

LAS ASOCIACIONES CULTURALES BARRIALES COMO ESPACIOS PARA EL COMERCIO DE ARTE EN BUENOS AIRES. UN CASO DE ESTUDIO

Local Cultural Associations as Fields for the Art Commerce in Buenos Aires.
A Case Study

As associações de arte barriais como espaços para o comércio de arte em
Buenos Aires. Um caso de estudo

Fecha de recepción: 25 de junio de 2018. Fecha de aceptación: 13 de noviembre de 2018. Fecha de modificación: 17 de noviembre de 2018
DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart04.2019.06>

CATALINA V. FARA

Doctora en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (2016); Magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Actualmente es Coordinadora académica de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES-UNSAM). Es autora de *Un horizonte vertical. Imágenes del paisaje urbano de Buenos Aires en la cultura visual 1910-1936*, que será publicado en 2019 por editorial Ampersand, Buenos Aires.

catalina.fara@gmail.com

RESUMEN

El comercio de arte en Buenos Aires a principios del siglo XX se concentraba en galerías y casas de subastas con características bien definidas. Al mismo tiempo, alejados del "centro", se abrían espacios en las sedes de agrupaciones culturales barriales cuyos objetivos iban más allá de los avatares del mercado. Estos se enfocaban en el apoyo a jóvenes artistas y el estrechamiento de lazos entre instituciones similares, expandiéndose por fuera de los límites de los barrios y la ciudad. El propósito será analizar la exhibición y comercio de obras en estos espacios, donde las redes entre artistas, coleccionistas, críticos y público generaron dinámicas particulares. Para ello tomaremos como caso de estudio al Ateneo Popular de La Boca fundado en 1926.

PALABRAS CLAVE

Mercado de arte, Buenos Aires, arte argentino, asociaciones culturales

Este artículo hace parte del Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica FONCYT-CONICET (PICT-2014-3098): "El consumo del arte en Argentina: circulación y mercado artístico entre 1920 y 2000" dirigido por las doctoras Viviana Usubiaga y María Isabel Baldassarre.

Cómo citar:

Fara, Catalina. "Las asociaciones culturales barriales como espacios para el comercio de arte en Buenos Aires. Un caso de estudio". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 4 (2019). <http://dx.doi.org/10.25025/hart04.2019.06>

ABSTRACT

At the beginning of the 20th century, art commerce in Buenos Aires was concentrated in well-based galleries and auction houses. Simultaneously, away from the city center, many alternative exhibition spaces opened in local cultural associations. These institutions focused on supporting young artists and bonding with similar organizations, in order to expand their activities beyond their neighborhoods and the city limits. The purpose of this paper is to analyze the exhibition and commerce of works of art in these “alternative” contexts, where artists, collectors, critics, and public generated singular market dynamics. To this end, we will concentrate on the Ateneo Popular de La Boca, founded in 1926, as a case study.

KEY WORDS

Art market, Buenos Aires, Argentine art, cultural associations.

RESUMO

O comercio de arte em Buenos Aires no começo do século XX concentrava-se nas galerias e casas de leilões com características bem definidas. Ao mesmo tempo, afastados do “centro”, abriam-se espaços nas sedes de agrupamentos culturais barriais cujos objetivos iam para além dos *avatares* do mercado. Esses locais focavam-se no apoio a jovens artistas e no estreitamento dos laços entre instituições semelhantes, expandindo-se para fora dos limites dos bairros e da cidade. O proposito aqui será o de analisar a exibição e comercio de obras nesses espaços, onde as redes entre artistas, colecionistas, críticos e público geraram dinâmicas específicas. Para tanto, tomaremos como caso de estudo o Ateneo Popular de La Boca, fundado em 1926.

PALABRAS CLAVE

Mercado da arte, Buenos Aires, arte argentina, associações culturais.

El mercado de arte no es un espacio uniforme y regulado, sino más bien una serie de circuitos fragmentados desde donde se generan diversas valoraciones monetarias y estéticas, en los cuales incluso los precios son establecidos y leídos de maneras diversas.⁴ Tal como plantea Béatrice Joyeux-Prunel, es esencial tener en cuenta la circulación (comenzando, por ejemplo, en el atelier del artista y luego examinar más allá de los circuitos comerciales establecidos) para entender la movilidad y las redes e intercambios múltiples que constituyen el mercado.⁵ Por lo tanto, el propósito aquí será analizar la exhibición y comercio de obras de arte en espacios con características muy diferentes a las de una galería de arte y donde las redes entre artistas, coleccionistas, críticos y público generaron dinámicas particulares desde la década de 1920. ¿Qué tipo de obras se exhibían y comercializaban? ¿De qué manera se adquirirían? ¿Quiénes adquirirían obras en estas asociaciones? Para poder delinear las características y modos de operar de estas instituciones barriales dentro del campo artístico y del mercado, tomaremos como caso de estudio las primeras tres décadas de labor del Ateneo Popular de La Boca, fundado en 1926 y aún activo en la actualidad. Iremos desglosando primero cuestiones asociadas con el contexto barrial e institucional que nos permitirán finalmente entender el accionar de la institución y las maneras en que allí se exhibió y comercializó arte.

EL BARRIO COMO LUGAR DE PERTENENCIA Y CONTEXTO DE ACCIÓN

En el periodo 1910-1940 se configuró lo que José Luis Romero denominó “ciudad de las dos culturas”, consistente en una “cultura del centro” —representada por las clases altas y medias— y una “cultura marginal”, presente en los barrios donde se mezclaban diferentes grupos de inmigrantes y sus hijos, para quienes la segregación actuó como agente catalizador.⁶ Ambas generaron una trama cultural que se hizo más visible en la década del treinta, por lo que la mera diferenciación de las zonas de residencia de las clases altas y adineradas respecto a aquellas habitadas por la clase media y los sectores populares no agota en absoluto la particularidad del fenómeno inducido por el proceso modernizador en el Buenos Aires del primer cuarto del siglo XX. En este contexto fue fundamental la lucha por la implementación de mejoras urbanas que resultó clave para la conformación de las identidades barriales.⁷ Esto generó un impulso asociativo intenso y espontáneo que estuvo muchas veces combinado con el accionar de otros actores como la Iglesia y empresas privadas y estatales.⁸

El concepto de “barrio” que tomaremos aquí admite entonces una doble significación: como institución —en tanto forma de organización comunitaria e identitaria— y como un territorio determinado.⁹ Es una estructura espacial con cierta autonomía, por lo que las relaciones sociales que allí se generan tienen

barriales como espacios de acceso popular a la cultura en Buenos Aires 1920-1940”, *LAGO Conference. “Knowledge and Power”*, Tulane University, New Orleans, USA, 2017 (Ponencia inedita).

4. Véase Juan Cruz Andrada, “Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60”, en *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes. VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XVI Jornadas CALA* editado por AA.VV (Buenos Aires: CAIA, 2015).

