

Hacia una dialéctica del paisaje ribereño de Buenos Aires: entre el sublime industrial y el Riachuelo como reducto pintoresco

Catalina Fara

CONICET / IDAES-UNSAM, ARGENTINA

ABSTRACT

This article will focus on the circulation of the urban landscape representations of Buenos Aires's coast and port between 1910 and 1936. It will analyze how these images were seen as symbols of modernization and progress. In contraposition, the Riachuelo's coast motifs were understood as paradigms of the picturesque and idyllic of the city's past. This dialectic of complex images within the city's visual culture will help us understand how a local modernity imaginary was shaped.

Key-words: urban landscape, industrial landscape, picturesque, Buenos Aires, modernity

En el presente artículo rastreamos las representaciones del paisaje urbano de la costa y el puerto de Buenos Aires que circularon entre 1910 y 1936. Se analizará la lectura contemporánea que se hizo de los paisajes industriales y portuarios como símbolos del progreso y la modernización. Éstos serán contrapuestos a los motivos de la ribera del Riachuelo, vistos como paradigmas de lo pintoresco y cargados de nostalgia por un pasado idílico. Tomaremos este conjunto de imágenes como un entramado complejo que nos permitirá echar luz sobre la conformación de un imaginario de la modernidad local.

Palabras clave: paisaje urbano, paisaje industrial, pintoresco, Buenos Aires, modernidad.

En el puerto se respira. En el puerto se bebe paisaje. [...] Una mañana perdularia por los diques produce sobre la imaginación los mismos efectos que una inyección de vitaminas. El vigor de la luz levanta la tapa de los cielos que parecen más altos y perfectos. El espacio se comba alegremente sobre la arboladura de los mástiles de acero y enredador de las finas telarañas de las antenas de radio.
Roberto Arlt (1998, p. 282)

A fines del siglo XIX Buenos Aires se perfilaba como una gran urbe, cuyo crecimiento y cosmopolitismo se hicieron definitivamente evidentes hacia 1920. Las clases medias urbanas y rurales habían ingresado a la política nacional a partir de la introducción del sufragio universal en 1912, que desembocó en el triunfo de Hipólito Yrigoyen en las elecciones presidenciales de 1916, erigido como su referente principal. En la década del veinte los sectores obreros inmigrantes comenzaban a adquirir representatividad tras décadas de lucha por sus derechos. Emergieron nuevas formas de sociabilidad que se vieron plasmadas en el creciente número de medios gráficos, conformando una *cultura de mezcla* en la que "modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador, criollismo y vanguardia configuran una mixtura de elementos tanto endógenos como exógenos cuya sedimentación dará lugar a un debate nunca zanjado en la cultura argentina" (Sarlo, 2007, p. 27). El golpe de estado de 1930 fue el inicio de una etapa crítica para el país, hubo despidos masivos y el hambre hizo estragos en las zonas más pobres de la ciudad, sobre todo en los barrios que crecían con el influjo de inmigrantes provenientes de las provincias en busca de prosperidad. A pesar de ello, las obras públicas urbanas se multiplicaron, como el ensanche de las avenidas Santa Fe, Córdoba y Corrientes, la continuación de la Diagonal Norte, el inicio de la apertura de la avenida 9 de Julio, y la inauguración del Obelisco.

La cultura visual en las primeras décadas del siglo XX estuvo entonces marcada por las nuevas infraestructuras urbanas que aparecieron en las representaciones del paisaje como patrones de progreso. Estas transformaciones se tradujeron en fotografías, publicidades, postales, prensa y libros ilustrados, entre otros dispositivos visuales y textuales, que conformaron una red de imágenes que se multiplicaron y circularon en una escala nunca experimentada hasta entonces.

En el presente artículo rastrearemos las representaciones del paisaje urbano, en particular aquellas relacionadas con la posición de Buenos Aires como puerto y ciudad costera. Los motivos portuarios e industriales fueron los preferidos para mostrar el impacto y los efectos de la modernidad. La contracara apareció en algunas zonas de la ciudad, como el barrio de La Boca, donde se acudía en busca

de paisajes que permitieran congelar un pasado idealizado. Estas imágenes son entramados complejos que nos permitirán echar luz sobre la conformación de un imaginario de la modernidad local.

El periodo que analizaremos inicia en 1910 con las discusiones en torno al Centenario de la Revolución de Mayo y Buenos Aires como epicentro de las celebraciones, convirtiéndose en el estandarte de la joven nación; concluye en 1936 con la conmemoración del Cuarto Centenario de la fundación de la ciudad, cuando ésta se celebra a sí misma como una metrópolis cosmopolita.

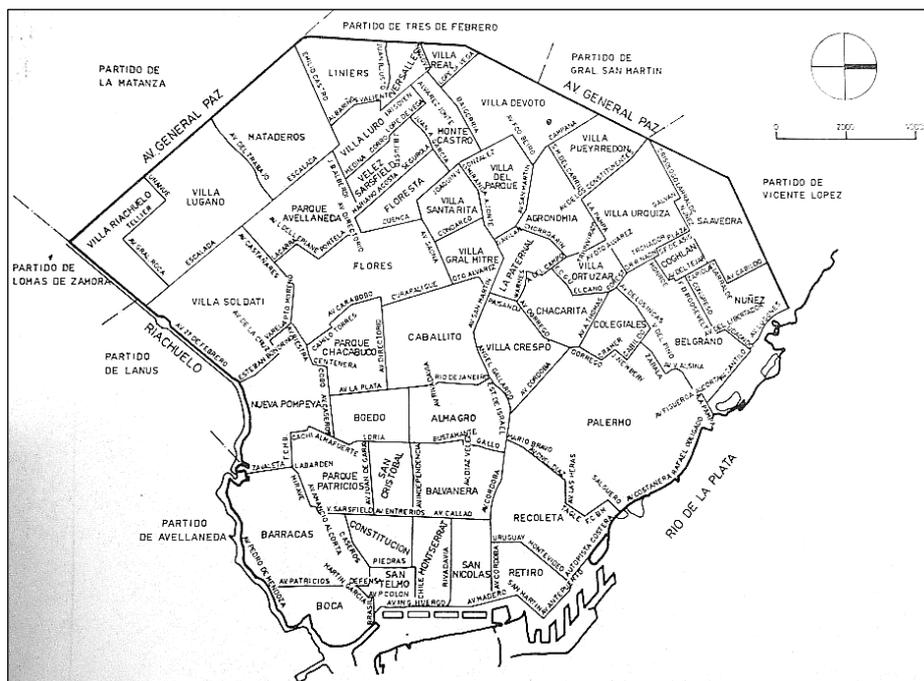


Fig. 1, Mapa de la ciudad de Buenos Aires, división por barrios

Paisajes portuarios y la configuración de un *sublime industrial*

Las dimensiones estéticas del ambiente determinan la identificación del habitante con su entorno, delimitando una “escenografía” que incluye la herencia del pasado y que proporciona cierta orientación y diferenciación respecto a otros enclaves urbanos. La ciudad como una entidad dinámica en constante transformación exige la adaptación mental de sus habitantes, por lo que las representaciones de su paisaje se convierten en cartografías de reconocimiento. En este sentido, en la construcción y percepción de una imagen de ciudad se articula la identidad colectiva. Así a partir de su reproducción y difusión se extendieron los límites locales, regionales y nacionales y también se amplió el marco de

referencia respecto a esquemas previos. Por eso es posible encontrar similitudes en los procesos y las imágenes de la cultura urbana en todas partes del mundo.

Los artistas invitan a la contemplación del paisaje urbano desarrollando prácticas y modos de comprensión de la ciudad en diálogo con imágenes provenientes de otros campos, como la prensa ilustrada o la literatura. Dentro de este extenso conjunto de imágenes surgidas en las primeras décadas del siglo XX en diversos contextos urbanos, cabe destacar el papel que tuvieron las representaciones de la arquitectura industrial. Su capacidad de transformar en secundaria a la acción humana, subsumida a la máquina y cada vez más alejada de la naturaleza, se convirtió en la imagen análoga a la ansiedad provocada por la vorágine metropolitana. Esta sensación producida por el contexto arquitectónico ya era visible en los grabados de las cárceles del artista italiano Giovanni Battista Piranesi, que en el siglo XVIII anunciaron una especie de pesadilla inaugural del paisaje industrial. Esto se continuó en muchas de las visiones metropolitanas del siglo XX, caracterizadas por la ausencia de límites espaciales y la relativización del sentido de la acción humana en relación con la tecnología (Picon, 2000; Koefoed, 2009). Esta ambigüedad fue explorada por Anthony Vidler a través del concepto de *the uncanny*: lo misterioso, lo extraño (Vidler, 2000). Como lo sublime, esta noción está relacionada con un tipo de miedo y gratificación estética, pero *the uncanny* no inspira nociones de grandiosidad y poder, sino que está asociado a lo incómodo, lo impenetrable y lo inhóspito de los espacios de la modernidad. Para Vidler son las arquitecturas y los paisajes industriales los que tienen esta capacidad de generar una sensación de desesperación, relacionada con su inmediata conexión con el desarrollo tecnológico y económico del capitalismo.

