

Trabajo de integración final

Licenciatura en Arte
Universidad de Palermo

Agostina Raponi

2022

Licenciatura en Arte - Universidad de Palermo

Buenos Aires y sus museos.

Sobre la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat.

Abstract.

Desde la aparición del primer museo en Buenos Aires, -el Museo Nacional de Bellas Artes en 1896-, la ciudad ha ido configurando un circuito artístico local. Sin embargo, la proliferación de múltiples instituciones y el desarrollo urbanístico, han ido alterando dicho itinerario cultural.

Este trabajo plantea un análisis sobre la identidad de la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, dentro del circuito museístico de la Ciudad de Buenos Aires. Museo íntimamente ligado a su emplazamiento en el barrio de Puerto Madero, y que podría considerarse un sucesor del Museo de Bellas Artes, en cierto modo un aspirante a Museo Nacional. Ello es lo que esta investigación pretende abordar.

Palabras clave.

Museo de Bellas Artes / Puerto Madero / Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat /
Buenos Aires / Circuito artístico

Índice.

Introducción.....	3
Estado de la cuestión	5
Marco teórico	9
Acerca de Puerto Madero	11
Amalia Lacroze de Fortabat y su colección	17
La Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat	23
Un nuevo museo de Bellas Artes	29
Conclusiones	36
Bibliografía	38
Anexo	42

Introducción.

“El movimiento llamado «la nueva museología», por ejemplo, ha reinterpretado la historia de los museos y evaluado de nuevo las prácticas del coleccionismo y de las exposiciones, así como el lugar que ocupan los museos en nuestras sociedades, e incluso el efecto de asimilación por el cual los museos «hacen arte».”

(Larry Shiner, 2004, p. 407).

¿Qué relación hay entre los museos porteños y el barrio en el que se encuentran?

Las ciudades son dinámicas, van creciendo de acuerdo a las necesidades poblacionales. Sus edificios públicos y privados, así como sus instituciones, en ocasiones se emplazan en un determinado punto de la ciudad respondiendo a exigencias de una época, a un contexto demográfico o en ciertas oportunidades a desarrollos urbanísticos.

En lo que concierne a los museos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, resulta pertinente analizar la relación de cada institución con su entorno socioeconómico, el espacio urbano circundante, o su identidad museográfica y curatorial. Todos estos factores intervienen en las dinámicas de relación que cada institución establece con sus diversos públicos objetivo.

Particularmente hice foco en el caso de la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, emplazada en el moderno barrio de Puerto Madero. Es por ello que el propósito de este trabajo es investigar y analizar el vínculo entre la Colección Amalita y el circuito cultural de la ciudad de Buenos Aires.

El museo se inauguró en el año 2008, y desde ese entonces exhibe la colección privada de su homónima, al mismo tiempo que, como todo centro de arte, impulsa un espacio de intercambio cultural con la sociedad.

Considerando el hecho de ser un barrio nuevo y que todas sus calles lleven nombres de mujeres, el cometido de Amalia Lacroze de Fortabat, de construir un museo precisamente allí para su colección fue un acto determinante. Podríamos pensar el vínculo entre Puerto Madero y Buenos Aires como una nueva centralidad que mira desde cierta distancia el centro porteño, alejado de su casco histórico y planteando un nuevo núcleo urbano.

Haciendo un repaso por el repertorio de algunos museos de la ciudad, podemos identificar que cada uno de ellos se instala en una determinada categoría: el Malba exhibe arte latinoamericano del siglo XX, el Museo de Arte Moderno expone arte argentino e

internacional de mediados de siglo XX y XXI y el Museo de Arte Contemporáneo presenta la colección de Aldo Rubino sobre arte contemporáneo local e internacional -haciendo hincapié en la abstracción geométrica-. Por su parte, el Museo Nacional de Bellas Artes conserva arte prehispánico y colonial americano, arte antiguo europeo, arte argentino del siglo XVIII hasta la actualidad, y arte internacional moderno y contemporáneo. Todas estas instituciones se encuentran distribuidas entre los barrios de Recoleta y San Telmo, distritos que agrupan gran parte de los centros culturales urbanos.

Analizando esta particularidad ¿qué nos dice la Colección Fortabat a través de su emplazamiento en la Ciudad de Buenos Aires? La hipótesis principal que guía este trabajo sostiene que se puede pensar dicho museo como otro Museo de Bellas Artes, continuador y en cierto modo un sustituto aspiracional del Museo Nacional; de ella se desprende una hipótesis secundaria, que respalda la idea de «autonomía» simbólica de Puerto Madero y del museo, como una institución cuyo tono fundacional se corresponde con ese carácter.

Si consideramos a Puerto Madero como un «oasis» que mira «desde afuera»¹ a la Ciudad de Buenos Aires, entonces podemos pensar a la Colección Amalita como la institución cultural que sus vecinos necesitarían para emanciparse simbólicamente del resto de la ciudad, y por ello se entiende que fue un paso decisivo edificarla allí.

La metodología de estudio se planteó desde un análisis descriptivo y analítico. Al ser un tema por de pronto inexplorado se realizó una observación de la situación planteada, mientras se recopiló bibliografía, notas periodísticas e investigó sobre algunos sitios web. La finalidad de este trabajo integrador final de grado es generar un análisis que pueda engendrar futuras investigaciones de la temática aquí descrita.

Tras la exposición del estado de la cuestión y el marco teórico, el trabajo se organiza en cuatro apartados: el primero es un breve abordaje de cómo se construyó Puerto Madero; el segundo se ocupa de cómo conformó Amalia Lacroze de Fortabat su colección personal de arte; el tercero desarrolla la fundación del museo, y en el cuarto se reflexiona sobre un nuevo Museo de Bellas Artes. Es a partir de estos temas que se buscó responder a la pregunta tímidamente mencionada al principio de esta introducción ¿cuál es la relación –cultural, estética, urbanística, social– de la Colección Amalita con el circuito museográfico de la ciudad de Buenos Aires?

¹ Al referirme a un oasis, estoy trazando un paralelismo con el barrio de Puerto Madero. Esto es, si un oasis resulta ser un paraje acogedor en relación a un sitio inhóspito, Puerto Madero es ese remanso frente a lo que implica la ciudad, un lugar hostil. Por ello desde su lejanía la mira desde afuera.

Este concepto será abordado y desarrollado a lo largo del trabajo.

Estado de la cuestión.

En relación al tema de este trabajo, no se encontró bibliografía específica sobre la Colección Fortabat, su vínculo directo con el barrio de Puerto Madero y su correspondencia con el circuito cultural porteño. Sin embargo, este análisis se estructuró bajo tres ejes temáticos desde los cuales se logró un acercamiento del argumento aquí propuesto.

El primero de estos ejes es la configuración de Puerto Madero como un nuevo barrio porteño, el segundo se centra en el modo en que Amalia Lacroze de Fortabat conformó su colección y su propia identidad como coleccionista y el tercero es la propia fundación del Museo. Por cada uno de estos tópicos, se obtuvo bibliografía específica que fue de utilidad para el acercamiento al análisis aquí expuesto.

Antes que nada, fue necesario reconstruir brevemente la historia del puerto de Buenos Aires. Para ello se consultó al autor Edgardo José Rocca (2005), historiador e investigador, bibliófilo especializado en la historia de la Ciudad de Buenos Aires. Rocca narra la crónica de la ciudad, precisamente a través del protagonismo que tuvo el puerto en la conformación de la traza urbana. Llegó a ser presidente de la Junta de Estudios Históricos del Puerto Nuestra Señora Santa María de Buen Ayre y Barrio Puerto Madero, por ello desde su publicación «El puerto de Buenos Aires en la historia» pude inquirir sobre el devenir histórico del desembarcadero de la ciudad. Otras de las fuentes que se consultaron fue Sandra Condoleo (2012), quien se desempeña como investigadora en la Dirección General de Patrimonio, Museo y Casco Histórico en el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. En una publicación editada por el Patrimonio e Instituto Histórico -«Un mercante español en el puerto de Buenos Aires»-, Condoleo (2012) repasa el fragmento de la historia en el que Puerto Madero se desempeñó como el puerto oficial de la ciudad. De aquí se pudo extraer parte de la cronología que refiere a la actividad portuaria de Buenos Aires y algunos datos relevantes sobre la legislación de la ciudad.

En cuanto al primer eje temático cómo se conformó Puerto Madero como barrio porteño, se trabajó con un apartado publicado por Julieta Barada (2016), quien -desde un trabajo que articula la arquitectura, la antropología y la geografía- analiza el desarrollo urbano de dicho distrito aportando también la noción de «ciudad oasis» -la cual expondré a continuación en el marco teórico-. Barada (2016) reflexiona sobre el impacto del nuevo barrio de Puerto Madero en relación a la Capital Federal, a la vez que articula que otros factores intervienen en su conformación. Así mismo, los sitios web del Gobierno de la Ciudad (s.f.) y de la Corporación Puerto Madero (s.f.), hacen un recorrido por su historia y configuración como tal. Desde aquí

también se pudieron extraer datos vinculados a la construcción y reconstrucción de lugares puntales –como el Puente de la Mujer y las antiguas edificaciones de ladrillo rojo que se encuentran frente a los diques-. Incluso información vinculada a los permisos pertinentes en cuanto a la comercialización de los terrenos y el uso de los espacios públicos. Ambas páginas web fueron complementando dichas referencias. En lo que concierne a la urbanización de Buenos Aires², la bibliografía es amplia y heterogénea, pero se decidió trabajar con el libro de Max Welch Guerra (2005) «Buenos Aires a la deriva: transformaciones urbanas recientes», que plantea desde una perspectiva sociológica las transformaciones de la ciudad. Desde esta publicación se consultó al autor Guillermo Tella (2005), quien reflexiona sobre la fragmentación o desplazamiento del centro porteño hacia un nuevo centro urbano: Puerto Madero. También se abordó dicha temática a través de una publicación de Adrian Gorelik (2008), quien realiza un análisis del espacio público como una categoría abarcativa. Siendo arquitecto e historiador urbano, señala como a partir de 1980 –y más precisamente en la década de los '90- la representación de las necesidades urbanas colectivas comenzó a operar de manera progresista, produciéndose así un «romance del espacio público». Se utilizó como fuente, además, a Ezequiel Martínez Estrada (2009), quien a través de un ensayo y desde su perspectiva poética lleva a cabo un examen minucioso sobre Buenos Aires como ciudad capital. Trazando un paralelismo entre el cuerpo decapitado y la cabeza de Goliath, confiere a Buenos Aires la centralidad del territorio nacional, precisamente por el puerto. Desde esta perspectiva analiza los agentes y fenómenos que conforman la sociedad local. Por último, se consultó un artículo de Felipe Pigna (2020), que explica y detalla cada uno de los nombres de las calles de Puerto Madero. En él explica el porqué se utilizaron a determinadas mujeres para nombrar al nuevo barrio porteño.

En cuanto al segundo eje temático, Amalia Lacroze de Fortabat y su acervo de arte personal, contamos con «Amalita: La Biografía» de Marina Abiuso y Soledad Vallejos (2013), desde la cual se aborda su vida personal y perfil de coleccionista. Si bien no es autorizada, fue la única biografía completa que se encontró sobre ella. De aquí se pudieron obtener referencias sobre su niñez y juventud, su educación, como se insertó en la aristocracia porteña, como conoció a Alfredo Fortabat, de qué modo se inició en el coleccionismo y cuál fue su relación con el ambiente artístico. Conforme fue necesario ceñir sobre las prácticas coleccionistas en Buenos Aires, se consultó bibliografía de Juan José Sebreli (1985) y María Isabel Baldasarre (2006)

² Se trabajó sobre las transformaciones urbanas de y en Buenos Aires, ya que estas tienen relación con el impacto que produjo el desarrollo de Puerto Madero en la ciudad.

quienes desde diversos abordajes tratan dicha temática. A partir de «La saga de los Anchorena», Sebreli (1985) describe la vida de las grandes familias y su evolución histórica y social en el país. Relaciona también dicha estructura social con las prácticas culturales. Desde este ensayo, y a través de la historia del linaje Anchorena y como se construyeron las clases sociales, se pudo abordar la perspectiva socioeconómica –y cultural- de Amalia Lacroze de Fortabat. En cuanto a «Los dueños del arte» Baldasarre (2006) desarrolla la cuestión referida al coleccionismo propiamente. La autora revela como se fue formando y conformando el campo artístico –y el consumo cultural local- a partir del siglo XIX. Desde de su investigación se pudo construir gran parte de la estructura del siguiente trabajo, el cual se articuló bajo la disposición coleccionista decimonónica, que tanto inspiró a Amalia Fortabat. Otro autor que se consultó fue Pierre Bourdieu (2006), quien resultó de utilidad para profundizar en cuanto a la relación entre clases sociales, gusto, consumo y arte. Desde su ensayo, propone explicar las cuestiones referidas a los bienes culturales que hacen a una determinada casta. En definitiva, el elitismo se define por el capital cultural, y ello es una de las derivas que se aborda en este trabajo.