5. Béatrice Joyeux-Prunel, “Circulation and the art market,” *Journal for Art Market Studies*, 1, n.º 2 (2017). <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/13> Consultado: 2/11/2017.

6. José Luis Romero, “Buenos Aires: una historia”, en *Historia integral argentina* vol.7, editado por AA.VV. (Buenos Aires: CEAL, 1972), 105. Cita en Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* (Bernal: UNQ, 2010 [1998]), 178.

7. Véase Luciano De Privitellio, *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entre-guerras* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003).

8. Luis Alberto Romero, “1920- 1976. El estado y las corporaciones”, en *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990*, editado por AA.VV (Buenos Aires: GADIS, 2002), 173.

9. Véase Mario Sabugo, “Placeres y fatigas de los barrios”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”*, Buenos Aires, FADU-UBA, n.º 27-28, (1989-1991), 123-126.

que ver con la proximidad física y la convivencia dentro de un área urbana más o menos delimitada. La estructura social determina entonces un sentido de “comunidad barrial” que es la concepción de sí misma que tienen sus habitantes respecto a otras zonas de la ciudad y que genera un sentido de pertenencia y apropiación colectiva.¹⁰ Como afirma Luciano de Privitellio, las imágenes de los barrios y la figura del vecino se construyeron como respuestas a las nuevas experiencias urbanas, por lo que el barrio se convirtió en el modelo de comunidad ya desde fines del siglo XIX.¹¹ En estos ámbitos empezaba a aparecer una ciudad nueva y sus residentes constituyeron fuertes redes de sociabilidad estrechamente relacionadas con la actividad de centros comunitarios, asociaciones obreras, sociedades de fomento, clubes, bares, bibliotecas populares y centros culturales. De ahí la importancia fundamental de las redes de instituciones vecinales, la mayoría de las veces ligadas a las colectividades inmigrantes, que *crearon y recrearon* la identidad de cada barrio.¹²

En este contexto las artes tuvieron un lugar preponderante en la configuración del tejido social ya que muchos artistas participaron en la creación de una imagen barrial a través de sus obras y su actuación en el campo artístico.¹³ Un ejemplo clave de ello son los artistas que trabajaron o se vincularon con el barrio de La Boca. Estos grupos produjeron su propia *mitología* con dispositivos estéticos e ideológicos particulares y sus prácticas fueron apoyadas, difundidas y reforzadas con el accionar de las agrupaciones culturales barriales de las que formaban parte activa. Sus locales eran sede de intensos intercambios de la intelectualidad de la ciudad y a través de ellos expandían sus programas a otras capas del campo artístico.

ASOCIACIONES BARRIALES Y LA CULTURA COMO AGENTE DE DESARROLLO

Los campos de la cultura y la política han estado siempre cruzados por diversos tipos de relaciones, por ello la sociabilidad y sus prácticas asociadas permiten abordar los problemas de la historia de las ideas, de la cultura y del arte.¹⁴ De esta manera a partir del estudio de las asociaciones culturales es posible reconstruir la historia de las relaciones entre pares y el establecimiento de jerarquías dentro de grupos con actuación pública.¹⁵ Entonces, antes de continuar es necesario esbozar una definición de asociación, entendida como una organización “de entrada y salida libre, producto de una decisión de un grupo inicial de individuos de asociarse de manera duradera para compartir o hacer juntos determinadas actividades, de acuerdo a reglas que ellos mismos se dan o a las que se adhieren expresamente”.¹⁶ Los individuos que la componen comparten –parcial o totalmente– los objetivos, propósitos e ideas, así como las responsabilidades y consecuencias de incorporarse e identificarse con una institución determinada.

10. Véase Marta Rizo, “Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales”, *Bifurcaciones*, Santiago de Chile, n.º 6, (2006) www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm. Consulta: 11/4/2010.

11. Luciano De Privitellio, *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*, 101.

12. Luciano De Privitellio, *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*, 101.

13. Véase entre otros: Graciela Silvestri, *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo* (Bernal: UNQ, 2003); Catalina Fara, *Un horizonte vertical. Imágenes del paisaje urbano de Buenos Aires en la cultura visual 1910-1936* (Buenos Aires: Ampersand), en prensa.

14. Maurice Agulhon, *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

15. Paula Bruno, “Introducción”, en *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires 1860-1930*, dirigido por Paula Bruno (Bernal: UNQ, 2014), 13.

16. José Luis Coraggio, “Prólogo”, en *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990*, editado por AA.VV., (Buenos Aires: GADIS, 2002), 16.

En Europa por lo general este tipo de sociedades estuvo vinculado a las prácticas de la burguesía en ascenso que buscaba diferenciarse de la aristocracia. En Latinoamérica, a principios del siglo XIX estas asociaciones se relacionaron con el surgimiento de nuevas dinámicas de organización social y política a partir de las revoluciones independentistas.¹⁷ En Argentina en particular, la necesidad de construir referentes y espacios comunes es un proceso que se inició a mediados del siglo XIX y se agudizó a partir del aluvión inmigratorio a finales de ese siglo. Así “las nuevas formas de densidad urbana planteaban la necesidad de saber no sólo dónde encontrarse sino también a partir de qué y cómo”.¹⁸ A principios del siglo XX la pauta estuvo marcada por la movilidad social y la “argentinización”, reforzadas por la escuela pública como parte fundamental de las políticas estatales de construcción de la nacionalidad. En este contexto, las asociaciones de base étnica comenzaron a retroceder en favor de la conformación de organizaciones de tipo corporativo, destinadas a defender los intereses profesionales o ideológicos de sus asociados.¹⁹

Hacia la década del veinte, las asociaciones y clubes de élite comenzaban a presentar cierta porosidad al incluir socios provenientes de capas medias.²⁰ Así coexistieron modalidades de funcionamiento más abiertas, que permitían un acceso menos restringido de socios y buscaban una mayor apertura hacia la comunidad. En el caso particular de las agrupaciones culturales ubicadas en el barrio de La Boca ese fue el principal motor del accionar institucional, a través del cual sus integrantes asumían la responsabilidad de generar consenso y construir sobre valores comunes.²¹ Muchos de estos grupos carecían de sede fija, por lo que trasladaban sus reuniones a los locales de otras asociaciones barriales. También se fundaron nuevas instituciones que congregaron actores de diferente pertenencia social, ya que se trataba de

[...] espacios en los que las motivaciones para auto-convocarse y reunirse de los fundadores, los miembros y los concurrentes fijos o coyunturales no estaban asociadas a intereses ritmados por afinidades profesionales ni por intenciones de avance estatal sobre la sociedad civil. De este modo, las relaciones personales parecían reguladas por “afinidades electivas” y no por imposiciones verticales.²²

Al mismo tiempo, los personajes que fundaron estas asociaciones y muchos de los que formaron parte de ellas estaban en el linde entre lo público y lo privado, marcando diferentes perfiles del intelectual y del profesional de la cultura. Puede así concebirse al intelectual como aquella figura que, por sobre su propia profesión, se comprometía con las cuestiones sociales, políticas o culturales de su tiempo, tomadas como un deber moral y, en muchos casos, patriótico.²³

17. Véase Paula Bruno, *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires 1860-1930* (Bernal: UNQ, 2014).

18. Sandra Gayol, *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés 1862-1910* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2000), 11.

