

S E P A R A T A

Segunda Época
año XVIII / n° 26 / septiembre de 2020



Editores, escritores y artistas
en libros y revistas del siglo XX

Adriana Armando / Propósitos y valoraciones de revistas culturales de Rosario
en los años veinte

Lorena Mouguelar / Alianzas y estrategias para la difusión del modernismo estético
en Rosario: *Ahora* y *La Gaceta del Sur*

Elisabet Veliscek / Temáticas escolares y cultura gráfica: ilustradores y decoradores
en la revista *Quid Novi?* (1932-1934)

Juan Cruz Pedroni / Worringer en castellano: (re)leer, traducir, editar

Florencia Suárez Guerrini / Con unas letras de molde y unos grabados.
Imágenes artísticas y estrategias editoriales en el *Anuario Plástica* (1939-1948)

Berenice Gustavino / Grupos y ediciones. Iniciativas para la Historia del arte en la UNLP

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Adriana Armando* / Propósitos y valoraciones de revistas culturales de Rosario en los años veinte

Entre fines de la década del diez y mediados de la siguiente surgieron en Rosario publicaciones culturales destinadas a informar y sensibilizar a sus lectores en el ámbito de las artes plásticas, la música y las letras; *La Revista de "El Círculo"*, *Apolo* y *Argos*¹ entre ellas, proporcionaron un conjunto de ideas, propósitos y valoraciones comunes, más allá de sus diferencias. La revisión de estas revistas invita a considerarlas como una lente desde la cual apreciar los análisis sobre la situación cultural de la ciudad, sobre su "estado espiritual", sobre las estrategias para revertir el "excesivo materialismo" y también para registrar un conjunto de voces que dictaminaron sobre obras, artistas y modalidades estéticas, así como para ejemplificar los modos de inserción de las mujeres en ellas. Los diagnósticos y los caminos para conjurarlos se ven en buena medida expresados en los editoriales y, en un sentido amplio, las tres se proponen revertir la falta de sensibilidad estética mediante instituciones, eventos y publicaciones que oficien de guías y nexos, de ahí el conjunto de artículos, imágenes e informaciones que propician esa fricción, al tiempo que revelan orientaciones estéticas y perspectivas personales. No es de extrañar que todas hayan sido pergeñadas y dirigidas por varones y que los escritores, músicos y artistas plásticos que atraviesan sus páginas también lo sean, aunque con algunas excepciones; por lo tanto las referencias a mujeres están mediadas por su pluma y por las ideas vigentes acerca de sus roles, pero aún en este contexto asoman expresiones de mujeres en las diferentes artes y en las letras. Esa lente que ofrecen las revistas trasluce, entonces, observaciones masculinas, pertenencias sociales y posiciones en la escena del arte y la cultura, por tanto estas publicaciones traducen parcelas de la vida cultural de la ciudad, sin duda de gran visibilidad con la distancia temporal. No hay que olvidar que estas publicaciones presuponen la existencia de una vida intelectual y artística incipiente pero con cierta intensidad, de creadores y obras, de cenáculos y circuitos de variado estatuto formal, como lo recordaron algunos de esos actores, que favorecieron el desarrollo de un espacio específico y con cierta autonomía para las artes, un sustrato donde se asentaron instituciones, salones, artistas, críticos, público y por supuesto revistas. Una vida artística iniciada con la llegada de pintores y decoradores europeos que se radicaron temporal o definitivamente para trabajar en grandes residencias, iglesias, teatros y que también oficiaron de maestros, continuada con la pléyade de jóvenes artistas que consolidaron la vigorosa escena del arte del siglo XX en la ciudad.

Estas revistas apelaron en sus presentaciones, como tantas en otras ciudades, a las ideas afines de "necesidad y vacío",² esgrimiendo en consecuencia los argumentos y directrices que, desde sus perspectivas y acorde a sus públicos, consideraron eficaces; promovieron modos de percibir las obras en sintonía con quienes ejercían la crítica literaria, musical y de artes plásticas y por ende con sus valoraciones y horizontes ideológicos. Así se refirieron a la erudición, elocuencia, destreza y a las diferentes modalidades estéticas

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek

Comité de Asesores Externos:
Roberto Amigo, José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ricardo González, Ana Longoni,
Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich, Marta Penhos,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler, Clementina Zablosky.

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

Portada: Revista *Apolo*, Año I, n° II, mayo de 1919. Suplemento musical, xilografía de Lelia P. Echezarreta.

abrazadas por escritores, músicos y pintores, así como a sus carencias o imperfecciones; del mismo modo apreciaron y midieron las dotes de femineidad y talento de las mujeres que alcanzaban a participar en el mundo del arte y las letras.

Colmenas

Desde el primer número en enero de 1919, *La Revista de "El Círculo"*³ bregó por la adquisición de sensibilidad estética en una ciudad identificada con la prosperidad material; sus promotores, en parte artífices y beneficiarios de esa prosperidad, se comprometían así con un nuevo proyecto de sesgo espiritualista, tendiente a legitimar su prestigio y sus prerrogativas económicas a través de la cultura. Tanto los miembros de la asociación "El Círculo" como los redactores de su revista, estuvieron empeñados en una labor que propiciara ese rumbo, organizando y difundiendo conferencias y conciertos, exposiciones y ediciones de libros, con el objetivo de acercar la ciudad a la imagen deseada: la de un promisorio emporio cultural a orillas del Paraná. Así Rosario podría transparentar la existencia de grupos altruistas y distinguidos, sensibles y espirituales, en el marco de una fecunda ciudad de provincia.

La amplitud de las incumbencias de *La Revista de "El Círculo"* quedaba manifiesta en su portada al presentarse como una publicación de literatura, música, pintura, escultura, bibliografía e información mundial de arte, un vasto campo de dominios necesarios para modificar la caracterización materialista de la ciudad y compenetrar a sus habitantes con valores menos prosaicos. Para sus editores la transformación implicaba una empresa ardua, un camino en el desierto, y así lo manifestaron:

El Círculo, desde hace algunos años –recorriendo largo y seco camino...; de vez en vez una flor, o una estrella...; venciendo la indiferencia y la ignorancia hostiles– viene con imperturbable fe desarrollando un vasto plan de cultura. Desde su cátedra han disertado profesores de idealismo, sabios y poetas; y desde su estrado, maestros y artistas, nos han hecho la merced de los grandes tesoros sentimentales de la humanidad, que son en definitiva su riqueza más sólida. Faltábale empero –derivación, de su triunfo espiritual en este Rosario con fama un tanto injusta de urbe fenicia– ampliar su órbita (...) [iniciando una revista de arte alejada] de las agitaciones, del trajín febril de la vida.⁴

Con este balance la asociación ponía en marcha un nuevo proyecto que contribuyera con sus objetivos, de ahí el esfuerzo de índole pedagógico que emprendió la revista poniendo a disposición de los lectores una suerte de archivo del arte universal y de lo producido en Buenos Aires, intercalando con algunos referentes locales, como orientación para un público en proceso de formación cultural. Ese conjunto de imágenes manifestaba también la disponibilidad de técnicas de reproducción gráfica acorde al proceso de modernización que la ciudad vivía. En el editorial del segundo número se precisaron algunos contenidos, secciones y colaboradores: desde Buenos Aires, Enrique

Prins redactaba las semblanzas de artistas –dedicadas inicialmente al maestro Ernesto de la Cárcova y al escultor Rogelio Irurtia– y se preveían futuras colaboraciones de Leopoldo Lugones, Estanislao Del Campo y Atilio Chiappori. También se abrieron las secciones destinadas a la reseña de libros y de eventos artísticos internacionales, imaginando incluso correspondencias europeas y americanas.⁵

El impulso didáctico se extendió sobre las artes plásticas y más aún sobre la música, un área nuclear de las actividades de la asociación "El Círculo", que quedó plasmado en un editorial centrado en la cuestión de cómo debía escucharse música. Se trataba de normas del gusto y de los comportamientos en los conciertos destinados a sensibilizar al público, por ejemplo, ante las "composiciones nuevas trabajadas de un modo extraño", advirtiendo que la música del porvenir era "la de Schoenberg, la de Stravinsky, acaso la de Marinetti". Además se aconsejaba que para lograr comprender "cada obra en su propia atmósfera" era indispensable el ejercicio de la concentración que evitaba incómodas distracciones durante las audiciones. Preocupaciones que confiaban cederían con el paulatino conocimiento de obras y autores, para eso la revista inauguraba una sección dedicada a la música con un estudio sobre la obra lírica de Jean-Philippe Rameau,⁶ compositor que en 1735 había concebido la ópera-ballet *Las Indias galantes*.

Junto a la conformación de un público de arte, la asociación y su revista se abocaron al afianzamiento de las instituciones existentes y a la creación de otras que, como un museo de bellas artes, se tornaban imperiosas. La recurrencia de las tensiones entre instituciones privadas y organismos de gobierno⁷ se manifestó en un editorial firmado por Rubén Vila Ortiz en junio de 1919, en el que ponderaba, en primer lugar, la realización del Salón de Bellas Artes del cual estaba por abrirse la tercera convocatoria, como logro de la asociación que presidía; un logro que consideró beneficioso para el "pueblo", los artistas y la ciudad, en tanto configuraba una "escuela abierta de educación artística", un estímulo para el trabajo de los creadores y una oportunidad para la adquisición de obras. Luego, y con ese precedente estimulante, Vila Ortiz invitaba a orientar todos los esfuerzos en la creación del Museo de Bellas Artes.⁸ Al mes siguiente, cuando se habían cumplido cien reuniones artísticas de la entidad⁹ y más de seis años de labor cultural, Vila Ortiz detalló y volvió a celebrar lo realizado y a resaltar el carácter solitario del esfuerzo en virtud de la escasa colaboración de agentes privados y gubernamentales en el sostén económico y ampliación de instituciones culturales. Estas afirmaciones indican la importancia del accionar de entidades como "El Círculo" a la par que, obviamente, concentran en ella las vicisitudes y los avances de la vida cultural de la ciudad, cuestión que permite imaginar las enormes dificultades que tendrían otras manifestaciones culturales, otros espacios y orientaciones del agrupamiento, quizás más laxos y modestos, que intervenían en la trama cultural con modalidades menos restrictivas y pertenencias sociales más amplias.

Si comparamos los editoriales publicados en los números de 1919



Tapa de *La Revista de "El Círculo"*, Verano de 1924, Rosario.

con aquellos de 1920 podemos advertir que en el primer año la revista se esforzó en señalar rumbos y dar cuenta de la situación de Rosario con respecto al arte y la cultura. En 1920 desaparecen casi de esta sección las referencias a la ciudad para abrirse a otros textos, algunos de carácter literario, otros que reflexionan sobre la situación mundial o sobre problemas de la humanidad, a cargo de autores europeos como José María Salaverría, Adrián Gual, Paúl Deschanel o Catulle Mendès, entre otros. Pareciera entonces que se dejaba a un lado la narración de las dificultades económicas y del proceso de sensibilización estética, en tanto intimidades de la institución que se proyectaban al campo de la cultura, para dar pie a un concierto internacional de autores que continuara la tarea pedagógica, que colocase la revista a la par de otras publicaciones y le permitiera insertarse en circuitos de lectores más amplios que el de la ciudad. En fin, una estrategia para visibilizar los impulsos y adquisiciones en detrimento del inventario de obstáculos.

Paralelamente a este primer despliegue de *La Revista de "El Círculo"*, otra publicación atendió los asuntos del arte y la cultura: *Apolo. Revista de Arte y Letras* dirigida por Luis Le-Bellot.¹⁰ Su preámbulo, con carácter de editorial, referido a la ciudad y los artistas, se hizo conocido varias décadas más tarde cuando Isidoro Slullitel, al considerarlo una expresión de "la actitud de los artistas y su condición de minoría en todo sentido",¹¹ lo incluyó en uno de sus libros.

Rosario, Ciudad del cereal –de calles pantanosas tiradas a cordel, chatas y abrasadas por un sol de cal; de estatuas de pésimo gusto industrial; de hombres con mirada triste y afiebrada de tanto correr tras el centavo o del vanidoso puesto político– tiene también dentro su vida trágica y vulgar, hombres que sueñan: tiene artistas.

Pero sus artistas no están unidos porque entre tantos hombres que los rodean y separan, no hay corazones **conductores** que transmitan el suave fluido del arte; y no pueden amarse porque no se conocen.

Y para que se aproximen y se amen, nace esta revista como una colmena común, donde cada uno puede traer su entusiasmo y su obra, –sea de cualquier tendencia– dulcificando así la vida de todos; y sean también estas sus páginas, abiertas como amorosos brazos hacia los artistas de América.¹²

Como se advierte, la redacción de *Apolo* recurrió al tópico de los escritos del momento, aquel que aludía a la vulgaridad mercantil de Rosario y al contraste con las disposiciones espirituales, aunque a diferencia de *La Revista de "El Círculo"*, ocupada prioritariamente en la formación de un público de arte y el afianzamiento de las instituciones específicas, jerarquizó la presencia de los artistas y hacia ellos se dirigió. Ante la ausencia de guías que los acercaran, los instaba a reunirse bajo la metáfora de la colmena, superando cualquier desacuerdo estético y abriéndose también a los creadores americanos. Le-Bellot

era un compositor y quizás ese acento en la comunidad de artistas debió guardar relación con su actividad, tanto como la inclusión en la revista de variadas notas sobre músicos y audiciones así como de partituras. Además, el preámbulo contenía un llamado a fortalecer los ideales y a orientar a “esos hombres que cotidianamente viven y sufren a nuestro lado” trasmitiéndoles una fe de incumbencias estéticas, lo que implicaba promover solidaridades y desarrollar un magisterio, quizás de mayor amplitud social.

En esa dirección propició la creación de una nueva sociedad cultural cuya suerte estuvo adosada a la breve vida de la revista. De todos modos las intenciones del proyecto eran ambiciosas ya que contemplaba no sólo el desarrollo del gusto estético del público en general sino el de “las masas populares”, así como la creación de una biblioteca, la adjudicación de becas para “estudiantes pobres”, y la organización de conciertos, conferencias y exposiciones en las que tuviesen privilegio los “artistas americanos y particularmente los argentinos”;¹³ de modo que la revista se convertiría en el órgano de la futura asociación, tal como la relación de “El Círculo” con su publicación, aunque intentando dar cabida a otros sectores sociales.

Cuando en 1923 reapareció *La Revista de “El Círculo”*,¹⁴ su editorial retomó las cuestiones expuestas en la primera etapa recordando las incidencias del “Rosario bursátil y agiotista”, indiferente al arte, pero afirmando la existencia de un “núcleo vigoroso de intelectuales rosarinos” que, junto a los de Santa Fe y Paraná, colaborarían en la revista, para realizar así “el más fecundo nacionalismo”.¹⁵ Sin embargo, el nuevo rumbo imbuido de las ideas del nacionalismo cultural de Ricardo Rojas, adquirió peculiaridad y fuerza programática en un conocido editorial de 1924:

Geográficamente, Rosario es ciudad llamada a cumplir un destino sancionado por leyes inmutables: el de plasmar el carácter de la argentinidad. Su privilegiada posición de punto medio –entre la Buenos Aires cosmopolita, tentacular, ultramoderna, y sin estilo, y el interior nativo, poemático, con su sello de hondo americanismo, donde se ha recogido el alma autóctona– le adjudica un rol de singular virtud, tal vez, el de la realización del sueño grandioso de EURINDIA que forjó Ricardo Rojas...¹⁶

No sólo se trataba de la especificación de una orientación americanista propiciada por Ángel y Alfredo Guido, sino de dotar a la ciudad de un destino manifiesto para diseñar un posicionamiento cultural inédito que traspasara el perfil del granero del litoral argentino.¹⁷ En el mismo número, el artículo de Ángel Guido “En defensa de *Eurindia*” sostenía, desde el ámbito de la arquitectura, la eficacia de esta perspectiva regionalista, reforzando así el punto de vista que la revista expresaba. Esta torsión demandó la inclusión de imágenes y textos que sensibilizaran al público en esa dirección sin abandonar la ponderación y difusión del arte universal, tal como la revista lo había hecho desde 1919. En ese sentido las viñetas y dibujos transitan esa doble orienta-

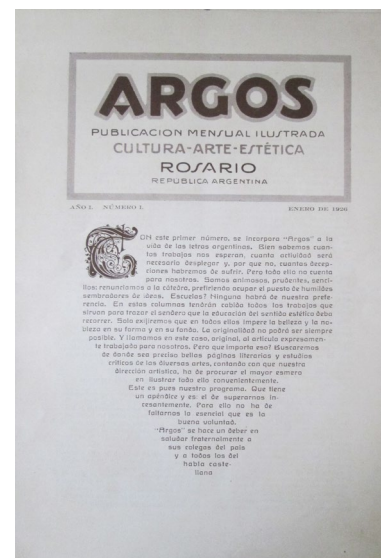
ción: la vigencia de curvas, arabescos y temas de procedencia simbolista junto a los grabados con motivos andinos más planos y geométricos. Sin dejar de lado, también, nuevos emprendimientos que reforzaran el “bello propósito de cohesión espiritual, de mejoramiento colectivo”, como el de la creación de una Casa Editorial y Librería porque “Rosario, sin alterar el ritmo de sus trilladoras, de sus molinos de harina, imprimirá libros”. “Nos vamos espiritualizando”, escribió la dirección en otro editorial.¹⁸

Así se afianzaron los propósitos iniciales, aunque conjugados ahora con el deseo de una sintonía americanista para el arte y la cultura, y se sumaron nuevos desafíos como la creación de una editorial. Al mismo tiempo la revista a través de su formato, materialidad y diseño, de sus ilustraciones y de sus páginas a color que incluyeron xilografías en varias tintas, constituyó en sí misma una manifestación elocuente de los logros alcanzados en el proceso de espiritualización y en el progreso cultural que la modernidad requería.¹⁹

En enero de 1926, cuando se había dejado de publicar *La Revista de “El Círculo”*, surgió *Argos* bajo la dirección de Luis Ortiz de Guinea, con una gráfica modesta con relación a las anteriores y un primer editorial que fijaba como posición la ausencia de preferencias artísticas y una actitud comprensiva frente a distintas concepciones estéticas.²⁰ Un punto de vista que ampliado definió el cauce distintivo de la revista:

Hemos de tratar únicamente de cultura, de estética y de arte, pero de arte universal, pues que concretarnos al de la parroquia, fuera condenar al anquilosamiento definitivo a noventa y nueve de los cien ojos de ARGOS. (...)

El arte local-nacional más bien nos ha de preocupar en aquellas obras –mármol, lienzo, libro o sinfonía– que lo incorporen al arte mundial, que lo universalicen. Somos sinceros al declarar que



Revista Argos Año I N° 1 enero 1926, editorial, p. 3.



Revista Argos Año I N°4 abril 1926, portada.

no estamos convencidos que haya otra cosa, en esto del arte nacional, que autores argentinos, cuya labor ha sido respetada y estimulada en todo su valor. En cuanto a lo demás, es decir al contenido de lo nacional, bien estará en el museo, en el recordatorio arqueológico, como prendas de innegable valor étnico que probarán a la posteridad lo que pudo la imaginación autóctona en las veneradas épocas de la infancia del tecnicismo.²¹

La contundencia de esta colocación resuena como alternativa al ideario euríndico palpable en *Apolo*, a través de las adhesiones musicales de Le-Bellot y de su amistad con Alfredo Guido y afirmada en la segunda etapa de *La Revista de "El Círculo"*; más aún, el número siguiente situaba a Rosario en un estadio inicial del crecimiento y del gusto por el arte que tendría su apoteosis cuando llegase el arte de todo el mundo y entonces vieran "la luz los hijos esclarecidos y predilectos de Rosario, los artistas".²² El contenido de la revista, consecuente con estos presupuestos, se caracterizó entonces por la ausencia de artistas rosarinos, hasta que el artículo de Juan Zocchi publicado en el séptimo número, sostuvo una tesis sobre las artes plásticas de la ciudad que resultaba diferente de los planteos editoriales de *Argos*, sin duda imprecisos en cuanto a su fundamentación de un arte local y nacional universalizado.

Los escritos de carácter editorial de estas revistas tienen en común la necesidad de enmarcar en una polaridad los problemas del arte de la ciudad, se trate de instituciones, públicos o creadores. Esto es, el contraste entre los arraigados valores materiales propios de una urbe mercantil con aquellos principios de índole espiritual que debían ser incentivados. Pero sobre esta constante, las estrategias desplegadas por las revistas aludidas adquieren diferentes inflexiones. Así, unas transitan por la orientación, la formación y la actualización de un público de arte, con fuertes entonaciones universalistas, tal como se observa en *La Revista de "El Círculo"* de 1919 y 1920 y en *Argos*. Otras, como la redacción de *Apolo*, recorrieron un camino que, sin desatender la cuestión del público y las referencias internacionales, otorgaron mayor espacio a los creadores de Buenos Aires y de la ciudad; aspecto que retoma *La Revista de "El Círculo"* entre 1923 y 1925 con un particular sello americanista pero sin abandonar las reseñas internacionales. Es decir, se trata de acentos colocados sobre afianzamientos institucionales, sobre la configuración de un público de arte o sobre la valoración de algunos artistas y que, lejos de excluirse, se complementan de modo programático; también de posicionamientos frente al arte europeo y nacional, americano y local, que se presentan de modo solapado o en términos antagónicos, indicando matrices ideológicas diferenciadas.

Promesas

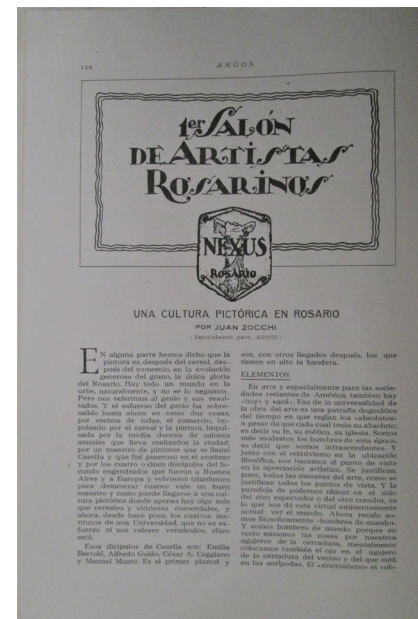
Alfredo Guido participó activamente en *La Revista de "El Círculo"* en los dos primeros años: tuvo a su cargo el diseño de la portada que acompañó todos los números, ilustró numerosos textos y se reprodujeron algunas de sus



Revista Argos Año I N° 1 enero 1926, "Consejo Nacional de Mujeres", p. 16.



Revista Argos Año I N° 2 febrero 1926, "La Penélope musical" por Juan Alvarez, p. 32.



Revista Argos Año I N° 7-8 julio-agosto 1926, "La cultura pictórica en Rosario" por Juan Zocchi, p. 128.



Revista Argos Año I N° 9-12 noviembre-diciembre 1926, "Glosas del momento", p. 141.

pinturas, entre las que se destaca en una página a color, *Arando*, el óleo presentado al Salón de Otoño de 1917. Fue también el referente artístico de *Apolo*: un dibujo suyo en la tapa y una reseña de su pintura a cargo de Le-Bellot, ilustrada con fotografías, inauguraron la publicación; además, colaboró como ilustrador y escribió artículos sobre artistas argentinos, como los dedicados a Italo Botti y Ernesto Soto Avendaño. Por otra parte, su presencia fue decisiva en la reorientación de los contenidos y la gráfica de *La Revista de "El Círculo"* a partir de 1923. De modo tal que su obra constituyó un nexo visual entre estas dos revistas ya que sus dibujos y grabados las dotaron de una corriente de continuidad dada su arraigada adhesión a las formas simbolistas, un apego que sostuvo aun cuando desplegaba su serie andina. La constante inserción de Guido en estos emprendimientos expresaba el lugar que tenía como artista en la ciudad, una posición de privilegio devenida tanto de los aspectos intrínsecos de su tarea creativa —el amplio dominio de técnicas y géneros artísticos que abordaba de modo simultáneo—, como de su cercanía a los mentores de las instituciones artísticas de la ciudad y particularmente a Juan B. Castagnino, con quien mantuvo fuertes lazos de amistad;²³ también por tratarse de un creador tempranamente reconocido en Buenos Aires cuya actividad se desenvolvía en las dos ciudades. Junto a Guido sobresalían las figuras de Emila Bertolé y de César Caggiano, componiendo el triunvirato exitoso del arte de Rosario poco antes de los años veinte.²⁴

Más allá de este conjunto, la valoración de los artistas rosarinos fue muy dispar en estas revistas como se desprende de los comentarios sobre los salones y las exposiciones realizadas en las galerías privadas. Estas publicaciones, que giraron en torno a las preocupaciones de los sectores comprometidos con la tarea de dotar a la ciudad de espacios culturales institucionalizados y de un ambiente propicio para el consumo artístico y el placer estético, tuvieron como eje central y modélico al arte europeo y la necesidad de incluir el arte argentino o, por lo menos, algunas de sus zonas. Desde esa orientación y dinámica fueron pocos los artistas locales valorados y visibilizados por estas revistas: la mayoría constituyó, en el mejor de los casos, y para usar una expresión recurrente de la crítica de arte, una promesa para el futuro. No se puede perder de vista que esos artistas contaban con escasas posibilidades de exponer, tanto por las pocas salas disponibles como por el esfuerzo económico que conllevaba; pero tampoco se debe soslayar que la situación entre los años 1919 y 1926, lejos de permanecer inmutable, tuvo cambios significativos que condujeron paulatinamente a un mayor protagonismo de los creadores, y que las revistas mencionadas, aún bajo ciertas premisas generales, presentaron modificaciones en la consideración de los artistas rosarinos. Sin duda, un caso que ejemplifica bien la volatilidad de la crítica en estos pocos años y a través de las revistas consideradas es el del Manuel Musto.

El arte italiano y español, antiguo y reciente, estaban en la preferencia de la burguesía de la ciudad compuesta por familias de inmigrantes,²⁵ sin desconocer su acercamiento a pintores de Buenos Aires y a aquellos que, a través de los paisajes y las costumbres rurales, encarnaban una versión de la pintura

nacional. Por su parte, los pintores de Rosario también estudiaron apasionadamente el arte europeo y observaron con atención el desarrollo del arte argentino. Muchos tomando clases en las academias de maestros oriundos del Viejo Continente, en su mayoría italianos o españoles, o en entidades más populares; también mediante las revistas y periódicos que circulaban y posibilitaban el descubrimiento de obras, soluciones formales y modalidades expresivas; y frecuentando con asiduidad cenáculos organizados en redacciones y cafés o bien viajando a Buenos Aires para visitar las exposiciones. Pero otros, con mayores recursos económicos, pudieron realizar residencias de estudio en ciudades italianas y españolas y lograr una invalorable experiencia profesional. Así, cuando Manuel Musto en mayo de 1919 expuso más de cuarenta obras en el salón de la Casa Blanca, Ortiz Grognet escribió en *La Revista de "El Círculo"*:

Musto que ha hecho un viaje de estudio por Italia, demasiado corto, no ha logrado todavía poner en orden sus visiones: es un buen pintor perdido en la encrucijada de varios caminos.

De un dibujo simple y justo de color son sus apuntes de Florencia; nuestras planicies tienen en él un evocador sincero, y los asuntos, sino triviales, comunes, sírvanle de motivo.

De su última manera, expuso varias telas interesantes como pintura; (actualmente figuran tres en el Salón de Otoño) están ejecutadas a conciencia y hay en ellas vencidas grandes dificultades pero esa novísima técnica ni gusta ni convence en general.

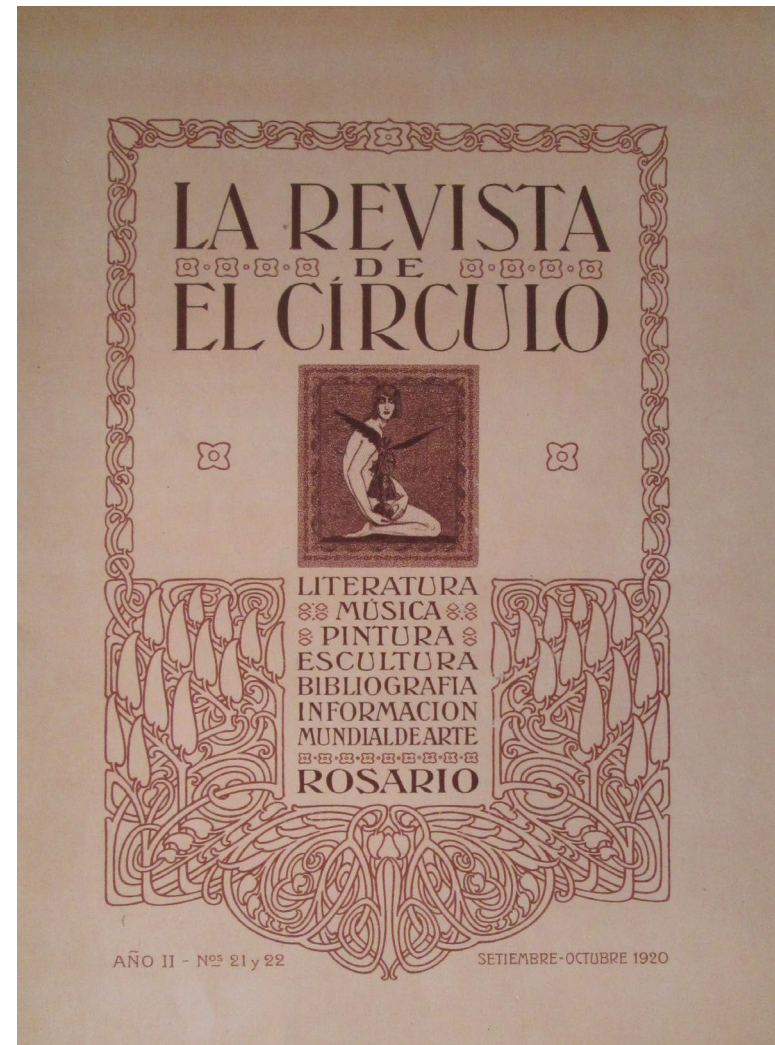
Andando los días, Musto, que es un trabajador y tiene la convicción de su valer, hará obra hermosa y digna.²⁶

En el mismo número de la revista, la nota referida al Tercer Salón de Otoño no mencionó la participación de Musto ni la de ningún artista de la ciudad porque los únicos reconocidos, Alfredo Guido, César Caggiano y Emilia Bertolé, estuvieron ausentes en esa ocasión.²⁷ En cuanto a la crítica antes citada, resulta poco comprensiva de un pintor moderno que, con alrededor de veintiséis años, ya ostentaba una sólida formación pero al que los méritos se le reconocen sólo a futuro; un año después, Ortiz Grognet lo seguía considerando como un artista "que busca su camino, extraviado en enmarañadas sendas".²⁸ La valoración de la exposición de Musto de 1919 fue compartida por *Apolo*, en cuya reseña se lee lo siguiente:

Los cuadros que expone, podríamos dividirlos en dos tendencias opuestas: la de su estadía en Florencia —estudiante— algo chata y sin aire pero delineando personalidad, y la de los paisajes santafesinos, vibrantes e inquietos: inquietud nerviosa del que tiene la sabiduría de buscarse a sí mismo. Manuel Musto hará obra buena y sólida —estamos seguros de ello— cuando apaciguando algo el fuego que le enerva, pueda encontrarse a sí mismo, con lo que encontrará ese algo que no se puede definir con palabras, y que hará que sus



La revista de "El Círculo" Año I N° 1, enero 1919, portada de Alfredo Guido.



La Revista de "El Círculo" Año II N° 21 y 22 setiembre-octubre 1920, portada de Alfredo Guido.

paisajes, sean más 'humanos' y más sólidos.²⁹

Estos párrafos dedicados a Musto, entrecruzados con apreciaciones sobre su personalidad, indican que resultaba un pintor difícil, por carácter y opciones estéticas, pero del que había que ocuparse aunque fuese incomprendido.³⁰ En cambio, un artista como Santiago Minturn Zerva apenas recibía una mención y su obra era considerada un aporte modesto al arte, aunque revelara "buenas condiciones latentes"³¹ o reflejara un "temperamento refinado" pero sin la solidez necesaria.³² Es decir que por fuera de los citados Guido, Caggiano y Bertolé, los pocos creadores de Rosario aludidos en las reseñas de exposiciones y salones estaban aún en ciernes en materia artística. Y si de promesas se trataba, la más optimista se refería al "jovencito Antonio Berni, hijo del Rosario" que en 1920 y con catorce años había inaugurado su primera exposición en el Salón Mary, obteniendo críticas elogiosas, animadas con buenos augurios y sin objeción o reparo estético alguno,³³ convirtiéndose así en la esperanza cultural de la ciudad del cereal y del comercio.³⁴ La crítica de la sección pintura del Cuarto Salón de Otoño se detiene, entre los artistas de la ciudad, en Alfredo Guido, Manuel Musto y Augusto Schiavoni, de quien también había que aguardar resultados auspiciosos "que se han de revelar con el tiempo", mientras que en escultura se destacaron las obras de Luis Rovatti, amigo y colaborador de Guido, así como las de Filomena Vittoria.³⁵

Una marca elocuente de *Apolo* fue la jerarquización del trabajo de quienes colaboraban con la gráfica de la revista: en la tapa y junto al sumario pueden leerse los nombres de los responsables de las xilografías y las orlas de cada número, una actitud retomada en 1923 por *La Revista de "El Círculo"*. Esta inclusión se corresponde con la atención y el respeto hacia el oficio de los decoradores y particularmente de mujeres³⁶ como Lelia Pilar Echezarreta. Claro que, en coincidencia con las jerarquías artísticas y de género, las obras reproducidas en las portadas de *Apolo* son de autoría masculina, mientras que el de las decoraciones gráficas era un ámbito más abierto a la participación de mujeres, de ahí que Lelia Echezarreta tuvo una actuación sostenida en este campo, acompañada sólo en el primer número por Esilda Olivé. Ambas eran alumnas de Alfredo Guido en "Fomento de Bellas Artes" —un dato insoslayable en su inserción profesional— y participaron exitosamente del Segundo Salón de Arte Decorativo de Buenos Aires, lo que ameritó que en la revista se escribiese sobre ellas y que las flores de la pasión de Echezarreta ocupen la portada de febrero de 1920, cuando la revista ya se publicaba en Buenos Aires. *Apolo*, aunque de tamaño más pequeño, tiene en sus tapas y en su interior un diseño y una materialidad cuidada que enlaza con las editadas por "El Círculo" desde 1923 y en las que Lelia Echezarreta continuó colaborando. Pero en esa instancia sus dibujos se integraron a los de un conjunto mayor de artistas entre los que se encontraban, además de Ángel y Alfredo Guido, Italo Botti, Fabián Lousteau, Félix Pascual, Luis C. Rovatti y Argentina Arévalo, también discípula de Alfredo Guido. Ella no sólo apeló a las curvas y arabescos para ejecutar abigarrados diseños vegetales



La Revista de "El Círculo" Año II N° 20 agosto 1920, "Cuarto Salon de Otoño" por Emilio Ortiz Grognet, viñeta de Alfredo Guido, p. 153.



La Revista de "El Círculo" Año II N° 20 agosto 1920, "Cuarto Salon de Otoño" por Emilio Ortiz Grognet, viñeta de Alfredo Guido, p. 154.

sino que realizó xilografías con formas geométricas de inspiración andina, que como viñetas se intercalan entre textos, además de grabados que ocupan toda una página de la revista. Justamente sus incursiones temáticas retomando motivos precolombinos o costumbres vigentes en la zona andina, acordes con la orientación de la revista, motivaron la frecuencia de sus colaboraciones, sin perder de vista su convivencia con otros dibujantes y la preeminencia de las ornamentaciones de Alfredo Guido. Esa obra de inspiración indígena fue resaltada escuetamente por Lemmerich Muñoz en el marco del Séptimo Salón de Otoño: “Entre los grabados, además de los de Alfredo Guido, recordaremos las aguafuertes calchaquíes, bien estilizadas de Argentina Arévalo”.³⁷

Sin embargo, esa orientación americana de la revista se afirmaba despaciosamente y aparecía combinada con otras preocupaciones. El primer artículo de 1923 está referido a la Exposición de Arte Retrospectivo organizada por “El Círculo” en el Museo Municipal de Bellas Artes, dedicándole nueve páginas a las “obras de la antigüedad” y de la “belleza eterna” y veintisiete fotografías, con sus respectivas pertenencias a coleccionistas rosarinos; páginas en las que el cronista admiraba con sorpresa la existencia en la ciudad de “tan original tesoro”.³⁸ Se trató de una exposición que expresaba los ideales largamente acariciados por los miembros de “El Círculo”, aquellos que permitían dar cuenta de la distinción y el refinamiento cultural de una elite proyectados en el espacio público de modo ejemplificador.

Si bien ese número de la revista no reseñó el Sexto Salón de Otoño, se publicaron algunas obras de los artistas de la ciudad que participaron, entre ellos los ineludibles Alfredo Guido y Emilia Bertolé, pero también Domingo Candia, Manuel Musto y Luis Ovrard.³⁹ El Museo adquirió obras de los dos últimos, *Tarde de invierno* y *Nocturno* respectivamente, lo cual transparentaba un grado de aceptación de Musto que las críticas anteriores no trasuntaban y

la incorporación de Ovrard a la escena institucional.

La muerte a los veinticinco años del pintor Augusto Olivé en España, donde residía con una beca del gobierno de Santa Fe, motivó una reseña de varias páginas a cargo de Lemmerich Muñoz en la que resaltó los estudios que el joven había realizado con Rusiñol primero y con Chicharro después, así como la obra que dejaba, ajena a cualquier superficialidad y compenetrada de los tipos populares de la meseta castellana. El omnipresente contraste de la ciudad materialista y el arte no faltó en el recordatorio: “Que vibrante, simpática y profunda la personalidad de este extraño muchacho rosarino, que —oh el enigma de las reencarnaciones— surge en la gran ciudad burguesa, afirmando la paradoja de su arte!”⁴⁰ Por otra parte, la fortuna crítica de Olivé quedó circunscrita a las noticias sobre su muerte y como muchos otros casos sigue siendo un pintor ignorado.

En el Salón de 1924, según el mismo crítico se iba delineando “una escuela argentina”, reconocía las virtudes de la pintura de Ovrard, la evolución de las de Musto y la agudizada visión de Minturn Zerva, expandiendo así el horizonte de la plástica de la ciudad.⁴¹ El último número de *La Revista de “El Círculo”* de 1925 también incorporó entre las ilustraciones, dos dibujos de Julio Vanzo, un artista que tempranamente había realizado obras de corte vanguardista y del que sólo se había mencionado la exposición de caricaturas realizada en Witcomb en 1919, que ya dejaba entrever un dibujante con “apreciables condiciones de observador”.⁴² El repaso del Octavo Salón permite advertir una diferencia sustancial;⁴³ por primera vez aparece un apartado dedicado a los expositores de la ciudad: Bertolé, Guido, Musto —ahora un talentoso pintor premiado—, Ovrard —identificado como un moderno pintor de figuras, también premiado—, Berni, Demetrio Antoniadis, Emilio Sánchez Sáez, Nicolás Melfi, José Fantin, Pablo Pierre, Lelia Echezarreta, José Beltramino, Manuel Ferrer Doderó, Enrique Munne, Daniel Antonio Palau, Eduardo Barnes y Lucio Fontana, exhibiendo así el fortalecimiento del ambiente de la plástica y, seguramente, un mayor reconocimiento por parte de los críticos de las revistas.

Esta situación no se vio reflejada al año siguiente cuando comenzó la publicación de *Argos*, por el contrario la perspectiva de Ortiz de Guinea parecía una apuesta más enfática a la información sobre el arte universal que a los artistas de Rosario, tal como lo expresó en los primeros números; incluso en su diagramación careció de xilografías, orlas o dibujos de autores rosarinos.⁴⁴ La revista transitó los seis primeros números dejando de lado la intensa actividad plástica de Rosario; en ese contexto resulta reveladora la publicación en el siguiente de la nota de Juan Zocchi, iniciada con la certeza de que la pintura era, después del cereal y del comercio, “la única gloria de Rosario” en la que un conjunto de instituciones, maestros y creadores abonaban la existencia de “una cultura pictórica” propia. Además señaló como “patraña dogmática” la cuestión de la universalidad de la obra de arte y apeló a considerar los distintos puntos de vista en la apreciación artística, de los creadores y del público, para poder ser verdaderos “hombres de mundo” que miran comprensivamente al “vecino” y al que está en las “antípodas”, es decir, justificando “todas las mane-



La Revista de “El Círculo”, Otoño Invierno 1924, tricromía xilográfica de Argentina Arévalo.

La Revista de “El Círculo”, Verano 1924, Aguadoras, xilografía de Argentina Arévalo.

ras de hacer arte” y sin un “canon absoluto”. Zocchi no sólo transparentaba la existencia de un nutrido grupo de artistas, “un elenco propio”, sino también la trama compleja y diversa de posiciones estéticas que ellos expresaban y que debían considerarse y respetarse. Justamente su intervención surgía de un evento como el Salón Nexus generado por los mismos artistas ante la necesidad de agruparse, defenderse y hacerse visibles, pero ante los premios otorgados juzgó que “los artistas han hecho todo lo que han podido por elevar la vida espiritual de la ciudad” mientras que el jurado “hizo casi todo lo que pudo por rebajar el valor del salón anual de Rosario”, indicando así un problema para los artistas de la ciudad.⁴⁵ Argos publicó en este marco y por primera vez fotografías de obras de artistas rosarinos: retratos de Emilia Bertolé, Alfredo Guido, Ascanio Marzocchi, María E. Luna Flores, José Beltramino y Julio Vanzo, además de dos cabezas de los escultores Daniel Palau y Humberto Catelli.

Esta irrupción de lo local en una revista con las características de Argos, indica el arduo camino recorrido por los artistas –muy inhóspito en algunos casos y sin beneficios institucionales– para cimentar esa cultura plástica de Rosario sobre la que advertía Zocchi y que tuvo en los talleres y cafés, clubes y círculos, los escenarios privilegiados del debate estético e ideológico.

Compases

La centralidad que tuvieron las actividades musicales en la asociación “El Círculo” se proyectó sobre su revista; a través de ella informó detalladamente sobre los eventos programados, con notas y fotografías de los concertistas y cantantes que asiduamente llegaban a la ciudad, ofreció crónicas que reseñaban lo sucedido en Buenos Aires, recibió colaboraciones de Felipe Pedrell, reconocido musicólogo español, y artículos sobre grandes compositores, como el de Romain Rolland sobre Beethoven que, de un modo programático, se desplegó a lo largo de ocho números.⁴⁶ Hay que recordar que Rosario en 1904, y antes de contar con un museo de bellas artes, poseía dos importantes teatros líricos como el Colón y La Ópera, que requirieron el trabajo de decoradores italianos, a los que se sumaron escenógrafos y pintores que instalaron talleres en la ciudad, configurando así un “momento germinal” del arte, caracterizado por los “estrechos vínculos” entre la construcción del campo artístico y el desarrollo de la lírica.⁴⁷ El camino conjunto de la música con todos sus géneros y de las artes plásticas fue un aspecto decisivo en la sensibilización cultural de la ciudad, aunque ese itinerario también se desarrolló anudado con la literatura, como lo revelan los temas de las revistas citadas.

Apolo como ya se dijo otorgó a la música un lugar preponderante: incluyó semblanzas de compositores, reseñas rosarinas y porteñas, y adosó, desde el primer número, un suplemento musical con una partitura de autores argentinos como Felipe Boero, Julián Aguirre y Pascual de Rogatis,⁴⁸ buceadores de la música popular argentina y de los temas prehispánicos para la configuración de una estética nacionalista.⁴⁹ También dio cabida a las opiniones de Alberto Williams, convencido de que no podía haber un “arte sin patria” argumentó en la revista acerca del rumbo que debía tomar la formación de



La Revista de "El Círculo", Año I N° 3, marzo 1919, "Tortola Valencia" por Pompeyo Gener, p. 58



La Revista de "El Círculo", Año I N° 3, marzo 1919, "Tortola Valencia" por Pompeyo Gener, p. 60.

una “nacionalidad musical argentina”, dejando sentado la necesidad de beber en las fuentes europeas, de apropiarse de la técnica de sus artes y procedimientos científicos sin servilismos, para hacer “arte y ciencia americanos.” En la persecución de estos objetivos, Wagner ofrecía a Williams el ejemplo admirable de un compositor “profundamente nacional”, por la asimilación de las ideas y sentimientos musicales, por la herencia de los ilustres compositores germanos.⁵⁰ La invocación del gran compositor alemán fue constante en otros críticos fervorosos de lo nacional como Gastón Talamón.⁵¹

A propósito de la celebración de las cien reuniones organizadas por “El Círculo”, *Apolo* hizo un reconocimiento de la admirable labor de difusión cultural que dicha asociación llevaba adelante no sin lamentar la ausencia de compositores argentinos en el concierto conmemorativo,⁵² una actitud que la asociación sostuvo en los siguientes años con pocas excepciones, como lo revelan los registros de las audiciones publicadas por *La Revista de "El Círculo"* a partir de 1923. Reuniones que permitieron oír algunas piezas de Williams, Aguirre y Alberto Machado en el marco de ciclos de conciertos con franco predominio de obras europeas; sólo un recital de piano y canto dedicado la segunda parte a obras de Prins, Aguirre, André, Luzzott y López Buchardo.⁵³ El anhelo de un enlace con lo andino se proyectó en un concierto de música incaica y boliviana, ejecutada en piano por Manuel Benavente.⁵⁴ Justamente, esta segunda etapa de la revista, dio cabida a la música americana y nacional, y, como una continuidad de *Apolo*, publicó una serie de partituras iniciada con obras de Luis Le-Bellot y Juan Bautista Massa. Una pequeña reseña sobre el primero sitúa en 1916 el cambio de orientación en su música y su convicción, tal como lo había expresado su maestro Alberto Williams, de que “el arte tiene patria y de que antes de ser universal por la amplitud y el concepto humano, es nacional y hasta regionalista.”⁵⁵ De un modo complementario, la intervención de Manuel



La Revista de "El Círculo", Primavera 1923, "La intoxicación del amor propio" por Raimundo Bosch, dibujo de Argentina Arevalo, p. 44.

Gómez Carrillo advertía sobre el inicio de un movimiento serio y consciente de recopilación del folklore argentino que, además de contribuir al conocimiento de la riqueza y variedad de la música popular, debía servir como fuente de futuras elaboraciones musicales.⁵⁶ Por su parte, Talamón batalló aquí, como antes desde *Apolo*, en pos de una música nacional: el estreno en Buenos Aires del drama lírico *Tabaré* de Alfredo Schiuma, con libreto de J.C. Servetti Reeves a partir de un texto de Juan Zorrilla de San Martín y decoraciones de Rodolfo Franco, motivó su encendida defensa de los compositores cuyas partituras estaban animadas por los ideales euríndicos de Rojas. Para el crítico, Schiuma había alcanzado la plenitud del talento al escribir obras americanas "libertándose de su europeísmo" y explicitó: "Una obra de arte, de arte viviente, ni es, ni puede ser una fría reconstrucción arqueológica" ni tampoco, como "parecen creerlo los enemigos del arte argentino o americanista, un alegato en favor del pasado social; una tesis en pro de un retorno a las plumas del indígena o al chiripá del gaucho", pero un pueblo necesariamente debe contar con sus fuentes. Incluso, en una nota de pie de página escribió que se refería a esa *Eurindia* "que encuentra un tan injusto e incomprensivo ataque por parte del Dr. Juan Álvarez, quien, en argumentos que se refutan en este artículo, combate una tendencia estética autónoma, adoptada en todos los países del mundo."⁵⁷ Las discrepancias de Álvarez⁵⁸ con estas perspectivas fundadas en su concepción cosmopolita y no esencialista de la nación, se derramaron sobre la música y sobre distintos aspectos de la cultura, de ahí también su desacuerdo con los planteos americanistas y andinos de Ángel y Alfredo Guido que habían encontrado un cauce de difusión en la segunda aparición de *La Revista de "El Círculo"* y a la que Álvarez estaba ligado por ser un miembro fundador y prestigioso de la asociación que le dio origen. Ese número de 1925, coincidente con el Bicentenario de la ciudad, en el que escribía Talamón resultó el último de la revista; los miembros de "El Círculo" a fin de 1926 convocaron nuevamente a Ortiz de Guinea, redactor

de la primera etapa para relanzar la publicación quizás con nuevos propósitos.

Las formas de recuperar el pasado y de pensar lo nacional implicaron controversias profundas y en consecuencia posicionamientos y búsquedas de legitimidad; en ese escenario, publicaciones como *Apolo* y la segunda etapa de *La Revista de "El Círculo"* dieron lugar, con modulaciones singulares, a una familia de voces que, no obstante, dejaron entrever los adversarios. Lo peculiar de ellas es que las argumentaciones más extendidas y fuertes en torno a un arte nacional imbuido de telurismo se desplegaron a partir de las reflexiones sobre la música escritas por críticos de Buenos Aires.

Los redactores locales avanzaron manifestando de un modo propositivo la cuestión de lo nacional y lo americano a través de las intervenciones de reconocidos investigadores como Martín Noel, Luis Valcarcel y Uriel García, de escritores como Gustavo Otero y de un conjunto de imágenes: fotografías de Perú y Bolivia, grabados y dibujos de Ángel y Alfredo Guido y de sus discípulos; pero dejaron los discursos más encendidos por fuera de los autores locales y de la plástica, sin menguar el peso de las participaciones de Ángel Guido como aquella donde asumió una defensa de *Eurindia*, advirtiendo la existencia de una corriente de opinión "antiamericanista" destinada a combatir todo arte de "raíces autóctonas" y "cimentar la antigua estética de acción refleja de las artes importadas."⁵⁹

Argos se ocupó de cuestiones musicales en todos los números⁶⁰ siempre acorde con su propósito de brindar una información "universal"; reseñó conciertos y audiciones, publicó fragmentos de las etapas de la música occidental contenidas en *La decadencia de Occidente* de Spengler, así como otros estudios que incluyeron artículos de Juan Álvarez, de Juan Bautista Massa y de varios críticos extranjeros. En el último número John Montés se refirió a un conjunto de obras para piano de compositores argentinos como Pascual de Rogatis, José André y Athos Palma entre otros, que le resultaron relevantes porque no se trataba de "música nativa" y porque no usaban en sus composiciones "aires ni danzas populares" sino "ideas de raro mérito, con formas puramente clásicas de construcción".⁶¹ *Argos* sostuvo entonces en el plano de la música las ideas que había difundido en su primer número sobre la necesidad de un arte local-nacional integrado al arte mundial, universalizado; un punto de vista que Ortiz de Guinea compartía con Juan Álvarez y otros miembros de "El Círculo." Esa posición no impidió que Ortiz de Guinea escribiera una reseña, la única sobre un artista argentino que apareció en *Argos*, ponderando la figura y la pintura de Jorge Bermúdez como tributo a su reciente muerte;⁶² ni que el número final contuviese la fotografía de una obra de Ángel Guido bajo el epígrafe de las "bellas mansiones de Rosario", descrita como una "fachada en estilo colonial modernizada inspirada en la arquitectura hispano-incaica desarrollada en Perú y Bolivia durante los siglos XVII y XVIII."⁶³ En el horizonte de Ortiz de Guinea ya estaba el ofrecimiento de dirigir lo que hubiese constituido la tercera aparición de *La Revista de "El Círculo"*, a la que consideraba el "voce-ro espiritual" que la importancia de la ciudad demandaba, de ahí el eclipse de *Argos* al finalizar el año 1926.⁶⁴

Apariciones

La participación de mujeres en estas publicaciones fue escasa o nula si nos centramos en actividades como la crítica de arte o la escritura de artículos y algo más nutrida si atendemos otras manifestaciones creativas, aunque siempre estuvo mediada por la decisión, selección y opinión de directores y redactores; ellas en tanto lectoras formaron parte del conjunto de receptores de las revistas y como tales se interesaban por la cultura en general y por los asuntos de mujeres en particular, cuestiones que ameritaron la publicación de algunos pocos escritos atentos a sus preocupaciones y de otros dedicados a artistas, escritoras y mujeres ejemplares, reveladores de un punto de vista masculino enlazado con las convenciones sociales del momento. La publicidad de las revistas nos advierte sobre consumos de elite y sobre la franja social destinataria de esas publicaciones; a la vez, manifiesta la existencia de un público femenino como lo reflejaron los avisos comerciales de grandes tiendas, mueblerías y joyerías, particularmente importantes en una revista suntuosa como la promovida por "El Círculo".

En el ámbito de las artes plásticas Emilia Bertolé fue la única mujer de la ciudad que con mucho esfuerzo logró profesionalizarse y obtener un lugar equivalente al de Guido y Caggiano en los años veinte;⁶⁵ las revistas analizadas expresaron esa colocación junto con la insistencia sobre su feminidad que involucraba a su personalidad tanto como a su pintura y sus versos.⁶⁶ En 1923 *La Revista de "El Círculo"* reprodujo *Crisantemos*, obra expuesta en el VI Salón de Otoño, autoimagen de su evanescencia, languidez y de sus celebradas manos; y al año siguiente *Retrato de niño*, una pintura a la que Lemmerich Muñoz se refirió como "... una cosa perlada, muy fina, de mucho carácter. Podría decirse que es la interpretación de la niñez al través de una sensibilidad exquisitamente femenina".⁶⁷ Por su parte, el cronista del salón realizado en 1925 que, cómo se dijo antes tuvo un apartado dedicado a los expositores rosarinos, escribió:

Emilia Bertolé, la exquisita pintora, expone un bello retrato de hombre. No obstante ser su factura más viril que la de sus producciones anteriores, se hace presente en la reposada quietud de la obra, ese espíritu de femenina ternura, que caracteriza sus pinturas; porque, digamos en su elogio, Emilia Bertolé pone en el arte argentino una bella nota femenil, contrastando con la tendencia de otras pinturas que al querer ir contra la propia sensibilidad, al aproximarse a las características de las obras masculinas, producen obras asexuales y sin emoción definida.⁶⁸

Las citas anteriores son pequeños ejemplos de algunas modalidades de la recepción crítica de la producción de mujeres artistas en las que siempre campeó la búsqueda de una sensibilidad femenina, un prisma admisible cuando de pintoras se trata. De ahí que la pintura de un niño realizada por



La Revista de "El Círculo", Octubre 1925, xilografía de Alfredo Guido, p.55.

La Revista de "El Círculo", Verano 1924, "Lluvia, Atardecer y Luna Roja" por Emilia Bertolé, dibujo de Alfredo Guido, p. 13.

Bertolé se valore porque trasluce "una sensibilidad exquisitamente femenina" o cuando la obra en cuestión es el retrato de su padre, se apele a la noción de "factura más viril" aunque aclarando que mantiene "ese espíritu de femenina ternura" que la identifica y la torna asible. Se conjetura además que cuando una pintora no expresaba su propia sensibilidad, la obra resultaba una deriva de indefiniciones sexuales y emotivas, como si la sensibilidad de una mujer estuviese anudada con la feminidad con un carácter esencialista, al tiempo que impedía el acercamiento a intencionalidades plásticas y artísticas.⁶⁹

Cuando al año siguiente Juan Zocchi escribió en *Argos* sobre el Salón Nexus trazó una muy personal diferenciación entre creadores que se planteaban el problema del arte y aquellos más ligados al "metier"; entre los primeros ubicó a Ángel y Alfredo Guido, Julio Vanzo, Lucio Fontana, Manuel Musto, Borla y Emilia Bertolé. Sobre ella hizo esta breve referencia: "es poetisa y hace bella poesía subjetivista en sus cuadros de airosa técnica"⁷⁰ incluyéndola así entre los artistas que reflejaban la inquietud por el problema del arte; de ella la revista publicó el retrato de la señora de Ortiz Grognet.

Si las revistas de interés general de la época pivotan sobre su personalidad extravagante y difunden a través de fotografías y autorretratos su belleza etérea,⁷¹ las revistas de arte abonaron la percepción de su obra como la plasmación de una sensibilidad femenina.

En un apartado anterior se hizo referencia a la consideración alcanzada por las alumnas de Alfredo Guido como Lelia P. Echezarreta, Esilda Olivé y Argentina Arévalo en el ámbito de las artes decorativas pero que entrañó valoraciones circunstanciales; de ellas sólo la primera continuó en actividad in-



Revista Apolo, Año II N° 8, febrero 1920, tapa de Lelia P. Echezarreta.

tegrando el Grupo Nexus junto a Emilia Bertolé, Ana Caviglia, Virginia De Kahl, María E. Luna y Filomena Vittoria, participando de salones, ilustrando en los años treinta algunos números de *Quid Novi?*, la revista de la Escuela Normal N° 2 de Rosario donde ejerció la docencia y formando parte de Refugio.⁷² Tampoco fueron muchas las artistas de Buenos Aires mencionadas en estas revistas: Ana Weiss de Rossi, Leonie Matthis, Lía Correa Morales y Lía Gismonti fueron las que obtuvieron algunas líneas en las críticas de los salones locales, además de imágenes de sus obras. De la primera, *La Revista de "El Círculo"* publicó en 1919 y 1920 una página a color reproduciendo el óleo *María de las Nieves* adquirido por la Comisión de Bellas Artes en el Salón de Otoño de 1917. Además la temprana muerte de Elena Blomberg motivó una nota en *Apolo* y la publicación de varias de sus aguafuertes.

La interpretación musical fue un dominio cultivado por mujeres y difundido en las revistas a través de reseñas críticas e informativas con motivo de los eventos musicales y teatrales sucedidos en la capital del país y en las salas locales. Así en los dos primeros años de *La Revista de "El Círculo"* fue usual que cuando alguna intérprete destacada actuaba en Rosario se le dedicara un espacio ampliado dentro de las mismas reseñas, señalando la trayectoria, el virtuosismo, el repertorio elegido e incluyendo su fotografía; lo mismo hicieron las demás revistas siempre atentas a la actuación de cantantes líricas y pianistas famosas internacionalmente. Instrumentos como el piano o el violín, y sobre todo el canto y la danza posibilitaron a las mujeres rebasar el ámbito privado, intervenir públicamente e incluso convertirse algunas en verdaderas divas, exaltadas en tanto transitaban expresiones identificadas con la feminidad, aspecto central en la ponderación de las mujeres.⁷³

Un caso notorio fue el de Tórtola Valencia a quien llamaban la "Reina de la Danza" y era una de las bailarinas admiradas por artistas y escritores a comienzos del siglo XX, sólo equiparable a la célebre Isadora Duncan, por lo que *La Revista de "El Círculo"* le dedicó una nota de tres páginas con fotografías a cargo de Pompeyo Gener.⁷⁴ Sevillana de nacimiento, se había dedicado al género de las danzas orientales religiosas y de inspiración grecolatina en sintonía con el clima exotista que desde fines del siglo XIX envolvía a muy



Revista Apolo, Año I N° III, junio 1919, xilografía de Lelia P. Echezarreta, p. 74.



Revista Apolo, Año I N° II, mayo 1919, contratapa de Lelia P. Echezarreta.

diversas manifestaciones artísticas. Gener escribió acerca de sus atributos físicos y de su prodigiosa intuición plástica, resaltó incluso que el diseño y la confección el vestuario estuviesen a su cargo, para finalmente explayarse sobre sus danzas. Modeló así una imagen de artista bella, intuitiva y cuyo cuerpo envuelto en gasas transparentes producía una emoción de índole mística, un “estupor sagrado” alejado de cualquier erotismo terrenal.

Y así como sucedió con Tórtola Valencia, a los teatros de Rosario llegaron compañías de danza y bailarinas muy celebradas: los ballets rusos y la troupe de Anna Pavlova fueron un suceso, lo mismo que figuras populares como Antonia Mercé, “La Argentina”, caracterizada también como “la reina de la danza”, Elvira Pujol, “La Satanela” y María Esparza, así como numerosas cancionistas y tonadilleras que se reseñaron en el género de “variedades.”⁷⁵ Las bailarinas de flamenco fueron parte sustancial del estereotipo de la mujer fatal andaluza, identificada como española por la mirada romántica,⁷⁶ frecuentada por las artes plásticas europeas desde fines del siglo XIX por su carga erótica y exotismo y a la que apelaron también algunos artistas americanos. La gran resonancia popular que tuvo el baile flamenco contrastaba con las danzas practicadas por Tórtola Valencia, valoradas por las elites pero que desinteresaban o provocaban animadversión en otros sectores sociales según lo expresó Gener en el artículo antes citado: “Así se comprende la gran admiración que produjo entre los pintores, dibujantes, escultores, músicos y literatos de España, y la indiferencia que produjo en la masa popular, entre cuyos espectadores no faltó una voz ronca que pidiera: ¡El Garrotín!”⁷⁷ La imagen sensual de las bailarinas de flamenco se difundió a través de la obra de artistas como Rodolfo Franco, a quien Fernán Félix de Amador dedicó una nota centrada en su labor de aguafuertista, en su exposición sobre Sevilla y

en retratos como el de “la enigmática Cori” que *Apolo* reprodujo; la semblanza se acompañó también con un retrato de Franco realizado por Ana Weiss de Rossi.⁷⁸ En 1925 *La Revista de “El Círculo”* ilustró con su obra *El garrotín* el texto de una comedia dramática titulada *El embrujo de Sevilla* y Félix Pascual dibujó una escena próxima a la del garrotín de Franco para *La danza*, una poesía de Manuel López Mingorance. Además la revista ya había publicado a color y ocupando la página completa una obra del pintor español Néstor, *Las tres gracias*, envueltas en los típicos mantones con flores, que pertenecía a la colección de Federico Alabern.

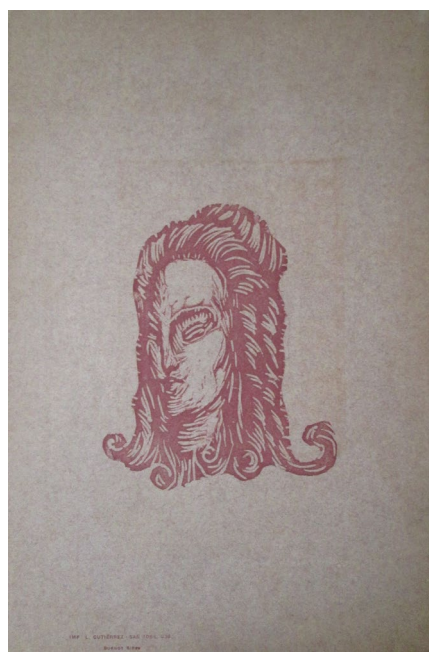
Apolo presentó un matiz al transcribir en varias páginas reflexiones sobre la danza firmadas con nombre de mujer cuando todos los artículos vinculados a la música corresponden a autorías masculinas, también por dedicarlo a una modalidad de la disciplina y no a una figura descollante y por advertir sobre las fáciles asociaciones de la danza con un pasatiempo meramente agradable y enfocado en el cuerpo de las mujeres:

Hubo un tiempo, un tiempo muy poco lejano de nosotros, en que ciertos espíritus superficiales no admitían la danza sino como un agradable pretexto de espectáculos suntuosos y coloridos –y aunque desprovistos de toda significación profunda– como exhibición amable de figuras femeninas graciosas y atrayentes.⁷⁹

Por supuesto que todas estas revistas incorporaron artículos sobre mujeres destacadas, pensadoras, escritoras, poetas locales y extranjeras, siempre introducidas o comentadas por varones aunque con algunas excepciones como sucedió con los escritos de Alcira Olivé, Juana Isabel Delgado, Delfina Bunge y con poesías de Gabriela Mistral y Emilia Bertolé. *Argos* informó también de la organización en Rosario de una entidad destinada a “procurar la elevación intelectual y social de la mujer, sin distinción de clases” presidida por María Hortensia Echesortu de Rouillón, una de las damas benefactoras de la elite, y detalló también los propósitos estatutarios de la filial local del Consejo Nacional de Mujeres⁸⁰. Inscripta en la sección “Páginas de la mujer” fue la única referida a una mujer de la ciudad ya que las siguientes se destinaron a aquellas destacadas en la cultura universal, de acuerdo con las aspiraciones de la publicación.⁸¹ De todos modos noticias sobre las actividades de la Biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres aparecieron en otro número de la misma revista con la reseña de las conferencias y audiciones poéticas brindadas por la institución, así como de la inauguración de los cursos que, en las palabras de Faustino Infante, contribuirían “a la emancipación económica de la mujer, fundamento de la igualdad civil de ambos sexos que trata de obtenerse”.⁸² Una afirmación que expresaba los nuevos lugares y derechos por los que las mujeres venían luchando; aun así los modos de inserción de las mujeres en estas revistas revelan en buena medida los roles que se consideraron pertinentes para ellas en el espacio público y si bien propusieron a sus lectoras y lectores una necesaria actualización cultural y el concomitante desarrollo de una amplia



Revista *Apolo* Año II N° 7 enero 1920, tapa.



Revista *Apolo* Año II N° 7 enero 1920 contratapa por Alfredo Guido.

sensibilidad estética, también tradujeron la profunda y perdurable jerarquía de lo masculino con las consabidas desigualdades numéricas y el destaque de ciertas manifestaciones artísticas, justamente aquellas concebidas como eminentemente femeninas, en detrimento de otras.

Al relevar la presencia de mujeres en las revistas, fundamentalmente como artistas y atendiendo a diversas imágenes que los hombres han proyectado sobre ellas, se entrevé la existencia de una escena cultural con mayor participación que el registro realizado por estas publicaciones; algunas se van conociendo aunque despaciosamente y cuando es posible el acceso a sus obras y demás fuentes se abre la posibilidad de valorarlas en función de sus coordenadas biográficas y creativas, sin los prejuicios que encorsetaron a las que alcanzaron difusión pública o que motivaron las ausencias.

Colofón

En este recorrido las revistas constituyeron un medio a través del cual acercarse a diferentes aspectos y problemas de la vida cultural de la ciudad, particularmente de las artes en un tramo muy acotado del siglo pasado. Si bien los propósitos de todas están narrados como un necesario proceso de irradiación cultural sobre una ciudad pujante, otras cuestiones se fueron desplegando con distintos grados de transparencia. Así la reflexión sobre lo nacional que desde el Centenario convocó a intelectuales y artistas de diferentes sectores del país constituyó un ingrediente significativo de las posiciones controversiales que afloraron en las revistas. Una importante red de sociabilidad y camaradería unió a los directores y críticos de las revistas y las posiciones adoptadas implicaban alternativas que iban desde adhesiones más ligadas a una tradición de sesgo académico a otras que expresaban nuevas formas de lo moderno en las que también intervino la cuestión de un arte nacional y americano; en ese sentido estas publicaciones fueron inclusivas, eclécticas, con francas diferencias pero alejadas de estrategias rupturistas.⁸³ La concepción de un arte regional con impronta americanista tuvo un breve desarrollo en tanto programa de acción, si bien reverberaciones andinas persistieron en la obra personal de Alfredo Guido y sus temas gauchescos ilustraron largamente la publicación de libros en los años cuarenta; del mismo modo otros artistas en la ciudad plantearon sus versiones de este registro de lo nacional. La necesidad de un arte local, regional y a la vez nacional y universal tuvo más pregnancia entre artistas y gestores culturales alcanzando quizás una manifestación plena en los años cincuenta cuando se produjo una pintura que identificaba el litoral pero profundamente intersectada con los desarrollos del arte moderno occidental. Y aunque los artistas en estas revistas fuesen evocados como reservorio espiritual de la ciudad materialista y se contara ya con muchos, de diferentes procedencias sociales, con disímiles colocaciones institucionales y opciones estéticas, resulta claro el esfuerzo por concentrarse en los grandes ejemplos del arte occidental y en figuras reconocidas de Buenos Aires, promoviendo muy selectivamente a los locales. Puede inferirse entonces a partir de lo publicado la latente tensión, acrecentada y prolongada en el tiempo, entre los artistas e

instituciones como el museo y los salones, en sintonía con diferentes climas de época y posicionamientos que se sucedieron hasta cruzar los años sesenta. Además, las revistas están atravesadas por una mirada patriarcal y lo expresaron de modo explícito: revisar sus argumentos, hoy tan lejanos y desactivados, puede servir para ser perspicaces ante los nuevos expresados ya con otras lógicas culturales, porque en el ámbito de las artes la enorme participación de mujeres es un hecho establecido pero la calidad y los derechos de esa participación siguen siendo motivos de disputa.

Notas

- * Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, adrianayguillermo@express.com.ar
- ¹ *La Revista de "El Círculo"* se publicó en los años 1919 y 1920 y tuvo una segunda etapa entre 1923 y 1925; *Apolo* circuló en 1919 y 1920 y *Argos* en 1926. Los grupos que las animaron y que se organizaron internamente a través de manifestaciones colectivas capaces de expresar, por ejemplo, una "presencia pública editorial", pueden asirse bajo el concepto de "formaciones culturales" propuesto por Raymond Williams. Cfr. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 64.
- ² Sarlo, Beatriz, "Intelectuales y revistas: razones de una práctica" en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 a 1970, América. Cahiers du Criccal*, París, n° 9/10, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Université de la Sorbonne Nouvelle-París III, 1992, p. 9.
- ³ Aparece como órgano de la institución cultural "El Círculo" y se publicó mensualmente durante los años 1919 y 1920 con un total de veinticuatro números distribuidos en diecinueve entregas.



Revista Apolo, Año II N° 7, enero 1920, Suplemento musical, dibujo de Alfredo Guido.



Revista Apolo, Año I N°1, abril 1919, Suplemento musical.

- ⁴ “Proemio” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, año I, n° I, enero 1919, p. 2.
- ⁵ “Camino adelante” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, año I, n° II, febrero 1919, p. 22. Para los años 1919 y 1920 se utiliza la edición compilada de la revista y la paginación correspondientes a ella.
- ⁶ “Los conciertos” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, año I, n° IV, abril 1919, pp. 65-66.
- ⁷ Cfr. Príncipe, Valeria, “Cómo fundar un museo. La construcción de un espacio institucional para el arte” en Montini, Pablo y otros, *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2012, pp. 13-78.
- ⁸ Vila Ortiz, R., “El Salón” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, año I, n° V, mayo 1919, pp. 85-86.
- ⁹ Vila Ortiz, R., “La primera etapa” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, año I, n° VI, junio 1919, pp. 113-114.
- ¹⁰ *Apolo* se publicó mensualmente en Rosario durante el año 1919 y en Buenos Aires en 1920; desde febrero de 1920 Luis Le-Bellot compartió la dirección con Evar Méndez.
- ¹¹ Slullitel, Isidoro, *Cronología del Arte en Rosario*, Rosario, Biblioteca, 1968, pp. 30-31, ahí se reproduce el primer párrafo del “Preámbulo” del número inaugural de *Apolo*; los editores de *Anuario*, una publicación más reciente, lo eligieron para la portada, cfr. Siegrist, Lila, Ricci, Georgina y Montini, Pablo (eds.), *Anuario. Registro de acciones artísticas. Rosario 2011*, Rosario, Lila Siegrist, 2012.
- ¹² “Preámbulo” en *Apolo*, Rosario, año I, n° I, abril 1919, p. 1. Los demás números de la revista carecen de editoriales y las primeras páginas se inician con la sección dedicada a las artes plásticas o a la literatura.
- ¹³ “Asociación de Cultura Artística *Apolo*” en *Apolo*, Buenos Aires, año II, n° 7, enero 1920, p. 217.
- ¹⁴ Dirigida por Fernando Lemmerich Muñoz y Alfredo Guido, se publicaron cinco números hasta octubre de 1925; en junio de 1925 la muerte de Lemmerich Muñoz dejó como único director a Alfredo Guido.
- ¹⁵ “Pórtico” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, primavera 1923, pp. 3-4.
- ¹⁶ “Pórtico. Rosario Granero” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, otoño invierno 1924, pp. 3-4.
- ¹⁷ Acerca de esta reorientación cfr. Armando, Adriana “Alfredo Guido y el americanismo de los años veinte” en Amigo, Roberto, *La hora americana 1910-1950*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 189-203 y “Entre los Andes y el Paraná: *La Revista de ‘El Círculo’ de Rosario*”, en *Cuadernos del CIESAL*, año 4, n° 5, Universidad Nacional de Rosario, segundo semestre, 1998, pp. 79-88. Para una visión general de la revista cfr. Fernández, Sandra, *La Revista El Círculo o el arte de papel. Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010.
- ¹⁸ “Pórtico” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, verano 1924, pp. 3-4.
- ¹⁹ En ese sentido las revistas ilustradas de fin del siglo XIX y comienzos del XX proveen de una visualidad específica y relevante que las convierte en “vitriñas” y “pruebas del progreso”. Cfr. Silva Beauregard, Paulette, “Un lugar para exhi-

bir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como una galería del progreso” en González Stephan, Beatriz y Andermann, Jens (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 373-406.

- ²⁰ *Argos. Publicación mensual ilustrada. Cultura-Arte-Estética*, Rosario, año I, n° I, enero 1926, p. 3. A diferencia de las anteriores fue una revista de distribución gratuita y anunció su cierre en el número correspondiente a noviembre-diciembre de 1926.
- ²¹ “Glosas del momento” en *ibíd.*, p. 4.
- ²² “Glosas del momento” en *Argos*, año I, n° 2, febrero 1926, pp. 21-22.
- ²³ Un testimonio de esa amistad es la despedida que el coleccionista organizó con motivo de la partida a Europa del artista en 1924 y que reunió a Antonio Cafferata, Juvenal Machado Doncel, Santos Saccone, Félix Pascual, Nicolás Amuchástegui, Fernando Lemmerich Muñoz, Américo Cánepa y Luis Ortiz de Guinea; en esa oportunidad pudieron observar en la casa de Castagnino la nueva pintura que Guido dejaba para ser presentada en el Salón Nacional de Buenos Aires: *La chola*. Cfr. *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, otoño invierno 1924, p. 70.
- ²⁴ En 1918 desde Buenos Aires se mencionaba la existencia de “un cuadrilátero artístico de Rosario” que incluía al escultor Herminio Blotta junto a Guido, Caggiano y Bertolé. Cfr. Santos Gollán, José, “A propósito del II° Salón de Otoño en Rosario”, *Augusta*, Buenos Aires, vol. I, N° II, julio 1918, p. 101.
- ²⁵ Sobre el caso de Juan B. Castagnino cfr. Montini, Pablo, “Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo profesional en Rosario. La colección artística de Juan B. Castagnino, 1907-1925” en Artundo, Patricia y Frid, Carina (eds.), *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008, pp. 19-66 y “Del coleccionismo al mecenazgo: la familia de Juan B. Castagnino en la concreción de su legado, 1925-1942” en *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945, op.cit.*, pp. 79-137.
- ²⁶ Ortiz Grognet, Emilio, “Exposiciones de arte” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, año I, n° VI, junio 1919, p. 131.
- ²⁷ Ortiz Grognet, Emilio, “Tercer Salón de Otoño” en *ibíd.*, pp. 121-126.
- ²⁸ Ortiz Grognet, Emilio, “Cuarto Salón de Otoño” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, año II, n° 20, agosto 1920, p. 160.
- ²⁹ “Crónica mensual de arte” en *Apolo*, Rosario, año I, n° 2, mayo de 1919, p. 67.
- ³⁰ Luis Ouvrard, a quien siempre le había interesado la obra de Musto, recordaba que no era un pintor estimado por el público conocedor. Cfr. Fantoni, Guillermo, “Aproximación a la historia de vidas: conversaciones con Luis Ouvrard” en *11 Anuario Segunda Época*, Rosario, Escuela de Historia/ UNR, 1985, p. 335.
- ³¹ Ortiz Grognet, Emilio, “Exposiciones de arte” en *La Revista de “El Círculo”*, Rosario, año II, n° 17, mayo 1920, p. 96.
- ³² El contradictorio texto decía: “Conjuntamente con Ruiz Acosta, expone el señor Minturn Zerba, una serie de paisajes, los que no nos interesan por estar hechos con habilidad, falta de solidez y a base de blancos calcinosos. El cuadro

número 1, titulado "El patio", nos parece falto de color y acromado, y que refleja la influencia de los nocturnos de otro artista rosarino. Pero a través de la obra del señor Minturn Zerba, notamos un temperamento refinado" en "Exposiciones de pintura en Rosario" en *Apolo*, año II, n° 9, marzo-abril 1920, p. 293.

³³ Ortiz Grognet, Emilio, "Exposiciones de arte" en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, año II, n° 20, agosto 1920, pp. 171-172.

³⁴ Sobre la consideración de la obra inicial de Berni en Rosario, *cfr.* Fantoni, Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora/UNR, 2014.

³⁵ Ortiz Grognet, Emilio, "Cuarto Salón de Otoño" en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, año II, n° 20, agosto 1920, pp. 153-164. Se reproducen dos obras de "arte decorativo" de Lelia Echezarreta y Esilda Olivé aunque sin comentarios.

³⁶ Sobre la cuestión de las mujeres decoradoras a partir de *Apolo*, *La Revista de "El Círculo y Quid Novi? cfr.* Armando, Adriana, "Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas. El caso de tres revistas culturales de Rosario" en *Avances*, Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, N° 14, 2008/2009, pp. 63-76.

³⁷ Lemmerich Muñoz, Fernando, "VII Salón de Otoño" en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, otoño invierno 1924, p. 20.

³⁸ Lemmerich Muñoz, Fernando, "El Círculo. Exposición de Arte Retrospectivo" en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, primavera 1923, pp. 5-21.

³⁹ Se incluyó también la fotografía de un biombo de "estilo calchaquí" de Guido y Rovatti y un paisaje de José Ruiz Acosta.

⁴⁰ Lemmerich Muñoz, Fernando, "Augusto Olivé. Pintor" en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, verano 1924, p. 5.

⁴¹ Lemmerich Muñoz, Fernando, "VII Salón de Otoño" en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, otoño invierno 1924, pp. 5-26.

⁴² Ortiz Grognet, Emilio, "Exposiciones de arte" en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, año I, n° VI, junio 1919, p. 132. *Cfr.* Mouguelar, Lorena, "1919: Cubismo y Futurismo en Rosario" en *Separata*, Rosario, CIAAL/UNR, año V, n° 10, nov. 2005, pp. 13-27.

⁴³ L. R. M., "VIII Salón Rosario" en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, Número Extraordinario, octubre 1925, pp. 7-12.

⁴⁴ Entre los escasos dibujos se cuenta el de José M. Beltramino a propósito de una nota de H. G. Wells, en *Argos*, año I, n° 5, mayo 1926, p. 86.

⁴⁵ Zocchi, Juan, "Una cultura pictórica en Rosario" en *Argos*, Rosario, año I, n° 7-8, julio-agosto 1926, pp. 128-133. Poco antes Blotta había publicado un comprensivo texto sobre el arte de Rosario que Zocchi compartió en algunos aspectos, como la valoración de la academia de Mateo Casella y de sus discípulos, *cfr.* Blotta, Herminio, "El arte pictórico y escultórico" en *La Nación*, Buenos Aires, oct. 4, 1925, p. 12.

⁴⁶ Rolland, Romain, "Vida de Beethoven" en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, año I, n° I, enero 1919, pp. 19-20 y en los sucesivos números hasta agosto de ese año; en abril, el artículo correspondiente fue ilustrado con

una fotografía del monumento a Beethoven realizado por Herminio Blotta y donado por "El Círculo" a la Municipalidad de Rosario.

⁴⁷ *Cfr.* Boni, Nicolás, "Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904" en *Separata*, Rosario, CIAAL/UNR, año VIII, n° 13, dic. 2008, pp. 21-53 y "El auxilio de las imágenes, una interpretación de las pinturas de Rafael Barone para el Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos" en *Separata*, Segunda Época, año XV, n° 21, dic. 2017, pp. 1-39.

⁴⁸ La revista informó acerca de las obras compuestas por De Rogatis valorando su segunda manera, inspirada en "nuestra América" e iniciada con *Zupay*, siguiendo con *Huemac* y prolongada en un trabajo aún sin concluir para el ballet *Caaporá*, *cfr.* "Músicos argentinos. Pascual De Rogatis" en *Apolo*, Rosario, año I, n° IV, julio 1919, p. 116; sobre este último proyecto *cfr.* Armando, Adriana, "Un sortilegio guaraní" en *Separata*, Rosario, CIAAL/UNR, año IX, n° 14, oct. 2009, pp. 15-41.

⁴⁹ *Cfr.* Suárez Urtubey, Pola, "1910: punto de encuentro de folklore e indigenismo en la matriz europea de la música argentina" en *Temas. Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 73-89 y Plesch, Melanie y Huseby, Gerardo, "La música argentina en el siglo XX" en Burucúa, José E. (dir. de tomo), *Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y política*, Vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 175-234.

⁵⁰ Williams, Alberto, "La patria y la música" en *Apolo*, Rosario, año I, n° II, mayo 1919, pp. 45-48.

⁵¹ Véase por ejemplo Talamon, Gastón, "La guerra artística" en *Apolo*, año I n° I, abril 1919, pp. 18-21.

⁵² "El Círculo. Centenario de sus reuniones" en *Apolo*, año I n° IV, julio 1919, p. 123.

⁵³ Se trata de la reunión doscientos setenta del 13 de octubre de 1925, en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, Número Extraordinario, octubre 1925, p. 104.

⁵⁴ Se trata de la reunión ciento noventa y tres del 18 de abril de 1923 en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, verano, 1924, p. 62.

⁵⁵ "Nuestra música. Luis Le-Bellot" en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, primavera, 1923, p. 70.

⁵⁶ Gómez Carrillo, Manuel, "Nuestra música nacional", en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, Número Extraordinario, octubre 1925, pp. 61-64.

⁵⁷ Talamón, Gastón, "En torno a *Tabaré. Eurindia lírica*" en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, Número Extraordinario, octubre 1925, pp. 79-84.

⁵⁸ *Cfr.* Álvarez, Juan, *Orígenes de la Música Argentina, s/e*, Rosario, 1908. Sobre la figura y el pensamiento de Álvarez véase Glück, Mario, *La nación imaginada desde una ciudad. Las ideas políticas de Juan Álvarez 1898-1954*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2015.

⁵⁹ Guido, Ángel, "En defensa de Eurindia", en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, otoño-invierno 1924, pp. 34-38.

⁶⁰ Incluso la tapa de la revista que se repitió a lo largo del año de su publicación contenía la publicidad de un fonógrafo marca *Brunswick* que la casa Pratt y Cñía. de Rosario invitaba a escuchar en su sede.

⁶¹ Montés, John, "A propósito de algunos compositores argentinos" en *Argos*, año I, n° 9-12, nov-dic., 1926, pp. 151-153.

⁶² La nota firmada por "La dirección" fue publicada en el n° 6 de junio de 1926 ocupando las páginas 108 a 111; reproduce tres óleos de Bermúdez, entre ellos *Riña de gallos* premiado en el primer Salón de Otoño de 1917 y adquirido por la Comisión de "El Círculo" para el acervo del Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario.

⁶³ *Argos* año I, n° 9-12, nov-dic 1926, p. 158.

⁶⁴ *Idem.*, p. 141.

⁶⁵ Cfr. Armando, Adriana, "Pinturas de familia en Rosario a comienzos del siglo XX", en *Studi Latinoamericani*, Udine, CIASLA/FORUM, N° 6, 2011, pp. 15-44, puntualmente el primer apartado referido a Emilia Bertolé.

⁶⁶ Véase por ejemplo: Bertolé, Emilia "Lluvia, Atardecer y Luna roja" en *La Revista de "El Círculo"*, verano 1924, pp. 13-14. Al año siguiente la misma revista publicó el poema "El viejo libro" también ilustrado con una xilografía de Alfredo Guido, Número extraordinario, 1925, p. 52. Una reconstrucción de su biografía y un análisis de su obra literaria puede verse en Avaro, Nora, "Vida de artista" en *Emilia Bertolé. Obra poética y pictórica*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2006, pp. 13-59.

⁶⁷ Lemmerich Muñoz, Fernando, "VII Salón de Otoño", en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, otoño invierno 1924, p. 19. En ese marco también se reproducen *Una calle (Toledo)* de Leonie Mathis y *De la huerta*, una de las sugestivas pinturas de Lía Correa Morales de Espinosa Viale, pero sobre ellas el cronista no vierte comentarios.

⁶⁸ L.R.M., "VIII Salón Rosario", en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, octubre 1925, p. 7; en la p. 11 se reproduce la obra aludida: *Retrato de mi padre*. Dentro de esta reseña también se reproduce *Estudio de Cabeza* de Lía Correa Morales y un pequeño comentario sobre sus naturalezas muertas que el cronista refiere como "finísimas de color y equilibradas de composición"; por otra parte es notorio que en la revista esta pintora siempre aparece con su apellido sólo inicialado y desplegado el de su esposo. Sobre *Retrato de mi padre* y otras obras de Bertolé cfr. Gluzman, Georgina, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016, pp. 221-265.

⁶⁹ Dora Barrancos caracterizó la Argentina moderna como una sociedad "pacata y controladora"; en ese marco una "señal inequívoca de buena educación burguesa era el acatamiento de estrictas normas patriarcales, y entre éstas, una de las más importantes era no comportarse bajo ningún aspecto como un varón", en *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010, p. 149.

⁷⁰ Juan Zocchi, "Ier Salón de Artistas Rosarinos. Una cultura pictórica en Rosario" en *Argos*, Rosario, Año I, N° 7-8, julio-agosto 1926, p. 132. En este salón organizado por el grupo Nexus participaron treinta cuatro expositores, de los cuales seis eran mujeres: las pintoras Ana Caviglia, Virginia De Kahl, María E. Luna, Emilia Bertolé, la escultora Filomena Vittoria y la decoradora Lelia Pilar Echezarreta.

⁷¹ Cfr. Baldasarre, María Isabel, "Mujer/artista: trayectoria y representaciones

en la Argentina de comienzos del siglo XX" en *Separata*, Rosario, CIAAL/UNR, año XI, n° 16, oct. 2011, pp. 21-32.

⁷² Sobre la recepción crítica de las artistas mujeres de *Refugio* cfr. Armando Adriana, "Una perspectiva sobre la participación de artistas mujeres en Rosario", en *Avances*, Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, n° 18, 2010/2011, pp. 39-50.

⁷³ Perrot consideró que: "Escribir fue difícil. Pintar, esculpir, componer música, crear arte lo fue aún más. Existen razones de fondo: la imagen y la música son formas de creación del mundo. La música sobre todo, lenguaje de los dioses. No es propio de las mujeres. ¿Cómo podrían participar en este dar forma, esta orquestación del universo? Las mujeres pueden a lo sumo copiar, traducir, interpretar. Ser cantantes, por ejemplo." Agregó que "las mujeres se afirmaron en las figuras de la danza del siglo XVIII, y es posible imaginar que la función del ballet romántico... fue crucial en la idealización del cuerpo femenino y en el advenimiento de la figura de la diva" en Perrot, Michelle, *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires, FCE, 2008, pp. 129-130 y 170. Pollock a su vez expuso que un programa feminista ampliado expone y desafía "lo que comúnmente se asume con respecto a esa creatividad: que es una prerrogativa masculina y que, como consecuencia, el término artista se refiere de manera automática a un hombre." En: Pollock, Griselda, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013 [1988], p. 57.

⁷⁴ Gener, Pompeyo, "Tórtola Valencia", *La Revista de "El Círculo"*, año I, n° 3, marzo de 1919, pp. 58-60.

⁷⁵ Berruti, Alejandro, "Los teatros de Rosario en 1919" en *La Revista de "El Círculo"*, año I, n° 13 y 14, enero-febrero 1920, p. 23.

⁷⁶ María López Fernández plantea la reflexión que inaugura el romanticismo sobre las señas de identidad españolas y que sentará las bases del debate estético finisecular sobre la España Negra en Europa y España; una de sus figuras centrales será la gitana, basada en la *Carmen* de Mérimée, pero también incluirá otras figuras como las beatas y mendigas. Véase el capítulo "Las mujeres de la España Negra: beatas, mendigas y gitanas" en *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, Madrid, Machado Libros, 2006, pp. 199-273.

⁷⁷ Pompeyo Gener, *op.cit.*, p. 58.

⁷⁸ De Amador, Fernán Félix, "Rodolfo Franco. Aguafuertista" en *Apolo*, Rosario, año II, n° 9 marzo-abril 1920, pp. 265-266.

⁷⁹ Isabel d'Este, "La danza polirítmica", *Apolo*, Rosario, año I, n° 4, julio de 1919, p. 106.

⁸⁰ Sobre esta institución y la consideración de la "naturaleza" caritativa de la mujer, entre otros aspectos de la representación de la mujer, cfr. Ariza, Julia, "Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)" en Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 81-106.

⁸¹ X.X., "Páginas de la Mujer. Consejo Nacional de Mujeres", *Argos*, Rosario, año I, n° 1, enero de 1926, pp. 16-18.

⁸² "Biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres", Argos, Rosario, año I, n° 7-8, julio-agosto de 1926, p. 137.

⁸³ A partir de los casos paradigmáticos de *Proa* y *Martín Fierro*, Beatriz Sarlo señaló las diferencias entre revistas "de modernización" y "de ruptura", en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 112; una caracterización retomada por Jorge Schwartz quien sostuvo: "Las revistas de tendencia modernizante también se empeñan en la renovación del panorama local artístico aunque no se propongan transgredir las normas del *establishment* literario del lugar. Nada que pueda *épater le bourgeois*. Lo moderno en dosis moderadas, de buen comportamiento, lejos de la risa y del escándalo. Desprovistas del carácter agresivo de las publicaciones de vanguardia, esto les garantiza una mayor estabilidad y continuidad." en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 37. Sin embargo, la productividad de esta diferenciación, no alcanza a comprender las modalidades y el perfil de las tres publicaciones rosarinas tratadas en este texto. De acuerdo a la tipología establecida por Raymond Williams, y específicamente como "formaciones de especialización", estas se muestran empeñadas en el cultivo de las diversas ramas de la actividad artística, literaria y musical y de las variadas expresiones que coexisten dentro esos dominios; por lo tanto, ubicadas lejos de la defensa consecuente del arte moderno implementado por las "formaciones alternativas", típicamente modernistas, y, más lejos aún, de la utilización de las nuevas realizaciones estéticas para atacar el orden cultural y social como lo hicieron las "formaciones de oposición" identificadas con las vanguardias, en *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1987, p. 73.

Como citar este artículo:

Armando, Adriana, "Propósitos y valoraciones de revistas culturales de Rosario en los años veinte", en *Separata «Editores, escritores y artistas en libros y revistas del siglo XX»*, año XVIII, n° 26, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2020, pp. 1-37.



Revista *Apolo* Año I N° II mayo 1919 Suplemento musical, xilografía Lelia Echezarreta.

Artistas y escritores

Uno de los fenómenos culturales más significativos en la Argentina de entresiglos fue el proceso de introducción del modernismo estético en la literatura y las artes plásticas. De un modo similar a lo que sucedió en las grandes ciudades de la Europa decimonónica, fue un momento de intensa cercanía entre escritores, pintores y escultores, de alianzas programáticas gestadas con el objetivo de difundir, favorecer y defender nuevas formas y temas en el espacio del arte. Estas alianzas que podían traducirse en textos críticos apasionados sobre un artista o su obra, en la presencia habitual de hombres de letras en talleres de pintores y escultores, o en la conformación de agrupaciones culturales y la redacción de manifiestos, también posibilitaron diversos proyectos editoriales que los encontraron batallando desde sus campos específicos por un propósito de actualización compartido.²

Entre los materiales que conformaron el creciente y diversificado mundo impreso de las primeras décadas del siglo XX, se destacó la emergencia de pequeñas revistas más o menos perdurables en el tiempo.³ Textos colectivos que funcionaron como canales privilegiados de las ideas y los debates de cada época, propiciando alternativamente las formas de cambio cultural serenas e inclusivas típicas del modernismo o las rupturas estrepitosas características del vanguardismo. En tanto ámbito de encuentro y discusión para artistas e intelectuales, abonaron la creación de amistades, solidaridades y alianzas que no siempre llegaron a cristalizar en un nivel institucional.⁴ Son bien conocidos los casos de periódicos o revistas que se editaron en Buenos Aires a lo largo de los años veinte: *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro*, *Inicial*, donde se congregaron artistas, escritores e intelectuales orientados hacia la actualización estética.⁵

El significativo aumento de publicaciones culturales porteñas a partir de la tercera década del siglo, formó parte de un fenómeno más amplio que afectó a muchas de las grandes ciudades de nuestro país y del resto de Latinoamérica, y entre las que a su vez existió una intensa comunicación.⁶ Pese a que tuvieron muchos elementos en común, el estudio de cada una de estas publicaciones periódicas permite arrojar luz sobre las trayectorias de los sujetos que las gestaron, así como atender las peculiaridades y características específicas que adoptaron en cada uno de estos espacios las luchas por la introducción del modernismo. En el caso particular de Rosario, es posible pensar la multiplicación de revistas culturales que se sucedieron en la década del veinte en tanto emergentes de un proceso de diferenciaciones estéticas que contribuyó a complejizar el panorama artístico de la ciudad.

Ya en abril de 1919, la revista manuscrita e ilustrada *Pagana* circuló en los cafés de Rosario, lugar de encuentro de sus redactores y de gran parte de sus lectores. Los dos números de esta revista de “artes e ideas” dieron vida a un proyecto tan efímero como audaz que contó con la colaboración de figuras reconocidas de la primera generación de pintores rosarinos como

Luis Ouvrard y José Marín Torrejón.⁷ En contraste con estas páginas surgidas de la vida bohemia de los primeros cenáculos, desde comienzos del mismo año se editaba en Rosario una publicación lujosa y exquisita como fue *La revista de El Círculo*. Con el respaldo de figuras notables de la pujante sociedad rosarina, esta revista mensual que se propuso posicionarse a la ciudad como polo destacado a nivel cultural se sostuvo durante casi cinco años (1919/1920-1923/1925). Desde su rol de director artístico, Alfredo Guido dotó al proyecto de un marcado perfil americanista y andino que no se puede deslindar de los debates por la identidad nacional que atravesaron la época.⁸ A partir de entonces, se sucedieron en nuestra ciudad diversas publicaciones periódicas dedicadas a la cultura que no han sido aún objeto de un estudio pormenorizado: *Apolo* también de 1919, *Arte* de 1920, *La hoja del Clan*, *Brújula*, *Argos* y *Vida bohemia* –todas publicadas durante 1926– y *Mirando vivir* de 1927.⁹ Sobre el final de la década se editaron dos periódicos muy diferentes en cuanto a las modalidades por las que optaron para propiciar el cambio cultural, pero cercanos tanto por sus colaboradores como por las tendencias estéticas que promovieron: *Ahora* y *La Gaceta del Sur*.

En estos dos proyectos coincidieron el escritor Fausto Hernández (1897-1959) y el pintor Julio Vanzo (1901-1984), quienes con el tiempo se convirtieron en reconocidos exponentes de la cultura rosarina y en particular, de la renovación modernista. Ambos habían nacido en Rosario y, salvo por breves estancias laborales en Buenos Aires que les dieron ocasión de interactuar con sus pares en el espacio metropolitano, residieron siempre en su ciudad natal. Con diferentes intensidades y cada uno a su tiempo, los dos se acercaron al mundo de las letras y de las artes plásticas. Fausto Hernández fue periodista, poeta y escritor, pero también se dedicó a la pintura.¹⁰ Por su parte, Julio Vanzo comenzó trabajando en el ámbito periodístico como columnista e ilustrador, escribió críticas de arte en distintos medios, fue docente en la Universidad y en su taller particular, y se destacó en el arte argentino por su profusa labor como pintor. En su juventud, ambos encontraron en la floreciente industria editorial de principios del siglo XX un modo de obtener el sustento cotidiano, ya fuera a través del periodismo o de la ilustración, y a partir de ello, poder pensarse como profesionales dentro del mundo de la cultura en un momento incipiente en la constitución de los campos.¹¹ Finalmente, los dos estuvieron siempre interesados en las nuevas tendencias estéticas, una sintonía que los llevó a protagonizar diversas estrategias de renovación en el espacio cultural.

Ilustraciones de vanguardia

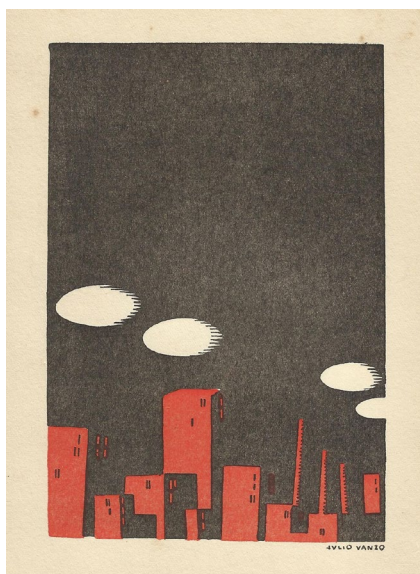
Sin cumplir aún los veinte años y habiéndose iniciado tempranamente como ilustrador y caricaturista en distintos medios gráficos, Julio Vanzo ingresó al periódico *Idea Nacional* de Buenos Aires.¹² Esto fue durante 1921, cuando entró en contacto con el grupo reunido en torno a la revista *Prisma*, una publicación de vanguardia que buscaba difundir el ultraísmo en Argentina. Por cuestiones familiares, Vanzo tuvo que regresar pronto a Rosario, donde

continuó trabajando como dibujante en el ámbito de la prensa ilustrada y ensayando con un amplio arco de tendencias estéticas que iban desde el naturalismo y el simbolismo hasta los últimos movimientos de vanguardia. Sin embargo, el vínculo con aquel grupo vanguardista se sostuvo en el tiempo. A comienzos de 1922, el joven poeta anarquista Francisco M. Piñero llegó a su Rosario natal junto a sus compañeros ultraístas, con motivo de una conferencia que dictaría Eduardo González Lanuza.¹³ Justamente fue Piñero, cuya firma apareció en el segundo cartel de *Prisma*, quien se encargó junto a Vanzo de distribuir la original hoja mural en las paredes rosarinas.¹⁴

Esta hoja impresa combinaba poemas de Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza y Francisco Piñero, entre otros, con xilografías de Norah Borges, manteniendo la alianza entre arte y literatura presente en las revistas ultraístas españolas.¹⁵ La importancia otorgada a la visualidad se sostuvo en otras revistas culturales como *Proa* o *Martín Fierro*, y a este hecho se refirió Beatriz Sarlo diciendo: “son años de cercanía entre escritores y artistas plásticos (...) La gráfica es como la traducción: pone en escena el compromiso de los jóvenes, lo hace inmediatamente perceptible, desde el momento mismo en que la revista es hojeada por sus lectores”.¹⁶ Una situación similar se daba en ciertas editoriales ligadas a la renovación literaria, como la de Jacobo Samet en Buenos Aires. En 1924 había editado el poemario *Prismas* de Eduardo González Lanuza y dos años más tarde, *Hacia afuera* de Fausto Hernández. El libro fue publicado bajo la firma de Hernández de Rosario, nombre de pluma que el escritor adoptó por entonces. En esta edición, poesía, diagramación e ilustración estaban pensados en clave moderna. Los primeros poemas del libro traslucían el impacto de la estética martinfierrista, así como “de la modernización y las nuevas tecnologías: el jazz, la radio, los cables que atraviesan las calles, el cine, los autos, las mujeres que trabajan como dactilógrafas”.¹⁷

La portada y las ilustraciones interiores estuvieron a cargo de Julio Vanzo, quien produjo una serie de imágenes sumamente sintéticas, cercanas a las representaciones mecanizadas del mundo moderno de Fernand Léger, Gino Severini o Marthe Donas.¹⁸ Los paisajes sugeridos a través de elementos mínimos y fuertes contrastes, planos de color y líneas quebradas, daban cuenta de sus intereses por el futurismo y los movimientos abstractos rusos. Otras imágenes donde la presencia del hombre ganaba protagonismo, como los jugadores de fútbol cruzándose frente al arco o la persona conduciendo un auto en la ciudad, se acercaban tanto por sus temas como por sus formas a ciertas propuestas enmarcadas en el cubo-futurismo. En este sentido, cabe recordar el impacto del regreso de Pettoruti a la Argentina y el rol que tuvo en la difusión de las nuevas tendencias tanto en Buenos Aires como en el interior del país.¹⁹

Este tipo de imágenes no eran extrañas en la producción de Vanzo, un protagonista atento de los cambios acelerados que habían afectado a las grandes ciudades del país desde comienzos del siglo XX, las nuevas experiencias que posibilitaron y sus reverberaciones a nivel artístico. Tanto la obra autónoma de



Julio Vanzo
ilustraciones para *Hacia afuera* de Hernández de Rosario,
Buenos Aires, Samet, 1926

Julio Vanzo como ciertas piezas de gráfica aplicada que realizó durante los años veinte y treinta, tematizaron distintos aspectos de la vida moderna dando lugar a una serie de visiones en ocasiones festivas y en otras fuertemente críticas, pero siempre plasmadas a través de un lenguaje moderno y muchas veces ligado a las vanguardias históricas.

Fausto Hernández dividió su primer libro de poemas en dos partes, "Ciudad" y "Campo", dos ámbitos cada vez más escindidos por los procesos de modernización que también constituyeron escenarios diferenciados aunque coexistentes dentro de la obra temprana de Vanzo.²⁰ Estas confluencias a nivel estético y temático permiten vislumbrar un espacio de debate compartido, tanto entre escritores y artistas de nuestra ciudad como con aquellos residentes en Buenos Aires. Inclusive teniendo presente la intensa renovación cultural que por esta época se estaba desarrollando en los principales centros urbanos del país, muchas imágenes de Julio Vanzo se destacaban por su radicalidad.

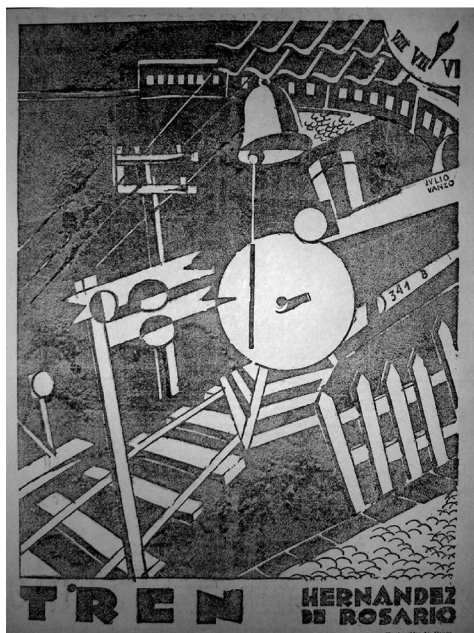
Juvenilismo y nueva sensibilidad

Fausto Hernández y Julio Vanzo volvieron a actuar juntos en 1928, un momento de fuertes luchas por la difusión del arte moderno en Rosario y en particular por el ingreso de las nuevas tendencias en ámbitos institucionales. Prácticamente en forma simultánea activaron diferentes estrategias grupales de presentación pública, pensadas para incidir de alguna manera en el cambio cultural. Por ese entonces, ambos enviaban con regularidad trabajos a *América*, un periódico local dirigido por Juan Zocchi donde la cultura y en especial la renovación estética tenían un lugar privilegiado. Sin embargo, el primer día de 1928 los encontró participando en un medio masivo y tradicional: el diario *La Capital* de Rosario.

Ingresaron casi por una fisura, ya que no eran firmas habituales ni coincidían con la tónica del medio. Entre las colaboraciones especiales que publicó *La Capital* en su número de año nuevo se incluyó "Tren", un texto poético de Fausto Hernández. Los versos recuperaban la sucesión de imágenes sensoriales vivenciadas durante un trayecto en ferrocarril, subrayando la conexión con la experiencia del viaje, los avances tecnológicos y el dinamismo modernos. La ilustración de Julio Vanzo, probablemente a pedido del propio escritor, condensaba la confluencia de maquinismo y velocidad típica de la modernidad mediante la presencia simultánea de diversos elementos mecánicos y el énfasis compositivo en una de las diagonales del soporte. La locomotora, construida con líneas geométricas y contrastes extremos de valor, avanzaba sobre la curva pronunciada de las vías. A su alrededor se sucedían en forma ininterrumpida postes, cables, un gran reloj, la campana, el paso a nivel, adoquines y tejados. Esta serie de formas planas dispuestas en un espacio dislocado y dominado por oblicuas remitía al segundo futurismo italiano y en particular a la obra de Fortunato Depero, uno de sus principales exponentes.²¹

Ese mismo mes, *La Capital* anunció en sus páginas la próxima aparición de dos nuevos periódicos rosarinos: *La Gaceta del Sur* y *Ahora*. Su importancia fue destacada muchos años más tarde en el marco de una entrevista que le

hicieran a Julio Vanzo en su madurez: “La información sobre los movimientos plásticos de vanguardia (...) atraía su interés, alentado por su actividad periodística y por su relación con un grupo de escritores (...), animadores de las primeras publicaciones de arte y literatura como *La Gaceta del Sur* y *Ahora*, donde aquellas postulaciones novísimas tenían su inmediato reflejo”.²² Esta última publicación tuvo un carácter sumamente efímero, sólo dos números cuya existencia intentamos reconstruir a través de las reseñas de otros medios gráficos de la época.²³



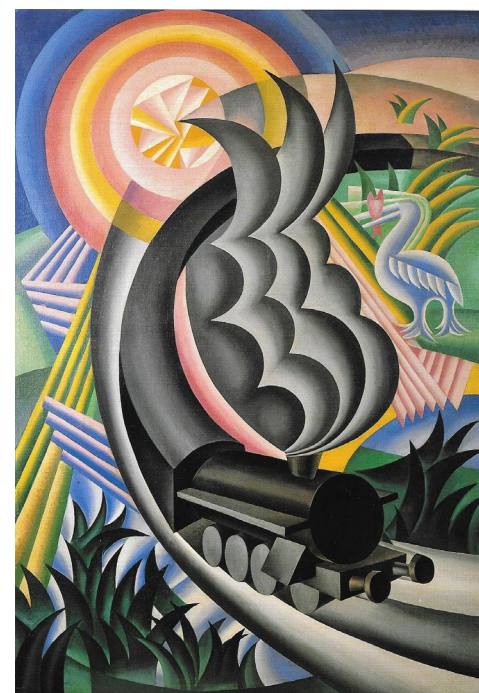
Julio Vanzo
ilustración para “Tren” de Hernández de Rosario, en *La Capital*, Rosario, 1/1/1928

Ahora fue dirigido por Fausto Hernández, quien con treinta años era uno de los pocos exponentes de la “nueva sensibilidad” en las letras rosarinas.²⁴ El equipo de redacción se completaba con la presencia de Roberto Luis Rois, Belisario Guillermo Correas y Julio Vanzo. Casi ningún colaborador superaba en edad al director, lo que le otorgaba al proyecto un perfil netamente juvenil. Vanzo fue probablemente quien estuvo a cargo de la selección de imágenes que ilustraron el periódico y quien diseñó el afiche publicitario. Allí se veía un hombre desnudo en pleno salto, una figura de trazos gruesos y aristas angulosas, con claras reminiscencias “primitivistas” que se podrían vincular con el expresionismo de *El puente*, y en particular con la obra de Ernst Kirchner.²⁵ La línea zigzagueante del contorno y la rigidez del cuerpo, que no lograba atenuar el dinamismo de la composición, acercaba el hombre de Vanzo a la estética del *Baile negro* (1911) de Kirchner o de sus xilografías con bailarinas.

Inclusive, en la misma obra gráfica de Vanzo había un antecedente muy cercano a la imagen del afiche. En la portada del libro *Hacia afuera*, antes mencionado, otro hombre desnudo se desplazaba a pasos agigantados. El pequeño óvalo de la cabeza y las manos cuadradas, las sombras en negro

pleno, las sintéticas líneas de contorno y sobre todo la intensa sensación de movimiento sugerida por los protagonistas vinculaban estas ilustraciones entre sí. El mundo impreso fue en efecto, durante los años veinte, un ámbito que le permitió a Vanzo exhibir públicamente algunas de sus experiencias formales más arriesgadas.

La imagen del afiche fue reproducida por *América* junto a un comentario que presentaba a *Ahora* como una “hoja de juventud” redactada por “irreverentes”, “rebeldes”, “iconoclastas” y expresaba abiertamente su simpatía hacia este grupo que buscaba conmocionar el ambiente rosarino.²⁶ A diferencia de esta cálida bienvenida, *La Capital* se limitó a transcribir el sumario y el texto que acompañaba al afiche, un manifiesto grupal cargado de resonancias futuristas²⁷ donde ante todo se podía leer la actitud de choque hacia el público tan propia de los movimientos de vanguardia: “‘Ahora’ quiere que este número sea el 2 para ahorrarse el trabajo inútil de dar los buenos días. (...) No explica lo que quiere hacer ni lo que dice. Si llega a realizar algo se verá y se comprenderá. Y si alguien no entiende, que no entienda entonces.”²⁸ La nota destacaba la importancia de lo nuevo en este “periódico libre”, un fundamento de valor operante al interior del grupo y enarbolado como criterio de legitimidad.

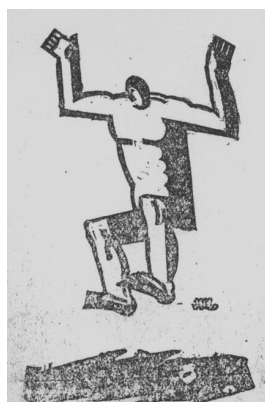


Fortunato Dépero
Esperando el tren (estudio para la portada de *Vogue*), 1929-30, ténpera sobre cartón, 41 x 28.8 cm, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y Rovereto

Fortunato Dépero
El tren nacido del sol, 1924, óleo sobre lienzo, 131 x 90.5 cm, colección particular

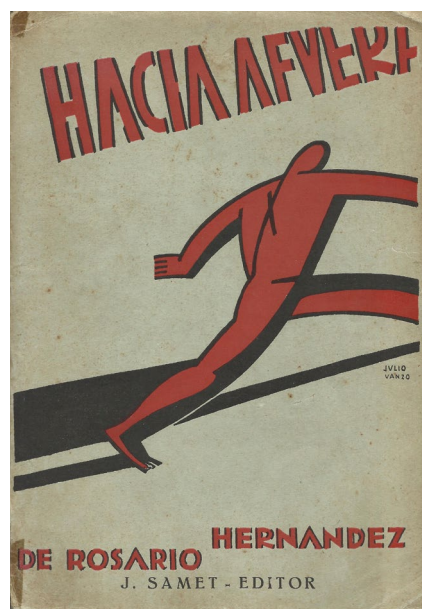
Una antena de Rosario

Entre las imágenes que publicó *Ahora*, junto a los grabados de Julio Vanzo figuraron los de otro colaborador rosarino: el escultor Lucio Fontana. Ellos fueron los únicos artistas rosarinos que formaron parte del número inicial de la revista. Si bien para el momento de efectiva edición del periódico Fontana ya se encontraba de nuevo en Milán, con seguridad participó de la



Julio Vanzo
afiche para *Ahora*, reproducido en *América*, Rosario, 21/1/1928, p. 1.

Julio Vanzo
portada de *Hacia afuera* de Hernández de Rosario, Buenos Aires, Samet, 1926



elaboración del proyecto. En efecto, la vida de Lucio Fontana transcurrió alternativamente entre Argentina e Italia y a comienzos de los años veinte había retornado a su ciudad natal sin haber definido aún su vocación artística. Este hecho decisivo se produjo en Rosario, trabajando en la conocida empresa de escultura y marmolería que su padre, Luis Fontana, dirigía por entonces junto a Juan Scarabelli.²⁹ Poco tiempo después comenzó a compartir con Vanzo el lugar de trabajo, un taller que se convirtió en punto de encuentro para artistas e intelectuales interesados en la renovación cultural. Esta etapa de mutuo estímulo y constantes indagaciones estilísticas, que los llevaría a experimentar con elementos provenientes de un amplio repertorio formal legado por las vanguardias y sus reformulaciones posteriores a la primera Gran Guerra, dejó una huella indeleble en sus respectivas trayectorias.³⁰

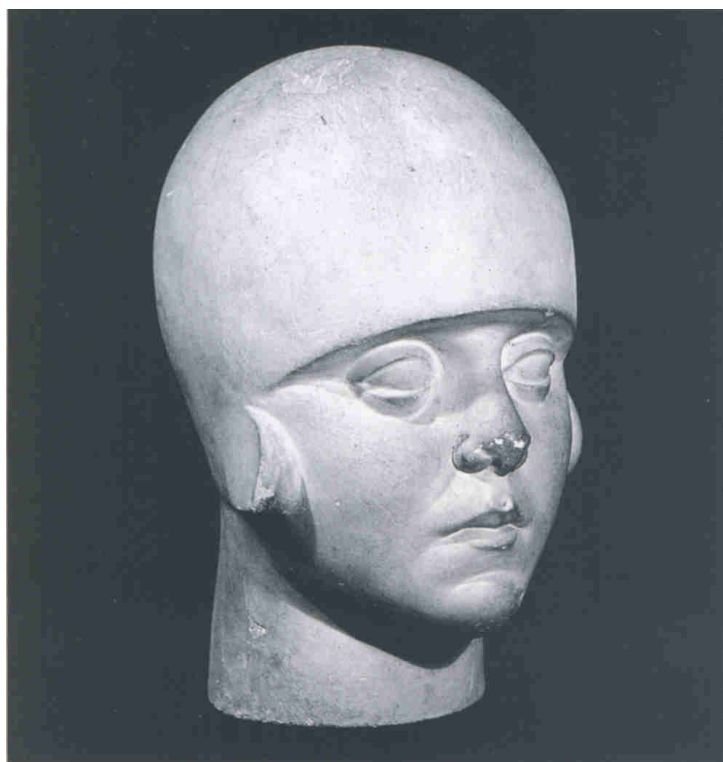
Según los datos consignados en el último catálogo razonado de la obra de Fontana, en un número de *Ahora* se reprodujeron dos esculturas en yeso con su firma, que también aparecerían en *La Gaceta del Sur*: *La mujer y el balde*, a la que nos referiremos más adelante, y *Mary*, una cabeza simétrica, de ojos vacíos y líneas simplificadas.³¹ La joven llevaba un sombrero *cloche* o campana, que hacía furor por entonces, pero al mismo tiempo el hieratismo de la obra se ligaba a la reverberación que se produjo en los años veinte de las modas egipcias. En este sentido, el rostro combinaba referencias al mundo contemporáneo y a la antigüedad, a un pasado remoto. A su vez, la escultura de Fontana remitía a *Isis* de Pablo Curatella Manes. Esta escultura formó parte de la exposición individual en el Salón Witcomb de Buenos Aires de 1924 y fue reproducida en medios gráficos como *Martín Fierro*, que seguramente Fontana vio. Según Patricia Artundo, la presencia en la muestra de tres obras de la década anterior puede entenderse en tanto antecedente de las últimas producciones de

Curatella Manes: "independencia frente al modelo natural, el trabajo a partir de una síntesis plástica que elimina lo anecdótico y destaca las formas geométricas puras, además de la preferencia por las formas cerradas sobre sí mismas".³² Que estas características estéticas sean aplicables a las búsquedas del escultor rosarino, nos alerta sobre su conocimiento de las tendencias operantes tanto en Argentina como en Europa.

El segundo número del periódico de arte y crítica incluyó la participación gráfica de Ángel Guido, arquitecto, grabador e historiador cuyo último libro había sido reseñado en la primera entrega de *Ahora*.³³ No sabemos si estas imágenes se trataban de las viñetas realizadas por el mismo Guido e incluidas en sus publicaciones sobre arquitectura americana, si eran parte de los grabados realizados durante su viaje por Bolivia o si tenían que ver con un tipo de obra ligada al expresionismo que no tuvo mayor difusión ni continuidad en el marco de una carrera profesional dedicada principalmente a la arquitectura. En efecto, Ángel Guido había participado en el Salón organizado por el grupo Nexus de 1926 con dos aguafuertes, incursionando de manera excepcional en un ámbito donde habitualmente se destacaba su hermano Alfredo.³⁴

Luego de la celebración de este Primer Salón de Artistas Rosarinos Nexus, Juan Zocchi redactó un texto crítico sobre el estado de la pintura en la ciudad. En esas líneas celebraba los logros de los creadores locales y destacaba el carácter innovador de la producción de estos tres artistas en particular: "Rosario ha ido hasta donde ha ido Buenos Aires, con más tres nuevas manifestaciones de modos que enriquecen la variedad anterior: Vanzo, Ángel Guido y Fontana".³⁵ Entre las sesenta obras presentadas a ese certamen, Zocchi encontraba "muchos de los modos, tendencias, escuelas del momento" y caracterizaba la producción de Vanzo en el marco del "futurismo", la pintura de Ángel Guido en relación con el "expresionismo" y la escultura de Fontana como una forma de "primitivismo estilizado".³⁶ Si bien los retratos de Zocchi reproducidos en el catálogo con la firma de Vanzo y Fontana no se correspondían con estas definiciones, las palabras de Zocchi sí permitían comprender trabajos contemporáneos de estos artistas que con seguridad pudo conocer antes e independientemente de su exhibición pública. Tiempo después el periódico ilustrado *Ahora*, que contaba al mismo Zocchi entre sus colaboradores, reproducía obras de los tres rosarinos. Hipotéticamente, podemos pensar que la revista replicaba en imágenes las afirmaciones de Juan Zocchi, uno de los colaboradores activos de *Ahora*.³⁷ En todo caso, a través de la selección de imágenes *Ahora* sellaba alianzas y marcaba diferencias dentro del espacio artístico local.

Significativamente, *Ahora* sólo incluyó grabados y reproducciones de artistas de vanguardia locales o europeos, dejando al margen a los representantes de las nuevas tendencias de Buenos Aires o de otras regiones del país. Cumplía así su objetivo de constituir una "antena en Rosario, una antena de Rosario mejor dicho."³⁸ En efecto, junto a las imágenes de estos autores rosarinos, *Ahora* reprodujo obras de artistas europeos de



Lucio Fontana
Mary, 1926-27, yeso patinado,
 30 x 22.5 x 17 cm, colección
 particular, Milán



Pablo Curatella Manes
Isis, 1917, piedra, 39 x 27 x 22 cm,
 MINBA, Buenos Aires

peso internacional como el expresionista ruso Marc Chagall y los pintores abstractos Oskar Nerlinger y Rudolf Bauer, la pintora rusa Olga Sakharova y la escultora alemana Milly Steger, entre otros. Varios de ellos habían expuesto por entonces en la galería alemana *Der Sturm*, famoso centro del arte de vanguardia berlinés dirigido por Herwarth Walden quien a su vez editaba una revista con el mismo nombre que aparecería con una frecuencia variable entre 1910 y 1932. La disponibilidad de una información tan actualizada sobre lo que casi en forma contemporánea sucedía en el convulsionado mundo del arte europeo puede entenderse en el marco de la activa política de intercambio de ejemplares que se propiciaba desde muchas oficinas de redacción en las primeras décadas del siglo, favoreciendo la constitución de amplias redes entre intelectuales y artistas. A su vez, el temprano acceso de Julio Vanzo a este tipo de publicaciones permite comprender no solo la presencia de estas imágenes en un periódico local, sino también la radicalidad de las propuestas plásticas de artistas de avanzada en Rosario como fueron la suya y la de Lucio Fontana en los años veinte.

Desde su rol de columnista, Julio Vanzo firmó dos artículos para *Ahora*. En la primera entrega se publicó “Con carbonilla”, material antiguo cuya aplicación técnica ilustró con imágenes de artistas contemporáneos, una amalgama de tradición y modernidad que desarrollaría en su propia obra. El segundo número incluyó una nota ilustrada sobre “Manuel Musto y el paisaje”, artista que luego de realizar su viaje de estudios por Italia junto a Augusto Schiavoni, desplegó una pintura intimista donde conjugó de un modo personal elementos del simbolismo y del posimpresionismo.³⁹ Las afinidades con otros creadores basadas en la pertenencia a un amplio espectro de variantes modernas que podemos intuir a partir de la selección de imágenes, los distanciaba a su vez de las vertientes más conservadoras cobijadas por las instituciones.

Estos acercamientos también fueron ratificados a través de la participación en banquetes, organizados en principio por los integrantes de *La Gaceta del Sur* para festejar la aparición de *Ahora* y luego en sentido recíproco. Los mutuos agasajos revelaban no sólo el interés de sus miembros en dar publicidad a estos proyectos grupales, sino también la estrecha relación que existía entre artistas, escritores e intelectuales nucleados en torno a cada revista.⁴⁰ En las cenas celebradas en febrero de 1928 se dieron cita varios artistas de la primera generación, partícipes activos en el mundo de la prensa periódica como Herminio Blotta, Santiago Minturn Zerva, Manuel Ferrer Dodero y César Caggiano.⁴¹

La voluntad de favorecer la renovación estética, de legitimar una propuesta diferente a las que recibían el aval oficial y de generar ámbitos de circulación alternativos para sus obras, implícita en la misma existencia de la revista, se reforzó con el anuncio en el segundo y último número de *Ahora* de la próxima organización de un “salón de arte independiente”, similar a aquellos celebrados con este mismo espíritu en Buenos Aires desde 1924.⁴² A pesar de no contar con ningún indicio de que el salón programado para abril de 1928

se haya concretado, la sola existencia del proyecto da la pauta de la necesidad de un espacio de exhibición para producciones no afines al canon estético. En cierta medida, este lugar fue cubierto en Rosario hasta mediados de los treinta por la ilustración gráfica, ámbito mucho más flexible a las innovaciones del lenguaje quizás en virtud de la ausencia de tradiciones fuertes y de su ajenidad con respecto al carácter solemne otorgado a las bellas artes.

Un espíritu moderno

El número inicial de *La Gaceta del Sur*, dirigida por el escritor Anicio Ortiz, apareció en marzo de 1928 y se publicaría con una frecuencia mensual hasta fines de ese año. La revista animada por un “espíritu eminentemente moderno” se había anunciado meses antes como un producto de gran calidad tanto en su contenido como en su aspecto visual.⁴³ Este periódico de crítica, arte y letras intentó contribuir en la puesta al día estética de sus lectores, no sólo a través de las notas sobre exposiciones sino también mediante la modernidad de su diseño gráfico y el amplio número de imágenes que la ilustraron. El gran abanico de obras realizadas por artistas modernos nacionales y europeos tenía un eje en común: informaba sobre las tendencias operantes entonces en las metrópolis culturales, todas variantes de las “llamadas al orden” que desde distintas tradiciones nacionales revisitaban el legado vanguardista.⁴⁴ De esta manera, la revista otorgó visibilidad ante el público de la ciudad a un conjunto de artistas interesados por lo nuevo, que producían en ciudades tan distantes como París, Buenos Aires y Rosario.⁴⁵

Por las páginas de la revista pasaron muchos artistas extranjeros residentes en París que habían absorbido el clima cultural del período de entreguerras, tales como Pablo Picasso, Tsuguharu Foujita, Amadeo Modigliani y Mario Tozzi. Este espacio metropolitano funcionó a su vez como horizonte de paradigmas estéticos e intelectuales, un sistema de referencias y de instancias definitivas de consagración que se encontraba fuera del propio campo y que validaba las búsquedas de los artistas argentinos. En efecto, la mayoría de los exponentes del arte nacional seleccionados por *La Gaceta del Sur* había pasado algún tiempo en Europa tomando contacto directo tanto con la tradición occidental como con los nuevos movimientos artísticos. Son conocidos los periplos europeos de Norah Borges, Emilio Petorutti y Alfredo Guttero, similares a los que emprendieron creadores ligados al espacio artístico local como Nicolás Antonio de San Luis, César Augusto Caggiano, Manuel Musto, Domingo Candia o Gustavo Cochet. Las últimas propuestas de todos ellos fueron reproducidas en la revista. Reiterando una situación característica de las sociedades latinoamericanas, las obras y autores “faro” que sustentaban la legitimidad de la revista provenían de la cultura metropolitana.⁴⁶

La Gaceta del Sur cubrió mediante comentarios de muestras o a través de reproducciones de obras, muchas de las exposiciones que se realizaron entre 1927 y 1928 en nuevos espacios que habían emergido durante los años veinte. De esta manera proveyó al lector de una información abundante

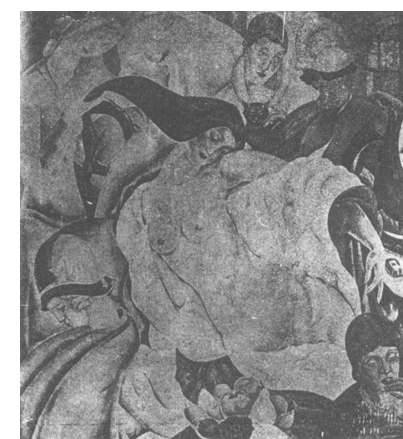
y actualizada sobre la producción de artistas modernos que pocos meses antes se habían presentado en Rosario o Buenos Aires. El regreso de Alfredo Guttero a Argentina en septiembre de 1927 tras su experiencia europea fue sumamente significativo para nuestro arte, no sólo por el carácter renovador de su pintura tanto a nivel formal como técnico sino también por la intensa tarea que llevó adelante como promotor de artistas ligados al modernismo estético.⁴⁷ Habiendo mantenido durante su ausencia un contacto fluido con quienes protagonizaban las batallas por la renovación en Buenos Aires, tras volver al país desarrolló a lo largo de cinco años distintas actividades en el campo artístico con una intensidad fuera de lo común. *La Gaceta del Sur* reprodujo tres obras suyas: *Florentina* de 1924, un óleo que probablemente haya formado parte de la exposición individual inaugurada en Amigos del Arte en octubre de 1927, o quizás de la Gran feria de pintura joven organizada diez días más tarde por Atalaya en Boliche de Arte; *Composición* de 1928, una de las obras enviadas al X Salón de Otoño de Rosario donde el artista fue premiado; *Tarde en Olivos (Motivo campestre)*, yeso cocido de 1927, una



Alfredo Guttero
Florentina, 1924, óleo sobre lienzo, s/d, ubicación desconocida, reproducido en *La Gaceta del Sur*



Alfredo Guttero
Composición, 1928, s/d, ubicación desconocida, reproducido en *La Gaceta del Sur*.



Alfredo Guttero
Tarde en Olivos (Motivo campestre), 1927, yeso cocido, 180 x 177 cm, colección particular, Buenos Aires, reproducido en *La Gaceta del Sur*.

compleja composición premiada en la 3^o Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales montada entre diciembre de 1927 y enero de 1928.

Junto a Guttero, Emilio Pettoruti fue la otra gran figura rectora en la introducción del modernismo estético y su difusión a nivel nacional, cuyas obras fueron reproducidas por *La Gaceta del Sur*. Luego de su sonado regreso en 1924, colaboró en muchas revistas modernizadoras como *Martín Fierro*, la *Revista Oral* dirigida por Alberto Hidalgo, *Índice* o *Crítica Magazine*, y trabajó junto a Leonardo Estarico en la organización de Boliche de Arte. Fue este crítico quien escribió el catálogo de la primera exposición individual que Pettoruti realizó en Rosario a finales de 1927 como representante de la “asociación titulada boliche de arte (...) abierta a todas las tendencias de la hora actual”.⁴⁸ Invitado por El Círculo, se presentó en octubre en las salas del Museo Municipal de Bellas Artes causando una serie de controversias en la ciudad, donde finalmente quedaron dos óleos adquiridos por la Comisión Municipal de Bellas Artes. El artista platense recordaría años más tarde la cena compartida entonces con Juan Zocchi y Julio Vanzo.⁴⁹

La Gaceta del Sur también albergó la obra de autores rosarinos ligados al grupo tanto por vínculos de amistad como por su interés en el modernismo estético. César Caggiano había organizado en noviembre de 1927 una muestra de sus últimas producciones en la Cooperativa Artística, sucursal de la casa porteña donde funcionaba la Asociación Boliche de Arte, luego de dos años de estadía en Paraguay. Un dibujo y una pintura de este artista, activo colaborador de *La Gaceta del Sur*, fueron reproducidos en la revista. El mismo ámbito acogió en agosto de 1928 la producción de Gustavo Cochet, otro artista de la zona. Recién llegado a nuestro país, luego de una gira por las principales ciudades europeas, exhibió parte de los óleos, acuarelas, litografías y aguafuertes realizadas durante los doce años de ausencia. Al mes siguiente, uno de estos grabados apareció en la portada de la revista.



Emilio Pettoruti
Primavera, 1914, mosaico,
reproducido en *La Gaceta del Sur*.

Síntesis, sugestión, exageración

La celebración en Rosario del X Salón de Otoño dio lugar a una serie de señalamientos, que traslucían las convicciones e intereses que daban coherencia a esta “formación” hacia su interior al tiempo que la distanciaban de las instituciones oficiales. La crítica redactada por el escritor Miguel La Rosa dejaba en claro su disconformidad con la labor realizada por las sucesivas Comisiones Municipales de Bellas Artes que, a su entender, habían conducido al vaciamiento del Salón: el público ya no lo visitaba, los expositores del resto del país enviaban obras sin mayor valor estético y faltaba la participación de “casi todos los rosarinos”.⁵⁰ Pese a todo, La Rosa destacaba el aporte de ciertos autores de Buenos Aires, exponentes del “arte vivo”, que habían presentado recientemente sus obras en los nuevos espacios coordinados por asociaciones de artistas y críticos: Amigos del Arte, “La Peña” Gente de Arte y Letras o Boliche de Arte.⁵¹ Muchos habían realizado ya su recorrido europeo, otros comenzarían el consabido viaje de estudios en los años inmediatamente posteriores. Entre ellos, además del mencionado Guttero, el autor rescataba las producciones de artistas modernos como Juan Bautista Tapia, Raquel Forner, Víctor Pissarro y Juan del Prete.

Significativamente, en el mismo número donde se cuestionaba la mayoría de las obras aceptadas en el salón, se reproducía un dibujo de una firma “de clamorosa ausencia” entre los expositores. Era un desnudo en carbón de Julio Vanzo que por su resolución plástica se distanciaba abismalmente del resto de las imágenes. Sintético y abstracto en extremo, conformado por líneas rectas y planos de valor, denotaba la voluntad experimental de su autor y el interés por la actualización estética que alentaba el grupo. Vanzo apeló a un estilo similar en dos ilustraciones que acompañaron un cuento moderno del poeta polaco Jaroslaw Iwaszkiewicz, traducido por primera vez al castellano para la revista.⁵² Mediante formas geométricas, líneas finas y controladas, blancos y negros plenos, los dos dibujos condensaban momentos centrales del relato. Imágenes y textos reforzaban un mismo sentido, tanto a nivel narrativo como estético.

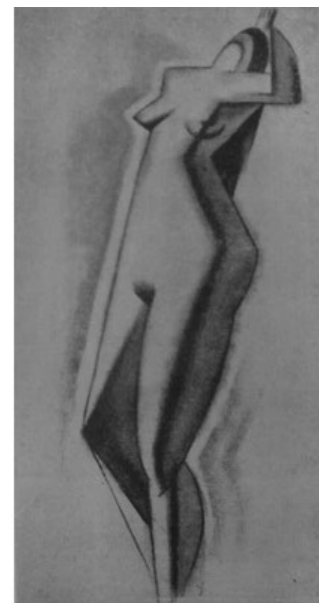
La presencia de este tipo de imágenes permite afirmar que la circulación de revistas o periódicos culturales funcionó en nuestro país en un sentido doble y complementario. Por un lado, las publicaciones provenientes de los grandes centros artísticos pusieron a disposición de los creadores locales una cantidad de información actualizada sobre la producción de sus pares metropolitanos. Por su parte, estos mismos artistas encontraron en las revistas editadas en sus propios ámbitos, un espacio alternativo para aquellas obras no compatibles con el canon vigente. *La Gaceta del Sur* constituyó, en efecto, un espacio de circulación y de validación de propuestas ligadas a la renovación modernista.

En su último número, reiterando el acercamiento a través de la imagen impresa ya efectuado en las páginas de la entrega inicial de *Ahora*, *La Gaceta del Sur* reprodujo en forma contigua una escultura de

Lucio Fontana y un dibujo de Julio Vanzo. La participación conjunta de estos jóvenes exponentes del arte nuevo en Rosario subrayaba la comunidad de intereses: en ambos casos, el desnudo femenino constituía un vehículo para la experimentación estética. La obra de Fontana era *La mujer y el balde*, una de las esculturas presentadas en septiembre de 1927 en la Exposición de Artistas Rosarinos, segundo salón organizado por el grupo Nexus del que Lucio había sido socio fundador. La figura desnuda con sus brazos en alto y en un marcado *contrapposto*, había sido resuelta de un modo sumamente sintético, alternando grandes curvas con líneas rectas. Aunque el referente iconográfico pudiera ser *El manantial* de Ingres (1820-1856) o un antepasado antiguo en común, el cambio del cántaro por un balde y el engrosamiento del cuerpo mostraban una voluntad de actualización del tema clásico. La ausencia de naturalismo en la representación provocada por las simplificaciones formales o “deformaciones aparentemente toscas”, fue denominada por Gill Perry “primitivismo técnico”, un recurso consciente que les permitió a los artistas modernos occidentales recuperar un modo de expresión más puro y directo.⁵³

Como bien señaló en diversas ocasiones Enrico Crispolti, algunas obras de esta primera época en la trayectoria de Fontana pueden pensarse a partir de su particular atracción “hacia los trabajos tanto de Maillol como de Archipenko”.⁵⁴ En efecto, existe una gran cercanía entre la mujer de Fontana y la figura de *Repose* (1911) de Alexander Archipenko, uno de los yesos patinados que conformó su envío para el Armory Show de 1913. Por esos años, y paralelamente a sus primeras exploraciones con el espacio a través del contraste entre llenos y vacíos, este escultor vanguardista de origen ucraniano trabajó en una serie de figuras femeninas de carácter arcaico. Las formas romas, los volúmenes exagerados, la ausencia de detalles, de obras como *Venus*, *La vie familiar* o *Femme assise* (todas de 1912), eran elecciones formales también presentes en las búsquedas plásticas de Fontana durante los veinte.

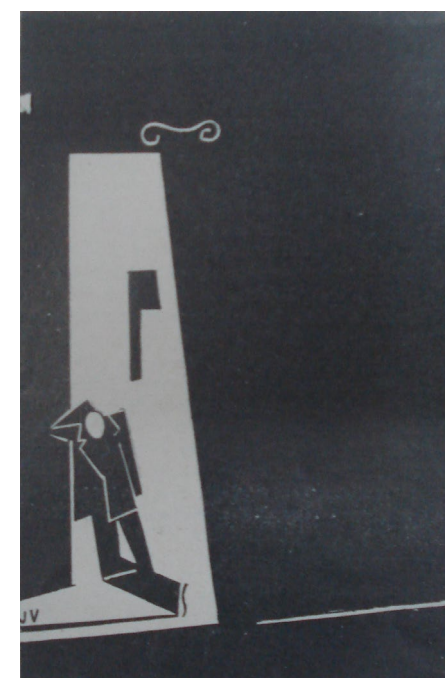
En cuanto al dibujo de Vanzo reproducido por *La Gaceta del Sur*, es probable que se haya tratado de aquel *Camarín* “geométrico y constructivista” que enviara en diciembre de 1927 al Salón Ben Hur, exposición grupal que ese año se presentó en Rosario como alternativa a los espacios oficiales.⁵⁵ Igual que en la obra de su compañero de taller, un prisma servía de apoyo para una de las mujeres. En el dibujo acuarelado, una se ubicaba ante un espejo dando su espalda al espectador, mientras que la otra aparecía de frente, con la cabeza volcada hacia delante y arreglando su cabello, de modo que ninguna dejaba ver su rostro. Por su parte, la mujer de Fontana tampoco tenía rasgos de ningún tipo. Como en tantas obras modernas desde la década de 1870, el ocultamiento de las facciones, de los gestos, de la expresión, de cualquier elemento que pudiera generar una respuesta sentimental, conducía al espectador a fijar su atención en otros aspectos de la representación, tales como las elecciones formales o el tratamiento pictórico de la superficie.⁵⁶ Justamente, en el dibujo de Vanzo se destacaba el uso de amplias curvas y rectas precisas para definir una imagen figurativa pero con un alto grado de



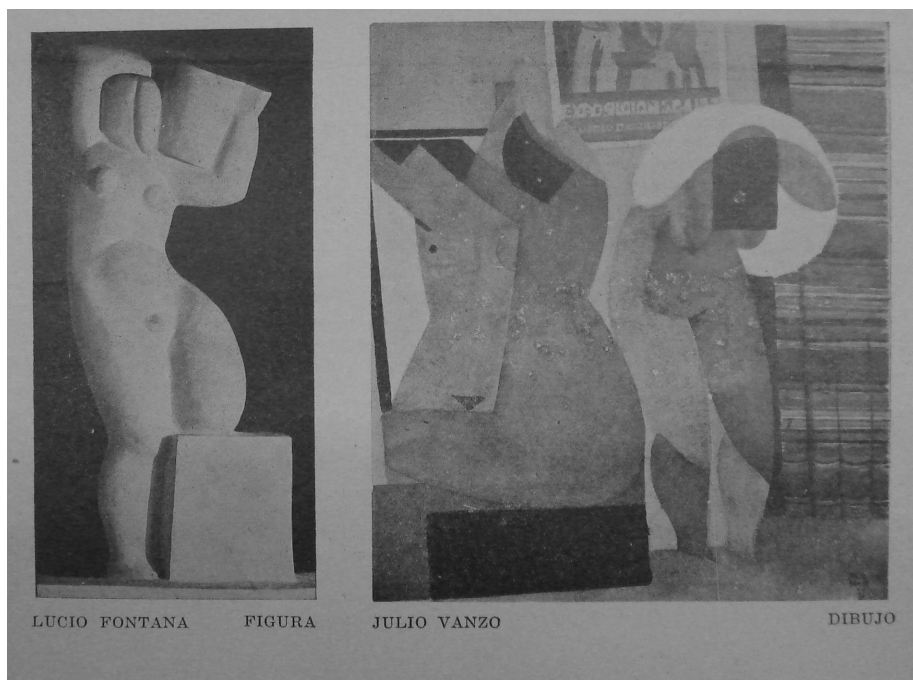
Julio Vanzo
Dibujo, c. 1928, ubicación desconocida, reproducido en *La Gaceta del Sur*.



Julio Vanzo
ilustración para “Nuevo Amor” de Jaroslaw Iwaszkiew, reproducido en *La Gaceta del Sur*.



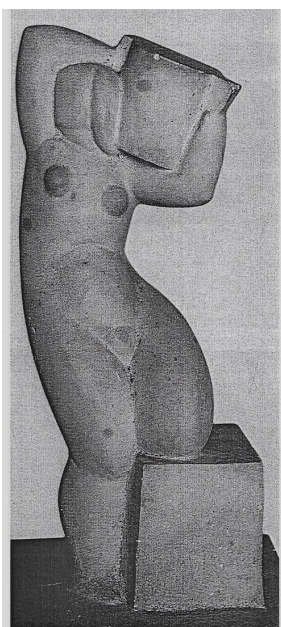
Julio Vanzo
ilustración para “Nuevo Amor” de Jaroslaw Iwaszkiew, reproducido en *La Gaceta del Sur*.



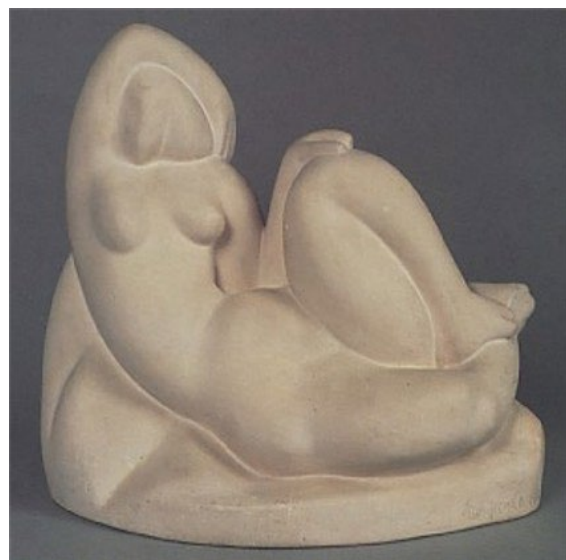
Lucio Fontana, figura, y Julio Vanzo, dibujo, reproducidos en *La Gaceta del Sur*.



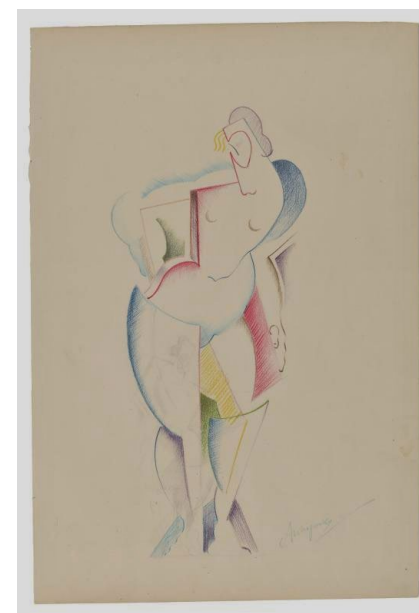
Julio Vanzo
Camarin (Las modelos), 1927, acuarela sobre papel,
 40 x 41 cm, Museo Castagnino+macro, Rosario.



Lucio Fontana
La mujer y el balde, 1926-27,
 yeso, 40 x 22 x 24 cm,
 ubicación desconocida.



Alexander Archipenko
Repose, 1911, yeso patinado, 34.3 x 38.7 x 24.8 cm, Frances
 Archipenko Gray Collection, New York.



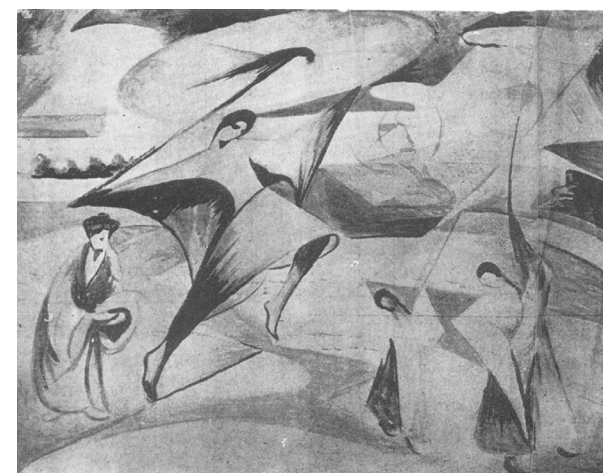
Alexander Archipenko
Sin título XV Sketchbook II, c. 1921-23,
 lápiz sobre papel, 45.7 x 30.8 cm,
 Museum of Fine Arts, Houston.

abstracción. En este sentido, la serie de mujeres sintéticas que poblaron la obra en papel de Archipenko, aquel conjunto de grafitos y acuarelas producido durante su estadía berlinesa, resulta un referente posible aunque no el único.⁵⁷ Las representaciones del cuerpo humano cada vez más alejadas de la mimesis, pero que sin embargo preservaban sus ejes estructurales, fueron características de muchos artistas ligados al cubismo, al futurismo, y a sus reverberaciones en la primera posguerra.

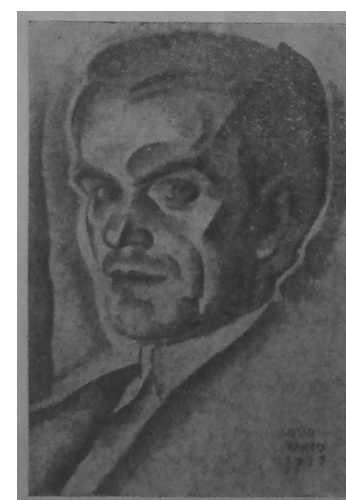
Precisamente, la diagramación se completaba con una acuarela de Arturo Ciacelli, artista italiano integrante del segundo futurismo que, luego de vincularse con Sonia y Robert Delaunay en París, se había instalado en Estocolmo.⁵⁸ Su nombre estaba siendo promovido en Argentina por Emilio Pettoruti a través de artículos publicados en diversas revistas.⁵⁹ En la reproducción de *La Gaceta del Sur*, cuatro mujeres reunidas en una especie de danza y vestidas con largas túnicas al estilo de Loïe Fuller, protagonizaban una escena sumamente dinámica por la profusión de líneas oblicuas y elipses. Una de ellas, con el peinado y el kimono tradicional de las geishas, podría remitir a la presencia de Sada Yakko en París y los espectáculos teatrales que realizó junto a Fuller a comienzos del siglo XX.⁶⁰

Tanto en la acuarela de Ciacelli como en la de Vanzo, la remisión al mundo del espectáculo vinculaba ambas propuestas con uno de los tópicos privilegiados dentro del arte nuevo. Por otra parte, la síntesis visual y la abstracción de la figura humana continuaban siendo dominantes en la estética de *La Gaceta del Sur*. En este sentido, la puesta en página confirmaría que la selección y reproducción paralela de imágenes creadas por artistas locales y por otros contemporáneos modernos no fue en ningún caso azarosa. La presencia de obras renovadoras consagradas en espacios metropolitanos, ya fuera Buenos Aires u otras ciudades europeas, con temas y pautas formales similares a las elegidas por los rosarinos, estaría funcionando como aval estético para los jóvenes de algún modo vinculados a esta revista.

En efecto, el grupo de *La Gaceta del Sur* apeló tanto a la reproducción de imágenes modernas que circulaban en espacios metropolitanos como al señalamiento de textos críticos publicados en otras revistas de la época. Por ejemplo, en el número 6 recomendaron las páginas redactadas por Julio E. Payró para *Nosotros*, un “alegato fervoroso en pro del modernismo”.⁶¹ En este artículo, el crítico de arte planteaba la diferencia entre representación e imitación, afirmando que ante la capacidad de la fotografía de reproducir la realidad de manera perfecta, la pintura moderna necesariamente se orientaba hacia la plástica pura. En esa dirección actuaba el artista contemporáneo, quien se valía de todos los medios disponibles: “la síntesis, la sugestión, la exageración misma”.⁶² Siguiendo a Fernanda Beigel podemos afirmar que estos textos colectivos permitirían un acercamiento privilegiado no sólo a los principales debates del campo intelectual de una época, sino también a los modos de legitimación de nuevas prácticas culturales.⁶³



Arturo Ciacelli
sin datos, acuarela reproducida en *La Gaceta del Sur*.



Julio Vanzo
Retrato de Fausto Hernández,
1929, reproducido en *Sábado*.
Semanario ilustrado, a. 1, n. 3,
Rosario, 30/8/1930, p. 9.

Consideraciones finales

Las revistas culturales constituyeron espacios de sociabilidad intelectual relativamente informales, donde circulaban nuevas ideas artísticas y literarias, al tiempo que se tejían amistades, se reforzaban solidaridades y se manifestaban exclusiones.⁶⁴ Las redes de relaciones que se pueden establecer a partir de los nombres asociados a proyectos editoriales como *Ahora* y *La Gaceta del Sur* nos ha permitido reconstruir uno de los grupos más beligerantes al momento de promover la introducción del modernismo estético en Rosario, y dentro del cual Julio Vanzo y Lucio Fontana jugaron un rol muy importante.

Los fuertes vínculos que forjó Vanzo en su juventud con artistas, escritores, periodistas e intelectuales, quedaron plasmados asimismo en una serie de retratos en óleo o carbonilla desplegados entre 1926 y 1929. Allí aparecieron los rostros de quienes conformaron su círculo más cercano en los años veinte: Lucio Fontana, Juan Zocchi, Alfredo Laborde, Antonio Macedo, Emilio Pizarro Crespo y, por supuesto, Fausto Hernández. Todas

estas imágenes, si bien conservaban los rasgos fisonómicos de los modelos, mostraban una estructura firme, contrastes marcados de luces y sombras, así como volúmenes macizos característicos de las nuevas formas de figuración, que ligaban la propuesta de Vanzo a la producción contemporánea de los principales exponentes del arte moderno en la Argentina.

El *Retrato de Fausto Hernández* fechado en 1929 fue reproducido un año más tarde en el semanario ilustrado *Sábado*, dirigido por el mismo Vanzo junto a Alfredo Laborde y donde Hernández colaboró con el pseudónimo “Barbijo”. En este sentido cabe señalar que la relación productiva que establecieron Julio Vanzo y Fausto Hernández no sería más que un ejemplo de la importancia que tuvieron las sociedades de artistas y escritores a lo largo de la historia del modernismo en tanto promotoras del cambio cultural, sociedades que encontraron en las publicaciones periódicas un soporte privilegiado.

Dentro del creciente número de libros y periódicos que desde finales del siglo XIX favorecieron en Argentina el encuentro de escritores y artistas, de palabras e imágenes, las revistas culturales en particular habilitaron la presencia conjunta de obras que no compartieron necesariamente en ese momento histórico otro ámbito de exhibición.⁶⁵ En revistas como *Ahora* o *La Gaceta del Sur* las últimas producciones plásticas de los artistas renovadores de Rosario se cruzaron con las de sus pares metropolitanos. Este diálogo entre imágenes impresas fue una herramienta valiosa para la creación y el fortalecimiento de lazos y alianzas, no sólo al interior del propio ámbito artístico sino también en su proyección hacia otros centros culturales.

Notas

* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano / Escuela de Bellas Artes - Facultad de Humanidades y Artes – Universidad Nacional de Rosario, lmouguelar@gmail.com

¹ Los ejes principales de este escrito fueron esbozados en noviembre de 2013 con motivo de la presentación del libro de Fausto Hernández, *Teatro: obra reunida*, evento en el que participé en calidad de panelista gracias a la gentil invitación de Liliana Ruiz, directora de la editorial Baltasara de Rosario. Años más tarde retomé estos planteos iniciales para cruzarlos con ciertas líneas de análisis desarrolladas en el marco de mi tesis doctoral.

² Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 [1992].

³ Entre la vasta bibliografía existente sobre revistas culturales, queremos destacar dos compilaciones que abrieron en nuestro país el estudio del cruce productivo entre literatura y visualidad: Artundo, Patricia (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008 y Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

⁴ Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1982 [1981].

⁵ Masiello, Francine, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986 y Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

⁶ Cfr. Sosnowski, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999.

⁷ Con el objetivo de trazar los tempranos acercamientos de Antonio Berni al mundo del arte y de plantear los estímulos que pudieron orientar su posterior recorrido europeo, Fantoni reconstruye el espacio cultural rosarino de las primeras décadas del siglo XX. En este marco aparecen los maestros extranjeros de la primera generación, los pequeños cenáculos y las publicaciones sobre arte que circulaban en la ciudad. Fantoni, Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2014.

⁸ Armando, Adriana, “Entre los Andes y el Paraná: La Revista de ‘El Círculo’ de Rosario” en *Cuadernos del CIESAL*, año IV, n° 5, Rosario, UNR, 1998, pp. 79-88. Los estrechos vínculos entre el ideario estético y cultural de la revista que lo contó como director y los proyectos murales que durante la misma década desplegó Alfredo Guido, fueron señalados por la misma autora en “Imágenes de Argentina y América: los murales de Alfredo Guido”, en *Studi Latinoamericani*, n. 1, Udine, Forum, 2005, pp. 89-102.

⁹ Cabe señalar sin embargo la ponencia de Adriana Armando donde a partir del estudio de *Apolo y Argos*, visibilizó el trabajo de algunas mujeres artistas de Rosario durante la década del veinte. Al respecto ver, “Mujeres y revistas culturales: algunas expresiones en torno a los años veinte”, en *Actas de las V Jornadas Nacionales “Espacio, Memoria e Identidad”*, Rosario, CEEMI / UNR, CD Rom, 2008 y el artículo de su autoría incluido en este mismo número de *Separata*, donde retoma y complejiza algunas líneas de análisis sobre revistas culturales planteadas inicialmente años atrás.

¹⁰ Slullitel, Isidoro, *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Biblioteca, 1968.

¹¹ Analizamos las posibilidades y los límites a los que se enfrentaron los artistas a comienzos del siglo XX a partir de una serie de producciones que ponían en evidencia los estrechos lazos existentes aún entre las bellas artes y las artes aplicadas, en Mouguelar, Lorena, “Pintores, ilustradores y caricaturistas. El arte como profesión en Rosario a comienzos del siglo XX”, en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, n. 6, Buenos Aires, CAIA, 2015, pp. 119-132.

¹² Chiappini, Julio, *Julio Vanzo*, Rosario, Zeus, 1993.

¹³ Sobre este hecho y otras circunstancias de vida reseñadas en el marco de una cuidadosa reconstrucción de las adscripciones ideológicas y estéticas de Francisco M. Piñero, ver Tarcus, Horacio, “Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los veinte” en *Revista Iberoamericana*, v. LXX, n. 208-209, jul-dic 2004, 749-772.

¹⁴ Ambos habían nacido en 1901 y cursado sus estudios secundarios en el

Colegio Nacional N° 1, donde quizás se hayan conocido. Vanzo atesoraría aún muchos años más tarde un ejemplar de *Prisma*, según una comunicación personal de Adriana Armando y Guillermo Fantoni, quienes lo entrevistaron en 1979.

¹⁵ Recién llegados de Europa, los hermanos Borges se comprometieron en el proceso de renovación de las artes y las letras en Argentina. Con este objetivo, la gestación de diversos proyectos editoriales al modo de las revistas ultraístas españolas fue central. Artundo, Patricia, *Norah Borges: obra gráfica 1920-1930*, Buenos Aires, FNA, 1994. La intensa relación que se produjo en los años veinte entre las revistas literarias y el arte nuevo fue puesta a foco en una exposición realizada en el MNBA y curada por Sergio Baur, *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras 1924-1924*, cat. exp., Buenos Aires, Asoc. Amigos del MNBA, 2010.

¹⁶ Sarlo, Beatriz, *op. cit.*, p. 117.

¹⁷ Aguirre, Osvaldo, "Sentimiento del misterio" en Hernández, Fausto, *Teatro: obra reunida*, Rosario, Baltasara, 2013, pp. 10-41: 12.

¹⁸ Las obras de estos artistas europeos de vanguardia fueron reproducidas con frecuencia en la revista *Der Sturm*, una publicación a la que Vanzo tuvo acceso. Sobre la presencia de las temáticas y las morfologías mecanizadas en el arte europeo desde el siglo XVII hasta el XX, ver Le Bot, Marc, *Pintura y maquinismo*, Madrid, Cátedra, 1979.

¹⁹ Sobre las presentaciones de Pettoruti en Buenos Aires tras su periplo europeo, en el marco de los debates por la introducción del arte moderno que se desplegaron entre 1924 y 1932, ver el señero trabajo de Diana Wechsler, "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas" en Diana Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, CAIA / Jilguero, 1998, pp. 119-155. La exposición y recepción de sus obras en Córdoba en 1926 fueron indagadas por Paulina Iglesias en "Entre ellos, 9 de vanguardia. Obras de Pettoruti en Córdoba", en *Separata*, a. XV, n. 20, Rosario, CIAAL / UNR, dic de 2017, pp. 5-23. En cuanto a su rol como impulsor de la edición de *Clarín* ese mismo año, ver de la misma autora "Vanguardias en Córdoba. El caso de la revista *Clarín* (1926-1927)", en García, Diego (comp.), *Clarín revista de crítica y cultura. Córdoba (1926-1927). Edición facsimilar*, Córdoba, UNC, 2014, pp. 7-16. Con respecto a la recepción de la obra de Pettoruti por parte de la revista *Índice* en 1927 y su posterior participación en la exposición del Centenario de Bahía Blanca, ver Rivas, Diana, "¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación del arte en Bahía Blanca (1928-1940)" en Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko (ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. II, Buenos Aires, CAIA / EDUNTREF, 2012, pp. 81-108. Más adelante nos referiremos a la visita del artista platense a Rosario en 1927 y a su relación con Julio Vanzo en particular.

²⁰ Muchos de los grabados y dibujos situados en espacios urbanos o rurales que desplegó en las primeras décadas del siglo y que hoy forman parte del acervo del Museo Castagnino+macro de Rosario fueron incluidos en

Mouguelar, Lorena, *Julio Vanzo y el arte nuevo: de las experiencias gráficas a los murales*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013.

²¹ En el contexto de una obra donde Depero plasmó su visión mecanizada de la realidad, el tema del ferrocarril se hizo presente tanto en su pintura como en sus portadas para revistas. Al respecto cfr. Belli, Gabriela (cur.), *Depero Futurista: Rome – París – New York 1915-1932 and more*, cat. exp. Milán, Skira, 1999.

²² "En el mundo del arte rosarino. El arte debe ser 'comprendido' por el espectador, destaca el pintor Julio Vanzo" en *La Capital*, Rosario, 20/4/1958, pp. 13 y 16.

²³ Ante la imposibilidad de localizar físicamente la revista en diversos reservorios públicos y privados consultados, optamos por construir las fuentes de nuestro estudio mediante una profusa búsqueda hemerográfica. Los indicios extraídos de estos registros nos llevaron a plantear una serie de hipótesis con respecto al contenido y al sentido de esta publicación en el campo cultural rosarino de finales de los años veinte. Mouguelar, Lorena, "Ahora: un periódico de vanguardia en Rosario" en Siracusano, Gabriela et al., *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes y XII Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 135-148.

²⁴ D'Anna, Eduardo, *La literatura de Rosario*, tomo II, Rosario, Fundación Ross, 1991.

²⁵ Dentro de la amplia gama de opciones que englobó el arte moderno, el "primitivismo" constituyó uno de sus aspectos, una de las formas de reacción ante los bruscos cambios de vida impuestos por los procesos de modernización. Perry, Gill, "El primitivismo y 'lo moderno'" en Harrison, Charles y otros, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998 [1993], pp. 7-89.

²⁶ "Ahora será un semanario de literatura y juventud en nuestro medio. Tendrá pues real importancia el acontecimiento", en *América*, Rosario, 21/1/1928, p. 1.

²⁷ El manifiesto futurista publicado por Marinetti en un periódico de París en 1909, no sólo impuso este género como forma privilegiada para exponer los postulados de una agrupación sino que también instaló una serie de tópicos que serían traducidos por grupos de artistas de otras latitudes. Al respecto ver, Aguilar, Gonzalo, "Vanguardias" en Altamirano, Carlos (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 231-235.

²⁸ "Publicaciones. 'Ahora'", en *La Capital*, Rosario, 6/2/1928, p. 13.

²⁹ Daniela Sbaraglia ha investigado en detalle la profusa labor desarrollada por este inmigrante de origen italiano en el marco de su tesis doctoral, *Luigi Fontana: scultore (1865-1946)*, Roma, Universidad Tor Vergata / UNR, 2016, inédito. Algunas de las líneas de análisis presentes en ese trabajo pueden leerse en Sbaraglia, Daniela, "Luigi Fontana: pionero de la escultura en Rosario", en Malosetti Costa, Laura (dir.), *Entresiglos: el impulso cosmopolita en Rosario*, Rosario, Museo Castagnino+macro, 2017, pp. 67-78, y de la misma autora, "Luigi y Lucio Fontana escultores: confluencias italo-argentinas

en la plástica de principios del siglo XX”, en *Tarea. Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural*, a. V, Buenos Aires, UNSAM, octubre de 2018, pp. 118-155.

³⁰ El intercambio creativo que supuso el ámbito de trabajo compartido y la relación de amistad entre ambos artistas, así como las estrategias para la exhibición y validación de sus obras que pergeñaron en distintos momentos de sus carreras, fueron analizadas en Mouguelar, Lorena, “De la vanguardia estética al antifascismo. Coincidencias en las trayectorias de Julio Vanzo y Lucio Fontana” en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (eds.) *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. II, Buenos Aires, CAIA / Eduntref, 2012, pp. 275-302.

³¹ En Crispolti, Enrico, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, 2 tomos, Milán. Skira, 2006, se indica que las imágenes aparecieron en el n. 4 de *Ahora*. Sin embargo, no tenemos constancia que el periódico cultural haya superado el segundo número.

³² Artundo, Patricia, “Pablo Curatella Manes. La femme au gros mateau”, en Roberto Amigo (comp.), *Museo Nacional de Bellas Artes: 1910-2010*, parte I, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2011, pp. 769-771.

³³ Probablemente se haya hecho referencia al libro de su autoría, *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, publicado en Rosario por el autor, en 1927. Sobre su producción intelectual y arquitectónica ver Cicutti, Bibiana y Alberto Nicolini, “Ángel Guido, el arquitecto de una época de transición” en *Cuadernos de Historia. Boletín del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo*, n. 9, Buenos Aires, FADyU / UBA, junio de 1998, pp. 8-58. Las diversas actividades ligadas al ámbito cultural que desplegó a lo largo de su trayectoria, fueron señaladas y valorizadas por Montini, Pablo, “Ángel Guido entre el arte y las formas americanas”, en Römer, Marcela (coord.) *Ángel Guido: ingeniero civil y urbanista*, Rosario, Monumento Histórico Nacional a la Bandera, 2019, pp. 75-105.

³⁴ Ángel Guido presentó *Elevadores del puerto Rosario y Madre obrera*, esta última reproducida en el *Catálogo del Primer Salón de Artistas Rosarinos Nexus*, Rosario, 1926. En esta ocasión, el mismo Ángel actuó como Jurado de admisión y premios.

³⁵ Zocchi, Juan, “Una cultura pictórica en Rosario”, en *Reflejos*, Rosario, 20/9/1926, tercera sección, s/p. El texto había sido publicado originalmente en la revista *Argos*, a. I, n. 7/8, Rosario, jul-ago de 1926, pp. 128-133.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ En el número inicial de la revista, Juan Zocchi publicó “Ahora Rosario”, muy probablemente un texto programático de la agrupación. Conocemos el sumario de la primera entrega a través de: “Publicaciones. ‘Ahora’”, en *La Capital*, Rosario, 6/2/1928, p. 13.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Florio, Sabina, “Manuel Musto: una manera de armonizar los actos con las aspiraciones íntimas”, en *Separata*, a. V, n. 9, Rosario, CIAAL / UNR, oct. de 2005, pp. 3-18.

⁴⁰ Banquetes y homenajes constituirían momentos claves para acercarse a las redes intelectuales que apoyan determinados emprendimientos editoriales. Al respecto ver Pita González, Alexandra, “Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad”, en Ehrlicher, Hanno y Nanette Reißler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Berlín, Shaker Verlag, 2014, disponible en <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/alexandra-pita-gonz%C3%A1lez-las-revistas-culturales-como-soportes-materiales-pr%C3%A1cticas>, acceso 15/6/2020.

⁴¹ “Periodismo. La aparición de la revista *Ahora*”, en *La Capital*, Rosario, 14/2/1928, p. 12; “Periodismo. La revista *Ahora*. El banquete de anoche”, en *La Capital*, Rosario, 17/2/1928, p. 15.

⁴² Wechsler, Diana, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945” en Burucúa, José Emilio (dir. del tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 269-314.

⁴³ “Publicaciones. La Gaceta del Sur”, en *La Capital*, Rosario, 3/1/1928, p. 3.

⁴⁴ La vuelta a la figuración por la que optaron muchos artistas luego de las revueltas formales de principios del siglo XX dieron lugar a una amplia gama de vertientes estéticas, que compartían la síntesis extrema de sus contornos, la fuerza estructural, la opción por formas simples libres de todo ornamento, los volúmenes macizos y pesados. Marchán Fiz, Simón, *Summa Artis. Historia General del Arte. Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, vol. XXXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

⁴⁵ Intentamos trazar las relaciones que establecieron los artistas locales entre sus obras y las que emergieron en los grandes centros culturales de la época, a través del análisis de las imágenes seleccionadas por el equipo de redacción, en Mouguelar, Lorena, “Referentes para el arte nuevo: *La Gaceta del Sur* de Rosario” en *La Trama de la Comunicación*, vol. 17, Rosario, UNR, 2013, pp. 59-76. Retomamos aquí algunas de las ideas desarrolladas en extenso en ese artículo.

⁴⁶ Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires, Edicial, 1983.

⁴⁷ Pacheco, Marcelo, *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*, Buenos Aires, Fundación Costantini, 2006.

⁴⁸ “El Círculo. Exposición Pettoruti”, en *La Capital*, Rosario, 18/10/1927, p. 11.

⁴⁹ Pettoruti, Emilio, *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2004 [1968].

⁵⁰ La Rosa, Miguel, “El X° Salón de Otoño”, en *La Gaceta del Sur*, a. I, n. 4/5, Rosario, jun-jul de 1928, pp. 6-7.

⁵¹ Sobre el rol de estas salas de exhibición, ver el catálogo de la muestra realizada en el MALBA, Artundo, Patricia y Marcelo Pacheco (cur.), *Amigos del Arte 1924-1942*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación Eduardo Constantini, 2008, y los trabajos de Diana Wechsler anteriormente citados.

⁵² Iwazskiewicz, Jaroslaw, “Los cuentos modernos. Nuevo Amor”, en *La*

Gaceta del Sur, a. I, n. 6, Rosario, ago. de 1928, p. 5.

⁵³ Perry, Gill, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁴ Cfr. Crispolti, Enrico, "On the Creative Adventure of Lucio Fontana", en Crispolti, Enrico, (ed.), *Fontana*, Milán, Charta, 1999, p. 17. Esta influencia también fue mencionada en los catálogos razonados sobre la obra del artista.

⁵⁵ Observador, "Ben Hur en el Witcomb. La exposición de artistas argentinos", en *La Capital*, Rosario, 12/11/1927, p. 15.

⁵⁶ Este nuevo modo de vínculo entre la obra y el espectador moderno fue propiciado inicialmente por las obras de Edouard Manet y los jóvenes ligados a su taller como Claude Monet y Berthe Morisot. Al respecto ver Fer, Briony, "Introducción", en Frascina, Francis y otros, *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*, Madrid, Akal, 1998 [1993], pp. 7-53.

⁵⁷ Luego de integrar el movimiento internacional conocido como la Escuela de París durante los años diez, fijó su residencia en Berlín entre 1921 y 1923. Durante esos años tuvo un lugar prominente tanto en la galería como en la revista *Der Sturm*. Ya en 1913 sus obras habían sido exhibidas en los ámbitos dirigidos por Walden y en 1921 realizó una exitosa muestra retrospectiva en Alemania. Al respecto ver Bartelik, Marek, *Refashioning the Figure: The Sketchbooks of Archipenko*, cat. exp., Leeds, Henry Moore Institute, 2003.

⁵⁸ Sobre su peculiar acercamiento al movimiento futurista y las estrategias que desplegó para auto-promocionar su obra en la península escandinava, ver Öhrner, Annika, "Claiming Futurism: Arturo Ciacelli in Scandinavia", in Berghaus, Günter, Doménico Pietropaolo and Beatrice Sica (ed.), *International Yearbook of Futurism Studies*, v. 8, Berlín / Boston, De Gruyter, 2018, pp. 107-128. La autora propone pensar la vanguardia europea como un movimiento transnacional, con migraciones centrípetas y centrífugas entre Europa y otras partes del mundo. En este constante cruce de límites nacionales, la diseminación de nuevas ideas sobre arte y la creación de redes de comunicación habría sido posible a través de las exhibiciones itinerantes, los periódicos de arte y los manifiestos.

⁵⁹ Pettoruti publicó un artículo sobre "la vida dinámica, activa y movедiza" de "Arturo Ciacelli" en *Nosotros*, a. XXII, n. 227, Buenos Aires, abril de 1928, pp. 108-110. Allí definía su obra como "pintura internacional", una mezcla de diversos estilos, cuyo interés es "estrictamente decorativo". Pese a todo, se refería a él como un "refinado artista que se destaca en el ambiente en el que actúa". Pettoruti también había escrito un artículo sobre un conjunto de artistas italianos ligados al futurismo, entre los que figuraba Ciacelli, para el n. 22 de la revista *Índice*, de Bahía Blanca. Al respecto ver Diana Ribas, "¿Cuánto se paga en pago chico?...", *op. cit.* Tanto *Nosotros* como la revista bahiense fueron receptadas y comentadas por *La Gaceta del Sur*, en agosto del mismo año.

⁶⁰ Su inmediato éxito entre el público a partir de las presentaciones en la

Exposición Universal de 1900 se entiende en gran medida por la amplia difusión del japonismo en Europa. Al respecto ver Scholz-Cionca, Stanca, "Japanesque Shows for Western Markets: Loie Fuller and Japanese Theatre Tours Through Europe (1900-08)", en *Journal of Global Theatre History*, v. 1, n. 1, Ludwig – Maximilians – University Munich, 2016, pp. 46-61.

⁶¹ "Revistas recibidas", en *La Gaceta del Sur*, a. I, n. 6, Rosario, agosto de 1928, p. 8.

⁶² Payró, Julio E., "Ensayo sobre las tendencias de las artes plásticas modernas", en *Nosotros*, a. XXII, n. 230, Buenos Aires, julio de 1928, p. 48.

⁶³ Beigel, Fernanda, "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana" en *Utopía y praxis latinoamericana*, año VIII, n° 20, Maracaibo, Universidad de Zulia, 2003, pp. 105-115.

⁶⁴ Altamirano, Carlos, *Intelectuales. Notas de investigación*, Bogotá, Norma, 2006.

⁶⁵ Siguiendo a Phillippe Hamon, Geraldine Rogers plantea la posibilidad de entender a la revista en tanto "dispositivo de exposición", es decir, "pensarla como entorno diseñado para mostrar, como organización conjunta de lo visible y lo legible para la presentación racional de textos e imágenes". Rogers, Geraldine, "Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición" en Delgado, Verónica y Rogers, Geraldine (coord.), *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, La Plata, UNLP, 2019, p. 21, disponible en <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/148>, acceso 23/7/2020.

Como citar este artículo:

Mouguelar, Lorena, "Alianzas y estrategias para la difusión del modernismo estético en Rosario: *Ahora y La Gaceta del Sur*", en *Separata «Editores, escritores y artistas en libros y revistas del siglo XX»*, año XVIII, n° 26, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2020, pp. 39-67.

Las pequeñas revistas

En 1930 el poeta norteamericano Ezra Pound sugirió en su ensayo "Small magazines" que las revistas artísticas y culturales de la vanguardia no sólo publicaron manifiestos programáticos de nuevos movimientos, sino que ellas mismas operaron como una forma de manifiesto y toma de postura respecto del arte y la sociedad.¹ En el interior de estas pequeñas revistas ("Little magazines", como se las empezó a denominar en el espacio norteamericano) tenían lugar debates sobre arte, política, literatura, cultura, pedagogía, ciencias y otros temas usualmente relegados, aunque no del todo excluidos, de las publicaciones más comerciales o de actualidades y entretenimiento. Junto con otras formas de producción artística las revistas integraron ese amplio universo cultural de la modernidad rosarina conformado por espacios institucionales y formacionales de carácter más laxo o formal, dependiendo de sus prácticas, como las redacciones de los periódicos, las tertulias en los teatros y cafés de la ciudad, las reuniones en los estudios de los pintores y los escritores o los encuentros en los museos, galerías y asociaciones artísticas que impulsaron el desarrollo de nuevas agrupaciones y tendencias estéticas a lo largo del siglo XX. La participación de los artistas en la esfera pública permite suponer una ubicación que excede los escenarios más frecuentes del arte moderno donde el trabajo en el estudio del pintor se combina con el ejercicio colectivo en el taller de impresión o el recinto editorial.

Según Theodore Peterson, el efecto generado por estas publicaciones no puede medirse por las cifras de ventas ni la masividad de su circulación. Por lo general, las "pequeñas revistas" estaban dirigidas a un limitado número de suscriptores formado en gran medida por figuras de la elite artístico-cultural y a largo plazo ese círculo minoritario podía ser más influyente para determinar el curso de los acontecimientos.² Esto parece ser cierto para determinado tipo de publicaciones pero no termina de explicar la relación extensa y diversa que algunas revistas culturales modernas tuvieron con el mercado de masas y sus estrategias de difusión y comercialización, o bien el modo en la que la cultura de consumo se filtra en las diferentes producciones gráficas, literarias o publicitarias de la época.

En el caso de *Quid Novi?*, se trataba de una revista institucional dirigida a docentes, alumnos y padres, aunque por sus anuncios podemos inferir también un público general, difundida entre abril de 1932 y 1934 por las Asociaciones de Ex-Alumnas y Padres de la Escuela Normal N° 2 de Rosario, bajo la dirección de la pedagoga Dolores Dabat, quien era Directora del establecimiento desde 1924. Bajo su gestión renovadora no sólo se creó la revista y una editorial con el mismo nombre, también se fundó el Profesorado de Música y Dibujo, la Asociación de Ex-alumnas "Ana María Benito" y se desarrolló una intensa actividad cultural y educativa que tendría continuidad al menos hasta el momento de su muerte, en febrero de 1940. Estas iniciativas

estuvieron en consonancia con una serie de debates e innovaciones pedagógicas efectuadas durante el periodo de entreguerras entre las que cobraron relevancia otras propuestas similares como la llevada adelante por Olga Cossettini al frente de la Escuela Experimental “Dr. Gabriel Carrasco” desde 1935.

El programa renovador sostenido por las hermanas Dabat en el marco de las experiencias educativas escolanovistas en la Argentina se orientó hacia una defensa de la escuela como referente cultural indispensable para el desarrollo de valores democráticos y una consiguiente reacción frente a métodos más conservadores.³ Estas innovaciones significativas del escenario pedagógico se hicieron extensivas hacia las páginas de la revista mencionada y otras publicaciones periódicas difundidas por asociaciones y organismos anexos a la Escuela entre las décadas de 1930 y 1940. En ellas participaron un conjunto de artistas modernos que se destacaron como diseñadores gráficos e ilustradores o actuaron como profesores en los cursos dictados en la Universidad Popular de Rosario, en el Instituto Social de la Universidad del Litoral y, posteriormente, en el Profesorado de Dibujo, instituciones con sedes o anexos en la Escuela Normal. El importante lugar otorgado al arte y las manifestaciones culturales en una revista organizada por docentes y alumnos egresados de una institución escolar que fomentaba una enseñanza activa, permite arrojar luz sobre los posicionamientos desarrollados por un sector para el cual el arte y la educación eran elementos inescindibles del progreso social.

Al ubicar sus protagonistas los ensayos pedagógicos en el enclave regional a la vez que sostienen vínculos con diversas perspectivas sobre la Escuela Nueva en un marco más amplio, la publicación se instala como un referente con características particulares. Se aborda, entonces, la revista no sólo como un artefacto visual y material determinado por un consejo editorial, sino también como vehículo de ideas y espacio de experimentación plástica que, en su proceso de producción y circulación “hace posible intervenciones exigidas por la coyuntura”.⁴ En el intento de intervenir el presente para modificarlo, los artistas que contribuyeron en la elaboración y disposición gráfica fueron tan partícipes como los docentes, periodistas, escritores y especialistas que integraron sus debates o expusieron sus conocimientos sobre determinados temas. La cuidada edición general, el lugar otorgado a las fotografías, ilustraciones e imágenes publicitarias, la adopción de diseños tipográficos inspirados en las formas de contraste introducidas por el art decó americano y la Bauhaus, la incorporación de estilos influenciados por las modas decorativas y las expresiones heredadas de las vanguardias históricas, le dieron al proyecto visual un aspecto tan potente e innovador como el de los discursos escritos sustentados en las teorías pedagógicas modernas.⁵

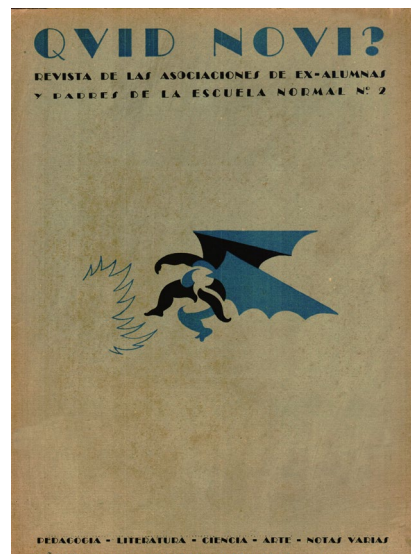
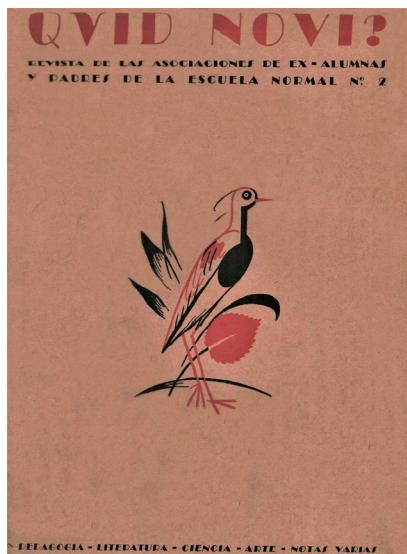
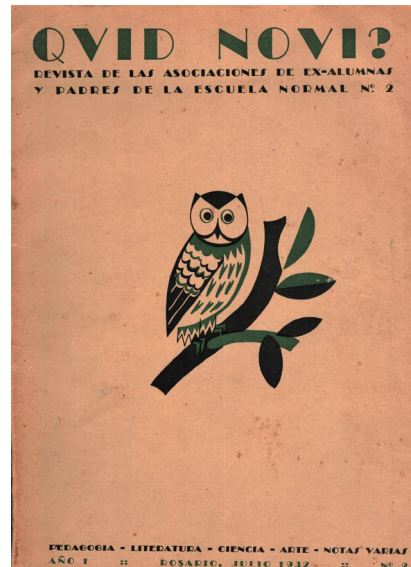
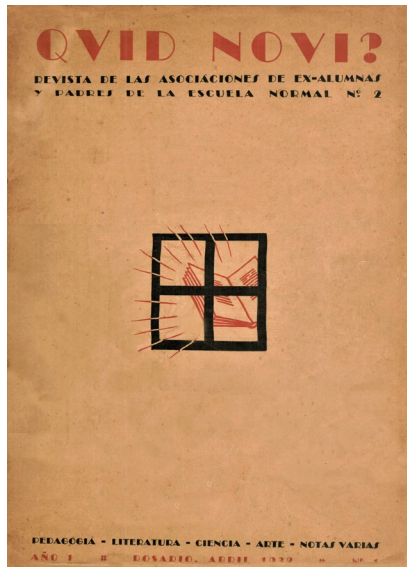
En busca de lo nuevo

En el primer número aparecido en abril de 1932, *Quid Novi?* se presentaba como una revista cultural en un sentido amplio cuyos contenidos

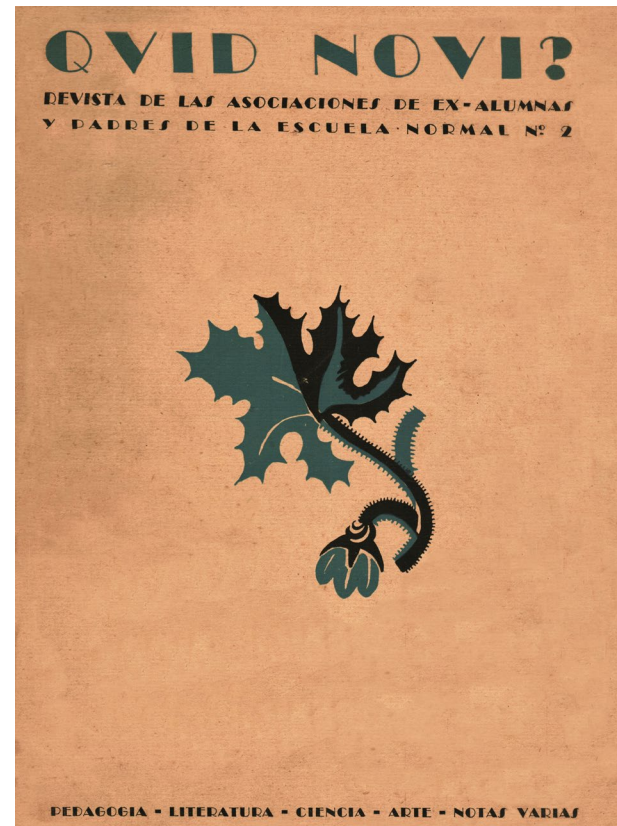
especificados desde la portada comprendían: Pedagogía, Literatura, Ciencia, Arte y Notas varias. Sin manifiesto ni enunciado programático, desde la editorial señalaban la importancia de generar una unión de aspiraciones para la “difusión y afianzamiento de la cultura general” apelando a la “inquietud” y “ansias de superación” de sus colaboradores. En ese primer y único comunicado de cierta manera manifestaban la necesidad de formar un campo común para articular ideas más que para fracturar, aunque siempre desde una posición renovadora que mantenía puntos de contacto con el pasado.

Según la división hecha por Beatriz Sarlo entre “revistas de modernización” y “revistas de ruptura” al comparar *Proa* con *Martín Fierro*, *Quid Novi?* se ubica claramente en el espacio de las revistas de tendencia modernizante.⁶ Esto se ve en el empeño por reanimar el panorama cultural, artístico y educativo local, pero sin transgredir el buen gusto y el buen comportamiento, manteniendo un espíritu serio y conciliador alejado del escándalo. La resistencia a las perspectivas educativas tradicionales aparece en la revista enunciada desde distintos frentes que incentivan lo nuevo como fundamento de valor. No hay una negación del pasado sino la afirmación de una sensibilidad que prioriza la novedad desde el despliegue de los contenidos y la inscripción de elementos innovadores (tamaño, tipografía, papel satinado, la conjunción de imágenes a dos tintas y fotografías). Asimismo, el título escogido refiere a un saludo común entre los camaradas latinos y su equivalente en castellano, ¿Qué hay de nuevo?, refuerza la mirada hacia el pasado a la vez que pone en escena la novedad como principio que dirime la legitimidad.⁷

La revista aspiraba publicar cuatro números anuales durante el periodo de cada ciclo lectivo y si bien este objetivo nunca llegó a cumplirse, editaron seis ejemplares, uno de ellos doble, entre 1932 y 1934. Con un formato un poco más grande en relación a las revistas tipo cuaderno habituales, se extendía a unas setenta páginas, siguiendo una edición muy cuidada impresa en colores, con tapa de cartulina e interior en papel satinado de alta calidad. El número suelto tenía un costo de 50 centavos y la suscripción anual de dos pesos, un precio elevado en comparación con otras publicaciones del periodo que rondaban los 20 centavos como la revista *Brújula*, aunque ésta tenía menor cantidad de páginas y una composición más efímera. La impresión se realizaba en los Talleres Gráficos Pomponio de Rosario, uno de los centros editores más importantes dirigidos en ese momento por Vicente Pomponio, subdirector del diario *Tribuna* y miembro del Partido Demócrata Progresista. Junto con la revista circularon una serie de suplementos de divulgación científica y cultural con un formato de pliegos abrochados, del tamaño de un libro, donde se priorizaba el texto con muy pocas fotografías en general. Esos suplementos funcionaban como una extensión de la revista, en algunos casos financiados por la Asociación Pro-Cultura Popular Cooperadora de la misma Escuela o impresos en diferentes talleres tipográficos a cuenta de editores y libreros de la ciudad como Laudelino Ruiz, encargado de la Librería y Editorial Ruiz, donde varios artistas locales, entre ellos Ricardo Warecki, trabajaron diseñando las portadas e ilustraciones de los libros.⁸



Tapas de la revista *Quid Novi?*, Rosario, 1932-1933.



Tapa de la revista *Quid Novi?*, año II, n° 6, Rosario, abril de 1934.

Los suplementos constituían un conjunto de publicaciones especializadas cuya expansión hacia el objeto libro fue posible debido a la creación de una editorial que extendía su programa de transmisión científica y cultural. Lejos de agotarse en unos pocos intentos, se publicaron alrededor de treinta y seis ensayos de literatura, matemática, música y pedagogía. Éstos podían adquirirse en la misma escuela y entre ellos había algunos dedicados a la investigación científica y entomológica, que eran de interés particular para la educadora. Para la realización de los textos fueron convocados escritores como Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari, César Tiempo, Silvia Guerrico y otros, cuyas interpretaciones de la historia cultural, la poesía y la literatura servían seguramente de complemento para los saberes difundidos en las aulas.

A pesar de haber lanzado unos pocos números, la revista tuvo un impacto profundo en el escenario educativo convirtiéndose en un modelo de producción editorial vinculada a la renovación escolar. Según informaba el diario *La Tierra* no existía en ese momento otra publicación escolar de similares características⁹ y tampoco las hubo posteriormente dentro del mismo establecimiento. Aunque se llevaron a cabo distintas formas de difusión impresa, no llegaron a mantener el mismo grado de novedad y sofisticación. Una de las razones posiblemente fuera el nivel de reconocimiento de sus colaboradores literarios junto a la actualidad de los debates pedagógicos y la singularidad de los textos científicos. Ese proyecto era acompañado desde el discurso visual mediante la dirección artística de Julio Vanzo y la participación de Ricardo Warecki, Charles Miller, Lelia Pilar Echezarreta y Argentina Arévalo, entre los que tuvieron mayor intervención. De todos ellos, los primeros elaboraron a menudo composiciones formadas por masas volumétricas y arquitectónicas, haciendo uso de la geometría y los planos de borde neto, mientras los últimos tendieron a la minuciosidad decorativa y los dibujos ricos en detalles. Esta diferenciación de procesos artísticos marcaba un entramado de articulaciones entre el arte moderno y las tendencias decorativas de moda, que se extendió a los debates entre las perspectivas pedagógicas renovadoras y las tradiciones escolares, poniendo en juego una serie de opciones estético-culturales en el marco de una publicación animada por un espíritu reformista.

En ese marco las ilustraciones decorativas de Lelia Pilar Echezarreta adquieren un sentido especial en relación con los intereses científicos y naturalistas de la revista y de su propia directora, Dolores Dabat, maestra de Ciencias Naturales y colaboradora en los trabajos de taxidermia del paleontólogo, químico y docente de la institución, Francisco Podestá. En las memorias sobre la escuela, esa misma orientación le permite a Dabat prescindir de informar sobre algunas actividades vinculadas a las labores de aguja, que consideraba programas demasiado comunes y no podían “pasar por originales” en las escuelas especializadas.¹⁰ Es por eso que los extensos artículos sobre la flora y la fauna regionales ocupan un lugar importante señalando el culto a la ciencia y a la investigación mediante un lenguaje claro y preciso. En este sentido nadie mejor que Lelia Pilar Echezarreta, maestra

de dibujo decorativo en la escuela y discípula de Alfredo Guido, para registrar cuidadosamente los diversos ejemplares que describían los textos en sintonía con los intereses de su directora.

Por otra parte, Julio Vanzo era un artista experimentado y su compañero, Ricardo Warecki, un promisorio dibujante, grabador y pintor que en el primer tramo de los años treinta se estaba iniciando en el campo de la gráfica editorial. Ambos habían trabajado en la ilustración de diarios, periódicos e impresos con un estilo actualizado y sintético desarrollando en el caso de esta revista una imagen constructiva en la que se perciben las formas de los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX. Sus respectivas profesiones periodísticas fueron un aspecto más del compromiso que mantuvieron con distintos proyectos vinculados a la industria cultural. Unas contribuciones menos abundantes tuvieron sin embargo Charles Miller, así como otros dibujantes que aparecieron muy esporádicamente en algún número y cuyas firmas o seudónimos son muy difíciles de reconocer. Casi todos estos artistas habían tenido un vínculo previo con las hermanas Dolores y Bernardina Dabat y con Ana María Benito, formado parte del cuerpo docente de la escuela o dictado cursos en instituciones anexas. También se destacan en otros ejemplares la labor de los artistas en su papel de educadores y decoradores de las aulas infantiles y en el primer número aparecen algunas fotografías correspondientes a un conjunto de ciento diez pinturas elaboradas por Jacobo Abramoff y las hermanas Carmen y Delia Nicolás, artistas y docentes del establecimiento. Las obras representaban temas relacionados a la historia de la vivienda, el campo argentino, fábulas, cuentos e imágenes de niños de diversos países, de la mano de pintores cuyos itinerarios pueden reconstruirse a partir de sus participaciones en los salones de bellas artes o las revistas y publicaciones de la ciudad. Hubo posteriormente otras figuras que integraron el plantel docente del Profesorado de Dibujo con funcionamiento en la Escuela, concretado en 1935. Entre algunos de los que dictaron cursos de dibujo artístico y artes aplicadas estaban Demetrio Antoniadis, Nicolás Antonio de San Luis, Manuel Suero y Carlos Uriarte.¹¹ De este conjunto al parecer era Antoniadis uno de los favoritos de los estudiantes que lo invitaron a participar en una revista editada por el Profesorado de Dibujo y Pintura en 1940 y tres años después fue el encargado de diseñar la portada de la *Revista de la Asociación Pro-Escuela Normal Nacional N° 3 de Maestros*.

Tanto para Dolores Dabat como para otros pedagogos vinculados al movimiento reformista, la enseñanza del dibujo y las actividades manuales permitían desarrollar las capacidades creativas y eran un medio para la traducción de ideas y pensamientos, una concepción que fue reforzada desde muchas notas y suplementos de la revista. El pintor italiano radicado en la Argentina, Guido Buffo, publicó en algunas ocasiones comentarios sobre la expresión plástica infantil a partir de su experiencia docente adquirida en diversas materias artísticas en escuelas de las ciudades de Rosario, Córdoba y Buenos Aires. Su apunte sobre “El valor en la enseñanza del dibujo” estaba acompañado por una fotografía de alumnas sentadas en el pasto

dibujando a orillas del Arroyo Saladillo, mientras en el costado izquierdo una de las muchachas posa sosteniendo un cordero. Esa educación en libertad era fomentada desde los preceptos de la Escuela Nueva: “Atrás quedó la escuela de la pasividad” –decía un texto con fotografías remitidas por Ángel Guido–, “los bancos están ahora solos”, los niños decoran sus propias aulas, redactan el diario de su clase, hacen gimnasia, alimentan y cuidan animales domésticos o cultivan la tierra.¹² Guido Buffo explicaba la importancia de fusionar el conocimiento de los materiales con la experiencia y para ello sugería la observación directa de la naturaleza. Él mismo era un aficionado de la botánica, la zoología y la geofísica, había realizado pinturas para el Jardín Botánico y Zoológico de Buenos Aires, descubierto algunas variedades de insectos y fundado el Museo Iconográfico Científico de Ciencias Médicas de la Universidad del Litoral.¹³ Es entendible que Dolores Dabat sintiera afinidad y hasta admiración por sus reflexiones teóricas y le haya otorgado un espacio significativo dentro de la publicación. A través de estas participaciones es posible entrever una red cultural e intelectual en la que las filiaciones personales se prolongaban a la esfera profesional.

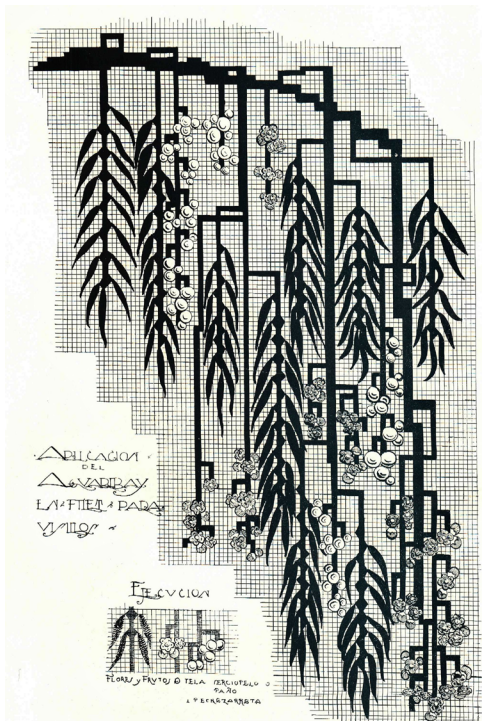
Ciencia y arte

Uno de los primeros textos ilustrados de la revista corresponde a un artículo de Dolores Dabat sobre el Aguaribay. Las distintas páginas ocupadas por el escrito fueron acompañadas por una reproducción fotográfica del ejemplar en el patio de la Escuela, un dibujo sin firma de factura sintética y dos imágenes de Lelia Pilar Echezarreta: un boceto para ser ejecutado en terciopelo o paño y una ilustración botánica de los frutos y flores del Aguaribay con sus componentes numerados y registrados debajo de la lámina. Este último dibujo en especial puede vincularse con la tradición de los antiguos tratados farmacológicos que tenían una función relacionada con la clasificación y documentación de distintas especies botánicas para dar a conocer su utilidad medicinal. La ilustración describía las plantas con sus frutos, órganos florales, semillas y hojas destacando las características particulares de la especie mediante cortes microscópicos realizados en la misma escuela desde el microscopio o la lupa. Podemos imaginarnos a la artista y la educadora diseccionando y documentando distintas especies que luego eran dispuestas ordenadamente sobre la mesa o una lámina para ser ilustradas. Por lo general los dibujos de Echezarreta comparten las cualidades de las ilustraciones botánicas y científicas donde las plantas e insectos no se registran en su estado natural, sino que sus partes son acomodadas de manera especial sobre un fondo de color plano para hacer visibles los caracteres y poder identificar la variedad.

La sugestión por el mundo de la naturaleza manifiesta en la producción estética de Lelia Pilar Echezarreta se prolonga en su labor docente desarrollada a través de la Escuela Normal N° 2, el Profesorado de Dibujo y de una manera más íntima, en su taller ubicado en el barrio Saladillo. Mele Bruniard, quien asistía al estudio de la pintora, la recordaba llevando hojas,



Lelia P. Echezarreta
Dibujo de cortes y flores del Aguaribay, Revista *Quid Novi?*, año I, n° 1, Rosario, abril de 1932.



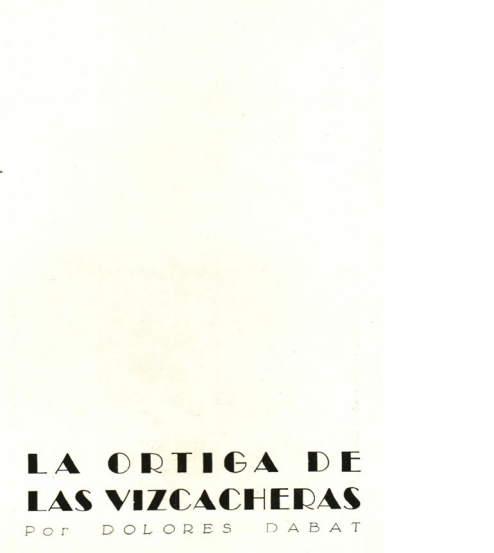
Lelia P. Echezarreta
Flores y frutos del Aguaribay para aplicar en terciopelo o paño, Revista *Quid Novi?*, año I, n° 1, Rosario, abril de 1932.



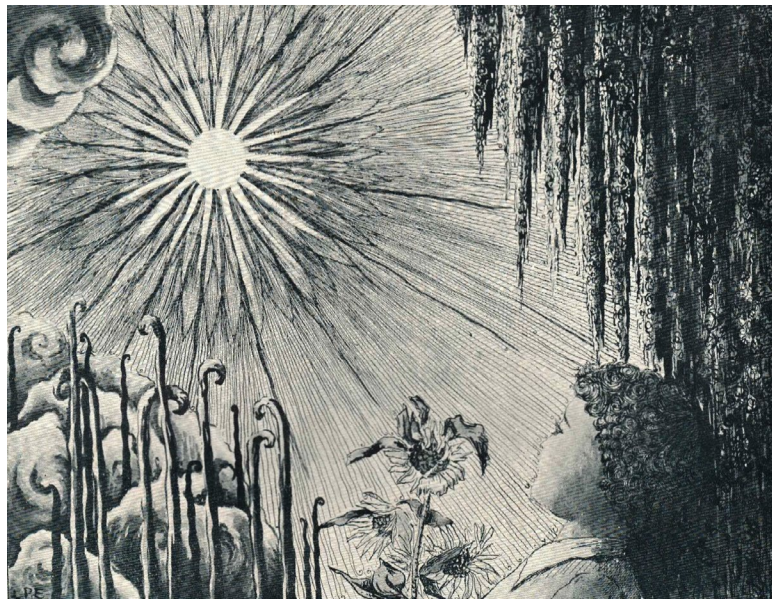
Lelia P. Echezarreta
ilustración para "El Ceibo" de Dolores Dabat, Revista *Quid Novi?*, año I, n° 3 y 4, Rosario, diciembre de 1932.



Lelia P. Echezarreta
ilustración para "La Ortiga de las Vizcacheras" de Dolores Dabat, Revista *Quid Novi?*, año II, n° 6, Rosario, abril de 1934.



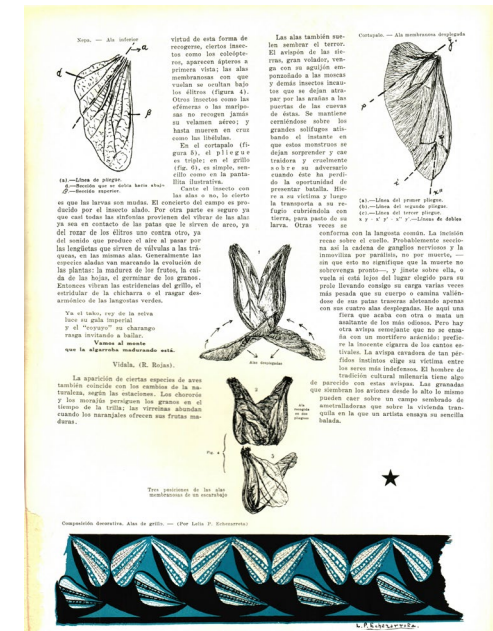
LA ORTIGA DE LAS VIZCACHERAS
Por DOLORES DABAT



Lelia P. Echezarreta
ilustración para "Poemas de niños" de Álvaro Yunque, Revista *Quid Novi?*, año I, n° 1, Rosario, abril de 1932.



Lelia P. Echezarreta
ilustraciones para "El poder de las alas" de Dolores Dabat, Revista *Quid Novi?*, año II, n° 5, Rosario, julio de 1933.



Lelia P. Echezarreta
ilustraciones para "El poder de las alas" de Dolores Dabat, Revista *Quid Novi?*, año II, n° 5, Rosario, julio de 1933.

ramas y flores que dibujaban y después pintaban con lápices de colores,¹⁴ mientras otra de sus alumnas mencionaba cuando le enseñaba a colorear “delicadas florcitas de nomeolvides en frascos de vidrio y a usar las acuarelas sobre un papel graneado”, aludiendo también a la atmósfera de extrañeza que envolvía a la antigua casona de la calle Amberes y el amplio jardín:

Cómo olvidar la sonería del reloj de péndulo. O el clima que creaba la única lámpara encendida sobre la larga mesa, cubierta con un paño de terciopelo de tono oscuro, gastado, que me pinchaba los brazos en verano. O esa luz mortecina que mostraba nuestros rostros en penumbras, mientras Lelia regalaba a nuestros extasiados ojos un maravilloso libro sobre la vida de las abejas, de Maurice Maeterlinck, libro que me robaran en la escuela cuando lo llevé para que otros ojos se extasíen. O a los gatos durmiendo plácidamente en varios espacios. O el piano que no recuerdo haberle oído tocar.

(...)

El fascinante universo de Lelia también era el umbroso jardín trasero desde donde podía mirar la abandonada pileta de los patos que la lluvia llenaba una y otra vez, tapizándola de musgo y verdín. Me fascinaban los árboles que se desarrollaban con rebeldía: un caqui, una higuera que daban dulces higos negros con los que mi madre hacía dulce; un nogal, una morera, quizás un almendro, más de una palmera, enredaderas salvajemente enarboladas en los troncos y en la encantadora reja de hierro circundante; madre selvas, y creo que nísperos.

(...)

Estoy segura de que la casona alentó mi oficio de escritora, porque de ahí bebí un realismo mágico intransferible.¹⁵

Los dibujos botánicos de Echezarreta integraron además sus envíos a los salones de bellas artes de Rosario y Buenos Aires, donde asistía con papeles pintados, aguafuertes, maderas talladas y proyectos decorativos elaborados sobre variados soportes.¹⁶

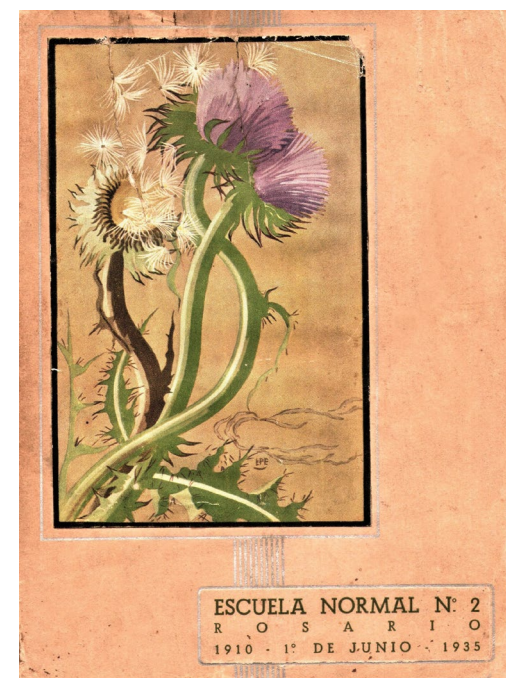
En otras de sus obras la forma y estructura de las plantas se combinaba con la representación de numerosas especies de aves e insectos dispuestos formando composiciones decorativas como en los proyectos de mayólicas realizados en gouache, que recibieron un premio estímulo en el XII Salón de Rosario de 1930 o anteriormente, las ilustraciones realizadas en tinta y gouache para las tapas de libros del naturalista J. H. Fabre enviadas al IX Salón de Otoño de 1927.

En un texto de Dolores Dabat sobre las aves rapaces nocturnas publicado en el segundo número, la artista realizó una serie de bocetos sobre la morfología de la lechuza de campo, enseñando el moteado de las plumas, las formas de las patas y el estudio de sus huesos. La tapa de la



Lelia P. Echezarreta

Motivo de decoración para un cubrepiano o cubrebiblioteca, Revista *Quid Novi?*, año I, n° 3 y 4, Rosario, diciembre de 1932.



Lelia P. Echezarreta

tapa para el libro *La Escuela Normal N° 2 de Rosario de 1910 a 1935*, Publicaciones de *Quid Novi*, Suplemento n° 22, Tomo IV, Rosario, Establecimiento Gráfico Pomponio, 1935.

revista fue decorada tal vez por Julio Vanzo o Ricardo Warecki, siguiendo el tema del artículo con la imagen de una lechuza en tonos negros y verdes, pero a diferencia de las ilustraciones de Echezarreta, continuaba con el estilo sintético de la tipografía y el diseño general. En el mismo número esta ave fue también motivo de un proyecto de porta-tinteros cuya ejecución, según informaba la artista, debía realizarse en una pequeña talla de madera sobre un fondo rústico. En consonancia con las inclinaciones naturalistas de la publicación, varias de sus portadas incluyeron imágenes de animales o plantas relacionadas con los estudios de la profesora incluidos en el interior. En el número cinco, una figura humana alada en la tapa —probablemente de Vanzo— refería al texto sobre “El poder de las alas” firmado por la educadora e ilustrado por Echezarreta. Las alas desplegadas del grillo fueron motivo de una composición horizontal en negros, azules y blancos que cerraba el escrito en forma de guarda decorativa. Los azules se integran en las ilustraciones de ese volumen realizadas por otros artistas e incluso en los títulos de algunos textos y en la misma portada.

Otras ediciones estuvieron enfocadas la descripción visual y escrita de especímenes de plantas y colecciones herbarias o simplemente incluían estos dibujos para acompañar versos y textos breves. Un ejemplo es la publicación de un poema sobre el ceibo extraído del libro *A flor de agua* de Justa Burgos de Meyer, dedicado a Dabat y acompañado por un dibujo de la declarada posteriormente flor nacional argentina. Al parecer, la vocación de la educadora por el mundo de la naturaleza era conocida ya en el ambiente cultural y en este sentido se explican las numerosas anotaciones sobre ciencia y arte incluidas en las memorias de la Escuela Normal N° 2. El desarrollo de las ciencias naturales alcanzó en la institución niveles muy avanzados

que comprendían el ensayo de preparaciones botánicas, la colección de insectos y las exposiciones infantiles extranjeras de los trabajos de ciencias. En relación a estas convocatorias internacionales, la escuela reunía estudios prácticos de osteología, taxidermia, conservación en líquidos preservativos, herbarios y diversos brebajes y dibujos elaborados por alumnos y docentes, luego enviados a muestras llevadas a cabo en sitios tan dispares como Japón, México, California y Buenos Aires. Estas producciones obtuvieron algunos premios vinculándose con los programas de manualidades y los cursos de geometría intuitiva, orientados a la construcción de formas geométricas mediante del doblado y el calado en piezas de cartulina. A partir de esas ejercitaciones se estudiaban los sistemas de cristalización química, la formación de polvos y cristales con sus características materiales y estéticas, algo que era especialmente útil en el dibujo botánico para reproducir las formas de naturaleza fractal de las flores, plantas e insectos. Según informa el libro de memorias de la escuela, la cristalización quedó ubicada dentro de los programas de manualidades, seguramente porque era una herramienta complementaria para la creación de diseños naturalistas junto con la práctica del dibujo lineal y la geometría del espacio, así como una manera renovadora de acercar la infancia a las materias científicas. De esta manera, los contenidos de los cursos vinculados a las ciencias naturales y las artes decorativas estaban por lo general relacionados y en este contexto es posible pensar en los lazos desarrollados en la escuela por Dolores Dabat, Lelia Pilar Echezarreta y los otros artistas.

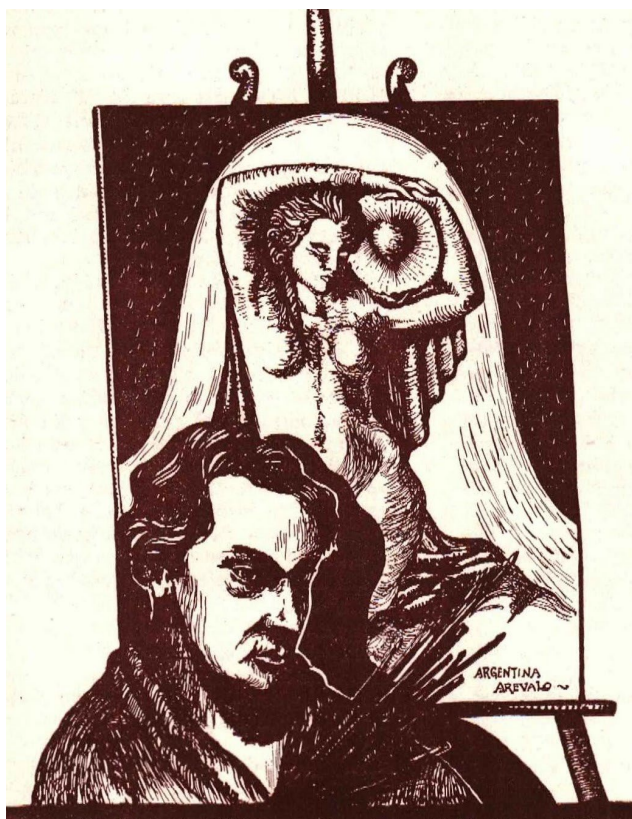
La producción de artes decorativas que fusionaban las bellas artes con la artesanía y las artes industriales tuvieron un despliegue sostenido particularmente desde el siglo XIX como una forma de brindar una ocupación provechosa a las mujeres que provenían de familias acomodadas.¹⁷ Algunas de esas figuras lograron mantener una carrera y permear espacios tradicionalmente ocupados por los varones o construyeron alternativas sostenidas en función de los mandatos sociales. Sin embargo, el rechazo a la vida familiar tradicional y la naturaleza austera de la pintora le imprimieron una existencia en apariencia dura y sombría.¹⁸ La noción que emparenta el genio artístico masculino con la melancolía y la capacidad creativa no se podía concebir en ese momento en relación a la producción de una artista virtuosa, pero no muy tenida en cuenta por sus contemporáneos varones y cuya elección de vida se corría de las normas establecidas.

La tierra donde se pone el sol

Argentina Arévalo fue otra discípula de Alfredo Guido en la Academia Fomento de Bellas Artes con una participación menor en la revista en relación a su compañera Lelia Pilar Echezarreta. En dos oportunidades la artista acompañó una traducción y un texto de Alberto Arévalo, conocido en la ciudad por sus aportes a la ciencia y la técnica contables.¹⁹ En general sus aguafuertes y xilografías presentadas en los salones o publicadas en revistas culturales estaban avocadas a los motivos indígenas, pero también realizó



Argentina Arévalo
ilustración para "Por tierras de Mogreb" de
Alberto Arévalo, Revista *Quid Novi?*, año II,
nº 5, Rosario, julio de 1933.



Argentina Arévalo
 ilustración para "El secreto del artista" de Miss Olivé Schreiner; Revista *Quid Novi?*, año I, nº 2, Rosario, julio de 1932.

algunas escenas infundidas en climas exotistas y orientalistas. Un ejemplo de este tipo es la ilustración a tinta publicada en el número cinco de la revista siguiendo un texto de Alberto Arévalo sobre sus impresiones de un recorrido por África del Norte y Oriente Medio, titulado "Por tierras de Mogreb", una adaptación de una voz árabe cuyo significado refiere al lugar "donde se pone el sol". Por su brevedad y características, la narración de la travesía puede relacionarse con las anotaciones de los diarios y cuadernos de viaje donde se apuntan sensaciones efímeras producidas por aquellas historias que la memoria puede olvidar. Un episodio de ese relato era traducido visualmente por la artista: la fascinación de las mujeres árabes por el lujo de las telas ricamente labradas, disponibles a través del comercio ambulante de productos textiles, joyería y especias, o en los mercados cubiertos de la ciudad. El gusto por la sofisticación era expresado en el dibujo mediante el preciosismo de los mosaicos decorados, los arabescos lineales de la arquitectura islámica y las vestimentas de las mujeres con los velos cubriéndoles hasta los tobillos. Según Gill Perry esos lugares poseían una cultura en gran parte extraña y fascinante para la mirada occidental y construyeron una imagen mítica sobre lo oriental mediante la representación de un entorno paradisiaco con mujeres ataviadas en telas y joyas preciosas.²⁰ La civilización musulmana argelina y el misticismo del Islam mencionado en los apuntes del viaje, son visibles en los santuarios sagrados del fondo y las casas de muros gruesos y bajos de adobe, típicas en ciertos países de Oriente Medio y África del Norte.

A pesar de que en este tipo de obras el cromatismo suele reforzar la idea de una atmósfera exótica, la artista prefirió construir una escena en blanco y negro confiriéndole a la imagen un aspecto más actualizado. Esa característica unida al estilo general hace que sea posible vincularla con las reproducciones fotográficas de mujeres argelinas o árabes posando semidesnudas o vestidas a la "manera oriental" transformadas en una fuente de varias formas de la cultura popular a partir de su circulación en fotografías y tarjetas postales coloniales.²¹ Muchos artistas modernos de la primera mitad del siglo XX retomaron aspectos vinculados a los convencionalismos del escenario oriental de estas postales alterando algunas perspectivas tradicionales para diferenciar sus obras de las versiones academicistas presentadas en el Salón francés. Junto con las estampas semieróticas recreadas en el interior del estudio fotográfico, otras reproducciones exploraron la vida pública de las mujeres inscribiendo sus espacios de sociabilidad. Esa perspectiva se yuxtapone a la sofisticación decorativa del dibujo imbuido en el clima enigmático de las corrientes espiritualistas del universo modernista, acercándolo al estilo de las ilustraciones de cuentos que recrean lugares distantes y hasta maravillosos como un modo de avisar la imaginación por lo desconocido.

Dos años antes Argentina Arévalo había ilustrado un texto de la escritora y política activista sudafricana Olivé Schreiner, traducido del inglés por Alberto Arévalo. "El secreto del artista" correspondía a un fragmento del libro *Dreams* publicado en 1890, donde la escritora se pronunciaba a favor de los derechos civiles de las mujeres. El texto relataba la historia a un artista que pintaba cuadros con "un rojo maravillosamente encendido" generando la admiración de otros pintores que, deseosos de conocer cuál era el ingrediente secreto, emprendieron aventuras al lejano Oriente, revisaron viejos libros y compusieron colores similares, pero nunca igual de extraordinarios. A la par, el artista seguía pintando con un rojo enardecido, mientras su rostro se iba empalideciendo y cuando finalmente falleció "lo desnudaron para amortajarlo" advirtiendo "en el costado izquierdo del pecho la señal de una herida muy antigua".

El diseño para el texto de Olivé Schreiner orientaba sobre las preocupaciones americanistas de Argentina Arévalo manifestadas anteriormente en *La Revista de "El Círculo"* de Rosario. En sintonía con el estilo de las portadas de Alfredo Guido en la etapa previa de la publicación, donde aparecían motivos del mundo indígena con influencias de las tendencias decorativas heredadas de los movimientos finiseculares,²² el dibujo de una mujer desnuda con una trenza y los brazos sobre la cabeza extendía ese universo de sugerencias a la revista *Quid Novi?*. El tema de las Venus americanas era combinado asimismo con referencias características de los realismos del periodo de entreguerras: el de las ninfas, odaliscas y mujeres desnudas o con una simple túnica llevando los frutos recién recolectados, portando cestos y ánforas o acarreando agua.²³ En este caso, la figura femenina sostiene una estela funeraria discoidea tallada en su

interior con la forma de un corazón, rodeada de paños decorativos. Debajo de la escena representada en el bastidor aparece la imagen del artista con la zona izquierda del torso atravesada por pinceles, componiendo una suerte de alegoría de la muerte con un lenguaje plástico moderno en el que se infiltran componentes espiritualistas e idealistas.

Las ilustraciones de Argentina Arévalo insertas en climas misteriosos pueden pensarse como una forma de resistencia frente a otras perspectivas estéticas sumergidas en la construcción y racionalización del mundo. De este modo, sus singulares interpretaciones coexistieron con los diseños decorativos de Lelia Pilar Echezarreta, que a veces también aplicaron arabescos, líneas ondulantes y ornamentos de naturaleza modernista o simbolista, junto a las versiones más sintéticas de Julio Vanzo, Ricardo Warecki y Charles Miller, donde se amalgamaban formas de la gráfica y el arte moderno, la publicidad y la cultura masiva. Con un lenguaje visual actualizado, estos últimos abrieron la publicación a un horizonte cultural distanciado del nudo imaginario de las revistas científicas del siglo XIX, para arribar a una búsqueda inmersa en la renovación técnica, construida a partir de líneas simples y trazos depurados. Esas imágenes se relacionaban con el estilo de las ilustraciones de ficción literaria o dibujos impresos de aquellas publicaciones periódicas modernas que no tenían la necesidad de acompañar literalmente los textos o hacer uso de un detallismo casi fotográfico para dar un testimonio de veracidad de diversas especies o seres, sino de aportar nuevos sentidos o complementar visualmente sus enunciados.

La belleza de la forma

En cada nuevo número el sumario se imprimía sobre una composición de edificios torreados formando bloques compactos que se desplazaban hacia los bordes y debajo, el río era insinuado a partir de unas simples líneas ondulantes. La misma imagen se actualizaba en cada edición a partir de la variación de sus colores que iban del negro sobre fondo blanco, utilizado en tres ocasiones, a los amarillos y azules. Si bien ninguna firma da cuenta de su autoría, el estilo remite a las ilustraciones de formas puras y volúmenes facetados realizadas por Julio Vanzo y Ricardo Warecki para diversos diarios, periódicos y revistas artístico-culturales de la ciudad. En particular para Warecki, el escenario de la ciudad moderna y las periferias industriales habían sido motivos tan sugestivos como la representación de arrabales marginados y suburbios urbanos rodeados por el territorio desnivelado de la barranca y el "lento fluir del Paraná".²⁴ Las aguas trazadas mediante formas ondeantes no sólo aparecieron en la imagen del índice temático, también formaron parte del diseño de algunas páginas a modo de orlas decorativas deviniendo en un conjunto de líneas planas de diferente grosor usadas para el enmarcado de textos e imágenes. Esa estilización geométrica se manifestaba, además, en la yuxtaposición de trazos gruesos y delgados en una misma tipografía o el sombreado decorativo que eliminaba parte del carácter, convirtiéndose en una particularidad del planteo visual de la revista.

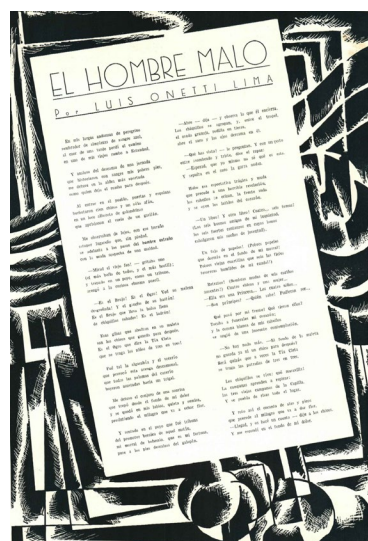
Durante los años veinte y treinta el mundo de las artes gráficas y el diseño comercial sufrieron una serie de transformaciones que implicaron una depuración del lenguaje visual a partir de la geometrización y simplificación de sus componentes básicos. Las tipografías de líneas rectas introducidas por Morris Fuller Benton, Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Natalia Goncharova, Cassandre y otros artistas, ingenieros o diseñadores, adoptaron perfiles angulosos o alternaron el grosor de los caracteres para captar la atención del espectador y crear titulados e inscripciones fáciles de entender a simple vista. Particularmente en el periodo de entreguerras el diseño gráfico Art Decó acusaba una influencia de casi todos los estilos pictóricos de vanguardia: el cubismo y el futurismo añadieron la posibilidad de fragmentar y superponer formas, mientras el movimiento De Stijl y el constructivismo ruso introdujeron la pureza de las líneas, las formas elementales y los colores planos en los carteles e imágenes gráficas.²⁵ Esas alternativas fueron adoptadas con espíritu innovador en otras partes del mundo adquiriendo un alcance muy amplio aunque con distintos matices en función de las modas decorativas. En la revista pueden encontrarse algunos de los recursos visuales utilizados por los movimientos artísticos del primer tramo del siglo XX en los dibujos esquemáticos y elegantes de las portadas, las formas claras, vigorosas, los volúmenes contrastados, los planos facetados, la disposición general de aspecto sintético y el uso de las nuevas formas tipográficas que estaban revolucionando el mundo del diseño. La incorporación de estas novedosas fuentes provenía de una mirada hacia las transformaciones producidas entre las décadas del diez y del veinte en el campo del diseño gráfico e industrial, que se proyectaron hacia la confección de libros de vanguardia y revistas de arte. Las tradicionales letras decoradas utilizadas en períodos anteriores



Revista Quid Novi?, "Sumario", año I, n° 1, Rosario, abril de 1932.



Revista Quid Novi?, "Sumario", año I, n° 2, Rosario, julio de 1932.



Revista *Quid Novi?*, "El hombre malo" por Luis Onetti Lima, año I, n° I, Rosario, abril de 1932.

Revista *Quid Novi?*, "Importancia de la cinematografía educativa" por Julio Alizón, año I, n° I, Rosario, abril de 1932.

fueron reemplazadas por una tipografía más austera, conocida como *sans-serif*, con sus derivaciones geométricas de contornos pulidos inspiradas en el cubo-futurismo, el constructivismo, el maquinismo y el Art Decó. Si bien en un principio este estilo de fuentes, como la *Broadway* de Morris Fuller Benton, eran empleadas mayormente por las revistas de moda y los anuncios publicitarios, luego se convirtieron en modelos tipográficos de las publicaciones modernas, sobre todo para resaltar los titulares, debido a sus contrastes marcados entre líneas finas y gruesas.²⁶ Estas tipografías adquirieron distintas versiones dentro de un amplio grupo de fuentes, las cuales pueden verse tanto en el encabezamiento de la tapa de la revista como en algunos de los títulos ubicados en el interior, que retoman las características visuales de esos diseños. También, las franjas de líneas rectas u ondeantes de distinto grosor, la página del índice cuyo título pareciera estar aplicado con una plantilla de esténcil y los círculos negros flotando sobre un fondo blanco en reemplazo de las letras capitales —evocando, tal vez los motivos suprematistas—, formaban parte de las renovaciones del diseño gráfico, visibles además en los anuncios publicitarios impresos al inicio y al final de la publicación. Una de las particularidades de las revistas de circulación masiva, al menos entre los años treinta y cincuenta, era la aproximación visual que tenían las publicidades comerciales con el diseño general y las ilustraciones de su interior. Esto se explica porque la mayoría de las veces esos anuncios y pequeños carteles gráficos estaban hechos por dibujantes y artistas que podían modificar los bocetos en función del medio en el que se divulgaran.

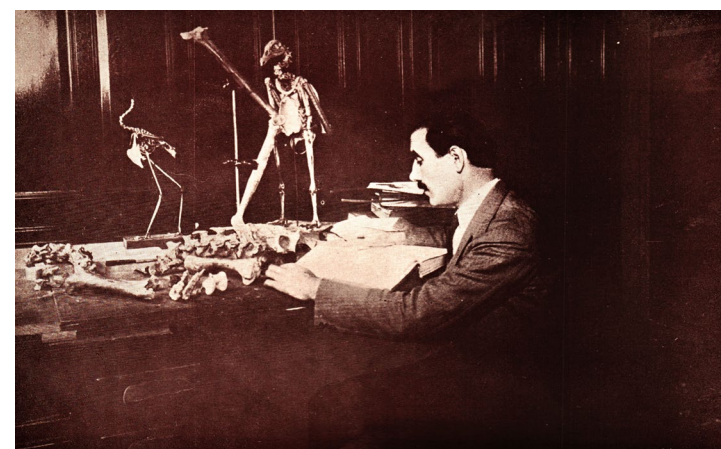
En ese espacio de influencias innovadoras se sitúan otras experiencias como la composición realizada para un texto sobre la cinematografía educativa publicada en el primer número, la cual reúne fotografías recortadas

y ensambladas de ojos enigmáticos, rostros, edificios y cámaras cinematográficas, acercándose al fenómeno de los fotomontajes sobre la temática del cine desarrollados por los artistas de las vanguardias surrealistas, dadaístas, y otros movimientos. La práctica de recortar imágenes fotográficas para luego combinarlas con nuevos materiales era un método empleado de manera habitual en los trabajos prácticos escolares que se extendió al ámbito de la revista. En general, la fotografía fue un elemento muy utilizado para registrar los aspectos de la Escuela Activa mediante las actividades de los alumnos, quienes aparecían escribiendo en sus cuadernos, leyendo, dramatizando obras literarias, dibujando y pintando al aire libre o haciendo gimnasia. También se divulgaron fotografías artísticas como *Luz en las tinieblas* de Luis Oisseaud, un paisaje fabril nocturno iluminado por focos de luz artificial, que tenía de contrapartida la monumentalidad clásica de un templo ateniense fotografiado por Paul Wolff, o el retrato intimista en tonos



Paul Wolff
Fotografía del Templo de Zeus en Atenas, Revista *Quid Novi?*, año II, n° 6, Rosario, abril de 1934.

Luis Oisseaud
Luz en las tinieblas, fotografía artística, Revista *Quid Novi?*, año I, n° I, Rosario, abril de 1932.



Revista *Quid Novi?*, Fotografía para "Lucas Kraglievich (1886-1932). Homenaje a su memoria", por Alfredo Castellanos, año I, n° 2, Rosario, julio de 1932.



Revista *Quid Novi?*, año I, n° 1, Rosario, abril de 1932.

Ricardo Warecki
ilustración para "La Escuela Activa y los practicantes de la Escuela Normal" de A. F. Astiz de Koegel, *Revista Quid Novi?*, año I, n° 1, Rosario, abril de 1932.

LA ESCUELA ACTIVA Y LOS PRACTICANTES DE LA ESCUELA NORMAL.

En numerosos y frecuentes artículos publicados en diversos órganos de difusión, hemos discutido la necesidad de renovación en cuanto a los métodos y procedimientos de enseñanza de la escuela pública.

Hemos sostenido con profunda convicción que deben oficializarse los conceptos de la escuela pública, pero con la garantía de una buena elección de maestros. Así planteábamos un problema previo al que no es ajeno el doctor Forster, que no es fácil resolver tratándose de profesionales de larga actuación, en cambio sí, de más vitalidad con docentes recién egresados e inbuidos en las nuevas corrientes educativas.

Es, consecuentemente, hemos visto con alegría algunas iniciativas en tanto instituciones particulares o organismos de enseñanza que, al menos en la sección primaria de los estudios, se abren a las nuevas corrientes, para proporcionar a los alumnos la acción cooperativa hacia la reforma, desde las mismas fuentes donde se forma el espíritu y la práctica docente del maestro.

Si nos permito una plausible iniciativa que habría de ser alentada por la acción oficial —ese entendido dentro de una concepción reglamentaria—, por convertirse a una mejor y más moderna presentación pedagógica de los educandos.

Artículos e informaciones de la prensa prestigiosa del que nos discutimos en diversas circunstancias acerca de la indiferencia oficial en algunos casos, cuando no la decidida actitud de mantener las normas didácticas del anticuado molde, rígido y vertical del plan en vigencia, en que viene formándose desde hace años el maestro argentino.

El espíritu oficial no niega categoricamente las posibilidades de un movimiento de ideas renovadoras en la pedagogía activa, pero sí en la práctica, donde deben y pueden concretarse los coeficientes de eficiencia que precisamos conocer, para llevar en nosotros la visión del resultado y el entusiasmo que alimenta el ideal de mejorar la enseñanza pública mediante sistemas más eficaces y más humanos.

A nuestro criterio la Escuela Normal no puede permanecer estanca viendo sólo ya del espíritu nuevo en la educación, repleta de transformaciones que deben ser de una verdadera la actualización de los métodos de enseñanza, que se funden conscientemente y sostenidamente en la práctica.

Es indudable que esta (así como en la docencia individual del futuro docente no puede contemplarse sin la actualización oficial —entendidos por tal el derecho a ensayo debidamente reglamentado—) que, en claro, no puede desentenderse de la negativa rigidez o inmovilidad del viejo y desfasado plan en vigencia, que no presenta las posibilidades de una orientación didáctica a la que concierne sus posibilidades tradicionales.

Sin embargo, vista la inquietud del medio en que actúan las instituciones docentes, inquietud que va de fuera adentro, la Escuela Normal tendrá que ser elevada, como hasta las reformas permanecieron indiferentes a la influencia cada vez más difícil de neutralizar por cuanto se va arraigando más hondamente en el concepto público sobre la reforma escolar. Y decimos en el concepto público porque no es sólo una aspiración del educador compensado de que se ofrezca un no suficiente para llegar a la esencia misma de la cultura (educación/instrucción) que se le exige en la formación del individuo social, sino que los temas vitalmente preparados del pueblo andaban vivamente en sus problemas de la vida cotidiana.

En tal caso no nos presentará el problema de la actualización pública, como lo planteamos en el artículo "Inquietud", que tal vez pueda extenderse sin una razón ultrarazonable.

Por eso creemos sinceramente que han de surgir esas tensiones a la institución oficial, para no quedarse sólo en la inercia de la práctica que nos plantea el problema de nuestra actualización, como lo planteamos en el artículo "Inquietud", que tal vez pueda extenderse sin una razón ultrarazonable.

A. F. ASTIZ DE KOEGEL

según anunciaba el autor del escrito.²⁸ En otras ilustraciones también se usó este procedimiento de formas y objetos superpuestos a la manera de un montaje cubo-futurista, como por ejemplo, en el poema del uruguayo Luis Onetti Lima o en la página del sumario con los bloques de edificios inclinados repetidos infinitamente. Esta modalidad era adoptada de forma asidua por Warecki en muchos de sus dibujos realizados para distintos medios gráficos de la ciudad y en la revista aparecían incluso en otras piezas que unían perspectivas dislocadas con una figuración más compacta.

Las escenas donde dominaban los planos fragmentados y la simultaneidad de puntos de vista se combinaron con imágenes inspiradas en los realismos de entreguerras, en las que empezaron a ganar terreno los volúmenes sólidos, la serenidad de las formas y el silencio mágico. Tanto Julio Vanzo como Ricardo Warecki centraron su mirada en la figura humana, la poesía de los objetos, el tiempo detenido, los escenarios enigmáticos, la naturaleza muerta y el desnudo, abogando por la sencillez de composición y una relación distante entre los lugares y las cosas. El excesivo análisis de algunas obras es desplazado por una figuración de dibujo nítido y volumétricamente sólida como la ilustración de Vanzo que acompaña la primera página del texto "El espejo indio" en el segundo número o el dibujo de Warecki para "Cuartillas de inquietud" en la edición de 1933, por dar algunos ejemplos. En ese tipo de imágenes los hombres y las mujeres suelen aparecer tristes y pensativos, en un mundo que puede ser tan enigmático como hostil e incomprensible, mientras el paisaje habitado y la naturaleza muerta se convierten en un ejercicio de orden y armonía.²⁹

sepias del paleontólogo argentino Lucas Kraglievich sumergido en la lectura, rodeado de documentos y restos fósiles. Por otra parte, las renovaciones de la ciudad moderna se tradujeron en las fotografías de telescopios, refractores y reflectores astrográficos, en las imágenes de las fábricas con sus maquinarias y engranajes de metal pulido o en los artículos explicitando el funcionamiento de la electricidad. No obstante, mientras las fotografías por lo general mostraban personas, objetos, espacios; los fotomontajes priorizaban la desunión, la fragmentación, la ruptura y se distinguían por la capacidad de presentar un conjunto de ideas mezcladas en una misma composición.²⁷

La ventaja que ofrecía este lenguaje visual era transferida hacia muchas de las imágenes e ilustraciones de la revista donde aparecen objetos superpuestos o recortados, como puede verse en algunos dibujos de Julio Vanzo y Ricardo Warecki. Si bien una gran cantidad de piezas no están firmadas, podemos notar este tipo de recursos utilizados en la ilustración de Warecki para el texto titulado "La Escuela Activa y los practicantes de la Escuela Normal" en el primer ejemplar de 1932, en la cual asoman distintos objetos suspendidos en el espacio: un reloj analógico con números romanos y un reloj de arena, un ábaco, un libro abierto y una figura femenina de aspecto clásico, que recuerda las estatuas de la pintura metafísica. La escena aludía al argumento desarrollado en el texto en relación a la actitud de varios docentes de "mantener las normas didácticas del anticuado molde, rígido y vertical del plan en vigencia, en que viene formándose desde hace años el maestro argentino". En la imagen, la figura petrificada de la maestra alumbrada con la luz del conocimiento al niño, mientras el resto del espacio se encuentra en la oscuridad, en referencia a las formas tradicionales de la pedagogía que debían ser desterradas y reemplazadas por "sistemas más eficaces y más humanos",



Ricardo Warecki
ilustración para "Motivos del Barrio" de Delfor B. Méndez, *Revista Quid Novi?*, año I, n° 3 y 4, Rosario, diciembre de 1932.



Ricardo Warecki
ilustración para "Cuartillas de inquietud" de Sara Elena Chaminad, *Revista Quid Novi?*, año II, n° 5, Rosario, julio de 1933.



Ricardo Warecki
 ilustración para "El bien de la Belleza" de
 José E. Peire, Revista *Quid Novi?*, año II, n° 6,
 Rosario, abril de 1934.



Ricardo Warecki
 ilustración para "Caminos santafecinos", de
 Beatriz Sáenz, Revista *Quid Novi?*, año I, n° 1,
 Rosario, abril de 1932.



Ricardo Warecki
 ilustración para "Poesías" de Beatriz Sáenz,
 Revista *Quid Novi?*, año I, n° 3 y 4, Rosa-
 rio, diciembre de 1932.

Otros artistas representaron bajo seudónimos estos climas misteriosos como puede advertirse en el dibujo de "Acha" realizado para un artículo sobre la orientación profesional de los alumnos en el número cinco, en el que un joven entre aburrido y preocupado se apoya sobre una mesa con libros e instrumentos científicos. Los estudios sobre ciencias habían permeado, como señalamos, todos los espacios y notas de la publicación estando gran parte de los textos orientados a informar en relación a esos temas. Del mismo modo, algunas de esas figuras monumentales absortas en sus pensamientos aparecen retomando motivos tradicionales como el de la espera en soledad, visible particularmente en las imágenes de Ricardo Warecki elaboradas durante el periodo de entreguerras y la inmediata posguerra, que combinan recursos sintéticos del poscubismo, el art decó y las nuevas formas de la figuración. A manera de ejemplo, en la ilustración a dos tintas de una maternidad realizada por Warecki para un texto de José E. Peire en el volumen de 1934 prevalecen las masas compactas y arquitectónicas, los bordes netos de la colina y las montañas del fondo junto a las formas cilíndricas en la copa de los árboles, respondiendo todo a una sencillez pura y racional de los objetos. Las curvas podían ser suaves y aerodinámicas, como en este caso, o más angulosas y perfiladas cuando representaba asuntos ligados al nerviosismo de la ciudad moderna. Sin embargo, las calles del barrio y la recuperación de una ciudad imaginada fueron algunos de los temas más reiterados en la gráfica del artista en detrimento del movimiento y la multitud característicos del centro urbano. El entorno del barrio con sus casas bajas y calles empedradas es argumento de varias de sus imágenes donde aparecen plantas –entre ellas cactus, los preferidos del realismo mágico alemán–, paisajes misteriosos, niñas con delantales, estudiantes, libros, y ventanas que se transforman en naturalezas muertas. En otras ilustraciones los planos geométricos de fuertes contrastes eran sustituidos por entramados de texturas, formas tubulares u orgánicas, trazos oblicuos y composiciones de líneas enmarañadas. Por ejemplo, en los dibujos a tinta elaborados para "Caminos santafecinos" y "Poesías" de Beatriz P. Saenz o en los poemas firmados por Delfor B. Mendez y Agustín Rossi, los elementos del paisaje y las figuras se fusionan con los fondos texturados, en algunos casos mediante el uso de colores verdes y pardos o a través del blanco y el negro. A la par, en algunos textos de la revista Warecki representa gauchos, campesinos e indios ubicados en paisajes nocturnos o enigmáticos, temas que serán reiterados en su obra gráfica durante el transcurso de los años cuarenta, al igual que las gestas patrias y los retratos de los héroes de la Nación.

En la sección "Casos y cosas" de la revista, Warecki también realizó pequeñas caricaturas y viñetas humorísticas que habitaban a divulgar notas de color o denunciar situaciones conflictivas respecto a los salarios docentes, el maltrato de los empleados públicos, entre otros hechos. Esas micro escenas se relacionan con el estilo de los dibujos de la sección "Olla popular" creados poco después para la revista *Monos y Monadas* y

con las viñetas humorísticas en contra del gobierno peronista que publicaría una década más tarde en el diario *Crónica* de Rosario, donde combinaba el humor con la denuncia política.³⁰ En esos casos la ironía de las viñetas se convertía en una actitud de resistencia frente a un medio político y social que consideraba adverso y, al igual que las de *Quid Novi?*, se inspiraban en las formas de la cultura masiva como las historietas, el comic y las revistas de actualidades. Esas viñetas prefiguran un recorrido del artista vinculado a la producción de dibujos y caricaturas de pequeño formato y carácter efímero que respondían tanto a las condiciones de la vida local como a las exigencias de la política y le permitían tener intervenciones esporádicas en publicaciones de diversa naturaleza.

Arte y educación

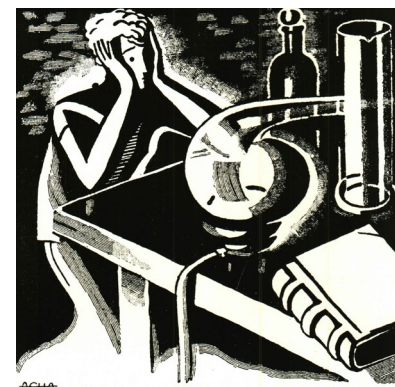
Durante los años treinta y cuarenta hubo otros proyectos editoriales de carácter educativo en donde participaron artistas de la ciudad que a su vez eran docentes del Normal N° 2, de la Universidad Popular y el Profesorado de Dibujo. Algunas de esas publicaciones como *Surco* estuvieron abocadas a difundir las actividades y los objetivos de una institución en particular, en este caso de la Universidad Popular de Rosario dependiente del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral, donde Warecki figura entre sus profesores de dibujo artístico. La revista constituía un espacio de orientación técnica y literaria donde tenían participación algunos profesores del Instituto, quienes también colaboraban económicamente para que pudiera llevarse a cabo, ya que los ejemplares se distribuían gratuitamente entre los alumnos, a quienes la publicación estaba destinada.

La Universidad Popular había sido fundada en 1918 por Agustín Araya en el marco de la creación de universidades libres destinadas a impartir cursos profesionales y técnicos a trabajadores que se encontraban fuera del sistema educativo oficial. Las asignaturas se dictaban en las aulas de la Escuela Normal N° 2 hasta que dos décadas más tarde la institución se incorporó al Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral, que comprendía también una sección dedicada a la Extensión Universitaria y un Museo Social. Con el aumento del presupuesto se crearon nuevos cursos y fueron anexados algunos sobre instrucción literaria, arte decorativo, encuadernación y música, que venía dictando la Asociación de Ex-alumnas de la Escuela Normal N° 2, por lo que la relación entre ambos establecimientos se mantuvo activa durante un largo periodo de tiempo, generando lazos duraderos entre diferentes personalidades de la cultura y la administración local. Bernardina Dabat, hermana de Dolores Dabat, fue por ejemplo regente de los cursos vespertinos entre 1931 y 1934 mientras estuvo en distintos momentos a cargo de los ciclos literarios.

A su vez, varios profesores de la institución que colaboraron en la revista *Quid Novi?* fueron docentes de la Escuela o dictaron cursos en la Universidad Popular. Entre algunos de los programas artísticos de este último espacio se destacan los cursos de fotografía impartidos por Orfeo J. Berisso y



Ricardo Warecki
ilustración para "Hermano que sueñas" de Delfor B. Mendez, Revista *Quid Novi?*, año I, n° 2, Rosario, julio de 1932.



ACHA (seudónimo)
ilustración para "La orientación profesional de nuestros alumnos" de Dina L. de Mischoulon, Revista *Quid Novi?*, año II, n° 5, Rosario, julio de 1933.

Charles Miller
ilustración para "Enseñanza de la numeración" de J. Antonio Martínez, Revista *Quid Novi?*, año I, n° 1, Rosario, abril de 1932.

ENSEÑANZA DE LA NUMERACIÓN
POR J. ANTONIO MARTÍNEZ

Debido a nuestra falta de un sistema de enseñanza de la numeración, que sea adecuada a las necesidades de la vida social y profesional, se ha creado un sistema de enseñanza de la numeración que sea adecuada a las necesidades de la vida social y profesional. Este sistema de enseñanza de la numeración se basa en el estudio de los números desde su origen hasta su aplicación en la vida social y profesional. Este sistema de enseñanza de la numeración se basa en el estudio de los números desde su origen hasta su aplicación en la vida social y profesional.

Los números son el lenguaje de la ciencia y de la vida social. Por eso es necesario enseñar a los niños a utilizarlos correctamente. Este sistema de enseñanza de la numeración se basa en el estudio de los números desde su origen hasta su aplicación en la vida social y profesional.

Los números son el lenguaje de la ciencia y de la vida social. Por eso es necesario enseñar a los niños a utilizarlos correctamente. Este sistema de enseñanza de la numeración se basa en el estudio de los números desde su origen hasta su aplicación en la vida social y profesional.

Antonio Carrillo, los de dibujo artístico dictados por Ricardo Warecki, Guido Buffo, Enrique Munné, Alfredo Guido, Lelia Pilar Echezarreta y Félix Pascual, los de modelado a cargo de Carlos A. Rodó y Daniel Palau, el de industria del juguete por Rogelio Segovia o el de propaganda comercial dado por Pedro Epstein. Según informaba la propia revista los profesores trabajaban dentro de los programas formativos con libertad de ejercicio "a fin de obtener las mayores ventajas de sus alumnos en punto a preparación", con una carga horaria que por lo general se extendía a setenta horas anuales. Para ello se trataba de incentivar al alumnado haciendo las clases atrayentes con temáticas que pudieran abarcar intereses diversos o aplicarse al mundo laboral.³¹

Otras experiencias como la ya mencionada *Revista de la Asociación Pro-Escuela Normal Nacional N° 3 de Maestros o Mostacillas* tuvieron un trayecto más fugaz y son difíciles de reconstruir. Sin embargo, en todas ellas tuvieron participación un conjunto de figuras que podían ser más o menos conocidas pero que tuvieron un rol significativo en la difusión de la cultura y el arte moderno. En esa causa común se unieron pintores, escritores y docentes, quienes contribuyeron en las actividades, cursos y publicaciones de la Escuela Normal N° 2, activando el valor de lo nuevo y creando un espacio motivado por la unidad de aspiraciones. La edición y difusión de revistas y textos impresos formaba parte de ese entramado de prácticas culturales en donde se definían nuevos lenguajes y horizontes para las artes y las letras modernas. Por otra parte, la gráfica aplicada a libros y revistas generaba un sustento económico adicional para aquellos que no podían vivir exclusivamente de la producción autónoma y a la vez sus páginas fueron orientadoras del gusto estético introduciendo nuevos debates e ideas que en un principio podían aparecer de modo exploratorio.

Tanto los artistas y decoradores como los docentes y escritores arribaron a un nodo imaginario común sustentado en la difusión científica y cultural con aires renovadores. *Quid Novi?* fue una revista única que se destacó por su originalidad, su mirada progresista e inquieta y las ganas de intervenir activamente el presente para cambiar. Como expresaban los padres de la Asociación en el segundo número: “Ha llegado para la escuela común la hora de los interrogantes y las vacilaciones. Ha pasado la hora de las actitudes definidas (...) Vamos, pues, en procura de las finalidades que exigen las modernas orientaciones”: la escuela como espacio de “acción civilizadora” e “institución cultural”. El artista Ricardo Warecki parecía haber defendido ese proyecto por lo que su pequeña hija Leticia retratada con el guardapolvo blanco y los libros escolares reforzaba en sus pinturas ese sentimiento de fervor hacia la educación pública y en especial hacia la Escuela Normal N° 2. Algunos de los vínculos trazados tempranamente por el pintor en este marco se sostendrían de manera extensa en el tiempo construyendo parte de su mundo de referencias profesionales y afectos personales.

Notas

* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, elisabetveliscek@gmail.com

¹ Pound, Ezra, “Small magazines”, en *The English Journal*, Vol. XIX, n° 9, University of Chicago Press for National Council of Teachers of English, noviembre de 1930, pp. 689-704.

² Cfr. Peterson, Theodore, “Magazines for cultural minorities”, en *Magazines in the Twentieth Century*, Urbana, The University of Illinois Press, 1956, p. 363.

³ De las diversas lecturas referidas al movimiento escolanovista, el trabajo de Sandra Carli expone algunas interpretaciones sobre las articulaciones entre las



Julio Vanzo
ilustración para “Los siete reyes del mundo” de Ricardo Rojas, Revista *Quid Novi?*, año II, n° 5, Rosario, julio de 1933.



Julio Vanzo
ilustración para “El espejo indio” de Ana María Benito, Revista *Quid Novi?*, año I, n° 2, Rosario, julio de 1932.

nuevas corrientes políticas de la época y la experiencia de la Escuela Nueva en la Argentina. Sin vincularse con ningún ideario específico, los ensayos escolares convergieron con “las posiciones críticas hacia los gobiernos oligárquicos y más tarde hacia el fascismo y el nazismo en sus versiones locales, ligadas al avance de los militares nacionalistas”. Carli, Sandra, “Escuela Nueva, cultura y política”, en Biagini, Hugo y Roig, Arturo (dir.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, Tomo I., Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 363-371, 366.

⁴ Según Beatriz Sarlo, “Entre todas las modalidades de intervención cultural, la revista pone el acento sobre lo público, imaginado como espacio de alineamiento y conflicto. Su tiempo es, por eso, el presente”. Véase: “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970, América: Cahiers du CRICCAL*, n° 9-10, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1992. pp. 9-16.

⁵ Algunos aspectos de la revista fueron estudiados anteriormente. Acerca de las propuestas pedagógicas puede consultarse el texto de: Fernández, María del Carmen; D’Ascanio, Gabriela; Welti, Elisa, “Vanguardias artísticas y vanguardias pedagógicas. Análisis de la revista *Quid Novi?* (Rosario, 1932-1934)”, en *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas*, Centro de Estudios Espigas – IIPC-UNSAM, Buenos Aires, 8-9 de mayo de 2017, disponible en: [<http://www.revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/68>], último acceso: 1 de junio de 2019. Sobre la colaboración del artista Julio Vanzo: Mouguelar, Lorena, “¿Qué hay de nuevo? Vanzo y la gráfica moderna en los primeros ’30”, en *Actas de las IV Jornadas Nacionales. Espacio, Memoria e Identidad*, CEEMI, Universidad Nacional de Rosario, 2007. Y en relación a la participación de artistas mujeres en algunas revistas culturales de la ciudad, entre ellas *Quid Novi?*, consultar: Armando, Adriana, “Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales de Rosario”, en *Avances. Revista del Área Artes*, n° 14, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2008-2009, pp. 63-76.

⁶ Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003 [1988].

⁷ La cuestión de lo nuevo fue una marca distintiva de las vanguardias latinoamericanas de los años veinte que tuvo proyecciones en las décadas siguientes. Véase: Schwartz, Jorge, “Introducción”, en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002 [1991], pp. 33-94 y Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica... op.cit.*

⁸ Dolores Dabat fue una de sus primeras clientas en la sucursal Rosario de la librería Sopena, dedicada a la venta de libros universitarios. La educadora lo acercó a otras figuras de la pedagogía que estaban experimentando con métodos innovadores de enseñanza, como María Luisa Petetin, primera directora de la Escuela N° 63 “Almirante Brown”, quien publicaría en 1930 el título *Ejercicios de Composición*, el primer volumen editado por Laudelino Ruiz en nuestra ciudad. Véase: Ruiz, Liliana, “La actividad independiente de Laudelino Ruiz”, en [<https://baltasaraeditora.wordpress.com/>], último acceso 6 de julio de 2020.

⁹ “Publicaciones”, tomado de *Quid Novi?*, año I, n° 2, Rosario, julio de 1932, s/p.

¹⁰ Se refiere fundamentalmente a la elaboración de lencería y tejidos en los cursos de corte y confección: *La Escuela Normal N° 2 de Rosario de 1910 a 1935*, Publicaciones de Quid Novi, Suplemento n° 22, Tomo IV, Rosario, Establecimiento Gráfico Pomponio, 1935, p. 322.

¹¹ El itinerario de la creación del profesorado fue desarrollado por Welti, Elisa, “El profesorado de dibujo en la Escuela Normal N° 2 (Rosario, 1935-1949): Una escuela de ‘formación estética para el futuro niño argentino’”, en *Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación*, n° 6, Rosario, UNR, 2011, pp. 253-270.

¹² “La escuela del hacer”, *Quid Novi?*, año II, n° 5, Rosario, julio de 1933, s/p.

¹³ La Fundación Guido Buffo es la encargada de conservar el patrimonio cultural del artista: [<http://fundacionguidobuffo.org/ciencia/>], último acceso 9 de junio de 2019.

¹⁴ “Mele Bruniard, el arte vivido como necesidad en un mundo propio”, en *La Capital*, disponible en [<https://www.lacapital.com.ar/senales/mele-bruniard-el-arte-vivido-como-necesidad-un-mundo-propio-n422933.html>], último acceso 9 de junio de 2019.

¹⁵ Rosolio Pirovano, Cristina, “La casona de la calle Amberes” (mimeo), Rosario, 16 de febrero de 2016.

¹⁶ El itinerario artístico de Lelia Pilar Echezarreta fue minuciosamente reconstruido por Adriana Armando: “Una perspectiva sobre la participación de mujeres artistas en Rosario”, en *Avances. Revista del Área Artes*, n° 18, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2010-2011, pp. 39-50.

¹⁷ En relación a estos temas, consultar: Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1990 y los distintos trabajos ya mencionados de Adriana Armando.

¹⁸ “Don Lorenzo, su padre, y un pariente de Alcorta la visitaba a menudo. Lo recuerdo vagamente. Pero hasta que murió –y ya desaparecido Don Bustos– [quien supuestamente había sido mayordomo o cochero] Lelia vivió sola. Y cuando ella enfermó, hubo que desalojar a todos los gatos de la casa, tarea que tristemente le tocó a mi padre, con la inevitable consecuencia de que nunca más le haya permitido pisar la casona”. En otro momento su alumna comenta: “A mi hermana, en cambio, esa Lelia que nunca jamás vi reír, le inspiraba un poco de recelo por la dureza de su mirada y de sus expresiones”, Rosolio Pirovano, Cristina, “La casona de la calle Amberes”, *op.cit.*

¹⁹ “Sus amplios conocimientos de la contabilidad contribuyeron a la estructuración de la disciplina. En su obra *Elementos de Contabilidad General*, aparecen significativos aportes y conceptos que se han tenido en cuenta en los Principios, aprobados en nuestro país en 1969. (...) En la Argentina, los Principios (PCGA), que constituyen los pilares fundamentales que hacen a la estructura general del estado financiero, se sancionaron en la VII Asamblea Nacional de Graduados en Ciencias Económicas, realizada en Avellaneda en 1969”, en: “Profesionales en el recuerdo. El ejemplo del Dr. Arévalo”, disponible en [<https://archivo.consejo.org.ar/publicaciones/ue/ue72/arevalo.htm>], último acceso 9 de junio de 2019.

²⁰ Perry, Gill, “El primitivismo y «lo moderno»”, en Harrison, Charles, Frascina, Francis, Perry, Gill, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo*

XX, Madrid, Akal, 1998, pp. 7-89.

²¹ *Ibidem*, pp. 7-89 y Alloula, Malek, *The Colonial Harem*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1986.

²² El proyecto cultural sostenido por *La Revista de "El Círculo"* fue estudiado por: Armando, Adriana, "Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte", en Amigo, Roberto y Petrina, Alberto, *La hora americana 1910-1959*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 189-203.

²³ Según David Batchelor en estos casos "la mujer se representa de forma primaria como imagen de fertilidad: la portadora de una nueva vida o sustancia", véase "«Esta libertad, este orden»: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial", en: Fer, Briony; Batchelor, David; Wood, Paul, *Realismo, racionalismo y surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999, p. 15.

²⁴ Esta expresión fue utilizada por Guillermo Fantoni para referir a las características de la modernidad artística santafesina, atemperada, pero firme, frente al vanguardismo intermitente de Rosario. Fantoni, Guillermo, *Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe. Una antología desde el siglo XIX hasta el presente*, Rosario, Fundación OSDE, 2007. Por otro lado, la representación del agua oscurecida del río y su vinculación con los márgenes sociales habitados por seres melancólicos y desposeídos fue un tema transitado por Warecki en distintas piezas gráficas que servían como acompañamiento de textos literarios, constituyendo un argumento reiterado y una preocupación constante a lo largo de su producción visual: Veliscek, Elisabet, "Aguas profundas, aguas durmientes. Ricardo Warecki y el paisaje cultural del río", en *Boletín de Arte, Revista del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, n° 18, La Plata, UNLP, septiembre de 2018, pp. 1-11 y Veliscek, Elisabet, "La barranca y el río", (mimeo), Rosario, 2020.

²⁵ Duncan, Alastair, "Pintura, grafismo, cartelismo y encuadernación", en *El Art Déco*, Barcelona, Destino, 1994, p. 151.

²⁶ Uno de los más importantes estudios sobre las renovaciones tipográficas de las primeras décadas del siglo XX es el de Drucker, Johanna, *The Visible Word. Experimental typography and modern art, 1909-1923*, London, The University of Chicago Press, 1994. La autora sostiene que las experimentaciones con la tipografía desarrolladas por los artistas modernos derivaron de las innovaciones precedentes del diseño gráfico y comercial. A su vez, la relación entre el mundo de la tipografía y el diseño de revistas fue analizado por Aynsley, Jeremy, "Fashioning graphics in the 1920s: typefaces, magazines and fashion", en Aynsley, Jeremy; Forde, Kate (ed.), *Design and the modern magazine*, New York, Manchester University Press, 2007, pp. 37-55.

²⁷ Adrián Sudhalter examina las diferentes formas que adquirió el discurso sobre el fotomontaje entre los artistas, profesores y críticos durante los años veinte y treinta: *Fotomontaje de entreguerras (1918-1939)*, cat. exp., Madrid, Fundación Juan March, 2012.

²⁸ Astil de Koegel, A. F., "La Escuela Activa y los practicantes de la Escuela Normal", en *Quid Novi?*, año I, n° 1, Rosario, abril de 1932, s/p.

²⁹ Pontiggia, Elena, "El Novecento italiano: una síntesis", en Avanzi, Beatrice; Ferrari, Daniela (dir.) *Retorno a la belleza, obras maestras del arte italiano de entreguerras*, cat. exp., Madrid, Fundación Mapfre, 2017, p. 55.

³⁰ Algunas de las piezas gráficas publicadas por el artista en los medios de circulación masiva fueron sugiriendo cuáles eran sus perspectivas sobre el mundo social y la política. Estos acercamientos fueron trazados en: Veliscek, Elisabet, "Humor, política y cultura impresa: la revista *Monos y Monadas* de Rosario" (mimeo), