló, Saverio

Camponovo, Adolfo  
Canasi, Dante  
Candiano, Vicente Rodolfo  
Cánepa, Alfredo  
Canessa, Aurelio  
Cañas, Carlos  
Capurro, Roberto  
Capusotto, Lidia  
Caputo Demarco, Luis  
Caraccia, Ángel  
Carbajo, Eleuterio  
Carnacini, Ceferino  
Carpanelli, Emilio  
Carugo, César  
Casagrande, Adolfo  
Casals, Jorge  
Cascales, Rodolfo  
Cascarini, Roberto  
Cassina, Roberto  
Castagna, Rodolfo  
Castagnino, Juan Carlos  
Castaño, Ricardo  
Catusus, Pedro  
Centurión, Emilio  
Cerantonio, Humberto  
Chareun, Luis  
Chekherdemian, Alicia  
Chiavetti, Antonio  
Chierico, Santiago José  
Chiozza, Juan Alfonso  
Christophersen, Alejandro  
Ciarlo, Ramón  
Cid, Carlos  
Cincioni, Aurelio  
Ciocchini, Cleto  
Collivadino, Pío  
Colman, Hebe  
Coppini, Fausto  
Coraldo, Mauricio  
Corbacho, Juan  
Cordiviola, Luis  
Córdoba, Jorge  
Correa Morales de Yrurtia, Lía  
Correa Morales, Lucio

Coutaret, Manuel  
Coviello, F.  
Crea, Roque  
Cristiani, Walter

### ~D~

Da Prato, Noé  
Damar, Elisa  
Damen Peláez, Adhemar  
Daneri, Santiago Eugenio  
Dasso, Marcelo  
De Gregorio Lavié de Ochoa, Pilar  
De La Cárcova, Carlos  
De la Cárcova, Ernesto  
De la Fuente, Felipe  
De Lucía, Fidel  
De Santo, Francisco  
Delgado de, María Elena  
Delgado Roustan, Carlos  
Delgado, José María  
Delgado, Roberto  
Delhez, Víctor  
Delmar, Patricia  
Delucchi, Pedro  
Di Bernardo, Vicente  
Di Giovanni, Dante  
Di Taranto, Tomás  
Di Toro, Santos  
Díaz Lagos  
Diomedes, Miguel  
Dobranich, Nelly  
Domínguez, Crisanto  
Domínguez, Raúl  
Donnis, Cayetano  
Dottori, Luis  
Dresco, Arturo Antonio  
Duchezoy, Marcelo  
Durán, Juan Carlos

### ~E~

Efthimiadi, Froso  
Enrico, Eudaldo  
Erzia, Stephan  
Estrada Bello, Enrique

### ~F~

Facio Hebecquer, Guillermo  
Fader, Fernando  
Faggioli, Juan Carlos  
Falcini, Luis  
Feodorovna de Fioravanti, Ludmilla  
Fernández Mar, Nicasio  
Fernández Navarro, César  
Ferrarotti, Oscar  
Ferreira de Roca, Rosa  
Ferrini, Luis  
Ferrino, Hildelberg José  
Filippini  
Fioravanti, Octavio  
Flichman de, Rosalía  
Fontanet, Bernardo  
Forner, Raquel  
Fortunato, Antonio  
Fosca, Pascual  
Franco, Rodolfo  
Frederic, Marcel  
Frega, José  
Frexas, Lola  
Frey, Rosa

### ~G~

Gaimari, Enrique  
García de la Vega, Miguel Ángel  
García Pérez, Juan José  
García Teyra, José  
Gargiulo, Antonio  
Garino, Víctor Juan  
Genovese, Carlos  
Georgetti, Eleo  
Gerstein, Noemí  
Gigli, Lorenzo  
Giglioni, Rómulo  
Giménez, Manuel  
Giménez, Silvio  
Goller, Sevillano  
Gómez Bas, Joaquín  
Gómez Cornet, Ramón  
Gómez Graff, Modesto  
Gómez Vidal, Fermín

González Lazara, Manuel  
González Moreno, Antonio  
González, Arturo M.  
González, Julián  
González, Oscar  
Gorrochategui, Claudio  
Gramajo Gutiérrez, Alfredo  
Granada, Carlos  
Granda, Gerardo  
Grande, Emilio  
Grasso, Horacio  
Grasso, Lepanto  
Grillo, Juan  
Guaglianone, Adán  
Guaragna, Mario  
Guarnaccia Altamira, Elena  
Guastavino, Arturo  
Guejman, Luba  
Guido, Alfredo  
Guisassola Contell, Pascual  
Gutiérrez, Julián

### ~H~

Hahn Vidal, Margarita  
Haure, Elina  
Heim, Carlos  
Herrera, Ivon  
Heynemann, David  
Hnilo, Georgina  
Hoffmann, Israel  
Hohmann, Juan  
Huergo, Juan Carlos