De aquí se desprende la posibilidad de un *sublime industrial* que tiene que ver con una contemplación activa de la conjunción entre naturaleza y tecnología. A la posible tranquilidad del paisaje natural se le contraponen el impacto de la arquitectura industrial, con un lenguaje compuesto por acero, vigas, grúas, puentes y chimeneas entre los principales elementos que componen estos paisajes urbanos industriales y portuarios. En esta línea, Alberto Santamaría propone que la definición de lo sublime en América se sitúa dentro de un modelo de revisión y afirmación de la identidad a través del paisaje nacional. El componente de modernización introducido en el siglo XIX provoca que lo sublime aparezca entonces dentro del contexto urbano en una tensión inseparable entre naturaleza y tecnología (Santamaría, 2005). Esto se relaciona con la primera fascinación producida por el vapor y el ferrocarril que rompieron las barreras entre lo artificial y lo natural en las representaciones del paisaje, dentro del ideario moderno del progreso como promesa de felicidad; que posteriormente serán asociados con una idea de lo sublime maligno (Aliata y Silvestri, 2001, pp. 72-73).

El puerto de Buenos Aires como motivo moderno

En Argentina la experiencia fabril es tardía respecto a otros contextos donde causó efectivas transformaciones del territorio, con la subsecuente explosión demográfica en las ciudades. En Buenos Aires, hacia la década de 1910 ya es posible detectar la configuración de una iconografía de la ciudad moderna, que celebra los cambios materiales y las nuevas formas de sociabilidad, privilegiando la representación de los espacios donde las transformaciones se hacían más evidentes a través de las novedosas arquitecturas y tecnologías. Este es el caso de las nuevas morfologías portuarias e industriales instaladas en la ribera del Río de la Plata, que generaron formas imprevistas, abstracciones y ritmos espaciales expresadas por muchos artistas – con diversas características en cuanto a su lenguaje plástico – a través de una estética del sublime industrial; caracterizado por la exacerbación de las geometrías de los espacios arquitectónicos.

Desde fines de la primera década del siglo XX se habían acelerado los procesos constructivos y los convenios y concesiones con empresas extranjeras que desarrollaron en las zonas de Puerto Nuevo, Costanera Norte y el Riachuelo toda una serie de establecimientos como super-usinas eléctricas, silos, puentes y fábricas que fueron configurando el paisaje industrial costero. El puerto fue uno de los espacios donde la modernización y el avance de la ciudad sobre la naturaleza resultaron más notables, de allí que sea uno de los motivos más recurrentes en las representaciones del paisaje urbano de Buenos Aires. Los grandes volúmenes y el orden racional de la infraestructura portuaria se relacionaron con la inserción en el mercado mundial y aparecieron como elementos fundamentales de un discurso del progreso (figs. 2-4). Uno de los primeros artistas en representar estas estructuras fue Pío Collivadino, cuyas obras abrieron nuevas formas de percibir lo urbano y dialogaron con imágenes provenientes de otros ámbitos de la cultura¹. Muchas de ellas muestran la costa del Río de la Plata transformada por construcciones como la planta potabilizadora de agua y las usinas eléctricas.

¹Pío Collivadino (1869-1945) Artista argentino, estudia en Roma donde permanece por diecisiete años. Fue uno de los fundadores del grupo *Nexus* en 1907, quienes registraron el paisaje y las costumbres locales con influencias del impresionismo y el hispanismo. Se desempeñó como director de la Academia Nacional de Bellas Artes durante treinta y cinco años, fue también fundador de la Escuela de Artes Decorativas y de la Escuela de Escenografía del Teatro Colón de Buenos Aires. Trabajó como decorador, grabador e ilustrador de publicaciones gráficas italianas y argentinas; además de ejercer una vasta labor docente en diversas instituciones.



ELEVADORES DEL PUERTO
DE BUENOS AIRES. PROYECTO DEL INGENIERO DON CARLOS LEBLANC. SEÑALAMIENTO DE LA BUENOS AIRES. FOTOGRAFIA DEL INGENIERO DON CARLOS LEBLANC. SEÑALAMIENTO DE LA BUENOS AIRES. FOTOGRAFIA DEL INGENIERO DON CARLOS LEBLANC.

Fig. 2, "Elevadores del puerto", *Caras y Caretas*, año XXIX, n°1472, 18 de diciembre 1926



Fig. 3, "Frente al puerto de la gran capital del sur: Buenos Aires", *Caras y Caretas*, año XXV, n°1785, 17 de diciembre 1932



Fig. 4, "El puerto duerme" (Ilustración de Alonso), *Caras y Caretas*, año XVI, n°748, 1 de febrero 1913

En 1910, en ocasión de la inauguración de su Gran Usina, la Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad (CATE) elaboró un álbum conmemorativo². Este tipo de publicaciones habían comenzado a producirse en la década de 1880 para mostrar los trabajos e inversiones y para servir como material propagandístico que atrajera nuevas concesiones de obra pública. Eran una fracción de una vasta producción de tipo institucional-utilitario coordinada por las empresas mismas, privadas o públicas, cuyas fotografías circulaban sobre todo dentro de los sectores involucrados. Una fotografía incluida en el álbum de la CATE revela los andamios de la construcción aún en marcha (fig. 5), en forma

²El álbum de un centenar de páginas fue impreso en Alemania. Cuenta con textos sobre la CATE y clisés de fotografías y planos también realizados en el país europeo.

similar a un óleo contemporáneo de Collivadino (pintado entre 1910 y 1914 y expuesto este último año en la Galería Witcomb) (fig. 6). Mientras el álbum institucional apuntaba a exponer la magnitud de la arquitectura; la obra de Collivadino ubicaba en primer plano a unos operarios, vinculando el edificio con el otro factor motriz indispensable para la actividad de la usina y posibilitaba dimensionarlo según una escala humana. Como en gran parte de su obra, el artista escogía representar el lugar desde una vista poco frecuente y con un encuadre propio, no tanto de la fotografía profesional sino de la práctica del caminante, que recorta los edificios, las personas o que destaca ciertos detalles del paisaje.

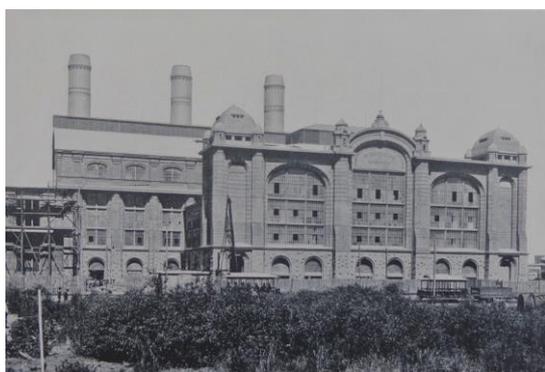


Fig. 5, Gran usina Dock Sud (primera sección), *Álbum de la Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad*, Berlín, 1910

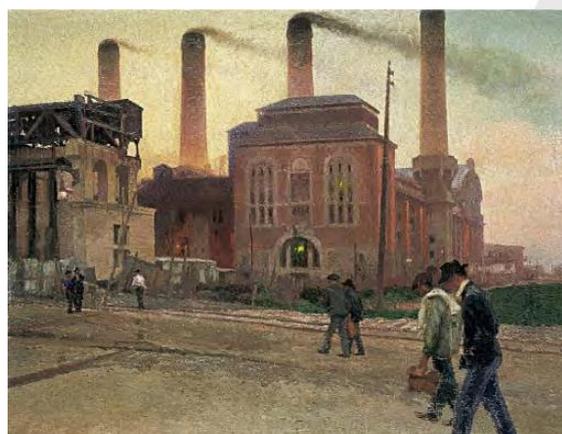


Fig. 6, Pío Collivadino. *Usina*, óleo s/tela, 82 x 106 cm, c. 1914. Museo Eduardo Sívori, Buenos Aires

Collivadino ponía el foco en la usina como lugar de los trabajadores, mientras que en la imagen de la CATE se la presentaba prácticamente como un espacio monumental. Excepto por las chimeneas sería posible compararla con las vistas de los pabellones de las exposiciones internacionales, una vinculación iconográfica probablemente intencional, considerando que el álbum explicitaba su lazo con los festejos del Centenario en 1910.