19. Luis Alberto Romero, “1920- 1976. El estado y las corporaciones”, 171.

20. Leandro Losada, “Sociabilidad, Distinción Y Alta Sociedad En Buenos Aires: Los Clubes Sociales De La Elite Porteña (1880-1930).” *Desarrollo Económico* 45, n.º 180 (2006): 547-72. DOI:10.2307/3655880.

21. Elida Cecconi y Elba Luna, “Introducción”, en *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990*, editado por AA.VV., (Buenos Aires: GADIS, 2002), 13.

22. Paula Bruno, “Introducción”, en *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires 1860-1930*, dirigido por Paula Bruno, (Bernal: UNQ, 2014), 24-25.

23. Sobre la figura del intelectual es ineludible la obra de Zygmunt Bauman, *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales* (Bernal: UNQ, 1997 [1995]).

El barrio de La Boca perfilaba a fines del siglo XIX un próspero futuro al ritmo de la actividad del puerto, los comercios y las industrias que se multiplicaban modificando el paisaje de la orilla del río. La concentración fabril y ferroviaria hizo que se congregara una actividad sindical intensa de origen socialista y anarquista. Las diversas comunidades inmigrantes fueron allí las principales promotoras de las experiencias asociacionistas, que dieron como resultado la conformación de numerosas agrupaciones civiles, clubes, periódicos, asociaciones culturales y políticas como la Societá Ligure (1885), la Sociedad Cosmopolita Musical y de Socorros Mutuos “Unión de La Boca” (1887), la Universidad Popular de La Boca (1916) y el Ateneo Popular de La Boca (1926), entre otras.

La característica común de estas asociaciones culturales fue sin dudas la construcción de redes de colaboración y diálogo que les permitían accionar más allá del propio contexto barrial, expandiéndose también a nivel nacional e internacional en muchos casos y delineando múltiples itinerarios de las identidades y los discursos. Las diversas formas de construcción de las relaciones sociales estuvieron apoyadas en sistemas particulares de valores, creencias y prácticas que modelaron los estatutos de estas instituciones. Esto fue lo que le dio a cada una su “personalidad”, más allá de las características comunes que estamos destacando. Con la mirada puesta en la construcción de la sociabilidad y el espacio como marca identitaria, “la irrupción del *barrio* en la cultura de los años veinte produce un mapa plural en el que determinadas zonas del suburbio debían corresponderse con contenidos culturales ciertos de los que podrían desprenderse precisos programas estéticos”.²⁴ Por lo tanto, el arte y sus instituciones participaron activamente en la configuración de la “imagen mental” del lugar y contribuyeron a establecer la convención de lo que un lugar *era* y lo que *debía ser*. En el caso particular de La Boca, la temprana existencia de estas fuertes redes sociales y de instituciones culturales influyó de manera fundamental en la percepción de unidad barrial que, con ciertas modificaciones, perdura hasta el día de hoy.²⁵

EL COMERCIO DE ARTE EN LAS ASOCIACIONES BARRIALES. EL CASO DEL ATENEO POPULAR DE LA BOCA

El Ateneo Popular de La Boca fue fundado el 7 de diciembre de 1926 por iniciativa del historiador Antonio Bucich y de un grupo de jóvenes nucleados tras un anuncio aparecido en el periódico barrial *Ideas*. La primera asamblea se llevó a cabo en la sede de la Universidad Popular de La Boca, y posteriormente la institución tuvo diversas sedes hasta que en 1972 adquirió una propia donde continúa funcionando en la actualidad. El fomento de la cultura y la

24. Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* (Bernal: UNQ, 2010), 359 (cursivas en el original).

25. Véase entre otros Graciela Silvestri, *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo* (Bernal: UNQ, 2003); María Teresa Constantín, “Italia en la *nebbia*. La Boca como residencia”, en *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina siglos XIX y XX*, coordinado por Diana Wechsler (Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2000); 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).

educación como agente de desarrollo social y cívico era el principal propósito de la institución, como se lee en las páginas de una de sus publicaciones, *Vida del Ateneo*:²⁶

Afirmar y extender la cultura es una profunda y transformadora función social [...] La cultura —tema social, por excelencia!— es el punto inicial de todo progreso posible [...] es necesario comenzar a dotar al conjunto de capacidad cultural.

La orientación del Ateneo fluye de su propia labor. Es una institución que está al servicio, plenamente, del pueblo. Para que el pueblo se libre de todos los prejuicios, de las miserias, del atraso, de la opresión económica y moral, el pueblo necesita educarse. [...] un pueblo culto sabe qué quiere y cómo defenderlo [...] las mejores soluciones no pueden abrirse camino sino por obra y por impulso de la cultura.²⁷

La actividad del Ateneo tenía entonces una prioridad: la “civilidad”, en el sentido de una pedagogía cívica que trascendiera los límites del barrio. Desde su fundación apostaron al mejoramiento cultural por medio de la promoción de la educación, el estímulo a las vocaciones nacientes y el fomento de las artes, ciencias y letras, con el propósito de

cumplir una acción tendiente a implantar en La Boca una nueva dirección cultural, alejada de los cenáculos de supuestos privilegiados intelectuales, aspira asimismo a estar más en contacto con la población laboriosa [...] El Ateneo Popular de La Boca es una institución que lucha por divulgar en el pueblo ideales de superación artística e intelectual [...] procurando afianzar el concepto de que trabajar por la cultura —que es su finalidad primordial— es trabajar por el engrandecimiento de la Patria.²⁸

Se creó una “tribuna de ideas” cuyo acceso era libre para que todos pudieran tener contacto con la cultura.²⁹ Así, el pluralismo ideológico enriqueció las discusiones y dio forma a los actos y actividades que se realizaban. Existía por supuesto un discurso rector de todas sus acciones, que puede leerse ya desde los Estatutos donde rechazan la existencia de todo privilegio social, económico e intelectual. La misión que debía cumplir el Ateneo era la de “lograr por medio de la educación, que el pueblo ame la belleza, la justicia y la verdad y evitar que caiga en el egoísmo y la ambición excluyente”.³⁰ El Ateneo repudiaba a quienes “pretenden dividir al pueblo en castas” y “conceptúa indispensable el acercamiento y nivelación de las clases sociales”.³¹ Su objetivo principal era, entonces, educar en la cultura para lograr que la masa obrera y estudiantil pudiera progresar social y

26. Una de las herramientas fundamentales para la difusión de las actividades y los valores promulgados por estas instituciones barriales era la edición de publicaciones periódicas que les permitían llegar a un público ampliado. El Ateneo Popular de La Boca tuvo cuatro: *El Ateneo* (1927), *Riachuelo* (1931-1933), *Vida del Ateneo* (1937-1942) y *Pórtico* (1941-1946).

27. La Dirección, “Al servicio de la cultura”, *Vida del Ateneo* año I, n.º 2 (1937), 1.

28. Antonio Bucich, Folleto conmemorativo del 20º aniversario de la fundación del Ateneo Popular de La Boca, 1946. Archivo Ateneo Popular de La Boca (en adelante AAPLB).

29. Ateneo Popular de La Boca, *Estatutos*, capítulo I, art. VII, Buenos Aires, 1932. AAPLB.

30. Ateneo Popular de La Boca, *Estatutos*, “Declaraciones”, n.º IV, Buenos Aires, 1932. AAPLB.

31. Ateneo Popular de La Boca, *Estatutos*, “Declaraciones”, n.º V, Buenos Aires, 1932. AAPLB.

económicamente. Por lo tanto, todas las actividades de la institución estuvieron orientadas a estos fines. Es interesante notar cómo estas aspiraciones perduraron en el tiempo y fueron la base para la conformación de nuevas instituciones en el barrio, como la Agrupación de Gente de Artes y Letras Impulso³² que, en 1940 promulgaba en su acta fundacional como objetivos: “Propender por todos los medios a su alcance a la divulgación del arte en todos sus aspectos. [...] Procurar de los poderes constituidos de la Nación mejoras y nuevas normas para la mayor difusión del arte en el pueblo”.³³

El objetivo de enaltecer y dignificar a los vecinos de La Boca a través de la educación se llevó a cabo también por medio de una extensa red de relaciones con otras instituciones culturales; y en este sentido, si bien su misión se focalizaba en el barrio, se expandió hacia otros espacios de la ciudad. Con estas premisas, las artes plásticas fueron uno de los pilares de las actividades del Ateneo Popular de La Boca, fomentando la participación de artistas de heterogéneos orígenes y fama. También críticos ya consagrados en el ámbito porteño participaron de sus actividades, generando un rico intercambio de ideas, en una especie de “retroalimentación” entre el centro y un barrio considerado “periférico” por su ubicación, pero no por su centralidad dentro del campo artístico. Su actividad se insertaba dentro de las densas redes tejidas entre artistas e instituciones que caracterizaron el ambiente artístico porteño en las décadas del veinte y treinta. Para el Ateneo, el arte era la herramienta más eficaz para lograr los objetivos de acercar la educación y la cultura al pueblo:

[...] las bellas artes en todas sus manifestaciones son el más hermoso exponente del progreso de los pueblos. [...] Enseñemos entonces al pueblo a practicar mejores métodos de vida, a admirar lo bello, a conocer las bellezas del arte en todas sus formas; las bellas letras, que bien inspiradas no sólo educan la mente sino el corazón y nos hacen más buenos, la música como expresión de esos sentimientos.³⁴

Aunque resulta difícil hacer una evaluación de la cantidad de público que participaba, es posible analizar el impacto de sus actividades, por ejemplo, examinando la importancia que se daba a estas asociaciones en la prensa. En este sentido, es notable el número de notas y anuncios (especialmente sobre las muestras y concursos artísticos y literarios) que aparecían tanto en periódicos barriales como en diarios y revistas de tirada masiva como *Caras y Caretas*, *La Nación* o *La Prensa*, lo cual refuerza el lugar central que ocupaban estas instituciones. Si bien no es nuestro objetivo aquí, podemos aventurar una imagen de la variedad y amplitud de los asistentes que se acercaban, tal como se describe en un artículo sobre un evento en la sede de la Agrupación Impulso:

32. José Pugliese, periodista boquense, propuso la creación de una nueva institución artística en el barrio. Se reunieron el 23 de marzo de 1940 en el taller del artista boquense Fortunato Lacámara en el mismo barrio de La Boca. Ese año se instalaron en el local de Lamadrid 355 donde continúa funcionando hasta la actualidad.

33. Agrupación Gente de Artes y Letras Impulso, “1° Asamblea General Ordinaria”, Libro de Actas n.º 1, 15 de febrero 1941, 32. Archivo Agrupación Impulso.

34. Editorial, “Las muestras artísticas ponen al Ateneo en contacto con el pueblo”, *Vida del Ateneo* año II, n.º 6 (1938), 16.

Las gentes vecinas a la casa saben que... hay un refugio en que se elaboran grandes cosas para el futuro. Y así llega el hombre en zapatillas, el pibe que debe empinarse a ver los cuadros, la buena señora que entra también a ver qué pasa. Y las chicas del barrio, que encuentran que un salón de pintura, donde se conversa con artistas, es algo más edificante que la sala de baile del club social.³⁵

La variedad de actividades —desde actos para las fiestas patrias, conciertos, concursos literarios y pictóricos para niños, hasta la proyección de largometrajes— también permiten definir el amplio abanico de público que participaba. Uno de los eventos más convocantes era el concurso de pintura al aire libre de La Boca (iniciado a mediados de la década del treinta y que continúa realizándose anualmente), el cual agrupaba artistas profesionales y *amateurs*. Este certamen reforzaba así uno de los elementos fundamentales de la identidad barrial: su relación directa y su identificación con el paisaje.³⁶

EXHIBICIÓN Y COMERCIO: ENTRE LA SUBSISTENCIA INSTITUCIONAL Y LA DIFUSIÓN DEL ARTE LOCAL

Como mencionábamos anteriormente, la presencia de los artistas en las agrupaciones boquenses fue fundamental, por su participación como fundadores o en el desarrollo de diversas actividades dentro de las mismas. Por lo tanto, no resulta llamativo que una de las principales preocupaciones de estas instituciones haya sido la promoción de las artes plásticas. Como otras asociaciones culturales barriales, el Ateneo Popular de La Boca organizaba conferencias y muestras individuales y colectivas de artistas argentinos y extranjeros, que se realizaban en sus sedes sociales y también en los salones de otras instituciones de la ciudad. Los participantes en estas actividades dan cuenta de la variedad de propuestas estilísticas e ideas que dialogaban en ese momento, por ejemplo: artistas como Alfredo Bigatti, Raquel Forner, Alfredo Guttero, Fortunato Lacámara, Alfredo Lazzari, Marcos Tiglio y M. C. Victorica; críticos como Atilio Chiáppori, Fernán Félix de Amador, Julio Payró y Jorge Romero Brest; músicos como Juan de Dios Filiberto y figuras de la política como Alfredo Palacios, entre muchos otros. Así las exhibiciones artísticas abarcaban un amplio espectro, desde colectivas de artistas del barrio hasta la realización de la Cuarta Muestra de Arte Concreto-Invencción en octubre de 1946.