### ~I~

Iramain, Demetrio  
Iramain, Juan Carlos  
Irureta, Hugo  
Isoleri, Ángel  
Ituarte, Gregorio

### ~J~

Jarry, Gastón  
Juárez, Horacio

### ~K~

Kazienko, Luis  
Kuntur, Yana

### ~L~

Labourdet de Villarubia, Lina  
Lacámara, Fortunato  
Laddaga, Ángel  
Lagos, Alberto  
Lamela, Juan Carlos  
Laperuta, E.  
Larco, Jorge  
Larrañaga de, Enrique  
Lascano Tegui, Emilio  
Latterra, Salvador  
Lavecchia, Francisco  
Lázzari, Alfredo  
Leanes, María  
Leguizamón Pondal, Gonzalo  
Leone, Juan Bautista  
Leonetti, Germán  
Lescano Ceballos, Edelmiro  
Lipietz, Aaron  
Llambí, Agustín  
Lococo, Clemente  
López Buchardo, Próspero  
López Claro, César  
López de Fulgenzi, Ángeles  
López Naguil, Gregorio  
Lorenzo, Camilo  
Lostalo, Mabel  
Luis, Rodolfo  
Luisi, Eduardo  
Luque, Joaquín  
Lusarreta de, Lola  
Lusnich, Luis  
Lynch, Justo

### ~M~

Macaya, Luis  
Maggiolo, Javier  
Maggiolo, Leónidas  
Malanca, José  
Mallo López, Samuel

Mandelli, Camilo  
Mandolini Guardo, Omar  
Manso Soto, Celia  
Manzorro, Vicente  
Maraninchi, María Angélica  
Marchese, Manuel  
Maresca, Arturo  
Mariani, Cora  
Mariani, Francisco  
Mariano, Miguel  
Mariscal, José  
Martignoni, Luis  
Martínez Riadigos, Manuel  
Martínez Solimán, Guillermo  
Martínez, Carlos  
Martino, O.  
Martorell, José  
Masera, Alfredo  
Massino, Benedicto  
Matesanz, Calixto  
Mattano, Soluchi  
Matto, Mabel  
Mauriño, M. R.  
Maza, Domingo  
Mazza, Raúl  
Mazzone, Domingo  
Mc. Grech, Enrique  
Melgarejo Muñoz, Waldimiro  
Melo, Jorge  
Mendilaharzu, Graciano  
Menghi, José  
Menna, Tito  
Meruvia, Arturo  
Mestre, Mecha  
Meyer Arana, Elías  
Mich, América Argentina  
Miranda, Francisco  
Molinari, Pablo  
Monsegur, Raúl  
Montarsolo, Lydia  
Montero, Adolfo  
Monveiller, Roberto  
Morosin, Atilio  
Morteo de Vaccarezza, Luisa

Mórtola de Bianchi, Catalina  
Muller, Carlos  
Muñoz, Rafael  
Murcia, José

### ~N~

Naccarato, Blanca  
Nani, Enrique  
Nava, Héctor  
Navarro Ocampo, Carol  
Navarro, Juan  
Nevot, Antonio Miguel  
Nicasio, Alberto  
Nucífora, Lola  
Nucíforo, Nuncio

### ~O~

Obeid, Guillermo  
Oliveira, Manuel  
Ollavaca, Adolfo  
Olmo del Iribarne de, Dolores  
Orlandi, Nazareno  
Oroquieta, Bonifacio  
Ortolani, Dante  
Osorio Luque, Antonio  
Otegui, Héctor  
Otero, Pedro

### ~P~

Páez Torres, Jesús Domingo  
Páez Vilaro, Carlos  
Páez, Ángel  
Pagano, José  
Paino, Guillermo  
Palomar, Francisco  
Palumbo, Raquel  
Pamphilis, Magda  
Pampinella, Américo  
Panozzi, Américo  
Parabué de Capurro, Ana  
Paredes, Santiago  
Parodi Vázquez, Pablo  
Parodi, Antonio  
Parodi, Santiago

Passanante, Eduardo  
Pastorello, Dignora  
Pastorino, Arturo  
Pedone, Antonio  
Pereyra, Indalecio  
Pérez de Llanso, Hildara  
Pérez, Segundo  
Perlotti, Luis  
Pérsico, Marino  
Pertile, Alfredo  
Peruzovich, Rodolfo  
Petenello, Eduardo  
Petrone, Miguel  
Philibert de, Rosario B.  
Pibernat, Antonio  
Picabea, Eduardo  
Picabea, Juan Eduardo  
Piccardo, G.  
Pieri de Puyau, Julia  
Pietro de, Aurora  
Piombino, Delia  
Pisano, Luis  
Pittaluga, Humberto  
Pissarro, Víctor  
Podestá, Raúl  
Policastro, Enrique  
Polo, Nicanor  
Ponce de Navarro O' Connor, Leda  
Pons, Eolo  
Pons, José Antonio  
Portela de Aráoz Alfaro, María  
Porto, Ricardo  
Potti, Blanca  
Prando, Alberto  
Prelato, Miguel  
Proietto, Donato  
Puccio Posse, Raúl  
Puig, Vicente

### ~Q~

Quajotto, Eva  
Quinquela Martín, Benito  
Quiroga de Roveda, Ofelia

### ~R~

Rabino, Raquel  
Radice, Luis  
Radogna, Rafael  
Raimbaull, Martha  
Raimondi, Aldo  
Ramella, María Esther  
Ramoneda, Francisco  
Ramos, Rodolfo  
Ramouge, Roberto  
Rannazzo, Roberto  
Rebuffo, Víctor  
Repetto, Armando  
Reyes, Francisco  
Ribello, María  
Riccio, Ernesto  
Richard Durando, Togo  
Riganelli, Agustín  
Rimsa, Juan  
Ringer, Oton  
Ripamonte, Carlos  
Rizzo, Alberto  
Roca y Marzal, Pedro  
Rocha, Héctor  
Rodríguez Portal, Cesar  
Roig, José  
Roman, Hugo  
Roman, Néstor  
Ronchetti, Armando  
Rosa, Ángel María de  
Rosarivo, Raúl  
Roselli, Vicente  
Rossi, Alberto  
Rossi, Roberto  
Rosso, José  
Rovatti, Luis  
Roverano, Víctor  
Rubinstein de Sloninsky, Josefina  
Russo, Miguel Angel

### ~S~

Saforcada, Hemilce  
Salas, Francisco  
Salord Pons, Magín

De San Luis, Nicolás Antonio  
(Nicolás Antonio Russo)  
Sánchez, Ricardo  
Santamaría, Fidel  
Santilli, Doria  
Santilli, Fernando  
Saracino, Juan Mateo  
Sarniguet, Emilio Jacinto  
Sassone, Antonio  
Saubidet, Tito  
Savinien, Helene  
Scartacini, Luis  
Schiavoni, María Laura  
Scotti, Ernesto  
Scrosoppi, Palmira  
Segal, Mauricio  
Sergi, Sergio  
Seritti, Vicente  
Sevilla, José  
Sforza, César  
Sica, Armando  
Siciliano, Andrés  
Silva, Ramón  
Sirera Stolle, Félix  
Sirera, Félix  
Sirimarco, Emilio  
Sívori, Eduardo  
Soderini de Soffici, Emma  
Sol, Juan  
Solarí Parravicini, Benjamín  
Soldati, Oscar  
Soldi, Raúl  
Somonte, Elena  
Sosa Cordero, Horacio  
Soto Acebal, Jorge  
Soto Avendaño, Ernesto  
Souto, Humberto  
Spilimbergo, Lino  
Spisso, Liberato  
Spoletini, A.  
Stagnaro, Orlando  
Stagnaro, Santiago  
Stavrínakis, María  
Stessel, Félix

Stillo, Pedro  
Sturla, Alfredo  
Suárez Marzal, Julio  
Subirats, Ramón  
Suero, Manuel Juan

### ~T~

Taladrid, Eduardo  
Tapia, Juan  
Tenti, Pedro  
Tessandori, Luis  
Thibón de Libian, Valentín  
Tiglio, Marcos  
Torre Revello, José  
Trabucco, Alberto  
Treguer, Zami  
Triay, Raúl  
Trilla, Ricardo  
Troiani, Troiano

### ~U~

Urbani, Juan E.  
Uriarte, Carlos

### ~V~

Valentini, Rómulo  
Valor, Ernesto  
Vanzo, Julio  
Varela Lezana, Luis  
Varsi, Ángel  
Vaz, Oscar  
Vázquez Malaga, Araceli  
Vega Olmos, Carlos  
Vena, Ángel  
Veneziano, Carlos  
Vento, Vicente  
Vercelli, Manuel  
Vergottini, Julio César  
Verón, Mary  
Veroni, Raúl  
Vezzetti, Ángela  
Viberti, Marcos  
Victorica, Miguel Carlos  
Vidal Barros, Manuel

Vidal Couce, Manuel  
Vidal, Francisco  
Videla Balaguer, Juan  
Viedma, Carlos  
Viglíni, Horacio  
Vigo, Abraham  
Viladrich, Miguel  
Villa Uria, Efrosina  
Villafañe, Elba  
Villafañe, Ramón  
Villar Matthis, José  
Villar, Francisco  
Viola, Roberto  
Virgilio de, Hortensia  
Virgolini, Margarita

### ~W~

Waks, Chacho  
Weiss de Rossi, Ana  
Wheeler, Nelda  
Williams, Alfredo

### ~Y~

Yglesias, Manuel  
Yolly, Ricardo  
Yrurtia, Rogelio

### ~Z~

Zogbe, Bibi  
Zonza Briano, Pedro  
Zuretti, Juan