Otra imagen relacionada con los vaivenes de la modernización se encuentra en el archivo de la Compañía Hispanoamericana de la Electricidad (CHADE), realizada posiblemente a principios de los años treinta que muestra la contracara – en sentido literal y simbólico – de la perspectiva de la usina como “palacio exótico” (Liernur y Silvestri, 1993). En esta toma realizada por el fotógrafo de la empresa Jorge Labraña, algunos niños y adultos posan delante de sus precarias casas entre unos árboles y ropa tendida; detrás de ellos sobresalen las cuatro chimeneas de la usina³ (fig. 7). Esta representación del caserío y la humilde vida

³En Museo de la Ciudad de Buenos Aires se conservan 362 negativos en vidrio de Jorge Labraña de la CHADE. Sobre el negativo, se lee en letra manuscrita: “Dock Sud. Barrio de las Ranas”.

cotidiana como foco central de un paisaje industrial moderno no era una iconografía frecuente ni en la fotografía utilitaria, ni en la comercial de los años veinte y treinta (Fara y Tell, 2012). La primera estaba más volcada a la actividad de las fábricas e industrias, su funcionamiento y gestión con un sentido propagandístico; mientras que la fotografía comercial mostraba una ciudad próspera y elegante. En caso contrario, se mostraba el costado “pintoresco” de los conventillos o las zonas marginales. En el circuito profesional-comercial estas escenas solían mostrarse sin enarbolar una crítica: la denuncia social y el consumo masivo de imágenes corrían por distintos carriles (Alexander y Priamo, 2011). Esta fotografía de Labraña funciona como parte de un relevamiento de la empresa, un documento más de las actividades de la CHADE. A pesar de ello, dialoga con algunas obras de Collivadino de la misma época, como *Barrio de la Quema*, donde el artista muestra la otra cara de la industrialización (fig. 8). En primer plano presenta unas casas precarias y unos niños, por detrás de ellos se elevan las chimeneas cercanas y humeantes de la usina. Sin embargo, la atmósfera no es tanto de amenaza sino de coexistencia de contrastes, lo cual refuerza la hipótesis que Collivadino no era un artista crítico de las consecuencias de la modernización, sino más bien un *flâneur* asombrado ante los cambios; muy diferente a la visión de estas zonas que proponían artistas comprometidos con los movimientos obreros como el grupo de los Artistas del Pueblo.



Fig. 7, Jorge Labraña. *Dock Sud. Barrio Las ranas*, fotografía, c.1930. Museo de la Ciudad de Buenos Aires



Fig. 8, Pío Collivadino. *Barrio de La Quema*, óleo s/tela, 72,3 x 84,5 cm, 1930

En 1931 la Compañía Ítalo-Argentina de Electricidad encargó a Collivadino una pintura de la usina que la empresa había construido en el Puerto Nuevo entre 1927 y 1929, cuyas enormes dimensiones expresaban simbólicamente el progreso y el avance tecnológico. En una búsqueda clara de legibilidad, el artista contrasta la sólida parte central ya construida con la trama transparente de los andamios a los costados. El contexto de la ribera del Río de la Plata es subrayado por unas

barcazas en primer plano que a su vez resaltan la majestuosidad de la usina (fig. 9). Este es un ejemplo de la fascinación de Collivadino por el paisaje industrial y portuario, quien muchas veces repetía el mismo motivo en diversos formatos y técnicas (figs. 10a-c). Estos temas son interpretados a partir de una mirada que estetiza espacios nunca antes abordados en el arte local, cuya belleza “es otra novedad en la iconografía de Buenos Aires: el humo de los trenes y las chimeneas de las fábricas elevándose en el cielo urbano, [...] las construcciones industriales, la belleza geométrica de los silos, tanques y elevadores de granos, el perfil poderoso de las grúas en el puerto” (Malosetti Costa, 2006, p.106-107). Muchas de las vistas del sur de la ciudad plasmadas por Collivadino están dominadas por chimeneas humeantes que funcionaban como sintagma del progreso industrial, y marcaban un nuevo elemento en el horizonte porteño.



Fig. 9, P o Collivadino. *Super Usina Puerto Nuevo*, témpera s/papel, 71 x 97 cm, c. 1929. Ministerio de Economía de la Nación Argentina

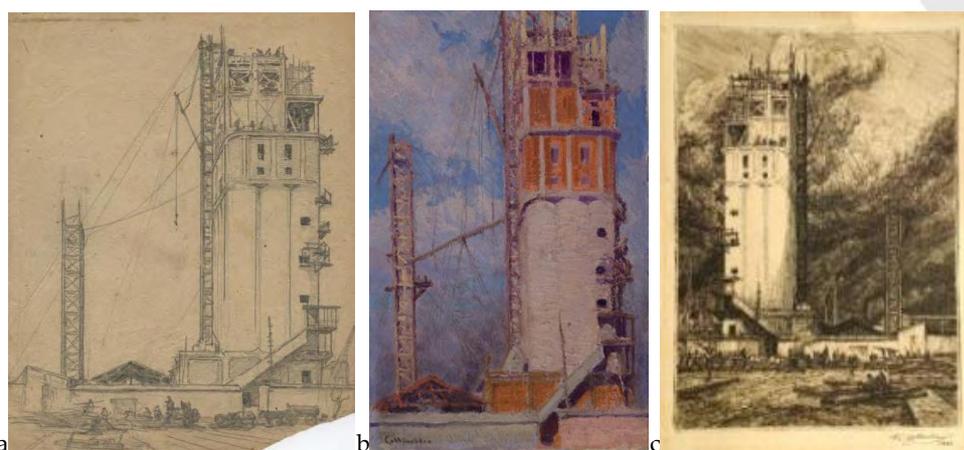


Fig. 10, a. P o Collivadino. *Elevador*,  leo s/cartón, 35,6 x 25,5 cm. b. *Elevador*, lápiz s/papel, 27,5 x 22,5 cm. c. *Elevador*, aguafuerte, 1920. Colección Museo P o Collivadino, Buenos Aires.

Paisajes industriales porteños de la vanguardia

A mediados de la década del veinte, al mismo tiempo que Pío Collivadino, otros artistas se acercaban a la temática industrial y portuaria, pero con un lenguaje plástico diferente, ligado a las propuestas de las vanguardias; uno de los más destacados fue Alfredo Guttero⁴. En sus obras lo moderno no es sólo el motivo sino la forma de abordarlo, y sus paisajes urbanos parecen carentes de conflicto por la aparición esporádica de figuras humanas (fig. 11). En este sentido, podemos relacionar los paisajes portuarios de Guttero con la obra de un grupo de artistas norteamericanos que representaron el paisaje de las grandes metrópolis estadounidenses, de Nueva York en particular, a principios de la década del XX. Con antecedentes en la producción de artistas como John Sloan, hacia 1925 tomó forma el grupo Precisionista (*Precisionists*)⁵ cuyos miembros se asociaron por la afinidad en los temas abordados en sus obras y por la utilización de un lenguaje plástico cercano al futurismo y al cubismo, con elementos de las vanguardias europeas de entreguerras como la pintura metafísica (AA.VV., 2014; Brown, 1972). Estos artistas buscaron plasmar la nueva “era de la máquina” en paisajes urbanos e industriales, muy influidos también por la fotografía, haciendo hincapié en la geometría de las arquitecturas. El foco estaba puesto en los rascacielos y en las mega estructuras como puentes y elevadores portuarios y en la general industrialización del paisaje norteamericano. Si bien la figura humana está ausente en la mayoría de las obras del grupo, esta omisión puede ser vista con un sentido de crítica hacia la deshumanización tecnológica. Artistas como Georgia O’Keeffe, George Ault, Edward Hopper, Charles Sheeler y Preston Dickinson celebraron la metrópolis desde diversos ángulos y filosofías, combinando elementos de lo sublime con su interés por la estructura y la forma. Si bien no hemos encontrado documentos que demuestren que Guttero efectivamente haya conocido la obra de los Precisionistas, podemos inferir que los procesos de modernización y el extrañamiento ante los cambios que se plasman en las imágenes del paisaje urbano transitaron caminos similares y simultáneos en diversas partes del mundo, adoptando algunas características particulares según el contexto.

⁴Alfredo Guttero (1882-1932) Artista argentino, en 1904 obtiene una beca para estudiar con Maurice Denis en Francia, donde permanece hasta 1917. Luego de 23 años en Europa, regresa a la Argentina en 1927. Desarrolló la técnica pictórica del “yeso cocido”, que se basa en una pasta de yeso y pigmentos ligados con cola, aplicada por lo general sobre soportes de madera. Obtiene el primer premio del Salón Nacional en 1929. A partir de este momento inicia una intensa tarea de gestión de exposiciones y de enseñanza en Buenos Aires. En 1931, organiza el “Salón de Pintores Modernos” en la Asociación Amigos del Arte.