En cuanto al último de los ejes, se aprovecharon diversas notas de prensa para poder reconstruir la inauguración del museo en el año 2008, así como algunos rasgos de su colección a lo largo del tiempo. Esta selección de artículos cuenta con una noticia de Loreley Gaffoglio (2006), quien describe la construcción del edificio de la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, brinda información sobre la fecha estimativa de inauguración, así como detalles de algunas cuestiones referidas a la colección inaugural de la misma. La nota de Alberto Armendáriz (2002), en cambio, advierte sobre la venta de algunas de las obras del acervo personal de la empresaria durante la crisis financiera de 2002 –antes de la construcción de la institución-. La reportera Marina Oybin (2018), para el diario «La Nación», lleva a cabo una nota en la que relata detalles sobre la re-inauguración del museo en el año 2018 – cuestiones referidas al guion curatorial y las nuevas piezas en exhibición-. Mientras que la periodista especializada en arte, Alicia de Arteaga (2008), se adentra desde el impacto urbano que genera el museo en la ciudad hasta los pormenores referidos a las obras y artistas del acervo. Otra referencia bibliográfica de gran validez resultó ser el catálogo inaugural de la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat (2008). Esta publicación fue orientativa en cuanto a cómo Amalita la conformó, además de ser una suerte de inventario de todas las obras que estuvieron en exhibición. Al mismo tiempo se aprovecho el sitio web (s.f.) de la institución para obtener algunas de las imágenes que sirvieron para el siguiente trabajo, así como para complementar la información recopilada.

En otro orden, esta investigación abordó la temática del Museo de Bellas Artes, para ello se consultó a los autores Larry Shiner (2004), María Dolores Jiménez-Blanco (1993), Néstor García Canclini (1990), Laura Malosetti Costa (2001) y se retomó a María Isabel Baldassarre (2006). Desde «La invención del arte. Una Historia Cultural», Shiner (2004) define al Museo de Bellas Artes *per se*, por lo que se decidió trabajar con dicha definición. Su publicación recorre como se fue gestando en el devenir histórico la jerarquía de Bellas Artes. También, conforme se fundaron los museos, la correlación entre la condición de Bellas Artes y el museo catalogado como tal. Ya que su libro es un recorrido por la historia del arte, en el que se reconsideran este conjunto de descripciones –entre otras cuestiones-, se lo incluyó como referencia para este trabajo. Por su parte, desde Jiménez-Blanco (1993) se amplía dicha noción, contrastándola con las de Museo de Arte Moderno y Museo de Arte Contemporáneo, por ello sus definiciones fueron de utilidad para lograr delimitar de manera asertiva el tema aquí propuesto. En tales circunstancias, la historiadora del arte actualiza el concepto de museo al encasillarlo dentro de las categorías de Moderno y Contemporáneo respectivamente. De este modo, se pudo trazar un contrapunto entre todas las tipologías de institución, comparación necesaria para la cuestión aquí propuesta. En cuanto a Laura Malosetti Costa (2001) «Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX», fue de utilidad para repasar lo que implicó la creación del Museo Nacional de Bellas Artes en Argentina y lo que ello significó. En este caso, desde su estudio se logró acceder al valor sociopolítico que generó la fundación de la primera institución museística a nivel nacional –e internacional-, mientras que desde el aporte de García Canclini (1990) se planteó todo aquello relativo al consumo de un Museo de Bellas Artes. En «Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad» el autor hace una distinción entre lo culto, lo popular, y lo que es distintivo. Plantea en este análisis los modos de concebir la cultura y el poder, el estatus que genera el consumo de cierto tipo de productos culturales y la relación entre mercado y producción simbólica. Por tal motivo se consultó esta bibliografía en particular, para terminar de articular lo referido a la oferta que generan los museos en lo que podría denominarse un mercado cultural.

Por último, si bien desde este trabajo no se aborda directamente la cuestión de género, pero sí se hace referencia a ella, se consultó a Fernanda Gil Lozano, Gabriela Ini, Valeria S. Pita (2000) para hilvanar dicha temática. Las autoras reflexionan de qué manera el rol femenino fue partícipe de los cambios -y procesos- sociales, políticos y culturales en Argentina. Recorriendo los acontecimientos del siglo XX, Gil Lozano, Ini y Pita (2000) repasan como las

mujeres fueron ocupando un lugar en el ámbito público -siempre designado a los hombres-. Y el caso es que, Amalia Lacroze de Fortabat fue un modelo de ello.

Marco teórico.

Para poder plantear los conceptos que interpelan esta investigación, se trabajó con diversos autores quienes, desde sus fundamentos teóricos, aportan al análisis aquí propuesto. Lo primero a definir es qué se entiende por Museo de Bellas Artes. Larry Shiner se refiere a la categoría de bellas artes como una construcción histórica que responde al arte bello, el arte para ser contemplado. Un sistema de arte que inculca la conducta estética correspondiente para simplemente ser apreciado. “Estas instituciones encarnaban la nueva oposición establecida entre arte y artesanía al proporcionar espacios en los que tanto la poesía, la pintura como la música instrumental podían ser objeto de experiencia y análisis con independencia de sus funciones sociales tradicionales.” (2004, p. 134). En palabras de Shiner, fue esta separación institucional la que determinó la creación de dicha categoría: la de bellas artes. Entonces, lo que caracteriza al Museo de Bellas Artes es un comportamiento estético de aprehensión, propio de un determinado momento histórico:

“(…) el museo de arte que conocemos actualmente es producto de la segunda mitad del siglo XVIII, época en la que los ideales democráticos de igualdad social, junto con la ascensión de una burguesía con sus pretensiones culturales y con gran disponibilidad de tiempo para el ocio aceleraron la demanda de obras de arte accesibles a todos (…)”. (Jiménez-Blanco, 1993, 138).

Destaca cómo están distribuidos: algunos de ellos exhiben sus piezas siguiendo un orden cronológico, mientras que otros lo hacen a través de una sucesión de estilos -arte antiguo, arte medieval, arte renacentista, arte barroco, etc.-. Estas modalidades van orientando al espectador, sugiriéndole el orden en que se lo debe recorrer y transitar. Jiménez-Blanco también sostiene que con el paso del tiempo, y ya adentrados en el siglo XX “el museo ha ido adquiriendo nuevas funciones en función de las demandas sociales de cada momento.” (1993, p.138). Surgen entonces los museos de arte moderno y contemporáneo, los cuales se diferencian de aquellos de Bellas Artes en vista de “(…) que se ven involucrados hoy en día en otras muchas actividades, y han debido adaptar los modos tradicionales del funcionamiento de

los museos a las distintas situaciones impuestas por las tendencias artísticas de las últimas décadas” (1993, p. 139).

En lo referente a la urbanización de Buenos Aires, decidí abordar lo propuesto por Guillermo Tella, quien afirma que “El último momento gira en torno a la década de 1990, protagonizado por las *torres jardín* en zonas subcentrales y por los *barrios cerrados* en la extrema periferia. Si bien históricamente los procesos de suburbanización fueron de carácter popular, en la actualidad son las elites las que se suburbanizan.” (2005, p.31). Esto es, en la ciudad comenzó un proceso de fraccionamiento urbano en el que, comenzaron a desarrollarse emprendimientos que, poco a poco, fueron desconcentrando las zonas residenciales. La década de los noventa presenció el *boom* de los barrios cerrados, herencia recibida de los tradicionales Clubes de Campo. Por su parte, en la ciudad se generan nuevos espacios selectos en los que:

“(…) se observa la «colonización» de los centros degradados, asimismo por parte de los sectores sociales de altos ingresos. Como parte de estos procesos de «gentrificación» surgen tipos edilicios (...) con ventajas derivadas de la mayor accesibilidad al centro de la ciudad (...). Es de destacar que ambos procesos, *suburbanization* y *gentrification*, coexisten.” (2005, p. 37).

Asistimos a un lento proceso en el que lo céntrico comienza a trasladarse hacia lo periférico, como el caso de empresas y corporaciones que mudan sus oficinas del centro porteño, hacia zonas suburbanas. Al mismo tiempo emergen nodos aislados dentro de la ciudad, en los que un determinado barrio o zona se ensimisma:

“En este contexto, la nueva realidad urbana sumerge a Buenos Aires en un tipo de expansión territorial cada vez más dispersa y fragmentada, donde el aumento de las desigualdades socioeconómicas y espaciales condujo a rever las tradicionales relaciones entre centro y periferia, principalmente a partir de ciertos procesos de *periferización de áreas centrales* y de *centralización de áreas periféricas* (...). De manera que se observa una tendencia de crecimiento a partir de un tipo de *urbanización cerrada*, que tiende a convertirse en una red de exclusión que afecta también a los espacios intermedios.” (2005, p.37).

Otro de los conceptos a los que me referiré en este trabajo es el de ciudad «oasis», propuesto por Julieta Barada (2016):

“(…) la ciudad oasis tiene, como condición fundamental, su singularidad. Se define como un espacio distinguido por su diferenciación con el resto, y esto es justamente lo que determina cierta condición de aislamiento. Lo que nos interesa abordar en este apartado es lo que ocurre con Puerto Madero como pieza en la ciudad, tanto en lo que respecta a la ciudad como tal y a la ciudad como escenario turístico.” (párr. 21).

Esta noción es un paralelismo entre un oasis propiamente dicho y cómo éste se corresponde con el barrio de Puerto Madero. Si la Ciudad de Buenos Aires representa un territorio hostil, desfavorable o adverso, podemos pensar a Puerto Madero como un refugio favorable, propicio y acogedor. Una área de la ciudad que se diferencia del resto por su cualidad de selecta, por eso se aísla, y por ello prefiere seducir al turismo. Afirmando entonces que “La ciudad oasis es aquella que por sus características históricas, paisajísticas, estratégicas y de desarrollo se constituye como un área privilegiada de su entorno urbano y el concepto de este privilegio está basado en su pertenencia o similitud al primer mundo contemporáneo” (2016, párr.7), se entiende entonces a Puerto Madero como un sitio aventajado en relación al resto de la ciudad.

La presencia de grandes construcciones modernas, hoteles de lujo, restaurantes de renombre, y los valores de las propiedades -entre otros elementos-, son algunos de los factores que nos permiten hacer de este distrito un sitio de carácter diferencial en relación al resto de los barrios porteños de Buenos Aires. Por ello la autora continúa expresando que “La ciudad del oasis es la evidencia del éxito económico de la ciudad, su pasaporte al mundo globalizado, su posibilidad de competencia a nivel mundial, la imagen difusa de la vida metropolitana.” (2016, párr. 7).

Acercas de Puerto Madero.

La historia del puerto en Buenos Aires es extensa en el tiempo; La Boca siempre fue el embarcadero y desembarcadero natural de la ciudad:

“Cuando Don Pedro de Mendoza llegó al Río de La Plata, en la actual boca del Riachuelo comenzaba una isla de delta, larga y estrecha formada por los sedimentos que arrastraba este río, como así también existía un enorme banco de arena cubierto por las marrones aguas del Plata, que se extendía paralelamente a la playa de la barranca, y que comenzaba a aflorar en el lugar llamado alto de San Pedro, sitio correspondiente a la Calle Humberto I,

lo que puede observarse en los planos de esa época(...) Otro plano, el de Domingo Petrarca de 1729, reproduce particularmente la boca del Riachuelo, formada por la playa de la barranca y la nombrada isla, con una leyenda informando que el Riachuelo es el Puerto de la Ciudad de Buenos Ayres” (Rocca, 2005, p. 23).

El hecho es que, con el tiempo, se comenzó a necesitar un espacio más grande para el arribo y la salida de los barcos. Fue entonces que hacia 1890 se construyó Puerto Madero -justo en frente del centro porteño-, un proyecto liderado por Eduardo Madero, que contó con la innovación de diques:

“Las obras realizadas en el denominado Puerto Madero se encontraban en el lado Este de la Ciudad de Buenos Aires, siendo su dirección de norte a sud componiéndose en 1897 de dos dársenas una al extremo norte y otra en el extremo sud, estando entre las dársenas, los Diques con los números de 1 al 4. El 1 es inmediato a la Darsena Sud” (Rocca, 2005, p. 208).

Durante unos años se utilizó este sitio para la llegada y partida de barcos, pero como las embarcaciones que visitaban el puerto eran cada vez más grandes y se les dificultaba el acceso a las dársenas, en 1910 se volvió a utilizar la vieja ensenada de La Boca. Como explica Sandra Condoleo, fue en 1911 que se encontró la solución definitiva y se comenzó a poner en pie el Puerto Nuevo de Buenos Aires: “La ley 5.944 aprueba la ampliación del puerto, más conocido como ‘Puerto Nuevo’, cuyas obras comienzan en 1914 y se terminan recién en 1926” (2012, p. 21). En este caso la planificación estuvo a cargo del Ingeniero Huergo, obra que para 1928 quedó completamente inaugurada, y que actualmente funciona como embarcadero y desembarcadero de Buenos Aires. Así, tanto el puerto de La Boca como aquel que proyectó Eduardo Madero quedaron desactivados como tales. Las tierras de Puerto Madero cayeron en desuso, quedando en manos del Estado Nacional.

En 1989, bajo un decreto presidencial, el Estado argentino transfirió el dominio de dichos terrenos a la Corporación Antiguo Puerto Madero S.A, mientras que el Gobierno de la Ciudad facilitó las normas para el desarrollo urbano. En 1996, el Honorable Concejo Deliberante bajo “La ordenanza N° 26.607 declara a Puerto Madero el barrio cuarenta y siete de la ciudad de Buenos Aires.” (Condoleo, 2012, p. 23).

La principal norma de este proyecto se basó en no recibir fondos públicos, por ello:

“La estrategia comercial de la Corporación fue la venta escalonada, por etapas de norte a sur, ya que los galpones del norte, por su cercanía con Retiro, tenían mayor valor que los

del sur. Desde su inicio, la Corporación acompaña a los inversores con actividades tendientes a promocionar el área y lograr que la memoria colectiva incorpore el paisaje portuario.” (Corporación Antiguo Puerto Madero S.A., s.f.).

Uno de los desafíos con los que se encontró La Corporación Antiguo Puerto Madero S.A., fue el rescate y la preservación del patrimonio histórico y arquitectónico de las construcciones preexistentes. Como se decidió mantener la identidad del puerto, los edificios de ladrillo rojo que se ubican en frente de los diques- cuyas piezas fueron traídas desde Inglaterra y ensambladas en el sitio-, se reciclaron y reconvirtieron. Antiguamente estas edificaciones eran utilizadas como depósitos de mercancía, hoy albergan oficinas, bares y restaurantes. Por su parte, desde el Poder Legislativo se sancionó una norma de protección patrimonial, y por ello estas construcciones forman parte del «proyecto Puerto Madero».

Quedó así, en manos del sector privado, la comercialización de dichos terrenos, con la promesa de una adecuada planificación y posterior desarrollo urbano que finalmente dio origen a un nuevo barrio porteño. En lo referente al espacio público, aquello resultante de este proyecto fue -como se acaba de mencionar- el reciclaje de viejos edificios, la construcción de puentes que atraviesan los diques de una peatonal a otra, la diagramación de un sistema vial interno e interbarrial y el diseño de malecones, plazas y parques. Paralelamente se desarrollaron grandes proyectos inmobiliarios, como la construcción de edificios de oficinas y viviendas, hoteles, una universidad, sitios gastronómicos y la ya mencionada Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat.

Estamos ante un proceso de suburbanización residencial, en el que un predio que había caído en el olvido y estaba prácticamente abandonado es reconvertido en una ciudad oasis que “Se define como un espacio distinguido por su diferenciación con el resto, y esto es justamente lo que determina cierta condición de aislamiento.”(Barada, 2016, párr. 21). Un nuevo centro urbano que no necesitó desplazar ninguna población -ya que nadie vivía en esos terrenos-, y que tuvo la oportunidad de erigirse prácticamente desde cero pudiendo hacer un uso inteligente de la imagen del puerto, por eso:

“no existió en los casos de transformación radical, como Puerto Madero, porque, a diferencia de lo ocurrido en el Puerto de Londres, no había aquí población que desplazar -y esa ausencia de conflicto potencial fue uno de los principales aciertos de la elección del puerto como foco de transformación estratégica de la ciudad-” (Gorelik, 2008, p. 41).

Así, Puerto Madero se establece como una nueva centralidad urbana, pero en cierto modo apartada del centro porteño, desarrollando paralelamente dos tipos de vínculos: uno con los habitantes locales y otro con los turistas. ¿A quién mira Puerto Madero en realidad? Comienza a conjugarse una relación a partir del “rol que juega la arquitectura como agente constructor de la ciudad y la urbanidad” (Barada, 2016, párr. 12). Nos enfrentamos a una doble cuestión, la proyección de este barrio como imagen hacia el mundo y la ya mencionada suburbanización residencial.

Buenos Aires es una ciudad que siempre estuvo vinculada al puerto, de hecho su desarrollo en el devenir histórico es, en parte, gracias a él. Ezequiel Martínez Estrada sostiene que “Quien entra en la República por el puerto de Buenos Aires cae bajo los efectos de una fascinación de estilo monumental, y difícilmente podrá coordinar sus ideas al penetrar en lo íntimo del territorio” (2009, p. 94). Las palabras del autor hacen referencia a que, quien ingresa a la ciudad por los muelles metropolitanos “Abrevia las etapas de centenares de años que hemos andado nosotros para llegar desde el interior hasta el puerto. Encuentra al país hecho, montado, funcionando.” (2009, p. 94). El puerto se convierte así en el punto de partida para que el visitante juzgue a Buenos Aires como una gran ciudad, mientras que el resto del país es otra «cosa». De aquí que traza un paralelismo entre el cuerpo decapitado y la cabeza de Goliat “Pues aunque Buenos Aires sea la cabeza decapitada de ese cuerpo inmenso, le pertenece anatómica y fisiológicamente. (2009, p. 94).

Cuando en la introducción se menciona a Puerto Madero como un «oasis» que mira «desde afuera» a la Ciudad de Buenos Aires, también se hace referencia a que es una metrópolis que está construida de espaldas al río. Pero este proyecto barrial, incluye al río de La Plata como un agente definitivo de su desarrollo urbanístico, reivindicando así su vínculo con el puerto y dejando en evidencia al restaurar, conservar y reutilizar sus viejas construcciones portuarias. Es un nuevo barrio desde el cual no solo se mira a la ciudad, sino también al mundo, y desde el cual el turismo extranjero es bien acogido. Como sostiene Adrian Gorelik “en los años noventa Buenos Aires encontró su postal en Puerto Madero” (2008, p.34), y ese fue su pasaporte al mundo.

Pero un «oasis» además de recibir a turistas y viajeros, cuenta con un «ecosistema» propio que en definitiva no deja de ser un espacio estratégico. Retomando los conceptos de *suburbanization* y *gentrification*, estamos ante una fragmentación o desplazamiento del centro urbano, que en su «nueva versión» reúne actividades económicas, financieras, políticas y hasta culturales. En este caso, la suburbanización se produce desde y para la clase media-alta. Por mencionar solo un ejemplo: el transporte público sólo llega hasta la periferia de Puerto

Madero, por lo que es más cómodo contar con movilidad propia para poder acceder al barrio “Con lo cual se consolida una *estructura reticular de exclusión* que fractura el tejido sociourbano de Buenos Aires, de características históricamente abiertas y conformado por un amplio abanico de clases medias tradicionales” (Tella, 2005, p. 37).

Un punto a considerar con Puerto Madero es que también visibiliza -o mejor dicho, deja en evidencia- una cuestión referida al sitio que ocupa -o se le da- a la mujer en cuanto a políticas públicas. Es por ello que tras una iniciativa llevada a cabo en 1995 por Leticia Maronese, quien denunció una postura discriminatoria -o poco inclusiva- respecto al género en la asignación de las calles de la ciudad, se determinó que sus calzadas llevarán nombres de mujer. Ahora, tanto sus avenidas, como plazas y calles hacen honor a mujeres comprometidas y talentosas, acompañando al Puente de la Mujer ya que “en nuestro país la participación pública y política femenina durante el siglo XX significó un hecho positivo.” (Gil Lozano, Ini, Pita 2000, p. 14)

Como explica Felipe Pigna (2020), la más conocida de todas es Alicia Moreau de Justo, quien impulsó el Primer Congreso Femenino Internacional que se reunió en Buenos Aires en 1910 y reclamó el derecho de las mujeres a votar. Nos encontramos también con escritoras como Victoria Ocampo y Juana Manuela Gorriti; médicas como Elvira Rawson de Dellepiane y Petrona Eyle, esta última creadora de la Asociación de Universitarias de Argentina; actrices como Trinidad Guevara y Pierina Dealessi; la fundadora de las Madres de Plaza de Mayo Azucena Villaflor; educadoras como Olga Cossettini y Rosario Vera Peñaloza; artistas como Raquel Forner; por mencionar solo a algunas de ellas. En palabras de Pigna (2020) “La memoria es una de las formas de la justicia y las calles de una ciudad puede ser motivador de su ejercicio” (2020, párr. 14).

Mujeres vinculadas a la política, a la cultura, a los derechos humanos, a las ciencias; todas ellas de diversas ideologías y distintos estratos sociales coexisten en este barrio. Mujeres que desde una nueva periferia, observan esa Buenos Aires en la que llevaron a cabo su contienda. En cuanto al Puente de la Mujer, si bien hace referencia a una pareja que baila tango, según la Corporación Puerto Madero es la figura femenina la que destaca y prevalece “El mástil representa al hombre, que sostiene mediante cuerdas la curvatura central del puente que simboliza a la mujer (...)” (C. P. M., s.f.). Cuenta con un sofisticado mecanismo de rotación que permite el tráfico fluvial por el dique. Aun así, y retomando a Gil Lozano, Ini y Pita el sentido que la Corporación intenta darle al Puente de la Mujer, podría caer en un antagonismo ya que “sería tan injusto desconocer los avances como minimizar los conflictos persistentes”

(2000, p. 14). Afirmar que es una obra –o construcción- que pretende resaltar a la mujer es cuestionable, debido a que lo único que fundamenta al argumento de la Corporación Puerto Madero es el título que se le dio al puente. Designándolo de ese modo, lograron instalarlo en los discursos, valores y prácticas sociales -es decir dentro del imaginario colectivo- como una pieza dedicada a la mujer. Son contraposiciones que abren otro debate, pero que en definitiva no dejan de subrayar la presencia femenina.

Estamos ante la convivencia de lo viejo y lo nuevo, en donde la antigua trama de la ciudad coexiste con la expansión territorial y selectiva del espacio urbano. En donde la mujer es visibilizada, en donde el puerto resalta una parte de la idiosincrasia local, y en donde al tango se lo acaba instalando como una mercancía *for export*³. Es decir, se lo inserta como un producto hecho a conciencia, una suerte de mercadería que se exporta al mundo⁴ -al igual que el nuevo barrio porteño-.

Puerto Madero se constituye entonces como un nuevo modelo metropolitano que acepta los contornos de la gestión pública, incorporando capitales privados para una reforma urbana, “Todo ello condimentado por un nuevo rol de la arquitectura «de marca» como dinamizadora de los cambios urbanos (...)” (Gorelik, 2008, p. 42), fundamentado siempre en su semejanza al primer mundo.

La Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat no es en absoluto ajena a lo que hasta aquí se ha planteado, de hecho es una pieza más de esta ciudad oasis.

³ En un principio, más precisamente hacia el centenario de la Revolución de Mayo, cuando se busco representar a la nación a través de imágenes, el tango no fue tomado en consideración como objeto de representación cultural. Así lo explica Mariano Gallego (2008), quien sostiene que “existe por lo menos la idea por medio del criollismo de crear una cadena genealógica en la que puedan asociarse algunos sectores de linaje «más antiguo» y terratenientes (...) en el suelo argentino con estos gauchos o indios que aparecen en las imágenes” (p. 3). Al tango en realidad se lo vinculaba con el inmigrante, hecho que se contraponía al proyecto de nación deseado.