Uno de los objetivos principales era brindar apoyo consagratorio a los artistas jóvenes, no sólo boquenses, y al mismo tiempo contribuir a consolidar el prestigio incipiente de otros. En este sentido, una de las acciones clave fue la organización de los Salones de Artistas de La Boca (1929-1943) y de Artistas Noveles

35. Anónimo, "El hogar de artistas Impulso reúne a consagrados y amateurs. Miguel C. Victorica expone sus obras", 21 de septiembre 1940 [recorte periodístico sin datos]. Archivo Agrupación Impulso.

36. Véase entre otros: Graciela Silvestri, *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo* (Bernal: UNQ, 2003); Victor Fernández, *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); Catalina Fara, "Hacia una dialéctica del paisaje ribereño de Buenos Aires: entre el sublime industrial y el Riachuelo como reducto pintoresco", *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, Università di Bologna (en prensa).

de La Boca (1936-1959) (Img. 2). Estos salones eran la vidriera privilegiada para destacar a los artistas del barrio y proyectarlos hacia otros circuitos. Allí muchos como Miguel Diomede, Benito Quinquela Martín y Orlando Stagnaro mostraron sus obras por primera vez y obtuvieron premios en diversas ocasiones. Pero este era un contexto en el cual también existía la posibilidad de adquirir obras por parte de coleccionistas —no necesariamente boquenses— que frecuentaban estos ámbitos. En efecto, en el reglamento de la *Exposición Estímulo para artistas noveles de La Boca* en 1938, se especificaban las condiciones de venta durante la exhibición y se estipulaba el cobro de un 10% del importe para solventar los gastos del evento.³⁷

La organización en 1937 de la muestra homenaje al recién fallecido artista boquense Víctor Cúnsolo (1898-1937), en los salones de la Asociación Amigos del Arte, marca el inicio de una serie de homenajes y exhibiciones de artistas ya consagrados en el campo artístico local que el Ateneo realizará a lo largo de los años. En esta primera muestra retrospectiva se incluyeron treinta y dos obras provenientes de colecciones privadas (Larco, Chiapetti, Fiorito y M.T. de Alvear) y públicas, como el Círculo de Prensa.³⁸ Este homenaje no sólo incluyó la muestra, con un catálogo prologado por Eduardo Eiriz Maglione, sino que abarcó una serie de acciones tendientes a ubicar la figura de Cúnsolo dentro del discurso

37. "III Exposición Estímulo para artistas noveles de La Boca." Reglamento, julio 1938. AAPLB.

38. Existen documentos en el AAPLB que atestiguan el pedido de préstamo de obras a otras colecciones públicas como el Museo Provincial de Bellas Artes, entonces dirigido por Emilio Pettoruti, que recibieron respuestas favorables, pero que finalmente no fueron incluidas en la muestra.



Imagen 2. Expositores en la inauguración del II Salón de Artistas de La Boca, organizado por el Ateneo Popular de La Boca en las salas de los Bomberos Voluntarios de La Boca, 1932. En la fotografía: Cata Mórtola de Bianchi, María Bochatón, Juan B. Musso, Antonio Bucich, Benito Quinquela Martín, Miguel Carlos Victorica y Roberto Capurro, entre otros. Fotografía: Archivo Ateneo Popular de La Boca. Fotografía: Catalina Fara.

de la historia del arte y de las instituciones oficiales. Por ejemplo, a través del pedido reiterado a las autoridades de la Dirección Nacional de Bellas Artes y del Museo Nacional de Bellas Artes para que este último adquiriera una obra de Cúnsolo. Para ello, adhirieron también a las gestiones que estaba llevando a cabo la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, presidida entonces por Aquiles Badi, ya que consideraban que la obra de Cúnsolo, “nuestro consocio y amigo de todas las horas, debe figurar en el Museo Nacional de Bellas Artes, pues es incuestionable que se trata de un valor positivo en la pintura de nuestro país”.³⁹

La relación del Ateneo con los coleccionistas fue una constante desde su fundación, ya que muchos de éstos —además de prestar obras— fueron miembros de la comisión directiva y, por supuesto, adquirirían obras en la institución. Estos mecanismos no sólo les permitían a los coleccionistas ubicarse como “mecenas”, sino que se convertían también en colaboradores de la promoción de la cultura local. La participación también estaba dada por la donación de dinero para mantener la institución, en la activa intervención para la organización de las actividades y en la colaboración en tareas cotidianas o administrativas. La exhibición de obras provenientes de colecciones privadas era también uno de los mecanismos de legitimación usuales de las galerías comerciales, sobre todo hacia la década del cuarenta.⁴⁰

Está claro entonces que muchos de los socios eran coleccionistas de firmas de autores contemporáneos y que la institución no sólo les permitía exhibir sus colecciones, sino que les brindaba la posibilidad de venderlas y adquirir las últimas producciones de artistas de las más diversas propuestas estéticas. Esta era la situación manifiesta, por ejemplo, en una muestra de 1944 que incluía obras de Aquiles Badi, Emilio Pettoruti y Lino E. Spilimbergo, entre otros. En el catálogo se consignaba que “las obras expuestas pertenecen a miembros del Ateneo Popular de La Boca”.⁴¹ En esta línea se realizaban también muestras homenaje a coleccionistas y socios del Ateneo como Atilio Larco, en cuya memoria se organizó un acto en el marco de la muestra *Conjunto de artistas modernos* en 1941.

Otra de las muestras que marca la colaboración entre el Ateneo Popular de La Boca y los coleccionistas fue la *Exposición de artistas boquenses. De Andrés Stoppa a nuestros días 1890-1940*, exhibida en las salas del Banco Municipal en marzo de 1940.⁴² Las obras pertenecían en su mayoría a Constancio Fiorito (1904-1963), quien en más de una ocasión prestó sus obras para su exposición en diversas muestras. Pero la relación de este coleccionista con el Ateneo era más amplia, ya que fue socio desde la fundación de la institución y luego fue elegido vocal, secretario, vicepresidente y presidente. En 1929 se incorporó como integrante y asesor artístico de la Comisión de Estudios Artísticos del Ateneo Popular de La Boca, que tenía la misión de colaborar con los artistas y organizar

39. Nota n.º 385, dirigida al presidente de la SAAP, Aquiles Badi, 29 de diciembre 1937. AAPLB.

40. Véase Talía Bermejo, “El Salón Peuser: entre la apuesta comercial y el afianzamiento de un mercado para el arte en Buenos Aires”, *ASRI. Arte y sociedad revista de investigación*, n.º 0 (2011).

41. *20 expresiones plásticas*, realizada en los salones del Club Boca Juniors en noviembre de 1939, incluía obras pertenecientes a las colecciones de la familia Guttero, Pissarro y otras colecciones particulares. Durante la exhibición, Jorge Romero Brest dictó una conferencia titulada “Itinerario de la exposición”.

42. Entre las notas aparecidas en la prensa sobre esta muestra se destaca la de Jorge Romero Brest, “Cincuenta años de pintura en La Boca”, *La Vanguardia*, 31 de marzo 1940, 12; Julio E. Payró, “De Andrés Stoppa a nuestros días. Pintores boquenses”, *Sur*, n.º 67, 1940.

todas las actividades referidas a las artes plásticas. En ese rol, también fue jurado en los certámenes de pintura ateneístas y colaboraba con textos críticos para las publicaciones periódicas institucionales.

Fiorito era también un ávido coleccionista de numismática y bibliografía, cuyos conocimientos en este ámbito lo llevaron a crear y presidir la Comisión de Historia y Numismática del Ateneo, que se encargaba de publicar libros de historia y de organizar concursos de ensayo histórico. Esta Comisión también realizaba muestras como *Antigüedades boquenses. Barquitos en botella* (1945) o *Numismática americana* (1944), que se conformaban en gran parte con piezas de su propia colección.⁴³ Fiorito fue incluso el autor del emblema del Ateneo, que consiste en una tortuga bajo una vela hinchada por el viento, coronada por la frase latina “Festina lente” (apresúrate despacio). Este emblema fue acuñado por primera vez en una medalla que la institución comenzó a otorgar a figuras de la cultura y la educación en 1936 y que continúa entregando en la actualidad.⁴⁴

El lugar de Constancio Fiorito en el campo del arte estuvo marcado sin embargo por su extensa colección de pintura, que contaba con firmas como Pío Collivadino, Víctor Cúnsolo, Adolfo Guttero, Fortunato Lacámara, Víctor Pissarro, Benito Quinquela Martín, Santiago Stagnaro, Andrés Stoppa, Marcos Tiglio y Miguel C. Victorica, entre otros. Muchas de sus obras, como mencionamos anteriormente, formaron parte de las numerosas muestras que el Ateneo dedicara al arte moderno y a las nuevas expresiones plásticas que marcaban el mapa de las artes en las décadas del veinte y treinta. Fiorito se presentaba como una figura de la cultura y como un coleccionista “profesional”, poniendo especial cuidado en la difusión, orden sistemático y documentación de sus piezas. En este sentido es destacable que detrás de cada obra constaba una etiqueta con la leyenda: “Colección Constancio Fiorito”, en la que se volcaban los datos de la obra, la proveniencia, la fecha de adquisición y las muestras donde había sido exhibida, además de un número de registro y de orden. También sus libros y documentos estaban ordenados y clasificados, y llevaban un sello de “Biblioteca y Archivo Constancio Fiorito”.⁴⁵

Los coleccionistas eran entonces actores principales en la vida institucional de estas agrupaciones. En su condición de socios o colaboradores marcaban el rumbo de aquello que se exhibía y se comerciaba en estos ámbitos. La cuestión más significativa respecto al comercio de obras en estas agrupaciones culturales barriales es que los ingresos por las ventas resultaban una parte fundamental para su subsistencia. El Ateneo, como la mayoría de estas instituciones, se mantenía con las cuotas mensuales abonadas por sus asociados; sin embargo, estos ingresos no resultaban suficientes para el mantenimiento de las sedes sociales, la realización de los diversos eventos culturales y la edición de sus publicaciones.

43. Gran parte de su colección bibliográfica fue donada a la Biblioteca Nacional de la República Argentina.

44. La primera medalla acuñada por el Ateneo con este emblema fue entregada ese mismo año a Benito Quinquela Martín, con motivo de su donación del edificio de la Escuela Pedro de Mendoza en el Barrio de La Boca, que hoy es parte del museo que lleva su nombre. Libro de Actas 67-92, tomo 2, 141-142. AAPLB.

45. Actualmente nos encontramos trabajando sobre la figura de Fiorito; agradezco especialmente a Gustavo López, quien amablemente me proporcionó estos datos relacionados con su colección.

Es aquí donde el comercio de arte adquiere un carácter diferente, ya que el dinero obtenido no es una mera “ganancia” sino un medio esencial para continuar funcionando.

Una de las formas frecuentes de adquisición de obras en estos contextos era por la realización de sorteos y subastas. Esta práctica resultó la más frecuente —por lo tanto, suponemos la más efectiva— para recaudar fondos para la institución. Así podía leerse en una carta enviada a los socios en noviembre 1937 anunciando la realización de una rifa:

Aunque se hubiera preferido evitar recurrir a este procedimiento, los apremios económicos y la presencia de un nutrido programa de acción cultural para el año en curso, han determinado al Ateneo a buscar refuerzos financieros.

Quiérese ofrecer al público un sorteo de índole muy especial, en el que se ponga de manifiesto la característica esencialmente cultural del Ateneo.⁴⁶

Este sorteo “pro-iniciativas culturales para el pueblo” que incluía “exposiciones artísticas, certámenes histórico-literarios, ciclo de conferencias, biblioteca, publicaciones, actos de cultura”, según se leía en los billetes numerados con un costo de \$1, había sido autorizado por decreto del Poder Ejecutivo de la Nación y se sorteó con la primera jugada de la Lotería de Beneficencia Nacional (Img. 3). En esa ocasión, los premios fueron todos obras de artistas boquenses, quienes las habían donado para tal fin y que habían sido exhibidas días antes en la sede del Ateneo: Fortunato Lacámara (*Desde mi ventana*, óleo), Leónidas Maggiolo (*Características que desaparecen*, aguafuerte), Pablo Molinari (*Impresión*, óleo), Marcos Tiglio (*Estudio*, pastel), Vicente Vento (*Paisaje*, óleo) y Miguel C. Victorica (*Notre Dame de París y Monumento a Carlomagno*, óleos).

Para estos casos se solicitaba especialmente la colaboración de los artistas quienes donaban sus obras para ser rifadas o subastadas. Éstos también donaban obras espontáneamente para que pasaran a formar parte del patrimonio del Ateneo, que podía entonces disponer de ellas en cualquier momento, ya sea para su exhibición o su venta. La cuestión del precio de las obras se vuelve entonces una instancia problemática, en tanto es difícil determinar de qué manera se establecía y cuál era el acuerdo entre el artista y la institución. También resulta difícil estimar qué porcentaje de la venta le correspondía a cada parte en el contexto de una exposición. ¿A qué precios se vendía? ¿Eran los mismos con los que podía adquirirse una obra similar en una galería del centro? La escasez de documentos al respecto puede llevarnos a pensar que los acuerdos se realizaban de manera “informal” y que las operaciones se concretaban directamente entre el comprador y el artista, siendo el Ateneo un mero intermediario. En algunos documentos consta que los ingresos por ventas realizadas en las exposiciones correspondían al

46. Nota dirigida a Vicente Vento, n.º 18/937, 8 de mayo 1937. AAPLB.

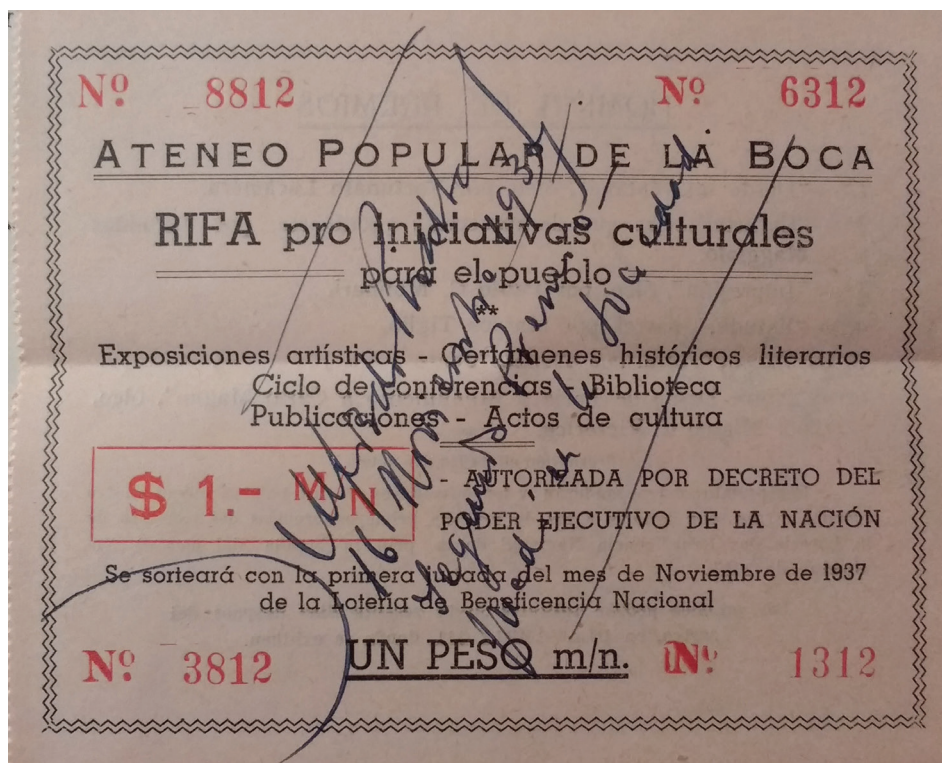


Imagen 3. Boleto de la rifa “Pro iniciativas culturales para el pueblo”, noviembre 1937. Archivo Ateneo Popular de La Boca. Fotografía: Catalina Fara.

artista “en forma directa y para su exclusivo beneficio personal”.⁴⁷ Entre la correspondencia de la institución constan también intercambios en los que el Ateneo ponía en contacto a ambas partes (artista y comprador), pero no se establecían precios o porcentajes de comisión por estas gestiones. Las operaciones de las cuales hay registros son las donaciones de dinero o de obras por parte de socios y benefactores diversos, así como los ingresos provenientes de la venta de libros de publicación propia o de otras casas editoras, de las cuales sí quedaba un porcentaje de ganancia para la institución.

Las subastas eran otra práctica recurrente para recaudar fondos destinados al mantenimiento de la institución o para la realización de alguna actividad en particular, como por ejemplo el emplazamiento de monumentos o placas conmemorativas en el barrio. Pero las subastas también tenían lugar en ocasiones menos formales, por ejemplo, durante las cenas de aniversario de la institución, para las cuales los artistas donaban pequeñas obras o “manchitas” que eran subastadas sin valor de base entre los asistentes.⁴⁸ Sin embargo, la subasta más importante fue la que se realizó el 4 de octubre de 1969, en la sede de Almirante Brown 789, con el objetivo de recaudar fondos para la adquisición

47. Constancia fechada el 1 de junio de 1962, extendida al artista Alfredo S. Giglione con motivo de la venta de 6 obras en su muestra realizada en julio de 1957, por un valor total de \$50.000.

48. Esta práctica de subastas informales en ocasión de eventos sociales organizados por la institución, sobre todo durante su cena aniversario, continuó vigente hasta entrada la década de 2000.

de un local propio. En esa ocasión, se subastó gran parte de la colección patrimonial del Ateneo, que incluía entre otras firmas a Mario Anganuzzi, Augusto Chareun, Miguel Diomede, Fortunato Lacámara, Alfredo Lázzari, Benito Quinquela Martín, Víctor Rebuffo, Orlando Stagnaro, Marcos Tiglio, Miguel C. Victorica y Pedro Zonza Briano. También numerosos artistas donaron obras especialmente para este evento, entre ellos Juan Carlos Castagnino, José Luis Menghi, Luis Perlotti y Leopoldo Presas; sumando un total de ciento setenta y una obras a ser subastadas. Los precios de base fueron fijados por la institución y en algunos casos por los mismos artistas quienes sugerían los montos. Este es, por ejemplo, el caso de Francisco Ramoneda quien en una carta en la que accedía a donar un dibujo para que el “progreso del Ateneo sea una realidad”, establecía el valor “básico” en \$150.000.⁴⁹ Más adelante, en una carta fechada dos meses después, Ramoneda advertía a los integrantes de la comisión directiva del Ateneo que “no se duerman” y se aseguraran que las ventas superaran el precio básico puesto por el artista.⁵⁰ Otros como Juan S. Corbacho, donaban sus obras esperando que la venta de éstas asegurara un ingreso, sin importar el monto: “el precio es de \$35.000 pero como los apuros obligan, el precio en caso de oportunidad puede ser algo inferior a juicio de ustedes. Todo sea por el ATENEO”.⁵¹

Por lo tanto, subastas y sorteos eran las operaciones que le aseguraban un ingreso más importante a la institución. Eran además muy exitosas entre los compradores, ya que brindaban la posibilidad de adquirir con mayor facilidad (y posiblemente a un menor precio) obras de artistas que en ese momento eran muy cotizadas en el mercado. Asimismo, el Ateneo Popular de La Boca otorgaba certificados de autenticidad de las obras adquiridas, los cuales llevaban la firma del presidente, el tesorero y el secretario general. Esto aseguraba a los compradores una confiabilidad y un reaseguro extra para obras que, al ser donadas por los mismos autores en la mayoría de los casos, no presentaban problemas respecto a su legitimidad.

La adquisición de obras de arte en este tipo de asociaciones culturales estaba asociada al contacto directo de los vecinos con las obras y con los mismos artistas, derribando ciertas barreras en cuanto al acceso por parte de las clases medias y bajas urbanas. Los comerciantes del barrio compraban obras que luego exhibían en sus locales o que incluso prestaban a las mismas instituciones para otras muestras.⁵² Estas operaciones estaban insertas dentro de la sociabilidad barrial y se convertían entonces en una más de las relaciones comerciales cotidianas. En este sentido, otra variable que queda pendiente por estudiar es el intercambio (o trueque) de obras entre artistas o de obras por otro tipo de bienes y servicios.

49. Carta de Francisco Ramoneda, Humahuaca, Jujuy, 4 de septiembre 1969. AAPLB.

50. Carta de Francisco Ramoneda, Humahuaca, Jujuy, 27 de octubre 1969. AAPLB.

51. Carta de Juan S. Corbacho, Buenos Aires, 21 de julio 1969. AAPLB (mayúsculas en el original).

52. Un ejemplo significativo está registrado en una carta de Leonardo Chiappetti, dueño de la zapatería del barrio “Casa Chiappetti”, enviada al Ateneo el 6 de octubre de 1932. En ella le remite los títulos de las obras de Víctor Cúnsolo de su propiedad que prestará para una muestra en la institución y lamenta no poder costear un aviso publicitario en el catálogo de la exhibición.

La actividad de instituciones como el Ateneo Popular de La Boca demuestra que es necesario observar y analizar los vaivenes del comercio de arte más allá de las galerías del centro de la ciudad. La activa y significativa participación de coleccionistas y figuras provenientes de diversos ámbitos del campo del arte dan cuenta de la versatilidad y el dinamismo que existía por fuera de los circuitos establecidos. Por lo tanto, el estudio de las intersecciones de la circulación de actores y discursos entre las diversas zonas de Buenos Aires es un factor insoslayable para entender el funcionamiento del mercado del arte a principios del siglo XX.



BIBLIOGRAFÍA

- 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.
- Agulhon, Maurice. *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Andrada, Juan Cruz. “Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60”, en: *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes. VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XVI Jornadas CAIA*, AA.VV. Buenos Aires: CAIA, 2015.
- Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- Baldasarre, María Isabel. “Una historia de soslayos: la génesis de un mercado para el arte argentino”. En *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA, 2007.
- Baldasarre, María Isabel. “El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina”. En: *Travestías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* vol. 1, editado por María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko. Buenos Aires: EdUNTREF-CAIA, 2011.
- Bauman, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Bernal: UNQ, 1997 [1995].
- Bermejo, Talía. “El circuito *Florida* en la formación del mercado artístico porteño en los años veinte”. *Avances*, n.º 17, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, 2009-2010.
- Bermejo, Talía. “El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d'art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960”. En *Travestías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* vol.1, editado por María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko. Buenos Aires: EdUNTREF-CAIA, 2011.
- Bermejo, Talía. “El Salón Peuser: entre la apuesta comercial y el afianzamiento de un mercado para el arte en Buenos Aires”. *ASRI. Arte y sociedad revista de investigación*, n.º 0 (2011).
- Bruno, Paula. *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires 1860-1930*. Bernal: UNQ, 2014.

- Constantín, María Teresa. “Italia en la *nebbia*. La Boca como residencia”. En *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina siglos XIX y XX*, coordinado por Diana Wechsler. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2000.
- De Privitellio, Luciano. *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Fara, Catalina. “Arte para todos. Las asociaciones barriales como espacios de acceso popular a la cultura en Buenos Aires 1920-1940”, *LAGO Conference. “Knowledge and Power”*, Tulane University, New Orleans, USA, 2017 (ponencia inedita).
- Fara, Catalina. “Hacia una dialéctica del paisaje ribereño de Buenos Aires: entre el sublime industrial y el Riachuelo como reducto pintoresco”. *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, Università di Bologna (en prensa).
- 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.
- Gayol, Sandra. *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés 1862-1910*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2000.
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: UNQ, 2010 [1998].
- Joyeux-Prunel, Béatrice. “Circulation and the art market”. *Journal for Art Market Studies* 1, n.º 2 (2017): 1-19, 10.23690/jams.v1i2.13
- Losada, Leandro. “Sociabilidad, Distinción Y Alta Sociedad En Buenos Aires: Los Clubes Sociales De La Elite Porteña (1880-1930)”. *Desarrollo Económico* 45, n.º 180 (2006): 547-72. DOI:10.2307/3655880.
- Rizo, Marta. “Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el *habitus* y las representaciones sociales”. *Bifurcaciones*, n.º 6 (2006). www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm.
- Romero, Luis Alberto. “1920- 1976. El estado y las corporaciones”. En *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990* AA.VV. Buenos Aires: GADIS, 2002.
- Sabugo, Mario. “Placeres y fatigas de los barrios”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”*. Buenos Aires, FADU-UBA, n.º 27-28 (1989-1991).
- Silvestri, Graciela. *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal: UNQ, 2003.

FUENTES

- Anónimo. “El hogar de artistas Impulso reúne a consagrados y amateurs. Miguel C. Victorica expone sus obras”, 21 de septiembre 1940 [recorte periodístico sin datos].
- Agrupación Gente de Artes y Letras Impulso. Libro de Actas n.º 1, 1941-1942.
- Ateneo Popular de La Boca. *Estatutos*, Buenos Aires, 1932.
- Ateneo Popular de La Boca. Nota n.º 18/937, dirigida a Vicente Vento, 8 de mayo 1937.
- Ateneo Popular de La Boca. Nota n.º 385, dirigida al presidente de la SAAP Aquiles Badi, 29 de diciembre 1937.
- Ateneo Popular de La Boca. Libro de Actas n.º 67-92, tomo 2.
- Ateneo Popular de La Boca. Nota extendida al artista Alfredo S. Giglione, 1 de junio de 1962.
- Bucich, Antonio. Folleto conmemorativo del 20º aniversario de la fundación del Ateneo Popular de La Boca, 1946.
- Corbacho, Juan S. Carta dirigida a las autoridades del Ateneo Popular de La Boca, Buenos Aires, 21 de julio 1969.
- Payró, Julio E. “De Andrés Stoppa a nuestros días. Pintores boquenses”, *Sur*, n.º 67, 1940.
- Ramoneda, Francisco. Carta dirigida a las autoridades del Ateneo Popular de La Boca, Humahuaca, Jujuy, 4 de septiembre 1969.
- Ramoneda, Francisco. Carta dirigida a las autoridades del Ateneo Popular de La Boca, Humahuaca, Jujuy, 27 de octubre 1969.
- Romero Brest, Jorge. “Cincuenta años de pintura en La Boca”, *La Vanguardia*, Buenos Aires, 31 de marzo 1940, p. 12.
- Vida del Ateneo*, año I, n.º 2, septiembre 1937.
- Vida del Ateneo*, año II, n.º 6, noviembre 1938.