⁵El grupo fue bautizado así en 1927 por Alfred Barr, futuro director del MoMA, coincidiendo con la muestra *The Machine-Age Exposition* llevada a cabo ese año en Nueva York.

Otra de las relaciones que es posible establecer con la obra de Guttero tiene que ver con su estadía en Europa por más de veinte años, cuando el panorama de las artes plásticas estaba signado por las premisas del “retorno al orden”. Este movimiento propugnaba la recuperación del orden compositivo y la construcción plástica sin abandonar la figuración, pero eliminando todo lo anecdótico en la obra de arte. Buscaban reconstruir simbólicamente aquello que se había desmoronado luego de la guerra, a partir del re-descubrimiento de algunas coordenadas del arte del pasado como por ejemplo el neoclasicismo, el primer renacimiento o el románico. Las expresiones relacionadas con el “retorno al orden” tuvieron aspectos y derivaciones muy diversas, que incluyeron desde la pintura metafísica de De Chirico hasta los *valori plastici* de Carrá y la *Neue Sachlichkeit* alemana. En este contexto, Alfredo Guttero estuvo en contacto directo con la producción de los artistas del *Novecento* italiano. Este grupo congregaba a artistas y críticos desde 1922 bajo el denominador común del compromiso con la contemporaneidad y la recuperación de un proyecto estético moderno para el arte italiano. Este movimiento fue una importante influencia para muchos argentinos que, aún si no habían viajado a Europa, se relacionaron con esta tendencia a través de las detalladas crónicas y los textos críticos de las exposiciones que aparecían en las publicaciones periódicas especializadas; pero sobre todo luego de la importante muestra *Novecento Italiano* realizada en Buenos Aires en las salas de la Asociación Amigos del Arte en 1930. La visita de Margarita Sarfatti, *alma mater* del movimiento, significó la reafirmación de los lazos ya muy estrechos por la gran presencia de la comunidad italiana en la Argentina (AA.VV., 2003; Wechsler, 2006).

El paso de Alfredo Guttero por Alemania también lo relacionó con las ideas del grupo *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) quienes bregaban por un arte realista que plasmará la cotidianidad de las ciudades alemanas. En la correspondencia con su amigo el escultor Luis Falcini, el pintor describirá la producción de estos artistas como “*un souffle de renouveau*” (Guttero, 1921).

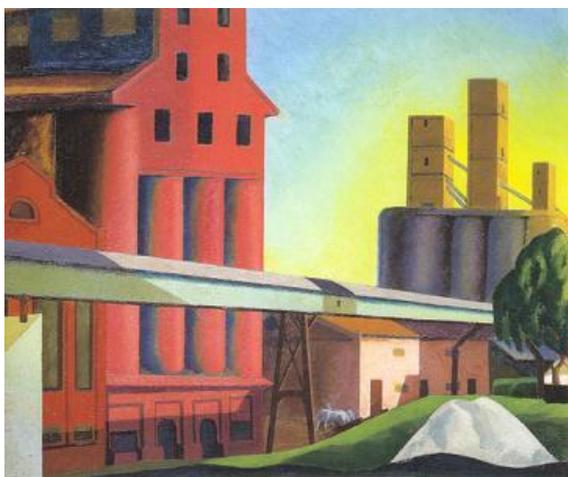


Fig. 11, Alfredo Guttero. *Elevadores de grano*, yeso, 61 x 71 cm, 1928. Colección privada

Tras su llegada a Buenos Aires el artista se asombraba con los cambios operados en la ciudad y comentaba:

Ando de acá para allá conociendo gente y perdiendo el tiempo en grande. Estoy sorprendido y sin rumbo aún en Bs.As. [sic] No encuentro nada que sea parecido a lo que yo conocí y en donde nací y crecí y eso me tiene en una perpetua sorpresa y desconcierto; pero eso sí, estoy lleno de admiración ante el progreso increíble y espero mucho (Guttero, 1927).

Esto explicaría por qué las primeras obras que Guttero realiza en Buenos Aires son justamente paisajes urbanos, con los motivos industriales como tema privilegiado, aunque representan un conjunto acotado dentro de la producción general del artista. Años más tarde el crítico argentino Julio Payró destacó su visión de estos rincones *modernos*:

Un momento distrajeron a Guttero los paisajes urbanos de Buenos Aires y sus alrededores. Descubrió temas plásticos en los aspectos más modernos del puerto y en los rincones perdidos entre los altos edificios de la pujante ciudad, en esas casitas vetustas de formas y colores inesperados, con que tropezaba en sus andanzas. Reprodujo estos restos del pasado con una técnica etérea, casi impresionista, mientras reservaba el rigor de la geometría e imponía un ritmo rectilíneo, casi cubista, a los motivos portuarios, caracterizados por la ciclópea, rígida masa de sus construcciones (Payró, 1943, p.29).

Es interesante notar que Payró señala cómo Guttero reserva un tratamiento “casi impresionista” para los temas de los suburbios y los “restos del pasado”, mientras que el tratamiento “moderno” con un lenguaje “casi cubista” es el elegido para obras que plasman las nuevas construcciones y las instalaciones portuarias. Esta operación es frecuente en muchos artistas contemporáneos, lo cual puede llevarnos a pensar en esta elección estética (según el paisaje representado, del suburbio o industrial) como un gesto simbólico, en tanto enfatizan la modernidad de ciertas zonas y la conexión con el pasado de otras, a partir del lenguaje plástico utilizado.



Fig. 12, Alfredo Guttero. *Silo*, óleo s/cartón, 16 x 22 cm, c.1928. Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén, Argentina

Es probable también que su elección del paisaje de la ciudad como tema ni bien llegado a Buenos Aires haya tenido que ver con su relación con las vanguardias europeas y el sentido de modernidad que éstas otorgaban a lo urbano. Guttero trabaja los volúmenes netos de los silos y la geometría de la arquitectura con pinceladas que se acumulan sobre planos de colores intensos (Constantin, 2006) (figs. 12-13). El despojamiento de las formas que aparece en sus obras es aquel que sus contemporáneos, los arquitectos Alberto Prebisch y Ernesto Vautier destacaban de la ingeniería y la arquitectura modernas:

[...] hemos intentado mostrar cómo las producciones de la ingeniería contemporánea, nacidas de una absoluta sumisión a ciertas leyes matemáticas, llegan a provocar en nuestro espíritu una sensación estética de orden superior. [...] El arte de nuestros días no se encuentra en los museos ni en las exposiciones. La eficacia estética de un Packard no ha sido aún superada por ningún artista contemporáneo. El mejor homenaje al genio heleno no está en el Teatro Griego de nuestro Balneario Municipal –un "pastiche" infortunado, obra de arqueólogos y no de artistas- sino un poco más lejos: en los silos de la Dársena Norte, obra de un técnico, del ingeniero belga Machin (Prebisch y Vautier, 1925).

Estas afirmaciones son sintomáticas de la postura de la vanguardia local de la década del veinte, influenciada en gran parte por las premisas del futurismo italiano, evidente en la alabanza a la técnica (Saítta, 2014). En este sentido, Vautier y Prebisch se ubicaban como exponentes del movimiento moderno de la arquitectura en la Argentina y, desde diversas publicaciones, disparaban contra instituciones como la Comisión Nacional de Bellas Artes, el Salón Nacional o la Sociedad Central de Arquitectos; planteando la importancia de adaptar la obra de arte a las necesidades contemporáneas derivadas de la producción industrial (Novick, 1998). Guttero, relacionado con este movimiento, realizó obras de paisaje industrial que están claramente emparentadas, por ejemplo, con una de las imágenes que acompaña el citado artículo aparecido en la revista *Martín Fierro*, que es justamente la de un silo portuario, bajo el epígrafe: "Silos americanos. Las

formas geométricas simples como las de un templo griego, son consecuencias directas del cálculo. El efecto estético que se obtiene de ellas es pues un resultado. Procedimiento lógico. Indicio de un gran estilo en formación” (Prebisch y Vautier, 1925) (fig. 14). De esta manera, los arquitectos identificaban el lenguaje modernista con los volúmenes sobrios, las superficies austeras y exaltaban las formas emanadas de la racionalidad industrial, en el contexto de las discusiones dentro del campo artístico local respecto al dilema modernidad versus tradición.

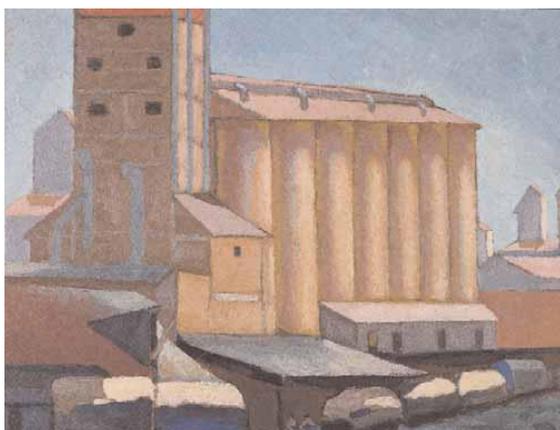


Fig. 13, Alfredo Guttero. *Silos*, óleo s/tabla, 32,5 x 42,5 cm, c.1928. Colección privada.



Fig. 14, Alberto Prebisch y Ernesto Vautier. “Hacia un nuevo estilo”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, n°21, 28 de agosto 1925



Fig. 15, Walter Gropius, fotografía en *Jahrbuch Deutschen Werkbundes...* Reprod. en: F.Germentieri, J.Liernur y C.Schmidt (eds.). *Architecture around 1900. Critical Reappraisal and heritage preservation*. Buenos Aires, UTDT, 1999



Fig. 16, Publicidad de Molinos Río de la Plata. *Caras y Caretas*, año XVI, n°748, 1 de febrero 1913

En efecto, los silos en particular se habían convertido en un ícono del lenguaje arquitectónico de las vanguardias muy tempranamente, cuando Walter

Gropius incluyó una fotografía de esta tipología en la revista de la Deutsches Werkbund en 1913 (Germentieri, Liernur y Schmidt, 1999). El arquitecto alemán entendía los silos como prueba de lo avanzado que estaba el continente americano respecto de Europa en cuanto a la arquitectura industrial, incluyendo a Buenos Aires como un epicentro. La estructura en cuestión que aparecía en la fotografía eran los silos de Bunge & Born – luego Molinos Río de la Plata – instalados en Puerto Madero, que habían terminado de construirse en 1904, obra de una empresa constructora alemana y del arquitecto Ernest Stricker (Germentieri y Schmidt, 2010) (fig. 15). Estos silos ya se habían convertido en un motivo recurrente para mostrar la innovación técnica y la fuerza del comercio internacional argentino; sus fotografías se incluyeron en publicidades, publicaciones periódicas y ediciones oficiales como el álbum *La República Argentina en su primer Centenario 1810-1910* (fig. 16).

La fascinación por la arquitectura industrial también cautivó al fotógrafo Horacio Cópola, que se había vinculado con Guttero en 1929 y de quien recibió sus primeras nociones de plástica⁶. Al regreso de su paso por Europa donde asistió a talleres en la Bauhaus (Maroci y Meister, 2015), Cópola inició en 1931 el registro sistemático de motivos urbanos, en los cuales es visible la influencia de los lenguajes de las vanguardias europeas, lo que le permitió estrechar su vínculo con la vanguardia local. El contacto con la obra de Guttero se hace evidente en imágenes, donde los silos, los edificios portuarios y los mástiles de los barcos se superponen en paisajes dominados por la geometría.

Otros artistas también exploraron los paisajes industriales en obras con un lenguaje influido por las vanguardias, como se observa en muchos de los envíos al Salón Nacional de Bellas Artes y al Salón de Otoño de la ciudad de Rosario entre 1911 y 1936. Por ejemplo, el caso de Carmen Sosa Brazuna, Alberto Prando y Abel Laurens, quienes plasmaron motivos del puerto con una estética cercana a la del *Novecento* (fig. 17). Si bien su obra no trascendió a circuitos más amplios más allá del contexto de los salones, es importante insertar la producción de estos artistas dentro de una densa red de motivos urbanos en circulación que se yuxtapone a las redes institucionales y de sociabilidad, ya que también dan cuenta de la trama de imaginarios de la ciudad producidos en el periodo que analizamos. De este modo, es posible contextualizar obras que, a pesar de haber tenido una circulación más

⁶ Horacio Cópola (1901-2011). Fotógrafo argentino, en 1932 viajó por segunda vez a Europa donde frecuentó el taller de fotografía de la Bauhaus, filmó tres cortometrajes y fotografió ciudades y paisajes. También conoció a su futura esposa Grete Stern, con quien realizó en 1935 en la Editorial Sur una exposición hoy considerada como la primera de fotografía moderna en el país. Formó parte del círculo de intelectuales y artistas vanguardistas de la primera mitad del siglo XX junto a Alfredo Guttero, Xul Solar, Leopoldo Marechal, Victoria Ocampo, Ezequiel Martínez Estrada y Jorge Romero Brest, entre otros.

limitada, contribuyeron a la conformación de la cultura visual urbana de Buenos Aires.

Desde la prensa ilustrada las imágenes del puerto se combinaban con panoramas aéreos que ponían de manifiesto la modernidad de las instalaciones y permitían una visión de conjunto para apreciar: “sus líneas que se esfuman a la distancia marcadas por la incesante actividad de los miles de embarcaciones que se apretujan” (*Aconagua*, 1930). En todas las notas se priorizaba y se retomaba el discurso de la modernización de la ciudad, destacándose los avances de las obras de infraestructura o simplemente poniendo de relieve la magnitud y la importancia del puerto como símbolo del comercio del país y como orgullo de la ciudad:

Una simple ojeada retrospectiva es lo bastante para llegar al sorprendente convencimiento del progreso avasallador alcanzado por el puerto de Buenos Aires. Indudablemente, el pensamiento que forjó esta grande obra no pudo por menos de prever el asombroso porvenir de la misma, en los destinos de una urbe que iniciaba su llamamiento a todas las nobles aspiraciones humanas (*Caras y Caretas*, 1923).

Esta cita es ilustrativa de cómo muchos lugares de la ciudad acumularon significados históricos y sociales que pesaron por sobre otros y se condensaron en las representaciones del paisaje. Particularmente la costa del Río de la Plata fue uno de esos espacios donde se concentró la urbanidad de Buenos Aires, a partir de su condición de ciudad ribereña y portuaria. El *skyline* de la ciudad, ya sea con las cúpulas y torres de iglesias en las visiones de los viajeros coloniales o con grandes rascacielos modernos, permaneció en el imaginario de las representaciones del paisaje urbano del periodo como un sustento iconográfico que permeó en las diversas expresiones de la cultura local.



Fig. 17, Carmen Sosa Brazuna. *Puerto*, expuesto en el Salón de Otoño de Rosario, 1925.

El Riachuelo como paradigma de las imágenes costeras de Buenos Aires

El Riachuelo, afluente del Río de la Plata, constituye el límite natural y político de la ciudad al sudoeste. En el tramo de la desembocadura que forma una “boca”, es donde presuntamente Pedro de Mendoza fundó Buenos Aires, lo cual generó una mística alrededor del lugar, expresada en innumerables relatos y estudios históricos de toda índole. Hacia 1840, tras el asentamiento de trabajadores e inmigrantes en la zona, se produjeron las primeras descripciones literarias y visuales que definieron la ribera del Riachuelo como un paisaje diferenciado del resto de la ciudad. Puerto natural desde los orígenes de la ciudad, comenzó a transformarse hacia 1860 cuando una serie de obras de dragado lo habilitaron para recibir buques cada vez más grandes delineando definitivamente el carácter portuario del adyacente barrio de La Boca. Sobre las orillas del Riachuelo se instalaron establecimientos fabriles, desde curtiembres hasta astilleros que fueron modelando el paisaje, la naturaleza y la cultura de la cuenca hídrica. En 1889 se había terminado el Mercado de Frutos, cuya fachada de ladrillos constituyó uno de los hitos del paisaje industrial costero junto con otros edificios paradigmáticos como los frigoríficos La Blanca y La Negra.

La actividad productiva y comercial del Riachuelo estuvo también caracterizada por la presencia de los puentes transbordadores, vías indispensables para comunicar con el ferrocarril a las industrias y depósitos de ambas orillas. La estructura metálica de los trasbordadores era una innovación técnica única para la época y fueron construidos por empresas alemanas como Gutenhoffnungshütte Oberhausen a cargo, por ejemplo, del puente trasbordador Urquiza en 1917 (hoy desaparecido) (fig. 18). Estas empresas comenzaron a introducir cambios en el manejo empresarial involucrando a toda la cadena de producción, sustentando su negocio en una necesaria red de relaciones económicas y políticas; de esta manera también estuvieron a cargo, por ejemplo, de las compañías de tranvías y subterráneos. Los puentes se convirtieron en el elemento fundamental de los paisajes costeros del Riachuelo, en particular el Trasbordador Avellaneda construido en 1913, plasmado por pintores, cineastas, poetas y fotógrafos, tanto por su monumental tamaño que impone su presencia sobre el río, como por ser una metáfora de la utopía técnica de la modernidad (figs. 19-20). El puente representaba la dialéctica entre utilidad práctica y estética, al permitir el reconocimiento del lugar geográfico y al transformarse en un símbolo ineludible de la identidad barrial en la unión de la vida cotidiana con el mundo del trabajo fabril y portuario; es decir, los polos entre los que bascularon las manifestaciones artísticas boquenses.

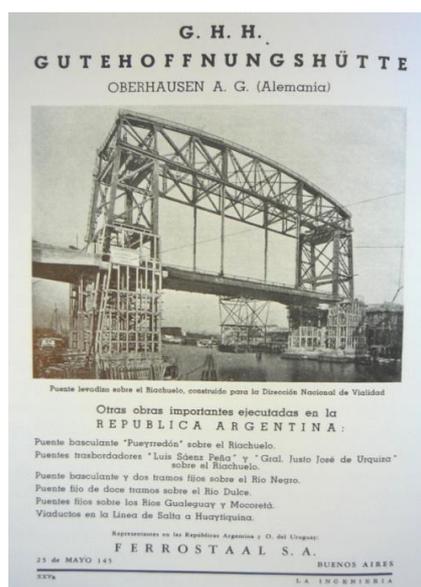


Fig. 18, Publicidad de la constructora Gutehoffnungshütte Oberhausen. Reprod. en: F.Grementieri y C. Schmidt. *Alemania y Argentina...* Buenos Aires, Larivière, 2010



Fig. 19, Puente Avellaneda, Tarjeta postal, c.1919



Fig. 20, Leonidas Maggiolo. *Puente Nicolás Avellaneda*, óleo. Expuesto en el Salón Nacional de Bellas Artes, 1915

En el cine el puente apareció también con este carácter, por ejemplo, en los primeros films sonoros argentinos. *¡Tango!* de Luis Moglia Barth estrenada en 1933 (Garramuño, 2007), incluye entre las primeras tomas el puerto y luego el Riachuelo con el puente que funciona como un signifiante de la modernidad industrial y como el símbolo del barrio de La Boca. El puente es protagonista en el siguiente film del mismo director titulado *Riachuelo*, en cuyo afiche aparece justamente como elemento central en torno al cual se organizan los retratos de los actores. Lo interesante de este afiche es que aparecen todos los elementos que se habían establecido como fundamentales para representar el paisaje de la ribera boquense: puentes, barcos, casas de madera y fábricas con chimeneas humeantes en el fondo. En este sentido, Graciela Silvestri analizó la conformación histórica del paisaje cultural del Riachuelo que derivó en la consolidación de una especie de “lugar común” iconográfico (Silvestri, 2003). Para la autora, esta imagen se consolida casi exclusivamente desde la pintura; sin embargo, debemos notar que los modelos

estaban presentes en otros medios como la fotografía, la prensa periódica, la literatura, la música y el cine. Esta compleja red de imágenes sin dudas cristalizó en la pintura de los artistas boquenses en particular, pero no es posible entender esas obras fuera del contexto de la cultura visual en la cual los artistas estaban imbuidos y de la cual participaban. Es así como los elementos característicos que mencionamos anteriormente se consolidaron a partir de su repetición, reelaboración, yuxtaposición y superposición. De esta manera la actividad del puerto, la naturaleza y posteriormente las casas de chapa y madera, se transformaron en el tópico idílico y pintoresco de la ribera al cual los artistas volverán repetidamente con diversos matices, tal como lo recordaba Luis Falcini:

La zona de la Boca del Riachuelo atrajo siempre a los pintores. Sus adyacencias, como la Isla Maciel, concitaban con naturalidad a los jóvenes con vocaciones artísticas. Yo fui uno de ellos. En compañía de otro muchacho, Vicente Vento, fuimos allá con el fin de pintar un paisaje (Falcini, 1975, p. 25).

Los primeros paisajes de la zona tenían objetivos prácticos (de relevamiento orográfico, militar, etc.) y respondían a una construcción simbólica de larga tradición que se remonta al siglo XIX, desde el establecimiento del Riachuelo como límite de la ciudad e integrado a la cartografía de Buenos Aires. Esta iconografía continuó ampliándose a partir de los primeros registros fotográficos de la zona realizados por el fotógrafo portugués Christiano Junior en 1877 (Tell, 2017). Posteriormente el suizo Samuel Rimathé documentó el barrio y la actividad portuaria y, a fines del siglo, se sumaron las tomas de otros fotógrafos como Harry Grant Olds y los hermanos Samuel y Arturo Boote. Por otra parte, los álbumes con vistas de la ciudad publicados por el estudio Witcomb, muchos reeditados durante el siglo XX, consolidaron la mayoría de las perspectivas que sirvieron para observar – y recortar – los paisajes de la ciudad⁷ (fig. 21). En el caso de la orilla del Riachuelo, estas imágenes definieron encuadres posibles de rastrear en numerosas obras del periodo. Por ejemplo, la trama de mástiles verticales contra las horizontales de la orilla sobre un fondo construcciones, sumadas a escenas cotidianas, se convirtieron en los elementos constantes de los paisajes ribereños.

Estas imágenes fueron constituyendo una representación tipificada del barrio de La Boca y su puerto, caracterizada por el equilibrio entre naturaleza y técnica, simbolizado en los puentes y las construcciones fabriles. La actividad portuaria, el mundo del trabajo y las zonas marginales se presentaban idealizadas y casi carentes de conflictos. La zona sur de la ciudad se transformó así en el refugio de quienes buscaban la belleza espontánea a través de una mirada

⁷Por ejemplo, en 1925 se reeditó el álbum *Buenos Aires Antiguo* a través de la editora Peuser, que incluyó fotografías pertenecientes al acervo del estudio Witcomb.

pintoresca de la ciudad. La utilización de estos elementos se convirtió en una convención, más allá del lenguaje plástico o el medio utilizado. Lo pintoresco de estas representaciones tenía que ver con la oposición a una “naturaleza de la ciudad”, es decir, confrontadas al “no-lugar” gris que eran las calles del centro. Esta aproximación al paisaje configuró una suerte de modelo de tarjeta postal que devino ideal al cargarse de un sentido nostálgico y perduró en tanto se lo consideró como un espectáculo “eterno”, contrapuesto a la inestabilidad, el desorden y la fragmentación de la vida moderna.



Fig. 21, *Vuelta de Rocha*. Fotografía Estudio Witcomb, c.1875



Fig. 22, Justo Lynch. *Vista del Riachuelo*, óleo s/tela, 36 x 50 cm, 1911. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

La mirada pintoresca de la ribera del Riachuelo estuvo caracterizada por una aproximación al motivo desde los elementos atmosféricos o anímicos del entorno, relacionada con la vivencia personal y con la idea del paisaje como expresión de los sentimientos. Esta circunstancia es legible ya desde los títulos de las obras como: “Día de viento”, “Tarde serena”, “Día gris” o “Rincón tranquilo”, que refuerzan la idea de nostalgia al resaltar una atmósfera evanescente. El pintoresquismo de las representaciones del paisaje de la ribera del Riachuelo – que se trasladará a otras zonas de los suburbios – se condensa por ejemplo en la obra de Justo Lynch e Italo Botti, quienes se dedicaron casi exclusivamente a los motivos portuarios (fig. 22). De este último, serán justamente éstos los componentes que la crítica destacará con mayor frecuencia, como se percibe en las palabras del crítico Fernán Félix de Amador:

Así por caminos diversos, llegan hasta nosotros, toda la dulzura y toda la tristeza irreductible de la vida cotidiana. Nuestro pintor, ha sufrido hondamente la mordedura acerrada del monstruo metropolitano, pero [...] bastaba para consolarlo, por ejemplo, la sombra movible de un paraíso sobre la dorada arenisca de la plaza del barrio (de Amador, 1920, p.7).

El clima apacible y la actividad portuaria constituyeron el tópico paradigmático y más popular de esa zona ribereña. Su preeminencia como fuente de motivos es significativa y, en este sentido, encontramos un parámetro de su peso simbólico en su predominio en los envíos al Salón Nacional de Bellas Artes. Desde la apertura del certamen en 1911 hasta 1936, entre las 5.334 pinturas exhibidas, 548 tienen como motivo el paisaje urbano de Buenos Aires, de las cuales 173 son motivos del Riachuelo y el barrio de La Boca. Del total de las 305 reproducciones en los respectivos catálogos casi un 40% corresponde a obras de temas boquenses, siendo las más numerosas. En el conjunto de paisajes de la ribera del Riachuelo es posible encontrar dos encuadres frecuentes: uno hacia la orilla, en la que predominan los barcos, el agua en primer plano y las casas de madera o las fábricas como fondo; y otra vista desde la orilla, en la que se destacan el movimiento portuario o escenas de la vida cotidiana (como vendedores ambulantes o pescadores), los puentes de hierro que lo cruzan, las fábricas con sus chimeneas en el fondo. Muchas de las obras combinan ambas perspectivas, en las cuales se condensan todos o la mayoría de los elementos anteriormente mencionados (figs. 23-24).



Fig. 23, Víctor Cúnsolo. *Después de la lluvia*.
Expuesto en el Salón Nacional de Bellas Artes,
1927

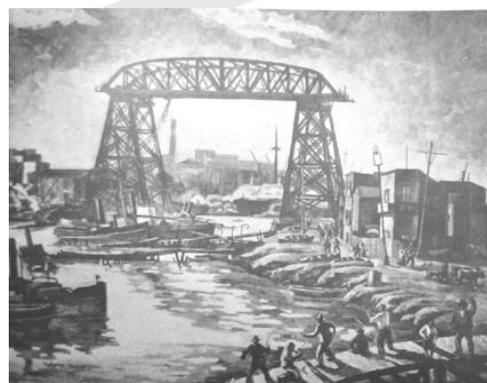


Fig. 24, W. Melgrarejo Muñoz. *Pescadores de mojarras*, expuesto en el Salón Nacional de Bellas Artes, 1936

La pregnancia de estos motivos a lo largo del tiempo es notable, también en una cantidad igualmente considerable de fotografías de este barrio que aparecían en la prensa periódica, incluyendo reproducciones de algunas de las obras exhibidas en el Salón. Estas fotografías que acompañaban artículos, cuentos o que formaban parte de notas puramente gráficas, comparten encuadres similares con las obras expuestas en el Salón, plasman los mismos temas y presentan los mismos

elementos recurrentes⁸ (figs. 25-26). Es de suponer entonces que los artistas conocían estas imágenes ya que tenían una amplia circulación, junto con aquellas reproducidas en otros medios como postales y álbumes. Por lo tanto, nuevamente aquí podemos comprobar cómo los paisajes urbanos, en su apropiación y reelaboración en diversos lenguajes y soportes, delimitaron los imaginarios sobre la ciudad.

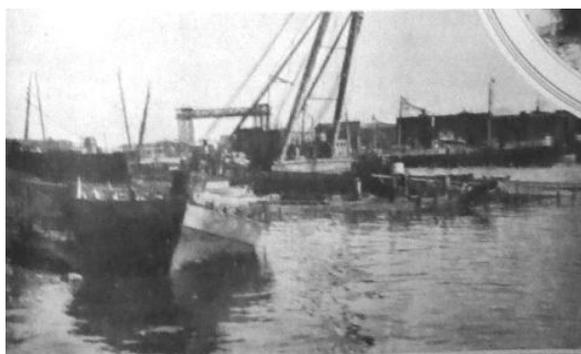


Fig. 25, "Por La Boca del Riachuelo", *Aconcagua*, año I, n°10, vol.4, noviembre 1930 (detalle)



Fig. 26, "Un día en el Riachuelo", *La Nación*, 28 de marzo 1926 (detalle)

La trama de la realidad local – el hombre inserto en el paisaje ribereño –, en diálogo con lenguajes deudores del impresionismo caracterizó las obras de muchos de los artistas que vivían o tenían sus talleres en el barrio de La Boca. Esto es evidente por ejemplo en la pintura de Alfredo Lazzari, considerado como uno de los iniciadores de la tradición artística de la ribera del Riachuelo. Este artista, habiendo estudiado en Italia, fue profesor en la academia barrial Pezzini-Stiattesi, donde mantuvo sus métodos de enseñanza siguiendo los patrones académicos, a través de la copia de modelos, yesos y estampas; pero dada la influencia de los *macchiaioli* en su obra, practicaba y promovía en sus alumnos el ejercicio de la pintura a *plein air*, siguiendo un estilo caracterizado por la mancha espontánea y el motivo pintoresco (Fara, 2017) (fig. 27). Al mismo tiempo, otros artistas que vivían y trabajaban en La Boca, se vieron influidos por movimientos como el *Novecento* italiano. Tal es el caso de Fortunato Lacámara o Víctor Cúnsolo en cuyas obras, sin embargo, prevalecen los mismos elementos constitutivos del paisaje local que hemos mencionado anteriormente (fig. 28). Los paisajes del primero se caracterizan por el rigor constructivo y un particular uso de la luz que crea atmósferas casi metafísicas (AA.VV., 2009). Cúnsolo, por su parte, utiliza formas

⁸Por ejemplo: "Un día de trabajo en La Boca del Riachuelo", *La Prensa*, Bs. As. 2 de julio 1931; GUTIÉRREZ, Ricardo. "Isla Maciel", *La Prensa*, Bs. As., 15 de mayo 1932; DE AMADOR, F.F. "El cementerio de los barcos", *Aconcagua*, Bs. As., año I, n°6, vol. 2; "Por La Boca del Riachuelo", *Aconcagua*, Bs.As., año I, n°10, vol. 4, noviembre 1930; "Por los barrios de La Boca", *Caras y Caretas*, Bs. As., año XXIII, n°1116, 21 de febrero 1920.

sintéticas y una particular distorsión del espacio a partir del rebatimiento de los planos para mostrar las características generales del barrio (fig. 29).

La difusión de estas imágenes – visuales, literarias, etc. – se dio también a través del accionar de sus productores dentro del campo artístico local. Entre ellos, uno en particular tuvo un protagonismo significativo y terminó por erigirse en la personalidad señera de la identidad barrial: Benito Quinquela Martín⁹. Desde de su papel de artista y benefactor, supo convertir sus paisajes del puerto de La Boca en el “canon” de la pintura boquense y en la imagen arquetípica del barrio (Fernández, 2012). Al contrario de las obras de Cúnsolo y Lacámara donde el tiempo está suspendido y las figuras humanas están prácticamente ausentes, los paisajes de Quinquela muestran la acción y el movimiento, representados en las figuras de los trabajadores portuarios (fig. 30). La vigencia de su obra y la magnitud de su labor filantrópica lo elevaron a la categoría de “mito popular”, encarnando la síntesis de las complejas contradicciones y los elementos que configuraron la cultura barrial.

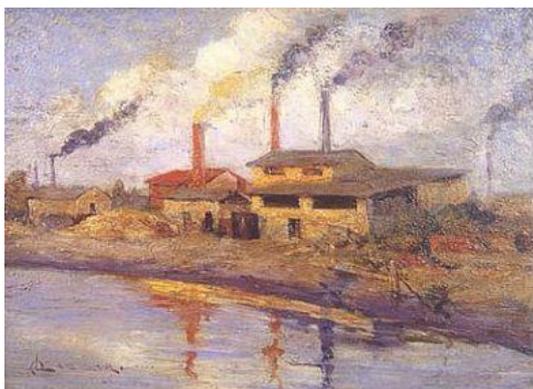


Fig. 27, Alfredo Lazzari. *Fábricas sobre el Riachuelo*, óleo s/cartón, 1920. Colección privada



Fig. 28, Fortunato Lacámara. *Marina n°11*, óleo sobre cartón, 49 x 68 cm, c. 1928. Colección Banco de la Provincia de Buenos Aires

⁹ Benito Quinquela Martín (1890-1977) Artista argentino, en 1904 ingresó al Conservatorio Pezzini-Sttiatessi, donde estudió pintura con Alfredo Lazzari. En 1908 expuso en el Primer Salón de Recusados, organizado por el grupo de los Artistas del Pueblo. En 1916 expuso por primera vez en la Galería Witcomb. En los años subsiguientes realizó numerosos viajes a Brasil, Cuba, Estados Unidos, España, Italia, Francia e Inglaterra; llevando sus obras con motivos del barrio de La Boca. Realizó numerosas donaciones a instituciones públicas y en 1938 fundó el Museo de Bellas Artes de La Boca que hoy lleva su nombre.

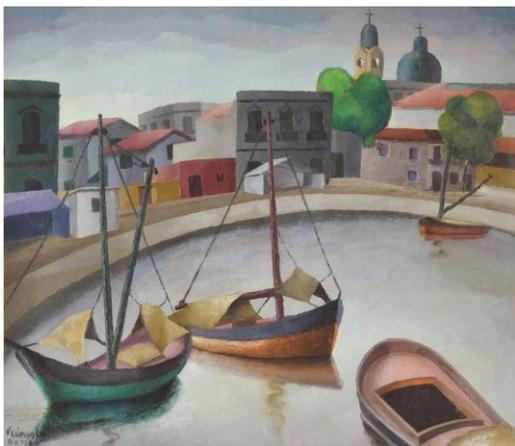


Fig. 29, Víctor Cúnsolo. *La Vuelta de Rocha*, óleo sobre hardboard, 69 x 79 cm, 1929. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



Fig. 30, Benito Quinquela Martín. *Descarga de carbón con grampas*, óleo s/tela, 220 x 200 cm, 1928. Museo Provincial Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe

Consideraciones finales

El paisaje industrial, o la “industria como paisaje”, como la define T. J. Clark (1989), tiene su origen en las obras impresionistas de los suburbios parisinos. Allí iban los artistas en busca de reductos pintorescos que combinaran naturaleza y técnica. El paisaje era entonces la mejor herramienta para plasmar las vivencias de la vida moderna. Los signos de la industria aparecían al mismo nivel que los de la naturaleza: “una chimenea no es tan diferente de un árbol o un mástil; la forma y la consistencia de un rastro de humo pueden ser contenidas en otras, más fuertes huellas, como un reflejo sobre el agua” (ivi, 1989, p.182). De la misma manera, la ribera boquense ofrecía a los pintores locales la posibilidad de encontrar un lugar pintoresco, aún no transformado totalmente por el movimiento de la metrópolis.

Desde principios del siglo XX factores económicos, técnicos y culturales impulsaron una nueva ampliación de la cultura visual. En este periodo se fue constituyendo y asentando como característica general, la permanente heterogeneidad del paisaje de Buenos Aires formado por fragmentos de tiempos diferentes. Las imágenes del paisaje urbano tuvieron así una destacada relación con los modos de percibir y valorar las nuevas arquitecturas y sobre todo los cambios materiales en la traza y el aspecto de la ciudad. Diversas estrategias se tejieron en torno a una dialéctica que basculaba entre la alabanza al progreso y la búsqueda de un pasado perdido. Por un lado, el acento se puso en las nuevas construcciones portuarias e industriales que definían una imagen de Buenos Aires

como una metrópolis moderna en un lenguaje marcado por el *sublime urbano*. Por otro lado, los artistas sensibles a los cambios de su tiempo se volcaron a zonas de la ciudad en las cuales podían encontrar rasgos característicos del pasado. Los paisajes de la ribera del Riachuelo se transformaron en la contracara de la metropolización y mostraron un costado pintoresco a partir de la utilización de una serie de elementos estereotipados. De ahí que, a pesar de los cambios materiales ocurridos en la zona, sus representaciones continuaron mostrando las mismas escenas, como “congeladas” en el tiempo. La cantidad de representaciones de esta zona que se produjeron y circularon desde entonces demuestran la pervivencia y la fuerza de un motivo que aún hoy se encuentra entre los más característicos de Buenos Aires.

Bibliografía

- “Evolución del movimiento portuario”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXVI, n°1316, 22 de diciembre 1923.
- “Los centinelas del progreso”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, septiembre 1927.
- “Vistas aéreas del Puerto de Buenos Aires”, *Aconcagua*, Buenos Aires, vol.3, n°9, octubre 1930.
- AA.VV. *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. Roma-Milán, Skira, 2003.
- AA.VV. *Fortunato Lacámara. Itinerario hacia la esencialidad plástica (1887-1951)*. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes “Benito Quinquela Martín”, Fundación OSDE, 2009.
- AA.VV. *Utopía y sus orillas. Arte en La Boca 1860-2010*. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de La Boca “Benito Quinquela Martín”, Fundación Osde, 2010.
- AA.VV. *Industrial Sublime: Modernism and the Transformation of New York's Rivers, 1900-1940*. New York, Hudson River Museum, 2014.
- ALIATA, Fernando – Graciela, SILVESTRI. *El paisaje como cifra de la armonía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- ALEXANDER, Abel – Luis, PRÍAMO. "Noticias de un desconocido" in: AA.VV. *H. G. Olds, Fotografías 1900-1943. Un norteamericano retrata la Argentina*. Buenos Aires, de la Antorcha, 2011.
- ARLT, Roberto. “Aguafuertes porteñas”, Buenos Aires, *El Mundo* [1928-1933] in: ARLT, Roberto. *Aguafuertes II*. Buenos Aires, Losada, 1998.
- BROWN, Milton. *American painting from the Armory Show to the Depression*. New Jersey, Princeton University Press, 1972.
- CLARK, Timothy J., *The painting of Modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1989 [1984].

- CONSTANTÍN, M. Teresa. "Alfredo Guttero y el paisaje industrial" in: PACHECO, Marcelo (coord.). *Guttero. Un artista moderno en acción*. Buenos Aires, MALBA, 2006.
- DE AMADOR, F. Félix. "Italo Botti". *La Época*. Buenos Aires, 19 de julio 1920, p.4, col. 6-7.
- FALCINI, Luis. *Itinerario de una vocación*. Buenos Aires, Losada, 1975.
- FARA, Catalina. "Los caminos de Alfredo Lazzari: más allá del *plein air*" in: AA.VV. *Alfredo Lazzari. Todo lugar es también un camino*. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín", 2017. (pp. 39-43).
- FARA, Catalina – Verónica, TELL. "Coleccionista y *flâneur*: Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano porteño." in: MALOSETTI COSTA, Laura. *Collivadino. Buenos Aires en construcción*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013. (pp. 47-57).
- FERNÁNDEZ, Víctor. *La Boca según Quinquela. El color como marca y un barrio como obra*. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín", Fundación OSDE, 2012.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, FCE, 2007.
- GERMENTIERI, Fabio – Jorge, LIERNUR – Claudia, SCHMIDT (eds.). *Architecture around 1900. Critical Reappraisal and heritage preservation*. Buenos Aires, UNESCO, UDT, 1999.
- GREMENTIERI, Fabio – Claudia, SCHMIDT. *Alemania y Argentina. La cultura moderna de la construcción*. Buenos Aires, Larivière, 2010.
- GUTTERO, Alfredo. "Carta a Falcini. Viena, 21 de diciembre 1921"; "Carta a Falcini. Buenos Aires, 15 de octubre 1927", en ARTUNDO, Patricia (ed.). *Epistolario Guttero-Falcini 1916-1930*. Buenos Aires, FFyL-UBA, 2000. p.48, p.85.
- KOEFOED, E. "Battersea Power Station –a disturbing post- industrial landscape", 2009. <http://www.spectacle.co.uk/uploads/other%20media/BPSthesis.pdf>. [16/11/2014].
- LIERNUR, Francisco – Graciela, SILVESTRI. *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993.
- MALOSETTI COSTA, Laura. *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo, 2006.
- MARCOCI, R. - S., MEISTER. *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*. New York, MoMA, 2015.
- NOVICK, A. "Alberto Prebisch. La vanguardia clásica". *Cuadernos de Historia*. IAA, FADU-UBA, Buenos Aires, n°9, 1998. (pp.117-152).
- PAYRÓ, Julio E. *Alfredo Guttero*. Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- PICON, Antoine. "Anxious landscapes: from the ruin to rust". *Grey Room*. Massachusetts Institute of Technology, n°1, 2000. (pp.64–83).

- PREBISCH, Alberto – Ernesto, VAUTIER. “Hacia un nuevo estilo”. *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, n°21, 28 de agosto 1925.
- SANTAMARÍA, Alberto. *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.
- SILVESTRI, Graciela. *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal, UNQ, 2003.
- SAÍTTA, Sylvia. “Filippo Marinetti en la Argentina”, en BRUNO, Paula (coord.). *Visitas culturales en la Argentina, 1898-1936*. Buenos Aires, Biblos, 2014. (pp.215-229).
- TELL, Verónica. *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2017.
- VIDLER, Anthony. *Warped space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. London, MIT Press, 2000.
- WECHSLER, Diana. “Buenos Aires (1920-1930): fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna”, en LOBETO, Claudio — Diana, WECHSLER (comps.). *Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano*. Madrid, Buenos Aires, Nuevos Tiempos, Instituto Internacional del Desarrollo, 1996.
- WECHSLER, Diana. “Itinerarios del *novecento*. Encuentros y apropiaciones de una tradición en las metrópolis del Río de la Plata”. *Separata*, Centro de Investigaciones de Arte Argentino y Latinoamericano-UNR, Rosario, año VI, n°11, noviembre 2006.

Catalina V. Fara es Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, IDAES, Universidad Nacional de San Martín. Entre 2010 y 2015 fue Becaria de Posgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y desde 2016 es Becaria Posdoctoral de la misma institución. Licenciada en Artes (UBA). Docente en FADU-UBA y en el Centro de Investigaciones Cinematográfica (CIC).

Contacto: catalina.fara@gmail.com

Recibido: 8/4/2016

Aceptado: 30/11/2018