Lo que ocurrió con el tango fue que hacia la década de 1990 se lo impuso como una postal turística, como una maniobra para vender hacia el extranjero la nación “el tango se propone al turista (y al mismo tiempo el turista lo escoge) como símbolo de lo argentino, producto de una relación de interpelación iniciada ya hace tiempo, que la Argentina durante los noventa ha decidido volver (si se quiere, evocando las primeras décadas del siglo cuando el tango triunfa en París y Gardel en Hollywood respectivamente) a reproducir” (Gallego, 2008, p. 6).

⁴ Por ello, en su momento “El jefe de Gobierno declaró que «el tango es la soja porteña», que «la ciudad no puede plantar soja», pero que «contiene su propio ‘lo verde’ que es el tango»” (Marcos, 2011, párr. 2), equiparando un bien exportable -como es la soja- con el tango.

Amalia Lacroze de Fortabat y su colección.

Un 15 de Agosto de 1921 nacía María Amalia Sara Lacroze Reyes, en el seno de una familia tradicional de Buenos Aires. Desde ese entonces y durante algún tiempo de su primera vida de casada, vivió en una residencia del barrio porteño de Recoleta, ubicada sobre las calles Rodríguez Peña y la actual Marcelo T. de Alvear.

Su padre era médico, el Doctor Alberto Daniel Lacroze Gowland; de su madre Amalia Reyes Oribe y Reyes se dice compartía apellido con Manuel Oribe, quien había sido presidente de Uruguay hacia 1835. Para diferenciarlas dentro del núcleo familiar, siempre se la llamó Amalita. Tenía una hermana más chica, Sara Josefina Lacroze Reyes y un hermano también más chico, Alberto Juan Lacroze Reyes. Todos vivían en esa casona del barrio de la Recoleta, junto a su abuela paterna.

Sus padres, pero sobre todo su madre, siempre se ocuparon en darles a ella y a sus hermanos, una educación de etiqueta puertas adentro. En cuanto a sus estudios, asistió a la Escuela Superior de Niñas Onésimo Leguizamón, escuela pública primaria aceptable para las chicas de su edad. En el Colegio Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, transitó la etapa secundaria, pero a sus dieciséis abandonó los estudios, un poco por decisión de su padre.

Era una época en la que las señoritas de clase distinguida, hacían su debut ante la élite porteña. Juan José Sebrelí explica que “En la sociedad burguesa, la familia nos remite ineludiblemente a la clase social, y a la vez la clase social tiene como elemento fundamental a la familia más que el individuo.” (1985, p. 14). Aunque sus apariciones en público hasta ese entonces eran escasas, tampoco fueron nulas. Sabía cómo mostrarse y en dónde hacerlo. El hecho es que un 27 de Octubre de 1939, hizo su presentación en sociedad en la Mansión Green Devoto, evento al que asistió rodeada de amigas. A partir de ese momento, Amalita se lució en diversas reuniones de estirpe, aunque también tuvo períodos en los que no se la vio por la escena pública porteña. Estaba cumpliendo con esa experiencia elitista signada por su clase social, esa que su condición de algún modo le exigía. Amalia era “una joven que alguna vez había soñado con ser médica (...) pero debió desistir porque sus padres pusieron el grito en el cielo -¿una chica de buena familia viendo cuerpos desnudos de desconocidos? ¿tocándolos?- la vida de muñequita de lujo tenía sus exigencias” (Abiuso y Vallejos, 2013, p. 37).

Comenzaba a pesar el hecho de ser soltera, algo inadmisibles en esa época. En 1941 -a sus casi veinte años- se comprometió con el abogado Hernán de La Fuente Sáenz Valiente. Un año después -en 1942- se casaba con el letrado en la Basílica de San Francisco, “Los recién

casados no tenían casa propia. Dos días después, partieron de luna de miel a Estados Unidos. La temporada porteña terminaba.” (Abiuso y Vallejos, 2013, p. 37). Una unión de este tipo era lo que se esperaba de una chica de su categoría, ya que las familias burguesas y conservadoras de Buenos Aires se entrelazaban a través de los matrimonios de sus hijos. Como explica Sebreli (1985), esto era una forma de mantener dicha clase social cohesionada. 1941 también fue el año en el que esta joven de familia tradicional y destinada a ser una «muñequita de lujo» cruzó su vida con la de aquel hombre -veintisiete años mayor-, que sin quererlo, la puso al frente de una de las empresas más importantes de la Argentina. Cinco días antes de su cumpleaños número veinte, en el Teatro Colón, se realizaba una función de caridad a la que tanto Amalia Lacroze como Alfredo Fortabat asistieron. La sociedad porteña se reunía para ayudar a quienes más lo necesitaban y los apellidos de la más alta alcurnia estaban convocados, al igual que funcionarios, ministros e industriales en pleno ascenso ya que “Los ambientes «chic» sirven para que los distintos miembros de la gran burguesía se conozcan entre sí, entremezclando sus intereses mediante relaciones amistosas o sentimentales” (Sebreli, 1985, p. 14). Amalia asistió junto a su familia y futuro esposo Hernán de La Fuente, mientras que Alfredo lo hizo junto a su esposa Elisa Corti Maderna; esa velada fue crucial. Las versiones son muchas, pero el hecho es que a partir de este evento de caridad ellos nunca más se dejaron de frecuentar. En 1944 Amalita dio a luz a su única hija, Inés La Fuente. Hacia 1948 Alfredo Fortabat se separó de su esposa, lo que también significó el final del matrimonio entre Lacroze y La Fuente. Desde ese entonces, Amalia Lacroze y Alfredo Fortabat fueron una de las parejas más controversiales de Buenos Aires. Vivieron en la residencia que se encuentra en la Avenida del Libertador y San Martín de Tours -actual Embajada de la República de Corea-:

“La burguesía industrial, por su parte, imita las costumbres y hábitos de la vieja oligarquía, del mismo modo que la burguesía europea en sus primeros tiempos imitaba a la nobleza. Cuando una clase se eclipsa, sobrevive una adherencia fetichista a la misma por parte de las nuevas clases, que gustan vestirse con los ropajes antiguos. En tanto las nuevas burguesías no terminan de consolidar su propio prestigio social, de crear su propio folklore, persistirá la fragancia de la vieja burguesía” (Sebreli, 1985, p. 317).

Loma Negra fue la empresa cementera que Alfredo Fortabat había fundado cerca de 1926 en la ciudad de Olavarría. En tierras de su propiedad se encontraron yacimientos de caolín y piedra caliza, “Historia oficial de por qué se fundó Loma Negra no hay; si puede suponerse que, viendo el desarrollo minero de la zona, Alfredo decidió averiguar qué había bajo su

estancia y alrededores.” (Abiuso y Vallejos, 2013, p. 48). Para 1970 la compañía estaba consolidada, siendo una de las cementeras más importantes de la región.

En Enero de 1976 sufrió un accidente cerebro vascular, y unos pocos días después de ser ingresado en una clínica de alta complejidad, murió a sus ochenta y un años. Amalia asumió la presidencia de la compañía, quedando al mando de la misma y siendo accionista mayoritaria. Durante toda su gestión Loma Negra aumentó su participación en el mercado, pero también sus deudas, sobre todo durante la crisis que Argentina sufrió en 2001 y 2002. En el año 2005, Amalia Lacroze de Fortabat vendió su participación al grupo empresarial brasileño Camargo Correa. Loma Negra ya no le pertenecía a la familia Fortabat, y había dejado de ser una empresa argentina.

Este breve recorrido por la vida personal de Amalia Lacroze de Fortabat nos introduce y nos da breves *insights* sobre su perfil de coleccionista ¿Cómo llegó a conformar una de las colecciones más sustanciosas del país? Su relación con el arte tiene dos derivas, una de índole pública y otra de carácter privado. Cuatro años después de la muerte de Alfredo Fortabat, en 1980, Amalia viajó a la ciudad de Nueva York y asistió a una subasta en la casa de remates *Sotheby 's*. En ella adquirió la obra del pintor inglés J. M. William Turner, *Juliet and her Nurse* -imagen 1-, pintura por la que pagó siete millones de dólares -incluida la comisión-. La adquisición resultó ser tan llamativa que fue noticia en el diario norteamericano *The New York Times*. Ese día, Amalia no se encontraba personalmente en la casa de subastas, por lo que la compra fue hecha a través de un intermediario que llevó a cabo la puja en su nombre. En principio, los medios norteamericanos tardaron en obtener el nombre del propietario -en este caso propietaria-.

El hecho es que, semanas antes de esta subasta, sí había asistido personalmente a una realizada, en este caso, en la casa *Christie 's*. En dicha ocasión, adquirió *La Plageau Pouldu* de Paul Gauguin y *Le Jardinpublic* de Vincent Van Gogh. Nadie en la ciudad de Nueva York había escuchado hablar de Amalia Fortabat. Ese mismo año, en Londres, también compró «El pago de los diezmos», de Pieter Brueghel el Viejo. Bourdieu explica que “El beneficio simbólico que proporciona la apropiación material o simbólica de una obra de arte se mide en el valor distintivo que esa obra debe a la singularidad de la disposición y de la competencia que exige y que rige la forma de su distribución entre las clases” (2006, p. 226). Esto es, las obras de arte al funcionar como un capital cultural, aseguran un beneficio de peculiaridad a quien las adquiere. Ello se debe a que el poder distintivo que en ellas radica –es decir su valor

simbólico-, es el que traducido en dinero expresa la dimensión económica de quien lo adquiere, en este caso la de Amalita.

No en vano, en 1983, eligió al artista *pop* Andy Warhol para la realización de una obra por encargo, la cual se trató de su retrato -imagen 2-: “En nuestro *Retrato de la señora Amalia Lacroze de Fortabat* utiliza un encuadre que ha empleado para personalidades del mundo internacional, donde solo se ve un fragmento de los hombros de la retratada” (Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2008, p. 304). Aquí la información es contradictoria “el retrato de Amalita está referido en su propia colección como realizado en 1980; la Fundación Andy Warhol fechó las polaroid en 1982: la primera serie data de mayo, en plena Guerra de Malvinas; la segunda de julio” (Abiuso y Vallejos, 2013, p. 238).

En Argentina, hasta ese entonces, su perfil como coleccionista fue reservado. Amalita ya era conocida dentro de la alta sociedad porteña, pero luego, tras su enlace con el industrial Alfredo Fortabat, su nombre se hizo más resonante –aunque fuera una decisión personal, adquirir visibilidad pública-. Las noticias sobre sus valiosas adquisiciones en Nueva York llegaron al país, y ella nunca las negó. De hecho Abiuso y Vallejo sostienen que “En la conversación diaria que constituyeron sus diarios, Warhol contó que esa noche «había quedado con Mrs. Fortabat, la señora argentina que había comprado el Turner de la abuela de Whitney Tower por 6 millones de dólares». La performance del remate había resultado eficaz” (2013, p. 238).

Paralelamente ya había tenido vínculo y relación con los artistas locales, como es el caso de Antonio Berni, quien en 1979 llevó a cabo un encargo personal, el de retratar a sus tres nietos –Barbará Bengolea, Alejandro Bengolea y Amalia Amodeo-.

Así mismo, el de Warhol, no es el único retrato de Amalia Lacroze. En 1946 el artista catalán Alejo Vidal-Quadras la había retratado cuando todavía era esposa de Hernán La Fuente - imagen 3-, “Es una carbonilla donde la intención del artista está puesta en reflejar fielmente el aspecto real de la retratada” (Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2008, p. 300). El otro encargo llegaría en 1962 -imagen 4-, en este caso la obra es un óleo en el que “Para lograr el parecido con la figura retratada, el dibujo preciso se concentra exclusivamente en el rostro” (Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2008, p. 300). En ambos cuadros, ella se hace llamar Amalia Lacroze de Fortabat.

En 1970 se había establecido -un poco por impulso de Amalia- la «Fundación Alfredo Fortabat», organismo desde el cual se llevaban a cabo acciones y tareas vinculadas con la salud y la educación. Tras la muerte de su homónimo se alargó el nombre, ahora era «La Fundación Alfredo y Amalia Lacroze de Fortabat». El hecho es que a la red de acción social,

decidió agregarle el placer estético. Para ese entonces, Amalia ya contaba con una colección personal y privada de piezas de arte, pero la idea del museo era algo todavía muy lejano. Para esta nueva división de la fundación contrató al artista plástico Nicolás García Urriburu y al crítico de arte Guillermo Whitelow:

“Quería que conformarían un comité exclusivo para ella. Les encomendó hallar la solución a una pregunta que la acuciaba: ¿cómo lograr un impacto positivo en la vida cultural argentina? La respuesta no tardó en llegar y, dentro de todo, era sencilla, porque el panorama local bullía de creatividad pero estaba huérfano de mecenas.” (Abiuso y Vallejos, 2013, p. 243).

Estamos ante la clara intención de Amalia de convertirse en una destacada mujer de la cultura porteña y la Fundación era el puntapié inicial. Lo primero que se hizo fue crear el «Premio Alfredo y Amalia Lacroze de Fortabat»⁵. Desde este lugar podría acompañar la producción de nuevos artistas, destacar a aquellos que ya estaban consagrados y que su nombre comenzará a resonar públicamente en la esfera cultural de Buenos Aires. La convocatoria se realizó a través de los diarios y en 1984 se entregaban el primer y segundo puesto del premio⁶ con una celebración organizada en el Museo Nacional de Bellas Artes. El jurado estuvo conformado por grandes figuras de renombre como Raquel Forner, Enio Iommi y el propio Nicolás García Urriburu -entre otros-.

En el marco de este concurso, Amalia Fortabat adquiere la obra de Marta Minujín «David Fragmentándose (desde Grecia hasta el Renacimiento y hasta hoy con amor)» -imagen 5⁷-. En aquel tiempo la artista ya era célebre y consagrada en el campo artístico, entonces Amalia Fortabat se dio cuenta que Minujín, tras presentar la citada obra, no había recibido ningún premio:

“«Yo invento un premio y le compro una escultura». Dicho y hecho: en 1984, consta en actas, Minujín se convirtió en acreedora de una mención especial y 2.500 dólares *ad hoc*. Vendió la obra, que con el tiempo la mecenas pediría reversionar en bronce, para sumarla a algún posible exterior de su -todavía entonces proyecto de- colección pública.” (Abiuso y Vallejos, 2013, p. 244).

⁵ Este premio se entrega actualmente, pero bajo el nombre de Premio Fundación Fortabat.

⁶ Ernesto Deira fue el ganador, quedando en segundo lugar Juana Heras Velasco.

⁷ La obra actualmente se emplaza en el exterior del museo.

Por su parte, «La Fundación Alfredo y Amalia Lacroze de Fortabat» hacía donaciones a diversas entidades a lo largo y ancho del país. Ello llevó a que, en 1988, la Fundación Konex la premiara con el Konex de Brillante por ser una de las instituciones más destacadas. En diciembre de ese mismo año, la fundación de Amalita pasó a llamarse «Fundación Amalia Lacroze de Fortabat». Juan José Sebreli sostiene que “resulta sintomática la pérdida del control del mundo cultural” (1985, p. 318), ya que hasta la primera mitad del siglo XX los organismos culturales estaban en manos de miembros de familias tradicionales. Si bien los Lacroze pudieron haber sido una de ellas, los Fortabat no. El hecho de establecer una fundación e instaurar un premio, no hizo más que terminar de consolidar su propio prestigio social.

Ya en 1996, su presencia en la escena cultural porteña estaba definitivamente asentada, y el «Premio Fortabat» había consolidado su prestigio como tal. La mecenas, empresaria y mujer de la cultura había logrado su cometido.

Paralelamente a su incursión en el circuito cultural, la colección de arte personal fue creciendo. Obras de grandes artistas argentinos comenzaban a ser parte del acervo, entre ellos Roberto Aizenberg, Carlos Alonso, Libero Badi, Héctor Baldasúa, Luis Fernando Benedit, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Pio Collivadino, Jorge de la Vega, Ernesto Deira, Ángel Della Valle, Fernando Fader, León Ferrari, Raque Forner, Reinaldo Giudici, Alberto Greco, Alfredo Guttero, Kenneth Kemble, Gyula Kosice, Raúl Lozza, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Alicia Peñalba, Emilio Pettoruti, Rogelio Polesello, Marcelo Pombo, Prilidiano Pueyrredón, Benito Quinquela Martín, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Marcia Schwartz, Xul Solar, Raúl Soldi, Pablo Suárez y Clorindo Testa -entre otros-. En cuanto al arte internacional, Amalia Lacroze de Fortabat adquirió obras de Marc Chagall, Salvador Dalí, Pedro Figari, Gustav Klimt y Auguste Rodin, además de los ya mencionados. Por su parte, también se dedicó a coleccionar piezas como figuras y estelas egipcias, un mosaico bizantino y vasijas griegas –imagen 10, Imagen 11, Imagen 12, Imagen 13- .

La suya es una colección ecléctica, personal y caprichosa. Su faceta como mecenas y mujer de la escena cultural se desarrolló de manera pública, mientras que su perfil de coleccionista -por ese entonces- era mayormente privado.

Desde un fuerte acervo conformado por grandes artistas del arte argentino, hasta «objetos de colección» y obras de arte internacional, se delinea la personalidad de una mujer que supo construir una figura de matices cultos:

“Para apreciar una obra de arte moderna hay que conocer la historia del campo de producción de la obra, tener la competencia suficiente para distinguir, por sus rasgos

formales, un paisaje renacentista de otro impresionista a hiperrealista. Esa «disposición estética», que se adquiere por la pertenencia a una clase social, ósea por poseer recursos económicos y educativos que también son escasos, aparece como un «don», no como algo que se tiene si no que se es. De manera que la separación del campo del arte sirve a la burguesía para simular que sus privilegios se justifican por algo más que la acumulación económica.” (García Canclini, 1990, p. 36).

Así, Amalia Lacroze de Fortabat se impuso como mecenas, empresaria y mujer de la cultura. Su educación, los mandatos familiares, su pertenencia a la aristocracia porteña y los condicionamientos de una época, sin dudas contribuyeron en delinear no solo una identidad personal, sino también la de su colección. Como sostiene Bourdieu “la relación con la pintura de quienes la han descubierto tardíamente en el ambiente casi escolar del museo se distingue de la relación que con ella mantienen los que han nacido en un universo habitado por el objeto artístico” (2006, p.73).

Murió en 2012, a sus noventa años. Dejó un inmenso legado cultural, que, por suerte para ella, pudo ver en vida.

La Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat.

En octubre de 2008 abrió sus puertas la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat. El museo estaba oficialmente inaugurado. La idea de construir una institución cultural propia siempre había estado presente entre los proyectos de Amalita. Finalmente cobró fuerza tras la venta de su compañía Loma Negra, hacia el año 2002. A pesar de todo no fue fácil, ya que atravesó algunos altibajos económicos que llevaron a que la edificación se demorara.

En 2005 comenzaron las obras que se vieron interrumpidas por falta de fondos, aunque se retomaron al poco tiempo, en el año 2006. Aún cuando estaba estimado se inaugurase en 2007, su apertura se postergó para la temporada siguiente justamente por demoras de índole constructivas.

Sobre la calle Olga Cossettini, y de espaldas al Dique 4 de Puerto Madero, se levanta el edificio proyectado por el arquitecto uruguayo Rafael Viñoly⁸. El museo cuenta con un diseño moderno en hormigón, acero y vidrio, además de la más avanzada tecnología:

⁸ El proyecto no fue finalizado por su estudio, por aparentes desavenencias con Amalia Lacroze de Fortabat. El arquitecto, es quien diseñó el Fórum de Tokio, el Centro Financiero de el Cairo y la Biblioteca de Chicago.

“La imponente cúpula curva y vidriada, cubierta por un sofisticado sistema de parasoles móviles de aluminio que se abren y cierran según la posición del sol, ya está funcionando. Y según distintas fuentes, ese recinto funcionaría como una confitería de vista privilegiada para el museo, que contará, además, con hemeroteca, salón de conferencias, oficinas y dos enormes salas de exposición de 1500 m² cada una en el subsuelo.” (Gaffoglio, 2006, párr. 4).

Edificar un museo conlleva muchas cosas a favor, en contraposición a recibir un espacio prediseñado para establecer una colección. A lo que me refiero, es al hecho de que el espacio expositivo estuvo diseñado y diagramado a medida -más allá de que responda a un gusto personal-. Y es interesante destacar lo que se comunica desde su organización edilicia.

El edificio consta de dos subsuelos en donde se encuentra la colección: en el primero se exhibe arte internacional, en el segundo arte argentino; en la planta baja están las áreas de servicios, un café, una tienda y el auditorio; y en el primer piso la sala para exhibiciones temporarias. Es decir, no es una construcción en altura, sino subterránea.

Podríamos pensar el museo como el «living de la casa de Amalita», un sitio al que ella nos invita a entrar y a medida que vamos accediendo a su acervo, lo que hacemos es ingresar a esa especie de bóveda que atesora su más preciada colección de arte. Existe en ella una actitud ligada a la disposición decimonónica del coleccionismo en Argentina. Al momento de concretar una adquisición, en el coleccionista se articulan diversos factores⁹ que hacen a la selección de las obras que conforman su acervo. A saber, cuando una colección es privada, solo tienen acceso a ella las personas que pueden ingresar al ámbito personal del coleccionista -en este caso a la privacidad de Amalia Lacroze de Fortabat-. Es decir, antes de que expusiera parte de su colección en su propio museo, ella decidía y elegía quien podía ver sus obras en la intimidad de su casa. Al hacer pública dicha colección, lo que hizo fue trasladar ese ámbito privado a un contexto público pero conservando ese secretismo que se gestaba en «el living de su casa». Así, la intención venidera de llevar a la esfera pública sus obras influyó en la conformación¹⁰ de su colección, ya que:

⁹ Estos pueden ser el gusto personal del coleccionista, criterios socioeconómicos -por ejemplo, adquirir una determinada obra para a través de ella demostrar el poder adquisitivo del comprador-, o factores estilísticos entre otros.

¹⁰ Hago hincapié en la palabra conformación para diferenciarla de su gusto. Se menciona en este trabajo que la suya es una colección ecléctica, y ello se debe al gusto y no a la intención de abrir su propio museo.

“A primera vista errático, inclusivo o ecléctico, el primer coleccionismo artístico argentino tuvo, sin embargo, directrices, más o menos expresas que guiaron a quienes lo practicaron. Por momentos difíciles de reconstruir, basadas en criterios diversos –históricos, estilísticos, nacionales o en patrones de género–, en todos los casos existieron modelos latentes que terciaron el gusto del comprador hacia determinado tipo de obras. A veces el destino futuro y la dimensión pública proyectada para el conjunto tuvo gravitación en el proceso selectivo (...) mientras que en otras ocasiones el móvil principal fue el de la contemplación en solitario o entre el grupo de pares”. (Baldasarre, 2006, p. 139).

Como bien sostiene María Isabel Baldasarre, el gusto del coleccionista argentino estuvo en determinadas ocasiones signado por el ámbito público, y en otras oportunidades por el gusto personal -lo privado-. Muchas de las colecciones privadas que se conformaron a lo largo del siglo XIX y principios del XX en el país, fueron donadas al estado y hoy se exhiben en nuestros museos nacionales¹¹. En el caso de la Colección Fortabat si bien su propiedad no fue cedida, sí se abrió su exhibición al público, lo que nos lleva a reflexionar sobre la existencia de una coyuntura entre la esfera pública y privada de su acervo. Esta suerte de «living» al que me refiero, no es ni más ni menos que la exposición pública de una parte de su intimidad, con la férrea intención de exhibir lo que Amalita quería que veamos de ella. En consonancia con la mirada de la autora, afirmo que “es esta capacidad de restitución de la obra artística a la sociedad lo buscado por los coleccionistas en el «rito de pasaje» del patrimonio privado al público” (2006, p. 98).

En cuanto a la colección inaugural, no se exhibieron todas las grandes obras de Amalia Lacroze de Fortabat, sino que se hizo una minuciosa selección de lo que se quería mostrar. Es de interés destacar que el acervo cuenta con dos grandes núcleos y los destaca como tal, uno de Arte Argentino y otro de Arte Internacional, diferenciándose, quizás, del resto de las instituciones museísticas de la ciudad.

En el año 2002, debido a la crisis financiera que atravesaba el país¹², Amalita tuvo que vender «Mary Cassatt en el Museo del Louvre», de Edgar Degas -imagen 6-. Ello implicó una fuerte

¹¹ Una de ellas es la Colección Guerrico en el Museo Nacional de Bellas Artes. Otro ejemplo es el del escritor Enrique Larreta, que se exhibe en su antigua residencia y es el actual Museo de Arte Español Enrique Larreta. También el Museo Nacional de Arte Decorativo, que abrió sus puertas para dar a conocer la colección personal de la familia formada por Josefina de Alvear y Matías Errázuriz Ortúzar.

¹² Abiuso y Vallejos (2013) explican que Alejandro Bengolea–nieto de Amalita- estuvo a cargo de la dirección de la empresa hasta el año 2002. Desde 1998 estuvo realizando inversiones desafortunadas que endeudaron

pérdida para su colección. En aquel entonces, además se habían rematado en la casa de subastas neoyorquina *Sotheby's*:

“Las otras obras pertenecientes a la empresaria argentina, entre los que había también pinturas de Miró, Matisse y Pissarro, se vendieron dentro de los precios esperados, pero sin sorpresas. "Cabeza de paisano catalán", de Miró, se vendió en US\$ 5,2 millones, un tanto por arriba del precio mínimo estimado en US\$ 5 millones.” (Armendáriz, 2002, párr. 6).

Ante este tipo de situaciones, podría pensarse que dichas pérdidas vulneran la solidez del coleccionista, y que es mejor desestimar lo acontecido con el fin de demostrar que el acervo continúa siendo sustancioso.

El hecho es que, al ser una colección conformada por un gusto personal, y tener una identidad más bien ecléctica, se dispuso “«No habrá hilo conductor para esa colección. Amalita siempre repite que no tiene por qué haberlo. Simplemente mostrará lo que fue atesorando en más de 30 años como coleccionista», contó otra fuente” (Gaffoglio, 2006, párr. 6). Tal es el caso de la obra *Juliet and her Nurse* de J. M. William Turner, el *highlight* del museo, pintura utilizada para la portada del catálogo inaugural¹³. Ésta era su pieza preferida¹⁴, se dispuso se instale junto al retrato de Amalia que ejecutó Andy Warhol. De este modo, se consolidaría una maniobra para que definitivamente pase al olvido la pérdida de aquel Degas, y al mismo tiempo demostrar que su colección era más impetuosa que nunca.

Por su parte, exhibidas en el segundo subsuelo, las obras de artistas argentinos que Amalia Lacroze de Fortabat adquirió a lo largo de los años, conformaron el núcleo dedicado al arte local. Los tres retratos de sus nietos ejecutados por Antonio Berni -de los cuales se habló

fuertemente Loma Negra. Ello, sumado a las dificultades económicas que atravesó Argentina en 2002, perjudicaron a la compañía ya que “se habían endeudado fuertemente” (p. 311).

¹³ Como puede apreciarse en la publicación “Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat”, editada por la Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, en 2008, con motivo de la inauguración del museo. La periodista Alicia de Arteaga (2008) así lo afirma en su artículo publicado para el diario La Nación: “El Turner preside la sala y es la tapa de formidable catálogo” (párr. 8).

¹⁴ Las autoras Marina Abiuso y Soledad Vallejos sostienen que “Amalia en persona se negaba a que despojaran su living del cuadro que lo presidía desde hacía veintiocho años. Promediaba octubre de 2008. El edificio de Puerto Madero se inauguraba en dos días. Los mudadores de arte se tuvieron que ir sin el cuadro.” (2013, p. 327). Y continúan relatando que al día siguiente, tras una breve internación de la señora Lacroze de Fortabat, “En esas horas en que estuvo ausente, en Libertador sonó el teléfono. Llamaban de Puerto Madero. El ama de llaves entendió razones. Encargó la misión a algunos de los custodios. El Turner viajó en el asiento de un auto hasta el edificio de la Colección”. (2013, p. 328).

anteriormente-, «Almuerzo en la Chacra» - imagen 7- y «La difunta correa» - imagen 8- , fueron algunas de las obras que se exhibieron del artista rosarino. Le dedicó un espacio propio a Carlos Alonso:

“Y precisó que la colección se inicia con la pintura icónica de los pintores viajeros, como Monvoisin, Vidal, Revol y Palliere; continúa con obras antológicas de Morel y Pueyrredón («La larga calle de Barracas» y «Los capataces»); pasa revista de las vanguardias rioplatenses, y llega a su punto más alto con las acuarelas de Xul Solar, el cubismo de Pettoruti y los óleos, collages e instalaciones de Antonio Berni («Domingo en la chacra», «Juanito Laguna» y «La Difunta Correa»). Renglón aparte merecen el surrealismo de Batlle Planas («Figuras»); el informalismo de Greco, la Otra Figuración, y la mirada escultórica de Pablo Suárez, Heredia y Gómez.” (Gaffoglio, 2006, párr. 6).

En este segundo subsuelo también se hallaba la «Sala familiar», un espacio destinado a contener un piano y una serie de banquetas de estilo francés, en el que se dispusieron los tres retratos de Amalita y los de sus nietos. Por ello, se mencionó recientemente que parte de esta colección es como el «living de la casa de Amalita», en palabras de Baldasarre “es fundamental considerar el «uso social» que unos y otros aplicaron a las obras de arte, enfatizando el destino diferencial – eminentemente valorizado a nivel social– que el coleccionista proyectó para sus objetos.” (2006, p. 98).

A lo largo de estos trece años, el museo fue implementando diversas actividades y programas tanto culturales como educativos. Uno de ellos es «Escuelas en la colección», en el que se abren las puertas del museo a colegios primarios y secundarios, precisamente para acercar el arte a la comunidad. Por su parte, en la sala destinada a exhibiciones temporales se llevaron a cabo exposiciones de Omar Schiliro, la fotógrafa Adriana Lestido, Eduardo Stupía, Benito Laren, Horacio Zabala, y Nicola Constantino, entre otros. También se convocó como curadores invitados a Rodrigo Alonso, Fernando Farina, Roberto Amigo y Marcelo E. Pacheco, quienes desarrollaron algunas de dichas exposiciones¹⁵. Una constante en el programa de exhibiciones del museo fue «Explorando la colección», un ciclo que pone en diálogo algunas piezas -precisamente- de la colección permanente, con la producción de artistas invitados. Esta iniciativa surgió con la finalidad de profundizar acerca de las obras, sus creadores y piezas del museo.

¹⁵ Así puede leerse en el sitio web de la institución, desde donde se publican –y recopilan- todas las exhibiciones que se realizaron en el museo desde que abrió sus puertas en 2008.

Así mismo, en el año 2018, dentro del marco de su décimo aniversario, se llevó a cabo una fuerte reestructuración de la colección permanente. Se expusieron por primera vez, obras que nunca antes habían estado expuestas:

“El nuevo guión curatorial, a cargo del reconocido historiador del arte Marcelo Pacheco, resulta de un análisis exhaustivo de las donaciones de Amalia Lacroze de Fortabat a la Fundación. Sobre ese inventario Pacheco desarrolló una nueva mirada: reestructuró y creó salas, incluyó nuevas piezas y quitó otras.” (Oybin, 2018, párr. 1).

A la colección se sumaron treinta obras nuevas, divididas en dos sectores a lo largo del segundo subsuelo. «Ramona espera» de Antonio Berni -imagen 9-, es una de las figuras de la renovación. Se eliminó la «Sala Familiar», reubicando el retrato hecho por Andy Warhol en la sala de Arte Internacional.

En el primer subsuelo, se siguieron exhibiendo las obras de arte extranjero a las que se sumaron dibujos de Rodin. También se anexó la sala Alejandro Bengolea¹⁶. En ella se dispusieron las piezas que el único nieto varón de Amalita había empezado a coleccionar de manera personal -justamente con el asesoramiento de Marcelo E. Pacheco-. La salvedad es que todas ellas son piezas de arte argentino que repasan las décadas de 1960 a 1990. Por su parte, en el exterior del edificio, se dispuso por primera vez la ya mencionada escultura de Marta Minujín «David Fragmentándose».

La esencia de este museo es el arte argentino. Ahora sí, ya con un guión curatorial, la colección recorre las manifestaciones locales desde el siglo XIX hasta la modernidad. En cuanto a su acervo personal:

“El suyo es un estilo de coleccionismo muy ligado a un gusto ecléctico y a la compra en cantidad, en el que el número de lo que se compra es relevante: «No es un modelo nuevo, sí es diferente para la época. Amalita se movía en un espectro amplio y las obras expuestas son solamente una parte de lo que ella seleccionó de su colección personal para donar a la fundación», cuenta el curador de esta nueva mirada a la Colección Fortabat, Marcelo Pacheco.” (Oybin, 2018, párr. 19).

Por último, y no menos importante, es el hecho de que bajo esta reestructuración el museo también modificó su nombre, ahora es «La Colección Amalita». Se acentúa así la personalidad de una mujer que supo tensionar los mandatos de una época, y de algún modo

¹⁶ En homenaje al fallecimiento del nieto de Amalia Fortabat, en 2015.

consagrar una colección de una fuerte identidad personal, “Si hacia fines del siglo XIX las mujeres fueron ocupando con timidez espacios en los ámbitos públicos –antes designados exclusivamente para los varones–, el siglo XX representó una eclosión de las mujeres en la sociedad.”(Gil Lozano, Ini, Pita, 2000, p. 8).

«La Dama de Blanco», así la habían apodado en 1980 el diario norteamericano *New York Times*.

Un nuevo Museo de Bellas Artes.

Llegados a este punto, y con todo lo enunciado hasta aquí, vamos a abordar lo expuesto en la introducción de este trabajo: en qué sentido la Colección Amalita se posiciona como otro Museo de Bellas Artes dentro del circuito artístico porteño, considerando su emplazamiento en el barrio de Puerto Madero.

Volviendo a la definición de Museo de Bellas Artes planteada por Larry Shiner (2004, p. 134), entendemos que la categoría de bellas artes es una construcción histórica que responde al arte bello, es decir, a un arte para ser simplemente contemplado¹⁷. En palabras del autor, lo que caracteriza este tipo de institución es un comportamiento estético de aprehensión, propio de un determinado momento histórico vinculado a prácticas de coleccionismo signadas por la acumulación de piezas. Por ello, el museo de artes bellas que conocemos hoy en día, es en realidad “producto de la segunda mitad del siglo XVIII” (Jiménez-Blanco, 1993, p. 138).

Hay una actitud -o mentalidad- de la cual es heredera Amalia Lacroze de Fortabat, que es la que constituye esa disposición de acumulación y contemplación debido a que “El coleccionista, al decir de Walter Benjamin, es una figura clave para entender la modernidad decimonónica ya que es quien se encarga de transfigurar los objetos al quitarles su carácter de mercancía” (Baldasarre, 2006, p.13). Sin embargo, con el paso del tiempo, los museos fueron adaptándose a los diversos contextos sociales y culturales, lo que originó una nueva concepción en cuanto a las instituciones museísticas, por ello :

“De acuerdo con las definiciones más controversiales, la finalidad de los museos consiste en adquirir, conservar y exhibir objetos, artefactos y obras de arte. Sin embargo, esta

¹⁷ El autor sostiene que a partir del siglo VXIII el museo de arte adquirió la función moderna que hoy en día conlleva. Por ello “la nueva oposición establecida entre arte y artesanía al proporcionar espacios en los que tanto la poesía, la pintura como la música instrumental podían ser objeto de experiencia y análisis con independencia de sus funciones sociales tradicionales.” (2004, p. 134), ratifico el hecho de que dicha” separación institucional determino la creación de una categoría característica como es la de las bellas artes” (2004, p. 134).

definición no responde ya a la realidad de los museos de arte contemporáneo que se ven involucrados hoy en día en otras muchas actividades, y han debido adaptar los modos tradicionales de funcionamiento de los museos a las distintas situaciones impuestas por las tendencias artísticas de las últimas décadas” (Jiménez-Blanco, 1993, p. 139).

Traigo aquí al museo de arte contemporáneo a modo de contraste, ya que, si bien la de Amalia Lacroze de Fortabat, es una colección de bellas artes, toma ciertos elementos del museo contemporáneo para adaptarse a los tiempos que corren. Son las actividades educativas -que involucran activamente a la sociedad con la institución-, y las muestras temporarias -desde las cuales se pueden integrar las últimas tendencias artísticas-, las que «actualizan» a la Colección Fortabat:

“El movimiento llamado «la nueva museología», por ejemplo, ha reinterpretado la historia de los museos y evaluado de nuevo las prácticas del coleccionismo y de las exposiciones, así como el lugar que ocupan los museos en nuestras sociedades, e incluso el efecto de asimilación por el cual los museos «hacen arte».” (Shiner, 2004, p. 407).

Efectivamente, a los elementos ya mencionados se incorporan la tienda de *souvenirs*, el café y la sala de conferencias. Todos ellos, producto de la transformación que el museo como institución, ha ido atravesando a lo largo del tiempo, y si bien no son novedosos, como bien afirma Shiner corresponden a «la nueva museología». Pero, el carácter de Bellas artes, sin dudas está dado por la esencia de su colección permanente. Es decir, las piezas que la componen responden a un determinado periodo histórico y estético que hacen sea clasificada como tal¹⁸.

