



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales

Los paisajes periféricos

El género paisaje en el 1° Salón de Arte de Tandil 1938 - 1939

Macario, María Teresa
teresa_macario@hotmail.com
DNI 37710684
leg. 67957/0
(221) 455 9464

~2023~

Gracias

a mis papás, que motivaron mi pasión por el arte desde que reconocí los girasoles de Van Gogh a mis pocos años a Fabi y Lelé, mis primeras maestras del paisaje; y a Victoria, mi amorosa tutora.

Introducción

Presentación	4
Problemática para investigar	5
Estado de la cuestión	5
Hipótesis	6
Preguntas de investigación	7
Objetivos	7
Metodología de análisis	7

Desarrollo

El arte se consolida: el nacimiento del MUMBAT	8
El arte se muestra: el 1 ^{er} Salón de Arte	10
El arte se compra: las adquisiciones para la colección	14
El arte media: los paisajes de Tandil	17
Palabras finales.....	26
Referencias bibliográficas	27
Anexo fotográfico	28

Resumen

Este trabajo se propone indagar sobre el género paisaje en la colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (MUMBAT). El objeto de estudio es el Primer Salón de Arte de Tandil entre 1938 y 1939, y las obras de paisajes que fueron seleccionadas, premiadas y adquiridas en este certamen. Estudiando esto, pretendemos echar luz sobre los sentidos de coleccionismo, las tensiones alrededor del género y los debates de la modernidad en el naciente Museo del interior de la provincia de Buenos Aires entrado el siglo xx.

Introducción

Presentación

La tesis *Los paisajes periféricos. El género paisaje en el 1.º Salón de Arte 1938 - 1939* nace de un deseo propio de la autora, atraída desde siempre por las representaciones del espacio en la pintura, y de la deuda social de descentralizar los estudios sobre las colecciones patrimoniales de la provincia de Buenos Aires.

Con estas motivaciones, se propuso estudiar las obras del género paisaje en la colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil. Para delimitar el objeto de estudio, se escogieron las pinturas de paisajes del 1^{er} Salón de Arte de Tandil, ocurrido entre diciembre de 1938 y enero de 1939. Son diecisiete obras de distintos artistas, adquiridas para la nueva colección por dos vías: compra por la Comisión Municipal de Bellas Artes y donación de coleccionistas privados, que compraron obras con el objetivo de donarlas al Museo.

Para ello, se comenzará con un recorrido por el nacimiento del Museo, las condiciones de su fundación, la historia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Tandil y su Academia, y los roles de las personalidades que formaron parte de sus inicios, como José Manochi, Manuel Cordeu o Vicente Seritti. En esta instancia se estudiarán documentos de archivo tales como ordenanzas, reglamentos y catálogos, consultados en el archivo del Museo. Se proseguirá con el análisis del 1^{er} Salón de Arte de Tandil. Comprender su importancia y su rol en este naciente Museo, estudiar su reglamento, los artistas y los temas que participaron será el motivo de los párrafos siguientes.

Seguido de este repaso por la historia del Museo y su Salón, se continuará detallando el sistema del coleccionismo y adquisición en la primera mitad del siglo xx. Hablar de coleccionismo en Tandil, es difícil sin hablar de las figuras de Antonio Santamarina o Mario Canale, personalidades claves en la formación de la nueva colección así también como de las incipientes prácticas artísticas y el sistema artístico institucional que estaba viendo la luz en la ciudad.

Luego de desarrollar la idea de los salones de arte como dispositivos sociales y habiendo comprendido el rol del coleccionismo de este tiempo como parte de un proyecto de construcción de una nación moderna, se proseguirá con un análisis pormenorizado del corpus de obras de paisajes seleccionados y adquiridos en el primer Salón. Para esto, también es necesario analizar las tensiones y los debates del género, y reflexionar sobre las problemáticas que conlleva la representación del paisaje. Por último, y para concluir el

trazado de este trabajo, se formularán las conclusiones que las lecturas y las observaciones nos ofrezcan, a la luz de la hipótesis y las preguntas formuladas.

Problemática a investigar

La problemática que se investigará surge de una necesidad de descentralización de los estudios de las artes visuales alrededor de los centros y los tópicos establecidos. La provincia de Buenos Aires es un terreno amplio y vasto, en términos geográficos y simbólicos, con un rico patrimonio cultural, que muchas veces fue olvidado bajo el peso de los grandes nombres y alejado de los círculos de poder y de legitimación.

El caso que nos ocupa, el patrimonio del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (MUMBAT), es una pieza clave dentro de la red que, a principios del siglo xx, se tejió en toda la provincia de Buenos Aires, gracias a la acción de la Comisión Provincial de Bellas Artes. Tandil fue una de las ciudades bonaerenses que contribuyeron y se retribuyeron del sistema de prácticas culturales y artísticas que comenzó a gestarse en La Plata, y que nos permitieron contar con museos y con colecciones públicas en la actualidad. Creemos que es una deuda pendiente conocer, estudiar, proteger y difundir el patrimonio tangible e intangible presente en las periferias, que dan cuenta no sólo de la historia del centro, sino también de su propia complejidad y validación.

Estado de la cuestión

El estado de la cuestión de esta investigación gira en torno a los cuatro ejes que la ordenan: el MUMBART, su historia; el 1^{er} Salón de Arte, y el certamen como dispositivo social; el rol del coleccionismo dentro del proyecto de la modernidad; y finalmente las tensiones propias del género paisaje y las representaciones del espacio.

La tesis doctoral de María Guadalupe Suasnábar (2019), *De salones e instituciones en el espacio bonaerense. Prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil, 1920-1955*, fue el puntapié inicial que motivó la profundización del estudio del paisaje en la colección del Museo. En este texto la autora indaga sobre las prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil entre 1920 y 1955. Su trabajo de archivo es un material invaluable que permitió la delimitación de esta investigación. A lo largo de sus páginas desarrolla las redes de prácticas e instituciones que se fueron trazando en la provincia de Buenos Aires a principios del siglo xx, y cómo Tandil se inserta en esta red de institucionalización del circuito artístico.

En la misma línea, José Manochi (1970), presidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Tandil desde fundación en 1920 hasta su disolución en 1938, escribió *Tandil en el arte*, donde narra en primera persona los primeros pasos del Museo y Academia Municipal de Bellas Artes en Tandil. El autor estampa las vidas de los fundadores y transcribe documentos clave de este nacimiento, tal como la ordenanza de fundación o su primer inventario, con obras en préstamo del Museo Nacional de Bellas Artes o donadas por personalidades importantes del momento. También hizo lo propio Manuel Cordeu (1947), en su capítulo «Artes plásticas», en el libro *Tandil en la historia*. Fueron igual de útiles los aportes de Selene Bañiles (2012), en su trabajo *El Museo y Academia Municipal de Bellas Artes de Tandil: modernidad periférica y desarrollo de las artes plásticas tandilenses*:

1880-1957, que construye un recorrido cronológico del sistema del arte en Tandil, desde sus primeros pasos en la vida cultural hasta el ocaso de los Salones.

Para ilustrar el rol de coleccionismo se echó mano del texto de María Isabel Baldasarre (2006), *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Esta investigación recorre las prácticas de consumo cultural entre 1880 y 1910 en Buenos Aires. Explica la autora: «El coleccionista, al decir de Walter Benjamin, es una figura clave para entender la modernidad» (Baldasarre, 2006, p. 13). Personalidades como Antonio Santamarina o Eduardo Navarro Loveira ejemplifican la tesis de Baldasarre, donde manos privadas sostienen un proyecto político cultural promulgado por manos públicas, en este caso, encarnadas por la Comisión Provincial de Bellas Artes y su par municipal.

Los coleccionistas encontraron en el Salón, el certamen artístico por antonomasia, ese terreno vasto donde realizar el ejercicio de adquirir y donar obras. El Salón, dice Diana Wechsler (1999) en su escrito, «Salones y contra salones», es un espacio de legitimación que impone la pauta de lo bello y lo moderno, habilitando un canon estilístico y temático por sobre otro. La autora analiza la historia del Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA), cuyas categorías de análisis podemos transpolar al Salón de Arte de Tandil. Catalina Fara (2014) estudia el mismo período, centrándose en los paisajes urbanos expuestos en el SNBA desde 1911 hasta 1939. Mauricio Fumero (2015) analiza también el tema y explica que los concursos son dispositivos sociales, cuya operatividad no se acaba en juzgar y en premiar obras de arte. Pensar en los Salones como certámenes vírgenes e ingenuos es desactivar su trasfondo ideológico y social, y desestimar su potencialidad y su rol en la construcción de las colecciones privadas o públicas, como el caso que nos ocupa. Intentaremos rescatar categorías de análisis para nuestro objeto de estudio.

William John Thomas Mitchell, en la introducción de la segunda edición de *Paisaje y Poder* [Landscape and Power] [1994] (2002), nos invita a pensar el paisaje como medio, preguntando no sólo lo que es o lo que *significa*, sino también lo que *hace* en tanto práctica cultural. El paisaje, para el autor, es un medio para la representación de la relación entre el ser humano y su entorno, y debe abordarse desde la historia de su propia construcción representacional. En el mismo sentido escribe Jens Andermann (2008), que continúa las reflexiones de Mitchell, analizando obras de arte contemporáneas según estos lineamientos. Estas ideas serán clave para leer los paisajes de Tandil en un sentido político y poder descubrir la narratividad a la que operan, el discurso que vehiculiza. Entender los paisajes como medio de la modernidad tandilense será lo que permitirá la confirmación de nuestra hipótesis.

Hipótesis

Las obras de género paisajes adquiridas en el 1^{er} Salón de Arte de Tandil, independientemente del origen, fueron seleccionadas respondiendo a la lógica de construcción de la identidad cultural tandilense, insertas en un proyecto moderno de provincia y país.

Preguntas de investigación

¿Cómo nació el Museo Municipal de Bellas Arte de Tandil y qué importancia tuvo su nacimiento en la ciudad y en la provincia?

¿De qué manera se desarrolló el 1^{er} Salón de Arte de Tandil en el nuevo Museo de Bellas Artes de Tandil? ¿Qué importancia y alcance tuvo para la ciudad y para los artistas tandilenses y bonaerenses? ¿Qué rol político cumplieron los jurados, los coleccionistas y los expositores? ¿Cuál es la significancia de la figura del coleccionista?

¿Por qué predominó el paisaje por sobre otros géneros? ¿Cuál es el rol del género paisaje en una colección pública naciente? ¿Para qué lógicas opera la producción de pinturas de paisajes? ¿A qué sentidos responde la selección de adquisición de estas obras?

Objetivo general

Estudiar las obras de paisajes adquiridas para la colección del Museo Municipal de Bellas Artes en el 1^{er} Salón de Arte de Tandil de 1938-1939, y analizar posibles sentidos de colección.

Objetivos específicos

- * Estudiar el nacimiento del Museo de Tandil dentro del crecimiento de la ciudad.
- * Observar el primer Salón y su funcionamiento, y reflexionar sobre las estrategias de legitimación que habilita.
- * Comprender el rol del coleccionismo privado y público y el Salón como vía de adquisición.
- * Analizar el rol del género del paisaje en el 1^{er} Salón y su papel como flamantes adquisiciones.

Metodología de análisis

Esta tesis se abordará con una metodología que amplíe los estudios realizados sobre la colección del Museo de Tandil, con el objetivo de enriquecerlos en el tópico del paisaje. Se relevará, se seleccionará y se estudiará material bibliográfico especializado en prácticas de colección, de historia del Tandil, de la creación de su museo, y también textos que indaguen sobre el género de paisaje. Se retomarán categorías de los y las autoras de estos escritos, y se aplicarán y transpolarán a nuestro caso de estudio. Se consultará, además, con el archivo del Museo, principalmente el catálogo del 1^{er} Salón, y los reglamentos, las ordenanzas y otros documentos oficiales que reconstruyen la historia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Tandil, la Academia y finalmente el Museo.

Desarrollo

El arte se consolida: el nacimiento del MUMBAT

En 1822, el entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires, el Brigadier Martín Rodríguez, ordenó la construcción de un fuerte en la zona de las Sierras de Tandilia, al noreste de la Provincia, como parte de la avanzada y la contención frente a la *cuestión indígena*. Esa pequeña asentada militar, fundada oficialmente bajo el nombre de Fuerte Independencia un 4 de abril de 1823, fue creciendo hasta convertirse hoy en la ciudad de Tandil, que en el año en el que se escriben estos párrafos cumple 200 años de vida. La historia de Tandil y su identidad pueden estudiarse a la luz de los vaivenes políticos que construyeron la identidad argentina en torno a un país moderno y liberal, presentándose como el granero del mundo. Nacida como una fortaleza, encontró prontamente su lugar en la Argentina agroexportadora de fines del siglo XIX y principios del XX, instalándose como un nodo agrícola y ganadero con una relevancia que todavía conserva. El modelo de país en vías de desarrollo se fortalecía cada vez más y, para el primer centenario de Tandil en 1923, la ciudad era el ejemplo de orden y progreso, ganada la guerra contra el *indio* y triunfante la civilización.

Las bellas artes participaron activamente en este proyecto y su desarrollo fue encarnado por la pequeña élite terrateniente. Es así como el 15 de octubre de 1920 nace la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Tandil (SEBAT), que busca seguirle los pasos a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires de 1876. Las figuras más relevantes de esta Sociedad fueron José Manochi (Buenos Aires, 1887-1978), abogado y literato porteño que vivió entre Buenos Aires y Tandil, miembro del Partido Conservador y con estrechos vínculos con Ricardo Rojas; y Manuel Cordeu (Campana 1890 - Tandil 1985), escribano y abogado, fundador del Tiro Federal y miembro también del Partido Conservador. Para buscar financiamiento y para hacer de vínculo con organismos locales y nacionales, la SEBAT presidida por Manochi, fue el primer paso en la institucionalización de las artes plásticas y un organismo clave para la historia del Museo tandilense. Según su propio estatuto, inspirado en su par porteña, su objetivo fue «propender al desarrollo de la cultura y el arte dentro del Partido de Tandil, y difundir moral y materialmente cuanto signifique mejoras, adelantos o iniciativas favorables a los intereses culturales y artísticos dentro del Partido» (Manochi, 1970, p. 28).

Con un perfil fuertemente pedagógico, la primera tarea a la que se avocó la SEBAT fue crear una academia gratuita para el perfeccionamiento profesional de los aficionados por artes de Tandil. Según Suasnabar (2019), el trabajo de esta sociedad fue «acercarse a las lógicas de “civilización” y que aspiraba a consolidar su inserción en un esquema nacional» (p. 66) y la academia debía ser un lugar para acoger y para formar a los futuros artistas que retraten el verdadero *arte nacional*. La creación de un museo municipal no fue prioridad para los fundadores de la SEBAT, aunque sí fomentaron los espacios de exhibición, principalmente la Exposición de Bellas Artes del Centenario en 1923, de la que hablaremos más adelante.

Las celebraciones del Centenario de Tandil fueron el escenario ideal para representar la Tandil evolucionada, productiva y civilizada, digna de un país con iguales cualidades. El artista Juan Eduardo Picabea escribe en el diario local *Nueva Era* una reseña sobre la Exposición, en la que alaba los trabajos de los artistas tandilenses, que «revelan empeño y

laboriosidad [...] en un medio ambiente que exige lucha obstinada, alejados del centro artístico de la República, que es la capital [...] sin mayor estímulo que el de la Sociedad que organiza esta exhibición» (Picabea, 1923, s. p.). Esta reseña deja en claro dos cosas: la reafirmación de Buenos Aires como centro artístico, y la valoración de los trabajos de la SEBAT por dotar de calidad cultural a Tandil y consolidar el sistema del arte local.

Tan sólo dos meses después de la creación de la SEBAT, el 1^o de diciembre de 1920, abrió sus puertas la Academia de Artes, Dibujo y Pintura de Tandil (AADPT), dirigida por Vicente Seritti (Italia, 1876 - Tandil, 1962). Seritti fue un artista italiano que llegó a la ciudad en 1912 junto con otros tantos inmigrantes europeos y se convirtió en un protagonista del campo artístico, maestro de artistas y figura clave en la formación del sistema del arte. La AADPT fue bien recibida por parte de la ciudad y su número de alumnos y de alumnas (aceptaba tanto hombres como mujeres) creció exponencialmente. Cumplidos sus primeros diez años, ya contaba con más de cien estudiantes, que asistían a clases en dos turnos. Fue desde el primer momento un espacio de visibilización de los progresos artísticos de la ciudad, y sus exposiciones anuales daban cuenta de la madurez plástica alcanzada. La academia de Seritti tomó como modelo, como todas las instituciones culturales tandilenses, a la Academia Nacional, priorizando el dibujo y la pintura por sobre otros procedimientos. Esta proliferación de artistas reveló la necesidad de un museo, y en 1933 se concretó el alquiler de un edificio con salones amplios y listos para dar clases y colgar pinturas. Entre 1933 y 1937, la tarea de Manochi y Cordeu se centró en la construcción de un museo para Tandil y en la adquisición de obras para su colección, haciendo uso de sus buenas relaciones sociales, tanto regionales como nacionales.

En diciembre de 1934 el Concejo Deliberante firmó la ordenanza 334/34, que aprobaba la creación del MUMBAT, pero su inauguración oficial no pudo tener lugar hasta tres años después, en enero de 1937, por cuestiones burocráticas y principalmente por la falta de un edificio propio. En febrero de 1937, la AADPT pasó a manos públicas (rubricada bajo la ordenanza 81/37) y bajo la ordenanza 83/37 se creó una Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBAT), encargada de consolidar la colección del flamante y novedoso MUMBAT y continuar fortaleciendo el círculo artístico tandilense. La municipalización de las artes y los nuevos cargos públicos vacantes dio pie a la disolución de la SEBAT en 1938, dando por cumplido su cometido.

La CMBAT tuvo un inicio atropellado, pero finalmente en 1938 se conformó con personalidades de la antigua SEBAT y burgueses de la Provincia, tales como Antonio Santamarina (Buenos Aires 1880 - 1974) coleccionista, hacendado e intendente municipal entre 1914 y 1917, que asumió la presidencia honoraria; o Juan D. Buzón (Chacabuco, 1883 - Buenos Aires, 1955), comisionado municipal unos años antes, diputado provincial por el Partido Conservador, comerciante y fundador del diario Tribuna. También formaron parte José Manochi, Vicente Seritti y el alumno de éste, el artista Ernesto Valor (Tandil, 1894-1988). Fueron estos apellidos, junto con otros, los que permitieron posicionar a las artes de Tandil dentro de un lugar sino de prestigio, de reconocimiento por parte de los centros legitimadores.

El arte se muestra: el 1^{er} Salón de Arte de Tandil

Como mencionamos en el apartado anterior, la escalada de Tandil hacia una ciudad desarrollada, culta e ilustrada demandaba espacios de producción, de circulación, de consumo y de exhibición de las artes, y los *gestores culturales* (con perdón del anacronismo) de la elite tandilense, como Manochi, Cordeau o, en menor medida, Seritti, no tardaron en poner manos a la obra.

La primera exposición de arte, el 1^{er} Salón de Aficionados, se celebró en 1916 como parte de los festejos locales del Centenario de la Independencia de la Nación, y abrió un ciclo de seis años de exhibiciones. Las comisiones encargadas de los festejos contaron con personalidades, como el entonces intendente Antonio Santamarina, Eduardo Arana hacendado e intendente tandilense entre 1907 y 1912, Cordeau y otros representantes de la burguesía local, que entendieron y que aprovecharon la oportunidad de mostrar el florecimiento de la ciudad. La exposición, inicialmente propuesta por un grupo de pintores amateurs, fue un éxito a pesar de haber estado abierta al público sólo una semana en un local privado. Tal triunfo se continuó en los Salones de 1917 y 1918, ambos realizados en espacios privados, posiblemente locales comerciales del centro tandilense. Los alumnos de Vicente Seritti (aún no creada la AAPDT, dictaba clases en su casa) se destacaron entre los expositores, como los jóvenes Ernesto Valor y Guillermo Teruelo (Tres Arroyos, 1895 - Mar del Plata, 1974).

Para el Salón de 1919 se recibieron ciento sesenta y cinco obras de más de veinticinco artistas y alumnos, por lo que se debieron usar las amplias instalaciones de la Escuela n°1 Gral. Manuel Belgrano. En 1920 se inaugura el Palacio Municipal, luego de ocho años de construcción, y allí se celebró el 5^{to} Salón de Aficionados, apoyado por primera vez por el gobierno municipal, que ya no podía negar el semillero de arte en el que se estaba convirtiendo la ciudad. Se presentaron ciento quince trabajos, entre dibujos y pinturas, sin presencia de esculturas. Pero, a diferencia de los Salones previos, la crítica local en este caso no dudó en mostrar su descontento y desilusión, remarcando la falta de talento de esta muestra. El centenario de la ciudad ya se empezaba a sentir y la demanda por una profesionalización de las artes plásticas se escuchaba por todas partes. Para el año siguiente la recientemente fundada SEBAT ayudó a organizar en 1921 el 6^{to} Salón de Aficionados, que se realizó nuevamente en el Palacio Municipal y donde se pusieron en venta obras por primera vez.

El Salón de 1922 no se celebró debido a los trabajos para organizar el Centenario de Tandil del año siguiente. Como era de esperarse, las celebraciones giraron en torno al homenaje del fundador del Fuerte Independencia, Gral. Martín Rodríguez, y apuntaron a construir una vidriera que mostrara las bondades y las bonanzas de Tandil. Tal fue la importancia de este evento, que el mismo presidente de la Nación de ese momento, Marcelo T. de Alvear, presidió la Comisión Honoraria que, junto con la Comisión Ejecutiva presidida por el entonces intendente, Esteban Maritorea, y la Comisión de Damas fueron las encargadas de la organización. Muchos fueron los eventos culturales y las citas sociales que se dieron en este año, como el concurso para el emplazamiento de dos monumentos al Gral. Rodríguez, uno en Buenos Aires y otro en Tandil. El ganador en las dos instancias fue el escultor Arturo Dresco. Otro evento fue el concurso de afiches por el Centenario, cuyo jurado fue Pío Collivadino, quien premió a Vicente Seritti. No cabe en este trabajo

desarrollarlos, aunque vale la mención de la participación de las colectividades de inmigrantes en Tandil que legaron dos emblemas arquitectónicos de la ciudad, como el Castillo Morisco, regalo español, y la Portada del Parque Independencia, por parte de los italianos.¹

Sin dudas, el evento más importante fue la Exposición de Bellas Artes del Centenario, organizada por la SEBAT y la Comisión Ejecutiva. Según la crítica, la exposición debía poner de «manifiesto la mentalidad y la capacidad de Tandil, no sólo en arte, sino en comercio, industrias [...] El certamen de arte [...] nos daría una idea exacta de la verdadera capacidad productora de este pueblo» (*Nueva Era*, 1922, s. p.). Las bases del concurso estipularon que el jurado debía estar integrado por artistas porteños, dejando claros los anhelos de la SEBAT por insertar al Tandil en un circuito artístico nacional. José León Pagano, crítico e historiador del arte porteño ya consolidado, ejerció como único jurado de la muestra que se inauguró el 1º de abril de 1923 en los salones de la Escuela N.º 1 Gral. Manuel Belgrano. El evento fue un indicio de la madurez alcanzada por los alumnos de la AADPT, en el que se expusieron más de doscientas pinturas y dibujos, pero ninguna escultura. Seritti mostró sus paisajes serranos y, en menor medida, figura humana; también lo hicieron sus discípulos Fernando Barreta y Víctor Bani.

Los esfuerzos de la SEBAT para ser reconocidos por la capital cultural se vieron frustrados por el dictamen de Pagano, que dejó desierto el primer premio por la Comisión, por no haber una pintura que lo justifique, y premió con el primer puesto de la SEBAT a un paisaje de Atilio Malinverno, artista porteño. Esta decisión de Pagano contrasta con la de Collivadino, que sí premió al director de AADPT en el concurso de afiches, reconociendo el trabajo de los tandilenses. Celebrado el primer salón de alcance nacional en la ciudad y habiendo pasado por la ciudad figuras de tal envergadura de Pagano o Collivadino, los hombres de las artes tandilenses redoblaron sus esfuerzos para que Tandil fuera ser aceptada como un lugar de producción, de circulación y de disfrute de las artes plásticas. Los Salones de Aficionados no volvieron a celebrarse y la actividad de la SEBAT se silenció públicamente, para concentrarse en fortalecer los vínculos que permitirían la llegada de obras modernas a Tandil. Los artistas aprovecharon el tiempo para exponer en distintos espacios de la provincia, como La Plata, Mar del Plata o Buenos Aires, haciendo notar la potencialidad de la ciudad serrana.

En 1934 se creó el Museo de Tandil y era necesario consolidarlo con una colección a la altura. Manochi tenía los contactos con las personalidades que facilitarían el trabajo. Atilio Chiáppori (Buenos Aires, 1880 - 1947), crítico de arte, literato y director del Museo Nacional de Bellas Artes; Mario Canale (Italia, 1890 - Buenos Aires, 1951), pintor, crítico de arte y hombre de la cultura bonaerense; Juan Buzón y Antonio Santamarina serían algunos de ellos. La primera obra del MUMBAT fue *Bodegón* de Vicente Seritti, expuesta en el 1º Salón de Arte de Buenos Aires y adquirida por la Municipalidad de Tandil en 1937. Ese mismo año ingresaron veinte obras en calidad de préstamo (a ser devueltas cuando se solicite) del Museo Nacional de Bellas Artes, con intervención de la Comisión Nacional de Bellas Artes, gracias a la gestión de Manochi y Chiáppori. Estas obras fueron principalmente de artistas

¹ Para leer más sobre esto: Suasnábar, M. G. (octubre de 2014). *Imágenes del Centenario de Tandil: construyendo identidad a través de las artes visuales*. [Ponencia] 2º Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina: experiencias en el espacio urbano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

argentinos y españoles, que representaban paisajes y naturalezas muertas entre otros, fieles a los gustos de los hombres del SEBAT y de la AADPT.

El MUMBAT tuvo su acto inaugural el 6 de enero de 1937, exhibiendo los préstamos del Museo Nacional, obras de artistas tandilenses, sesenta y nuevos trabajos, y de artistas foráneos, treinta y cuatro en total, junto con la pequeña colección privada de Manochi y William Leeson, médico que dirigió el Hospital en 1935 y asumió la intendencia años después. César Carugo fue el primer artista porteño en donar una obra de su autoría y colaboró con Manochi para que otros veintidós artistas lo imitaran.

Con un nuevo museo, la CMBAT se puso a trabajar para realizar el 1^{er} Salón de Arte de Tandil (SAT). Así como la SEBAT, el reglamento del SAT tomó de modelo los certámenes de Buenos Aires, con cuatro categorías: pintura, escultura, dibujo y grabado. Estuvo dirigido a artistas nacionales, argentinos residentes en el exterior y extranjeros con residencia de más de dos años en Argentina. Se premiaron tres trabajos por categoría. El jurado fue conformado por representantes locales, provinciales y de los expositores. En esta primera edición, se formó así: Seritti y Teruelo por la CMBAT; los expositores eligieron a Emilio Centurión y Augusto Marteau, y finalmente Ernesto Riccio y Mario Canale por la Comisión Provincial de Bellas Artes (CPBA). Estos últimos fueron artistas y docentes que actuaron de nodos en la red cultural que empezó a tejer la Comisión Provincial, fundada en 1923 por iniciativa de Emilio Pettoruti y que funcionó como un organismo de promoción de las artes y la educación artística en toda la provincia.

Para aprovechar el clima benigno y la llegada del incipiente turismo en la ciudad, el 1^{er} SAT se realizó entre el 8 de diciembre de 1938 y el 8 de enero de 1939 en las instalaciones del nuevo MUMBAT, y también en la Sociedad Cosmopolita de Socorros Mutuos y en el Palacio Municipal, para darle lugar a la llamativa cantidad de obras que fueron enviadas. Fueron seleccionados trescientos treinta y dos trabajos, de quinientos tres envíos, por parte de doscientos veintiséis artistas, sobre todo porteños y varones. Sobresalieron en número las pinturas, entre óleos, acuarelas, pasteles y temple; con una predominancia en el género paisaje. Seguidamente fueron las esculturas, y luego el grabado y el dibujo. Los artistas tandilenses fueron solo diez, pero hubo representantes de toda la provincia de Buenos Aires. Para Suasnabar (2019), el SAT fue una oportunidad para muchos artistas de legitimar su trabajo y ocupar un lugar en las más altas esferas culturales, tanto los jurados. Como dice la autora, «este Salón dio la oportunidad de sentar las bases de un futuro microcircuito desde Tandil a la región» (p. 155). Fue relevante no sólo para la red bonaerense encabezada por la CPBA, sino para el mismo Tandil, que podía ver concretado el sueño de un circuito artístico profesional y legitimador, contribuyendo a la construcción de la identidad cultural y política local. Si bien tanto la SEBAT como el SAT fueron inspirados por sus pares porteños, pronto se vio la necesidad de moldearlos a las idiosincrasias locales, creando un ambiente cultural particular.

En cuanto a la premiación, el primer puesto fue para Ana Weiss con su desnudo *En el estudio*; en segundo lugar, quedó *Figura*, de Héctor Basaldúa, y tercero, *Máscara*, de Enrique Larrañaga, todos tratamientos de figura humana, en tono clásico. En la categoría escultura, fueron premiadas obras de Pedro Tenti, César Sforza y María Carmen de Araoz Alfaro; y en dibujo y grabado, Hemilce Saforcada, Rodolfo Castagna y Laerte Baldini. Todos

los artistas premiados fueron foráneos, a pesar de la presencia de tandilenses en el certamen.

Los reconocimientos parecen haber respondido al proyecto de insertar al SAT en una red más grande y de legitimar el certamen premiando artistas reconocidos y exponentes de las ideas plásticas modernas. Lo mismo podemos ver en los criterios de adquisición por parte de la CMBAT, que se destinaron a comenzar la colección del reciente MUMBAT. Allí encontraremos trabajos de figuración clásica, como los ganadores en pintura, paisajes serranos y escenas costumbristas. La CMBAT destinó diez mil pesos para la compra de treinta y un obras (veintiocho pinturas y sólo tres esculturas), entre las que se destacan *El gato gris*, de Antonio Berni, y los tres primeros premios de Weiss, Basaldúa y Larrañaga, y el primer premio de escultura de Tenti. Otras treinta y ocho obras fueron adquiridas por la CPBA con destino al Museo Provincial de Bellas Artes, entre las cuales estaban los premios a dibujo y grabado y el segundo premio a escultura. Pero esta vía no fue la única vía de adquisición de los nuevos integrantes de la colección. Mario Canale, haciendo uso de sus relaciones políticas y culturales y como representante de la Comisión Provincial, intermedió en la compra de doce obras en nombre del entonces presidente de la Nación, Roberto Ortiz. Las obras elegidas dieron cuenta no sólo de las corrientes de lo moderno en el arte, sino también de los talentos locales y del prestigio de los jurados. Así es como se compraron paisajes de Valor, Teruelo y María Zárate, artista tandilense, el tercer premio de escultura de Araoz Alfaro y un paisaje de Riccio. También fue Jorge Coll, el entonces ministro de Justicia e Instrucción Pública Nacional, quien adquirió un óleo de Alberto Rossi para donar al Museo. Pero sin duda lo que más se destaca es la donación de Antonio Santamarina, *Contraluz*, de Emilio Pettoruti.

Celebrado el 1^{er} Salón de Arte de Tandil (que continuó realizándose hasta 1958) y con un número considerable de obras en el MUMBAT, no quedaban dudas de que Tandil ya formaba parte de la red cultural que la CPBA y personalidades, como Antonio Santamarina, Canale o el mismo Manochi tejieron alrededor de los centros de legitimación, acercando a las periferias y consolidando sus propias prácticas culturales. Como un sello de garantía, en julio de 1939 se reinauguró el MUMBAT exhibiendo la flamante nueva colección.

El arte se compra: las adquisiciones para la colección

Ya explicamos que el MUMBAT nació por parte de un grupo de personas de la burguesía local que veía como parte de su labor ciudadana fomentar el crecimiento y el desarrollo de las artes plásticas para la Nación civilizada, la provincia desarrollada y la ciudad ilustrada. Tal como explica Baldasarre (2006), la práctica de *coleccionar*, más específicamente, la de coleccionar obras de arte, surge a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en concordancia con la consolidación del modelo de país moderno. Explica Baldasarre (2006) que «el coleccionista sentía que cumplía un deber patriótico en la formación y ensanchamiento de la colección, que excedía el mero placer individual del adquirir» (p. 14). Los principales museos de Bellas Artes del país fueron productos de estas prácticas colectivistas, de cuyas donaciones nacieron.

Pero estas obras compradas no sólo crearon los museos, sino también crearon el gusto. Las directrices marcadas por lo que se adquiría fue un parámetro nivelador de lo bello, lo bueno, lo moderno. Al respecto, escribe Baldasarre (2006): «En un país como la Argentina, donde la idea de construcción de una nación moderna se instituyó de manera no sólo consciente sino también programática, la emergencia del coleccionismo se insertó [...] dentro de ese proyecto» (p. 270). Fue la concreción del proyecto de modernidad tandilense el que encarnó José Manochi, arquitecto de lazos entre Buenos Aires y Tandil, entre el centro y la periferia. La SEBAT estuvo presidida en sus dieciocho años de vida por Manochi y Courdeu, y fueron ellos los que trazaron los lineamientos por sobre los cuales funcionó su Academia, se fundó el Museo y se consolidó el arte de Tandil. Vale la pena destacar que ningún artista formó parte de esta sociedad, aunque sí fueron convocados para cumplir labores específicas. Se destaca el trabajo de Vicente Seritti, que dirigió la AADPT desde su fundación hasta el año de su fallecimiento en 1962, tarea que continuó otro artista, Ernesto Valor. Esto da cuenta que el desarrollo del sistema del arte no fue obra de artistas, sino de un grupo de la elite terrateniente, muchos de ellos abiertamente defensores del Partido Conservador, y que abogaban por las ideas de orden y progreso. Suasnabar (2019) explica que se trataba de «una burguesía que se consideraba como benefactora del arte local propiciando las condiciones para el desarrollo de la Academia como el ámbito que consagraba, por su autoridad y sus enseñanzas, un género de obras y un tipo de artista» (p. 85). La Academia, y luego el MUMBAT con su Salón, fueron los pasos en el camino, monopolizado por los miembros de la SEBAT, para lograr la reafirmación de la identidad artística y el progreso cultural de Tandil, echando mano de sus vínculos con personalidades públicas del entorno local y regional.

Pero un nuevo desafío apareció: el de dotar al nuevo Museo de una colección propia y los préstamos y las donaciones empezaron a llegar. Junto con ello, el gusto del público tandilense iba afianzando su preferencia moderna, siempre con la tutoría celosa de la AADPT. Tal como explica Suasnabar (2019):

Las obras que enviaron como donación o préstamo al Museo tandilense fueron el resultado de un proceso de modernización artística que llevó a la incorporación de un «arte nuevo» signado por la reinterpretación de los aportes de las vanguardias de una generación de artistas formados inicialmente en Argentina, que lograron cautivar los espacios constituidos y la consagración oficial (p. 145).

Así es como en abril de 1937 llegó al Museo *Crepúsculo*, de Martín Malharro, de la mano de Manochi y Eduardo Navarro Loveira, coleccionista privado y miembro de la Liga Patriótica Argentina. Juan Buzón, en ese entonces diputado provincial, asistió al 5^{to} Salón de Arte de La Plata de junio de ese mismo año y compró *Paisaje*, de Teruelo y *Sierras en luz*, de Valor, entre otros paisajes. El primer Salón de Arte de Tandil, como ya explicamos, fue organizado por la Comisión Municipal con ayuda de su par provincial, encargadas también de premiar y adquirir obras.

No llama la atención, entonces, ver la predilección en primer término por la pintura, y en ésta, por temas que resignifiquen la idea de un arte nacional en un lenguaje heredero de la enseñanza clásica con tintes modernos. La mayoría de los artistas premiados eran foráneos, en un intento por reforzar el posicionamiento de la Tandil cultural. Devolviendo gentilezas, fue Mario Canale quien hizo posible la adquisición de obra de artistas locales, que demostraron con sus paisajes las maravillas del escenario serrano. Así, Tandil se iba consolidando no sólo como ciudad cultural sino también como una geografía ideal para las imágenes bucólicas del paisaje nacional, de lo que hablaremos más adelante. No es, entonces, caprichosa ni azarosa la selección de obras que ingresaron al MUMBAT en el 1^{er} Salón.

Renato Fumero (2015) invita a pensar en el Salón de Arte como un dispositivo social, que regula, ordena y jerarquiza, cuestionando su rol imparcial e independiente. El Salón de Arte es un concurso regulado y organizado, con sus normas explícitas, plasmadas en el reglamento, y sus normas implícitas, marcadas por la época. Fumero (2015) explica que «en su diseño quedan patentizados los valores que las instituciones proyectan socialmente» (p. 3) y su relevancia va más allá del hecho mismo de juzgar o de mostrar. Se vuelven citas sociales, exposiciones de pinturas, pero también de logros, de modas, de prestigios adquiridos y de repudios morales. Son espacios de legitimación de artistas, gestores, jurados y personalidades políticas, donde se selecciona lo bueno sobre lo malo. El Salón de arte es, en definitiva, «un tipo de mecanismo social operativo dentro del espacio artístico que no limita su eficacia sólo a la evaluación de obras de arte» (Fumero, 2015, p. 4). Y el SAT, por supuesto, perpetúa esta dinámica y se consagra como el corolario de un movimiento de institucionalización de las artes tandilenses iniciado unos años antes. Toma de modelo el reglamento y los modos de funcionamiento de los salones que le preceden, y para esto destacaremos algunos aspectos de la historia del SNBA, marcando algunos paralelismos.

Según Diana Beatriz Wechsler (1999), el SNBA inaugurado en 1911 y sostenido hasta nuestros días, no escapa a las lógicas antes mencionadas, y se instala desde el principio como un centro de irradiación cultural. El Salón fue (y es) el escenario que mostró las tensiones entre lo clásico y lo moderno, tamizado por el anhelo de condensar un arte nacional. La circulación de obras y de artistas que representaban una u otra tendencia buscaban instalarse en este evento. Pero esta búsqueda no corre sólo para los artistas, sino para este nuevo agente: los coleccionistas, marchands y críticos, que compran y adquieren obras, tanto como para sus colecciones privadas como para donaciones. También cobra importancia el jurado, que dictará la sentencia de consagración o de rechazo. Serán entonces los artistas, la crítica, la prensa, los coleccionistas, el público y los jurados los protagonistas del Salón, una institución que con su accionar busca «la formación de un *ambiente* [...] para las artes en Argentina» (Wechsler, 1999, p. 43).

Ser parte del Salón es ser parte de este ambiente, ser tan sólo seleccionado para exhibir una obra era un reconocimiento público, era un paso más en la profesionalización del oficio, y significaba la posibilidad de acceder a becas, a ventas y más exhibiciones en galerías privadas. Pero este premio tenía su precio: acatar las normas del buen gusto y obedecer a la norma. Tal como explica Wechsler (1999) se debía exponer:

una pintura serena, convencional, no conflictiva, que igualara pasado y presente, paisaje y personaje, a través de un lenguaje plástico que combinara eclécticamente elementos heredados de la pintura regional española y algunos rasgos del impresionismo convertidos en tics (p. 52).

Las vanguardias que se escapaban de la norma y lograban escabullirse por entre lo establecido, eran rápidamente cooptados y neutralizados, como las notas de color anecdóticas. Y lo que no soportaba lo establecido e iba dispuesto a disrumpir a toda cosa, era rechazado y se conformaba como centro paralelo de legitimación, así como sucedió con el Salón de los Recusados de Buenos Aires de 1914.

Por eso, para lograr ingresar en el panteón de lo respetado, los artistas se sirvieron del género paisaje para representar una realidad lejana de las problemáticas. Tal como en los primeros SNBA, en 1938 el salón de Tandil se vio inundado de paisajes. Esto operó en dos sentidos: para retratar la mirada armónica sobre la realidad, y para presentar al público la belleza de las sierras de Tandil, materia prima ideal para pintar la paz y motivo de inspiración para cualquier paisajista. El paisaje es indiferente, mudo, y muchas veces telón de fondo para escenas de costumbres, también desactivadas de conflicto y pintoresquistas. La pintura de Salón, como dijimos antes, es operativa e instrumental, e intentaba difundir y perpetuar los valores de la institución. La pintura de nuestro SAT está al servicio de la construcción de la identidad, es parte del aparato propagandístico de la Argentina agroexportadora de principios del siglo xx. El pasado es el material de rescate para fabricar un decorado donde el *indio* ya no existe y el gaucho es un buen vecino. El paisaje afónico sirve para la evocación y la ensoñación propia del mundo moderno. Desde las primeras exposiciones en Tandil de 1916, el paisaje serrano protagoniza la escena, no sólo por la proximidad física, sino también por ser motivo purista por excelencia, disfrazado de atracción geográfica y rareza geológica. Los artistas del grupo Nexus buscaban encontrar en el paisaje la esencia del arte nacional, y las sierras que los artistas tandilenses como Seritti, Valor o Carlos Frank (Tandil, 1912 - ¿?) pintaron, parecen haber seguido estas búsquedas.

Si bien pasaron más de veinte años entre el primer SNBA y el primer SAT, las mismas reflexiones se aplican al segundo. La modernidad artística aterriza a Tandil para la década del treinta, y su Salón de Arte nace para ser el epicentro del *ambiente* artístico tandilense ya conformado, y que «dará forma al corpus de imágenes aceptadas, legitimadas» (Wechsler, 1999, p. 43). Así, la colección del MUMBAT fue consolidándose por dos vías: con donaciones y con las celebraciones de los primeros salones. Tanto la primera, donaciones en su mayoría intermediadas por Manochi, como la segunda, bajo la tutela de la CMBAT, promovieron la construcción de una identidad cultural moderna tandilense, que no escapa de ambiciones políticas y morales. Personalidades de la cultura estuvieron presentes en ambos certámenes: Canale fue jurado del SNBA entre 1911 y 1939, antes de ser jurado del SAT como representante de la Comisión Provincial, así también como lo fue Chiáppori, que concretará el primer préstamo de obra al MUMBAT y Collivadino, amigo de Manochi. El arte de Tandil responderá a las demandas del proyecto político del país, y el género paisaje va a ser la mejor herramienta para esto.

El arte media: los paisajes de Tandil

El 1^{er} SAT se celebró entre diciembre de 1938 y enero de 1939, y se expusieron trescientas treinta y dos obras: doscientas veintiocho pinturas, cuarenta y un esculturas, cincuenta y seis grabados, y siete dibujos. Del total de las pinturas (con sus distintas técnicas de acuarela, temple y óleo), la mitad eran paisajes y el resto se repartían en igual proporción entre retrato y tratamiento de figura, naturalezas muertas y bodegones, y escenas de costumbres. Fueron adquiridas sesenta y nueve obras por vía pública: treinta y seis pinturas y grabados, y dos esculturas por parte de la CPBA con destino al Museo Provincial de Bellas Artes. La Comisión Municipal, con destino al nuevo MUMBAT, adquirió treinta y un obras: veintitrés óleos, una pluma, un temple, tres aguafuertes, una acuarela y dos esculturas en bronce. Por las donaciones privadas fueron catorce obras en total: trece pinturas al óleo y una escultura en bronce. Cuarenta y cuatro artistas ingresaron a la colección local, de los cuales sólo ocho eran de Tandil y el resto de distintas localidades de Buenos Aires, porteños en muchos casos. Trece fueron las artistas mujeres, cuatro de ellas tandilenses. Del total de las pinturas con destino al MUMBAT, más de un tercio son paisajes: diecisiete en total sobre cuarenta y dos trabajos. Sobre estas² nos detendremos.

² Las imágenes n° 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16a, 16b y 17 se encuentran disponibles en el Anexo fotográfico.

N°	Título	Autor/a	Técnica	Localidad	Origen
1	<i>Los tilos y la casa de Lizette</i>	Guido Acchiardi	óleo	Foráneo	Adquisición CMBAT
2	<i>Primavera (Buenos Aires)</i>	Dolores Alazet Rocamora	acuarela	Foráneo	Adquisición CMBAT
3	<i>Esquina boquense</i>	José Arcidiacono	óleo	Foráneo	Adquisición CMBAT
4	<i>Una calle</i>	Ítalo Botti	óleo	Foráneo	Adquisición CMBAT
5	<i>Soledad</i>	Carlos Frank	óleo	Tandilense	Adquisición CMBAT
6	<i>Vuelta de Rocha</i>	Alfredo Lazzari	óleo	Foráneo	Adquisición CMBAT
7	<i>Puente Almirante Brown</i>	Remo Marini	óleo	Foráneo	Adquisición CMBAT
8	<i>Riachuelo</i>	Pablo Molinari	temple	Foráneo	Adquisición CMBAT
9	<i>La Cuesta de Loma Verde</i>	Fernando Pascual Ayllón	óleo	Foráneo	Adquisición CMBAT
10	<i>Sol en el barrio</i>	Tita Riviere de Suarez Marzal	óleo	Tandilense	Adquisición CMBAT

11	<i>Rincón isleño</i>	Vicente Vento	óleo	Foráneo	Adquisición CMBAT
12	<i>Parvas</i>	Pascual Abálsamo	óleo	Foráneo	Donación Presidente de la Nación
13	<i>Calle</i>	Onofrio Pacenza	óleo	Foráneo	Donación Presidente de la Nación
14	<i>Lago Lacar</i>	Ernesto Riccio	óleo	Foráneo	Donación Presidente de la Nación
15	<i>Mañana brumosa</i>	Guillermo Teruelo	óleo	Tandilense	Donación Presidente de la Nación
16a	<i>Paisaje</i>	Ernesto Valor	óleo	Tandilense	Donación Presidente de la Nación
16b	<i>Paisaje³</i>	Ernesto Valor	óleo	Tandilense	Donación Presidente de la Nación
17	<i>Paisaje</i>	María Sofía. Zárate	óleo	Tandilense	Donación Presidente de la Nación

³ La información reunida no alcanza para distinguir cuál de las obras presentadas con el mismo título por Valor fue la adquirida.

Tomando los lineamientos de William John Thomas Mitchell (2002), las imágenes de paisajes no sólo significan, sino también (y, sobre todo) operan, funcionan. Son instrumentos de discursos sociales, insertados en su propio sistema artístico. El género tiene, según el autor, una doble función:

Naturaliza una construcción social y cultural, representando un mundo artificial como si fuera simplemente dado e inevitable, y también hace esa representación operativa interpelando a su espectador en relación más o menos determinada a su darse como vista y como sitio (Mitchell, 2002, p. 2).⁴

El paisaje no está mediado sólo por la vista fisiológica del sujeto que pinta, o por los códigos de representación que la institucionalidad avala, sino también por las relaciones entre sí mismo y el entorno, que presenta subrepticamente en cada marco y opera a su favor. Para Mitchell (2002), entonces, es clave abordar el estudio de estas imágenes desde la historia de su propia neutralización, por eso el paisaje no es género, sino un medio. Medio complejo y polifónico, porque «no es sólo una escena natural ni la representación de una escena natural, sino una representación *natural* de una escena natural, una traza o un ícono de la naturaleza *en la naturaleza misma*» (Mitchell, 2002, p. 15).⁵ En el mismo sentido, Jens Andermann (2008) explica que «el paisaje, por ser un medio cultural de percepción y representación del espacio (como —o a través de— lugares) es también el mediador entre las relaciones sociales y políticas humanas y el ambiente no humano» (p. 5).

Estas reflexiones nos permiten estudiar los paisajes seleccionados en dos sentidos: una primera mirada se posa sobre el carácter legitimador de los lenguajes plásticos, enmarcados en el aval que el dispositivo Salón proyecta sobre ellos. Tal como explica Bladasarre (2006), los motivos iconográficos se convierten en tics y se incorporan sin muchos dramas. Las pinceladas impresionistas se lucen dando forma a árboles, nubes y sierras. Hay que mencionar la presencia de los artistas del grupo Nexus en la ciudad: Pío Collivadino visitó en más de una ocasión la ciudad y entabló amistad con Manochi, así como hay registros de las usuales visitas de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Fortunato Lacamera, y el mismo Ernesto Valor fue miembro de la exclusiva Orden del Tornillo de Benito Quinquela Martín.⁶ Tampoco hay que obviar el desembarco del impresionismo en la Argentina y en Tandil: Malharro ya formaba parte de la colección. El SAT habilitó el modo impresionista sobre la temática paisajística en Tandil, y abrió las puertas para que ingresara en la colección del Museo. Los modos modernos de pintar ya eran parte del *ambiente* artístico de la ciudad.

El segundo ángulo de estudio es en donde nos detendremos. El paisaje en el 1^{er} SAT es un paisaje en donde el espacio representado es un modo exhibitivo, mudo y, sobre todo, de apropiación, propia del modelo extractivista del modelo agroexportador. El motivo está separado del pintor, cuya mirada está codificada por la relación entre sí mismo y el entorno que se fue consolidando en la modernidad argentina. El espacio argentino era un espacio de

⁴ «It naturalizes a cultural and social construction, representing an artificial world as if it were simply given and inevitable, and it also makes that representation operational by interpellating its beholder in some more or less determinate relation to its givenness as sight and site» (Mitchell, 2002, p. 2) Traducción de la autora.

⁵ «It is not only a natural scene, and not just a representation of a natural scene, but a *natural* representation of a natural scene, a trace or icon of nature *in nature itself*» (Mitchell, 2002, p. 15) Traducción de la autora.

⁶ Para leer más sobre esto: Perez, D. (1976). Ernesto Valor y el desarrollo de las artes plásticas en Tandil. Tandil, Imprenta Grafitan.

usurpación, usufructo simbólico y material. Tal como explica Andermann (2008), el paisaje media la relación entre las personas y su entorno, y en este caso la relación será de conquista y de objetualización. El granero del mundo necesitaba sus vastas tierras productivas, pacíficas y al servicio del progreso. Ésta, la de la Argentina civilizada, va a ser la representación natural que se oculta detrás de la escena natural. Y sobre esta hipótesis, haremos una diferenciación entre el paisaje urbano y el paisaje natural. Los motivos de los paisajes urbanos del SAT son claros: la *Esquina boquense* [Figura 1], de Acchiardi, y el *Riachuelo* [Figura A en Anexo], de Molinari: los *bordes* de una ciudad que crece a paso agigantados. El *Puente de Almirante Brown* [Figura B en Anexo], de Marini, inaugurado en 1914, se vanagloria del progreso y el desarrollo, mientras que la nostalgia se congela en la *Calle* [Figura 2], de Pacenza. Quieta, suspendida e inmóvil, esta esquina parece a medio camino entre la añoranza por el pasado y el futuro que llega de la mano de los tranvías, cuyas vías ya vemos en el asfalto.



Figura 1. José Arcidiacono, *Esquina boquense*. 1^{er} Salón de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura 2. Onofrio Pacenza, *Calle*. 1^{er} Salón de Arte de Tandil, 1938-1939

Para Catalina Fara (2014), en los paisajes urbanos que se expusieron en los SNBA, está patente «un sentimiento nostálgico respecto a la modernización, a partir del cual el suburbio se convirtió en el lugar donde todavía pervivía aquella Buenos Aires “de antaño”» (p. 67). Este mismo sentimiento se ve en los paisajes urbanos del SAT, donde la lucha entre lo viejo y lo nuevo sucede a orillas del río, en los márgenes de la ciudad que resiste a expensas de los monumentos de la modernidad.

Los paisajes urbanos expusieron una interesante, aunque lejana, realidad porteña y estuvieron presentes en menor número con respecto a los naturales. Estos últimos muestran imágenes sobre todo serranas, o al menos no pampeanas. El único que se identifica como tal es *Lago Lacar* [Figura 3], de Riccio, que deja ver más las montañas que el agua misma. En *Soledad* [Figura 4], de Frank, vemos al rancho en el centro, *Abálsamo* nos muestra sus *Parvas* [Figura C en Anexo], y en *Rincón isleño* [Figura D en Anexo], Vento nos regala un paisaje semiurbano que es telón de fondo para la escena costumbrista. Adoptando un abordaje crítico para el análisis de estas imágenes, y siguiendo a los autores antes mencionados, no podemos leerlas como simples reproducciones de escenas naturales documentadas en un momento y lugar particular. Los paisajes no son imágenes legibles en tanto archivos físicos vírgenes, sino representaciones de una realidad percibida y previamente codificada que se convierten en tales a través del análisis crítico, como el que intentamos en estas páginas. Por lo tanto, los paisajes no pueden ser leídos como documentos translúcidos, reflejo de la realidad social, sino también como reflectores de ésta, resultados de un entramado social y operativos a narrativas históricas. Los paisajes argentinos del siglo xx son medios donde se vehiculiza el discurso sobre el cual se cimenta la Argentina de ese momento. Son las parvas de la provincia productivista, o las escenas

anecdóticas que suceden en la soledad del rancho o en las islas del delta, durante la *Mañana brumosa* [Figura 5], de Teruelo, que es tranquila y mansa. El paisaje es una mirada fragmentaria de la experiencia vivencial del entorno y será el género mismo el que posibilitará la percepción del fragmento y la nueva totalidad que éste concibe.



Figura 3. Ernesto Riccio, *Lago Lacar*. 1^{er} Salón de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura 4. Carlos Frank, *Soledad*, 1^{er} Salón de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura 5. Guillermo Teruelo, *Mañana brumosa*. 1^{er} Salón de Arte de Tandil, 1938-1939

En tal sentido, podemos traer el *Lago Lacar*, de Riccio. Jurado del SAT por la CPBA, el artista retrata el lago de un rincón de la Patagonia, que aterriza en la nueva ciudad cultural serrana. Es la argentinidad lejana e inaccesible, que se acerca a través de la pintura y planta bandera. Es un reclamo por la Argentina que está lejos, pero no puede ser olvidada, un fragmento de la vastedad del territorio traído hasta los centros como *souvenir* y recordatorio, símbolo de la patria, pedazo de país enmarcado y exhibido, volviéndose parte del entorno cercano. Es *aquella* Argentina que viaja hacia *esta* Argentina, que se sirve de ella para el trabajo en pos de la modernidad.

Otro fragmento que quiere operar en el mismo sentido son las sierras, que fueron motivo de más de un paisaje. Valor, Teruelo y Zárate apadrinan el relieve tandilense y lo cristalizan para mostrar el motivo de inspiración que termine por dar cuerpo al alma nacional. Son también los paisajes serranos los que van a llevar a los Salones de Buenos Aires, La Plata, Mar del Plata. En 1938 la CPBA adquirió para el Museo Provincial *Impresión de Tandil*, de Valor, expuesta en el 2^{do} Salón de Buenos Aires, y Antonio Santamarina compró para su colección privada *Sierra de las Ánimas*, también de Valor, expuesta en 1942 en el 9^{no} Salón de Arte de La Plata, y en el 1^{er} Salón de Arte de Mar del Plata de 1942, la municipalidad de General Pueyrredón adquiere *Quietud en la Sierra*.

Los paisajes nunca ceden su lugar en los salones, al igual que no pierden vigencias los interrogantes por *lo argentino*, la pintura nacional y lo propio. Argentina a finales del siglo XIX y principios del siglo XX ansiaba encontrar su lugar en el mundo, ser reconocida y respetada, y las artes plásticas aportaron su parte para consolidarse bajo los valores del orden y el

progreso, la civilización y el modernismo. Ese también fue el anhelo de Tandil y así también colaboraron en la narrativa moderna. Pasaron más de veinte años entre Centenario de la Nación y el 1^{er} Salón de Arte de Tandil, pero el tiempo no impide que los artistas sigan preguntándose por el paisaje nacional, y los tandilenses se afanan por mostrar a las sierras como una posible respuesta. Desproblematizadas, prósperas, turísticas, apolíticas, las sierras de Tandil quieren formar parte del panteón de las *bellas artes* y encuentran en el Salón su terreno de disputa por excelencia.

Palabras finales

Selene Bañiles (2012) ubica a Tandil en la periferia de la periferia de la modernidad europea, entendida en términos *bermanianos*, atrasada cronológicamente. La modernidad plástica llega de la mano de la SEBAT del año 1920, que trae, a su vez, el MUMBAT y su SAT a finales de la década del treinta. Para la autora, «la experiencia moderna es consciente en sus protagonistas y se vive como conflicto entre lo nuevo y lo viejo» (Bañiles, 2012, p. 9). Los protagonistas no son más que los prohombres de la cultura de Tandil, como Manochi y Cordeu. También serán los artistas, entre ellos Seritti y Valor, que van a asimilar los lenguajes plásticos novedosos y los temas clásicos. La tensión entre tradición y modernidad se disputó en Tandil en la década de los veinte y los treinta, y el escenario fue el MUMBAT y el Salón. La pregunta por el arte nacional llegó años después de las escenas de Della Valle y de los paisajes de Sívori. Pero el tiempo no es excusa, y los pinceles tandilenses se afanan por pintar una respuesta y ofrecer las sierras como testimonio paisaje argentino.

Reconociéndose deudora de los avances culturales de Buenos Aires, Tandil no hizo más que seguir sus pasos, copiando las instituciones que profesionalizaron las artes plásticas: la SEBA porteña, la Academia Nacional de Collivadino, y el reglamento de los Salones de Buenos Aires. No sorprende, entonces, que los debates que se pueden leer alrededor del 1^{er} Salón no estén muy lejanos a los que menciona Wechsler (1999) con respecto a los primeros SNBA. Los modos, los temas, las ideas, los interrogatorios, en fin, las imágenes que se produjeron y circularon en el ambiente tandilense no podían sino dar cuenta de los modos, los temas, las ideas y los interrogatorios que sucedían paralelamente (con perdón de los años cronológicos transcurridos) en Buenos Aires. Los paisajes adquiridos no responden a imparcialidad u objetividades, sino que (como medios que son) vehiculizan el discurso de la Argentina moderna y progresista, civilizada y productiva. A través de pinceladas más expresivas y sueltas, se patentiza la pregunta: ¿cuál es el alma de lo nacional? Ya desaparecido el indio, neutralizado el gaucho, el paisaje puede finalmente salir del fondo, ofrecer respuestas, con las sierras como protagonistas; y corporalizar la tensión de la modernidad tandilense. Y esta modernidad doblemente periférica, tendrá su característica más palpable en los modos pedagógicos que su Academia le supo imprimir. En 1944 se realiza el primer Salón de Artistas Locales, un espacio de visibilización de los alumnos y las alumnas de la AADPT. Señala Suasnabar (2019) que de las setenta y un obras presentadas, cincuenta y una tenían el título *Paisaje*, y eran de paisajes tandilenses. Entre 1970 y 1973, Tandil celebró cuatro salones de Arte Sacro y Paisaje. Estos dos sucesos evidencian la preferencia temática de la AADPT y el sistema del arte tandilense en general.

Iniciando con un breve recorrido del nacimiento del sistema del arte tandilense, en este trabajo intentamos dar respuestas a las preguntas planteadas: ¿qué rol tuvieron los paisajes en el 1^{er} Salón de Arte de Tandil? ¿Qué sentidos operaron detrás de las selecciones y las adquisiciones? Esbozamos una posible respuesta, analizando el papel clave que tuvo el primer SAT para el posicionamiento de Tandil como lugar de producción, de circulación y de comercialización de arte, campo de disputa de la modernidad periférica y escenario de la consolidación de la identidad tandilense. Será trabajo de futuras investigaciones seguir los pasos del paisaje en los Salones y en la colección del MUMBAT, cuyos designios cambiaron después del golpe de Estado de 1943 y el advenimiento del peronismo en la provincia.

Referencias bibliográficas

Andermann, J. (2008). Paisaje: imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, 13(14). http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3749/pr.3749.pdf

Baldasarre, M. I. (2006). *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Edhasa.

Bañiles, S. (2012). *El Museo y Academia Municipal de Bellas Artes de Tandil: modernidad periférica y desarrollo de las artes plásticas tandilenses: 1880-1957* [Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires].

Cordeu, M. (1947). Artes plásticas. En O. Fontana, *Tandil en la historia*. Gráfica Vitullo.

Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (1938) *Catálogo 1^{er} Salón de Arte de Tandil*, Tandil.

Fara, C. (2014). Buenos Aires expuesta. Pinturas sobre el paisaje urbano en el Salón Nacional de Bellas Artes 1911-1939. *Anales del IAA*, 44(1). http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/132/html_87

Fumero, R. (diciembre de 2015). *Concursos y salones. Apuntes para pensar el caso del arte contemporáneo joven en Buenos Aires* [Ponencia]. XI Reunión de Antropología del Mercosur, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay. <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1408>

Manochi, J. (1970). *Tandil en el arte. Contribución a la historia del arte argentino*. Instituto Salesiano de Artes Gráficas.

Mitchell, W. J. T. [1994] 2002). Introduction [Introducción], *Imperial Landscapes* [Paisaje Imperial]. En W. J. T. Mitchell (Ed.), *Landscape and power* [Paisaje y Poder] Chicago, The University of Chicago Press.

Perez, D. (1976). *Ernesto Valor y el desarrollo de las artes plásticas en Tandil*. Tandil, Imprenta Grafitan.

Picabea, E. (1923). Reseña de la Exposición de Arte del Centenario. *Diario Nueva Era*.

Suasnabar, G. (2019). *De salones e instituciones en el espacio bonaerense. Prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil, 1920-1955* [Tesis de Doctorado en Historia, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín] <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/761>

Wechsler, D. (1999). Salones y contra salones, en Penhos, M. y Wechsler, D. (Coords.) *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ed. del Jilguero.

Anexo fotográfico



Figura A. Pablo Molinari, *Riachuelo*, 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura B. Remo Marini, *Puente de Almirante Brown*, 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura C. Pascual Abalsamo, *Parvas*, 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura D. Vicente Vento, *Rincón isleño*, 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939

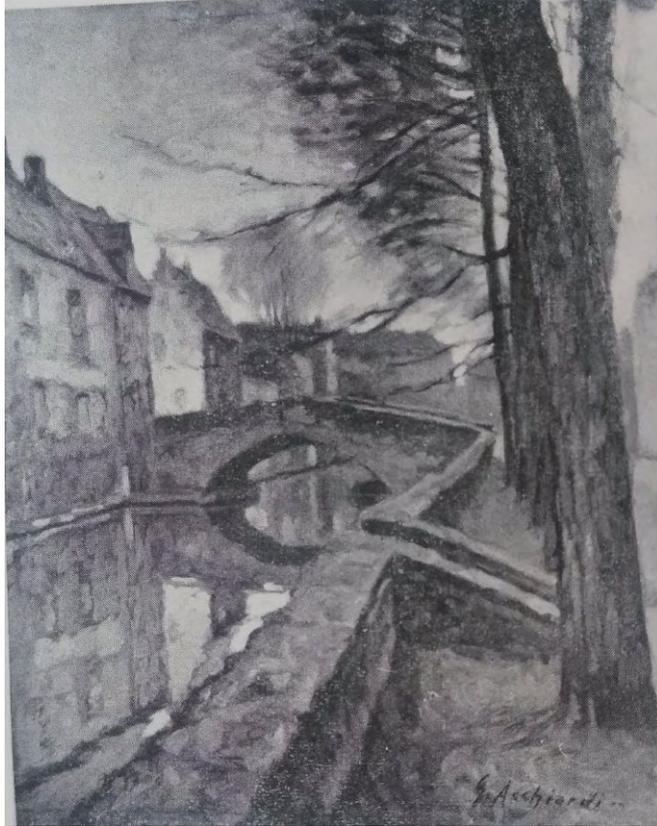


Figura E. Guido Acchiardi, *Los tilos y la casa de Lizette*, 1er Sal3n de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura F. Dolores Alazet Rocamora, *Primavera (Buenos Aires)*, 1er Sal3n de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura G. Ítalo Botti, *Una calle*. 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939

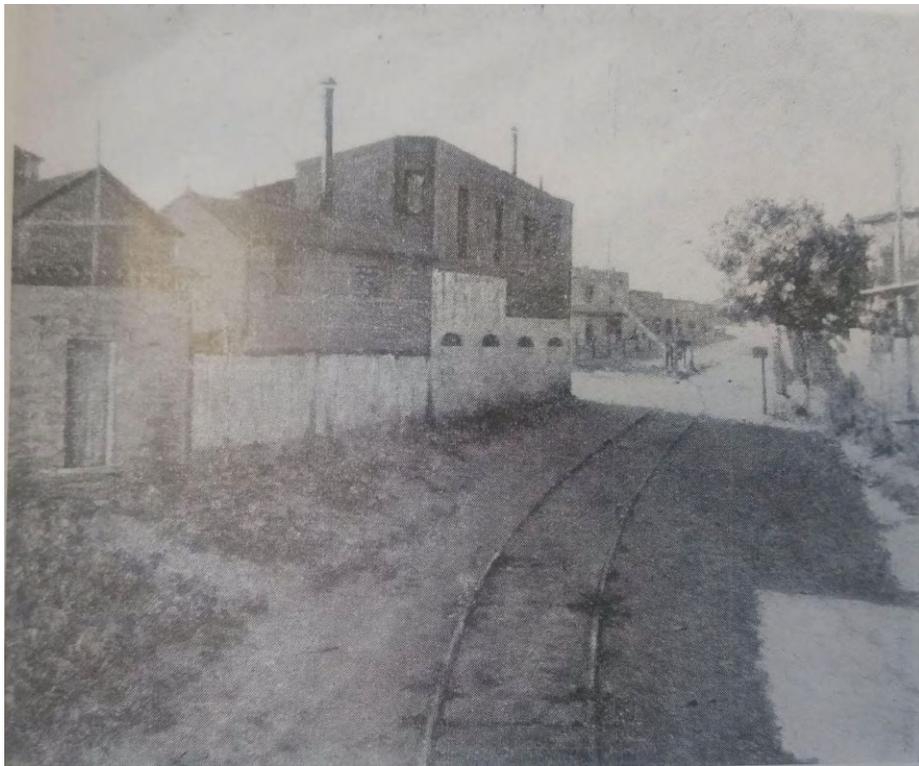


Figura H. Alfredo Lazzari, *Vuelta de Rocha*. 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura I. Fernando Pascual Ayllón, *La Cuesta de Loma Verde*, 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura J. Tita Riviere de Suarez Marzal, *Sol en el barrio*, 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura K. Ernesto Valor, *Paisaje*, 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura L. Ernesto Valor, *Paisaje*, 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura M. María Sofía Zárate, *Paisaje*, 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939