En cuanto a su vínculo con el circuito artístico porteño, podemos afirmar que desde sus inicios como coleccionista, Amalita siempre tuvo una clara intención de participar activamente en el ámbito de la cultura local:

“Se establece, de este modo, una relación dialéctica entre una representación mental y una construcción material concreta formada por objetos, que produce una interacción poderosa entre modelo y realidad, y que funciona no sólo en tanto al proyecto personal de cada

¹⁸ Como bien explica Jiménez-Blanco, “El hecho de adquirir una obra determinada supone ya una opción por parte del museo, una toma de partido por un determinado modelo artístico y museológico” (1993, p.139). Esto es, el tipo de piezas que el coleccionista o la institución adquiere y posee, va a definir la cualidad de la institución –o la colección-. Una obra ejecutada en el contexto de la contemporaneidad, no se clasifica ni cataloga del mismo modo que un Vaso Griego alabastro de fines del siglo VII a.C.

coleccionista sino también respecto de los distintos coleccionistas entre sí y entre éstos y los dictados y voluntades de concreción de colecciones públicas.” (Baldaarre, 2006, p. 15).

Ahora el museo es parte de una comunidad, que, bajo sus propias políticas de exhibición y una «gestión personal» del espacio expositivo, apela al mero placer sensible. Al mismo tiempo, persiste aquella intencionalidad de su homónima, la de estar presente en el ámbito de la cultura porteña. Un designio que se empeñó en llevar a cabo durante décadas y finalmente culminó en la apertura de su propio museo.

Pero al hablar de cultura local, por extensión hablamos también de un circuito cultural. Y por ello tenemos que considerar -además- a quienes lo transitan. En las ciudades modernas, todo museo tiene un público local y otro extranjero ¿Es realmente La Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat parte del recorrido artístico porteño? El hecho con esta institución, es que, al igual que Puerto Madero, mira desde afuera la Ciudad de Buenos Aires. Esto se debe a que -y retomando la noción de «ciudad oasis»-, se emplaza en un espacio distinguido y aislado en relación al resto de Buenos Aires. Y es justamente ello lo que determina su condición externa, resultando en que tanto el museo como el barrio miren desde afuera a la ciudad y su circuito artístico.

Si -como se menciono previamente en la introducción de este trabajo- gran parte de las instituciones culturales de la Ciudad de Buenos Aires se encuentran repartidas entre Recoleta y San Telmo, su emplazamiento en Puerto Madero no hace más que respaldar la «autonomía» simbólica del barrio dentro del circuito cultural porteño. Esto se debe a que le proporciona el valor agregado necesario para «competir» culturalmente con el resto de los distritos de la metrópolis, señalando así dicha independencia simbólica¹⁹. En lo referente al día de su inauguración, la periodista Alicia de Arteaga²⁰ se encontraba en la conferencia de prensa.

¹⁹ En palabras de Bourdieu: “En materia de consumos culturales, la oposición principal, según el volumen global del capital, se establece aquí entre los consumos designados como distinguidos, por su propia singularidad, de las fracciones mejor provistas tanto de capital económico como de capital cultural, y los consumos socialmente considerados como vulgares, porque son a la vez fáciles y comunes, de los más desprovistos de esos dos tipos de capital, con, en posiciones intermedias, las prácticas condenadas a parecer pretenciosas por el hecho de la discordancia existente entre la ambición y las posibilidades que en aquellas prácticas se manifiesta.” (2006, p.175). El museo es propiamente aquello que se consume distinguidamente debido a su capital cultural, determinando así el valor simbólico del que se hace el barrio de Puerto Madero.

²⁰ Alicia de Arteaga es Licenciada en letras, ejerce hace más de cuarenta años como periodista especializada en artes visuales.

Cuenta que en ese momento se supo que José María Ugarte -quien presidió la Corporación Puerto Madero- había sido nombrado administrador general de la Colección: “Ugarte cree que el nuevo museo será un ancla efectiva para un barrio con reglas urbanísticas y seguridad propia.” (Arteaga, 2008, párr. 7). Por su parte, la cadena hotelera neoyorquina *St. Regis*, estuvo a punto de construir un hotel junto al museo, pero el proyecto no se llevó a cabo. De haber sido así, se hubiesen potenciado mutuamente cultura y turismo -aunque de todos modos lo hicieron-. Estamos ante la intención de conquistar un público local, pero por sobre todas las cosas extranjero.

Volviendo al público asistente, los turistas que recorren la Ciudad de Buenos Aires poco pueden llegar a saber quien fue Amalia Lacroze de Fortabat -salvo hayan recabado información previa-. Al ingresar al museo, aquello que se aprecia es una colección orientada a exhibir y divulgar el arte argentino. Nos recibe una obra de Marta Minujín -artista argentina consagrada internacionalmente-, y a medida que descendemos por los subsuelos llegamos a lo más jactancioso: nuestro arte local «narrado» por los más grandes artistas plásticos nacionales, destacando la figura de Antonio Berni. Pero para llegar a ella los visitantes se encuentran primero con el núcleo de Arte Internacional, desde donde un retrato de la dueña del museo -ejecutado por Andy Warhol-, da cuenta de su poderío como mecenas. Lo mismo que los objetos de la colección, con sus piezas de arte universal. Por su parte, la sala de exposiciones temporarias siempre alberga alguna muestra que con gusto también recibe al visitante extranjero. En cuanto al público local existen otras peculiaridades. Aquí nos encontramos con una imagen de Amalita establecida en el imaginario colectivo a partir del museo. Podríamos afirmar que es una suerte de marca²¹. Los medios -ya sean museográficos, curatoriales o de prensa- de algún modo contribuyeron a moldear un concepto -en lo social y comunitario- referido a ella. ¿Nos envuelve entonces cierto prejuicio al momento de abordar la visita a su colección? Es una posibilidad que cada quien deberá enfrentar al recorrer la institución. El hecho ahora es que tan presente está la colección dentro de nuestro repertorio de museos locales, insisto ¿es parte del circuito cultural porteño? La cuestión se reduce a la «barrera invisible» que se levanta entre la «ciudad oasis» de Puerto Madero y Buenos Aires. Desde su reestructuración en el año 2018, el museo desplegó un guión curatorial desarrollado por Marcelo E. Pacheco -tema que se abordó en el apartado anterior-. Parte de esta reorganización también contó con el rediseño de su sitio web, y acciones de comunicación

²¹ Al hablar de marca me refiero a una marca identitaria, a la construcción de su propia imagen. El Museo Fortabat es más que nada un museo de ella-de la propia Amalita- que de la gente.

desde sus redes sociales -justamente para fortalecer su vínculo con el público-. Aun así, el museo opera como tal desde un barrio porteño distinguido, pero periférico, es decir, desde su propio núcleo urbano «aislado» de la ciudad que “en su lógica interna repite este mecanismo y las partes que la componen funcionan del mismo modo que la pieza en sí”. (Barada, 2016, párr. 29).

Retomando lo expuesto anteriormente acerca de Puerto Madero como barrio, y lo hasta aquí analizado sobre la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, podemos comenzar a desenlazar el camino trazado. ¿Por qué es un Museo de Bellas Artes? debido a su colección, la cual está constituida por piezas antiguas, pinturas y esculturas -que ya han sido detalladas-. En cuanto al Museo Nacional de Bellas Artes, se fundó en 1896. En él se resguarda y conserva una colección conformada por arte prehispánico, arte colonial, arte antiguo, y arte argentino del siglo XIX hasta la actualidad -por mencionar algunos de sus núcleos-. También piezas como tapices y objetos de época. El hecho con este museo es que, como su nombre bien lo indica, pertenece al Estado Argentino. La Colección Amalita, no, ya que desde su fundación en 2008 es un museo privado abierto al público. Lo que define la identidad del primero, es su inscripción en el relato histórico ya que:

“la creación de una «galería de obras de arte» puede traducirse en la necesidad de crear un Museo de arte para la ciudad, que no lo tenía. El Museo sería una instancia consagrada en la que las producciones nacionales se verían exhibidas junto a aquellas otras, europeas, que les darían un marco de referencia y legitimación” (Malosetti, 2001, p. 100).

Actualmente situado en el clásico barrio de la Recoleta, en plena ciudad, acompaña desde su fundación un proyecto de nación gestado en el siglo XIX. Por su parte, la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, se afianza desde un nuevo núcleo urbano, en una «ciudad oasis». Si bien el punto en común entre ambos, es el carácter de sus respectivas colecciones podría pensarse en un cierto paralelismo. Es decir, el significado que tiene la creación de un museo de bellas artes para un Estado naciente de finales del siglo XIX, con la instancia fundacional de otro museo -de bellas artes- dentro de la creación corporativa de un barrio -en este caso Puerto Madero-. En consonancia con lo que plantea Laura Malosetti Costa, si la conformación del Museo Nacional de Bellas Artes entrañó para la nación argentina “su afirmación y sus rasgos distintivos, así como suposición relativa en el ámbito internacional” (2001, p.16), la

Colección Fortabat implica para el naciente barrio de Puerto Madero, la institución cultural que sus vecinos necesitan para distinguirse simbólicamente del resto de la ciudad²².

Ambas instituciones cuentan con objetos de carácter histórico, así como con obras –pinturas y esculturas- que recorren tanto el arte nacional como internacional. Ninguno de estos museos inicia su colección con piezas producidas hacia fines del siglo XIX o principios del siglo XX, orientándola exclusivamente al arte moderno y contemporáneo. Por el contrario, encontramos en el Museo Nacional de Bellas Artes objetos precolombinos, pintura medieval, renacentista, barroca, impresionista, así como también piezas de arte moderno. Por su parte, la Colección Amalita, alberga objetos del Antiguo Egipto y de la Antigua Grecia, pintura renacentista y barroca, así como obras de carácter moderno. Tampoco hacen un recorte puntual del contexto histórico o estético del tipo de piezas que fueron adquiriendo²³, más allá de los guiones curatoriales que puedan organizar las colecciones permanentes. Como todo museo, ambos tuvieron que adaptarse y -como se mencionó anteriormente- incorporaron salas de exhibiciones temporarias, tiendas de regalos y auditorios. Pero en esencia, son museos de bellas artes.

Tanto el Museo Nacional como La Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat están dedicados, mayormente, a coleccionar arte argentino. Insistiendo en remarcar mínimas diferencias entre ambos, por su parte, nuestro Museo Nacional de Bellas Artes cuenta con una Asociación de Amigos -a través de la cual recauda fondos-, mientras que La Colección Amalita está respaldada por la Fundación Amalia Lacroze de Fortabat. El Premio Fortabat -del cual ya se habló- es un estímulo para los artistas, al mismo tiempo que fortalece su

²² La periodista Alicia de Arteaga, en una nota publicada en el diario la Nación afirma que “El edificio, con una vista espléndida al *skyline* de la ciudad sobre el dique 3, alberga en su interior más de doscientas obras de arte argentino, rioplatense e internacional, precedidas por los retratos familiares entre los que se destaca el de Alfredo Fortabat, fundador del imperio del cemento” (2008, párr. 2). Al mismo tiempo confirma que “Por su ubicación, la Colección Fortabat coloca a Puerto Madero Este en la mira de quienes nos visitan y suma las artes visuales a la singular oferta gastronómica que ha identificado desde su comienzo al barrio más joven y más seguro de la ciudad” (2008, párr8). Este tipo de aseveraciones, no hacen más que dejar en evidencia como la incursión de las artes terminan por consagrar y distinguir simbólicamente dicho núcleo urbano situado «por fuera» de la metrópolis.

²³ Hay que considerar los momentos históricos, sociales y culturales, en los que cada museo conformó su colección. También los recursos económicos y el hecho de que puntualmente La Colección Fortabat, es privada, mientras que el Museo Nacional de Bellas Artes responde a la gestión del estado.

participación ciudadana con la comunidad local. Cada uno de ellos regula sus políticas de exhibición, comunicación y contacto con la sociedad bajo su propia impronta.

Pero ¿por qué la Colección Amalita podría pensarse como otro Museo de Bellas Artes? Porque las Bellas Artes son el contexto dentro del cual se:

“Observa que la formación de campos específicos del gusto y del saber, donde ciertos bienes son valorados por su escasez y limitados a consumos exclusivos, sirve para construir y renovar la distinción de las elites. En sociedades modernas y democráticas, donde no hay superioridad de sangre ni títulos de nobleza, el consumo se vuelve un área fundamental para instaurar y comunicar las diferencias.” (García Canclini, 1990, p. 36).

Los museos se presentan como espacios de conservación, educación e intercambio con la sociedad. Pero algunos de ellos, también son instituciones inmersas y vinculadas a áreas de desarrollo turístico y de inversión –algo que aquí ha quedado expuesto-. Aparecen así vínculos dinámicos entre las instituciones culturales, las estrategias financieras, los espacios urbanos en los que se encuentran y las relaciones con los diversos públicos.

Lo que por extensión trasmite la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat en -y desde- Puerto Madero, es cierto valor agregado vinculado a lo distinguido, en definitiva un «bien» limitado y asociado a lo exclusivo. Una intención que, desde esta «ciudad oasis», siempre se busco acentuar. Ello sirve para construir dicha distinción de élites, y para expresar la autonomía simbólica tanto del barrio como del museo.

Así, La Colección Amalita se afianza desde un núcleo urbano que se construyó con la intención de ser una área de privilegio de la ciudad. En ella se conservaron algunos rasgos históricos del puerto que se pusieron en valor y se reutilizaron, al mismo tiempo que se construyeron nuevos edificios para poner de manifiesto la idea de progreso económico y globalización. De este modo, Puerto Madero se proyectó al exterior como la imagen turística de la ciudad, como un pasaporte hacia el extranjero. Solitaria, y mirando con distancia el casco histórico porteño, esta «ciudad oasis» desarrolló piezas aisladas que funcionan por y para sí mismas, y el Museo Fortabat es una de ellas.

Conclusiones.

En base a lo abordado en este trabajo, puedo concluir que el emplazamiento de muchos de los edificios públicos y privados de la ciudad responden a exigencias de una época, a un contexto demográfico y en ciertas ocasiones –como es el tema aquí expuesto- a desarrollos urbanísticos.

A lo largo del caso analizado -la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat- pudimos recorrer los motivos y fundamentos de su conformación, también su posterior ubicación en Puerto Madero; un núcleo urbano que se construyó con la intención de ser una área de privilegio de la ciudad. Un barrio que se estableció como una nueva centralidad desde la cual no solo se mira a Buenos Aires, sino también al mundo. Como se lo definió: un «oasis». Un proyecto barrial que amalgama lo viejo con lo nuevo, y en donde la antigua trama de la ciudad coexiste con la expansión territorial y selectiva del espacio urbano.

En cuanto a su emplazamiento, abarcamos variables que van desde el entorno socioeconómico hasta la urbanización circundante, coyunturas que hacen al vínculo entre la Colección Amalita y el circuito cultural de la ciudad de Buenos Aires. Recorrimos así las relaciones dinámicas entre las instituciones culturales, las estrategias de inversión, los espacios urbanos en los que éstas se encuentran y las conexiones con los diversos públicos. Por ello, y apoyándome en la hipótesis principal, es oportuno considerarlo como otro Museo de Bellas Artes dentro del recorrido de la cultura local, al mismo tiempo que ampara la intención de «autonomía» simbólica de Puerto Madero.

Conjuntamente al repasar la historia de dicho barrio porteño, se desarrollaron aspectos vinculados al rol de Amalia Lacroze de Fortabat en el escenario de la cultura nacional. En ambas añadiduras pudimos entrever problemáticas vinculadas al protagonismo y el espacio que se le fue dando al género femenino en cuestiones de políticas públicas. Por ello no es desatinado afirmar que la Colección Amalita es el primer Museo de Bellas Artes del país fundado por una mujer. En él vemos reflejada su relación con el arte amparada por el eclecticismo de su colección y un gusto caprichoso que refleja su perfil de mecenas, empresaria y dama de la cultura porteña. Una institución que desde un fuerte acervo conformado por grandes artistas argentinos, objetos de colección y obras de arte internacional, delinea la personalidad de una mujer que supo construir una figura de matices cultos.

Su faceta como mecenas se desarrolló de manera pública, mientras que su rol de coleccionista fue mayormente privado, lo que nos llevo a traslucir cuestiones vinculadas al coleccionismo. Como pudimos ver éstas estuvieron emparentadas a la educación, los mandatos familiares, su

pertenencia a la élite porteña y los condicionamientos de una época. Circunstancias decisivas que sin dudas contribuyeron en delinear no solo una identidad personal, sino también la de su acervo -público y privado-.

Agotadas ya todas las derivas que se abarcaron a lo largo de este trabajo, podemos deshilar las diversas temáticas que aquí se abordaron. Considerando el hecho de que Puerto Madero es un barrio nuevo y que todas sus calles lleven nombres de mujeres, la intención de Amalia Lacroze de Fortabat de construir un museo allí para su colección, sí fue determinante. Los museos se presentan como espacios de difusión, conservación, educación e intercambio con la comunidad. Pero algunos de ellos también son instituciones inmersas y vinculadas a proyectos de negocios. Aparecen así los nexos entre los organismos culturales, las estrategias de inversión, los espacios urbanos en los que se encuentran y las relaciones con los diversos públicos.

Podemos entonces concluir que si bien la Colección Amalita es parte del circuito cultural porteño, su participación es desde las periferias de Puerto Madero. ¿Qué es lo que hace que sea parte? Su colección. Ella es en realidad quien dialoga con la ciudad y con su «competidor», el Museo Nacional de Bellas Artes. Es propiamente la colección un hilo invisible que une atractivamente -desde su posición descentralizada- al Museo Fortabat con la Ciudad de Buenos Aires.

Bibliografía.

ABIUSO, M. VALLEJOS, S. (2013). *Amalita. La biografía*. Buenos Aires: Sudamericana.

ARMENDRÁIZ, A. (2002, 9 de Mayo). *Fortabat vendió su Degas*. La Nación.

<https://www.lanacion.com.ar/cultura/fortabat-vendio-su-degas-nid395210/>

BALDASARRE, M.I. (2006). *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

BARADA, J. (2016, 26 de Agosto). *El turismo y las ciudades: Puerto Madero y la construcción de la ciudad "oasis"*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

<http://www.iaa.fadu.uba.ar/cau/?p=2534>

BOURDIEU, P. (2006). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

CONDOLEO, S. (2012). "Puerto Madero" en BARELA, L. (Ed.) *Un mercante español en el puerto de Buenos Aires. Historias y Hallazgos en Puerto Madero*. Buenos Aires: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico.

Corporación Puerto Madero (sin fecha).

<http://www.puertomadero.com/#/es/puertomadero>

Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat (sin fecha).

https://www.coleccionfortabat.org.ar/la_coleccion_argentino.php

DE ARTEAGA, A. (2008, 21 de Octubre). *Fortabat mostró su colección*. La Nación.

<https://www.lanacion.com.ar/cultura/fortabat-mostro-su-coleccion-nid1061626/>

DE ARTEAGA, A. (2008, 31 de Diciembre). *La Colección Fortabat, un museo para la ciudad*. La Nación.

<https://www.lanacion.com.ar/sociedad/la-coleccion-fortabat-un-museo-para-la-ciudad-nid1085976/>

Fundación Amalia Lacroze de Fortabat (2008). *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat*. Buenos Aires.

GAFFOGLIO, L. (2006, 10 de Mayo). *Finalizarán en Noviembre las obras del Museo Fortabat*. La Nación.

<https://www.lanacion.com.ar/cultura/finalizaran-en-noviembre-las-obras-del-museo-fortabat-nid804758/>

GALLEGO, M. (2008). *Hegemonía e identidad: la imagen del tango en la conformación del imaginario nacional argentino*. Sedici: Repositorio Institucional de la Universidad de La Plata.

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/32072>

GARCÍA CANCLINI, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Debolsillo.

GIARONE, D. (2017). *La ciudad de las mujeres*. Télam.

<https://www.telam.com.ar/informes-especiales/15-la-mujer-en-las-calles-de-puerto-madero/15-la-ciudad-de-las-mujeres>

GIL LOZANO, F. INI, M. G. PITA, V. S. (2000). *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*. Buenos Aires: Taurus.

GORELIK, A. (2008). “El romance del espacio público”. *Alteridades*. Vol. 18, núm. 36, Julio-Diciembre, pp. 33-45. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad.

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. (1993). “El museo de arte contemporáneo” en CALVO SERRALLER, F, (Ed.) *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo*. España: Tusquets.

MALOSETTI COSTA, L. (2001). *Los Primeros Modernos: Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MARCOS, G. (2011, 31 de Agosto). *Tango que se cosecha en agosto*. Página 12.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/22760-6176-2011-08-31.html>

MARTÍNEZ ESTRADA, E. (2009). *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Interzona.

OYBIN, M. (2018, 23 de Octubre). *Con Berni como plato fuerte, el Museo Fortabat cambia y celebra sus diez años*. La Nación.
<https://www.lanacion.com.ar/cultura/con-berni-como-plato-fuerte-museo-fortabat-nid2184182/>

Organismos Interjurisdiccionales (sin fecha). *Corporación Antiguo Puerto Madero S.A.* Ministerio de Gobierno de la Buenos Aires Ciudad.
<https://www.buenosaires.gob.ar/gobierno/organismos-interjurisdiccionales/corporacion-antiguo-puerto-madero-sa>

PIGNA, F. (2020, 13 de Noviembre). *Haciendo historia. Quiénes fueron las mujeres que nombran a las calles de Puerto Madero*. Clarín.
https://www.clarin.com/viva/mujeresnombrancallespuertomadero_0_KUwezWtWlg.html#:~:text=La%20contracara%20se%20da%20en,Justo.

ROCCA, E. J. (2005). *El Puerto de Buenos Aires en la Historia II*. Buenos Aires: Dunken.

TELLA, G. (2005). “Rupturas y continuidades en el sistema de centralidades de Buenos Aires” en WELCH GUERRA M. (Ed.). *Buenos Aires a la deriva: transformaciones urbanas recientes*. Buenos Aires: Biblos.

SEBRELI, J. J. (1985). *La saga de los Anchorena*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

SHINER, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. España: Ediciones Paidós.

Anexo.

Imágenes.



Imagen 1:

Joseph Mallord William Turner.

Juliet and her Nurse.

1836.

Óleo sobre tela.

88 x 121 cm.

(Fuente: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat).



Imagen 2:

Andy Warhol.

Retrato de la señora Amalia Lacroze de Fortabat.

1980.

Técnica mixta sobre tela.

102 x 102 cm.

(Fuente: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat).



Imagen 3:

Alejo Vidal-Quadras.

Retrato de la señora Amalia Lacroze de Fortabat

1946.

Carbonilla y pastel sobre papel.

100 x 70 cm.

(Fuente: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat).



Imagen 4:

Alejo Vidal-Quadras.

Retrato de la señora Amalia Lacroze de Fortabat

1962.

Óleo sobre tela, 98 x 79 cm.

98 x 79 cm.

(Fuente: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat).



Imagen 5:

Marta Minujín.

Desde Grecia hasta el Renacimiento y hasta hoy con amor.

1984.

Yeso, hierro y madera.

190 x 120 x 190 cm.

(Fuente: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat).



Imagen 6:

Edgar Degas.

Mary Cassatt en el Museo del Louvre.

1880.

Colección privada.



Imagen 7:

Antonio Berni.

Domingo en la chacra o El almuerzo.

1945-1971.

Óleo sobre arpillera.

210 x 400 cm.

(Fuente: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat).



Imagen 8:

Antonio Berni.

La Difunta Correa.

1971-1976.

Técnica mixta, instalación.

250 x 420 cm.

(Fuente: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat).



Imagen 9:

Antonio Berni.

Ramona Espera.

1964.

Collage.

300 x 200 cm.

(Fuente: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat).



Imagen 10:

Figura egipcia de Hator.

Imperio Nuevo, Período tardío, (c. 716-330 a.C).

Bronce

30 x 17 cm.

(Fuente: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat).



Imagen 11:

Mosaico bizantino

Fines del siglo V d.C.

Teselas multicolores

171 x 655 cm.

(Fuente: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat).



Imagen 12:

Gran cratera griega de Apulia.

Atribuida al pintor de Copenhague.

(c. 440-430 a.C.).

Cerámica decorada.

Altura 78,8 cm

(Fuente: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat).



Imagen 13:

Vaso griego alabastro.

Atribuido al Grupo Luxus.

Fines del Siglo VII, principios del VI a.C.

Cerámica decorada.

Altura 22,9 cm.

(Fuente: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat).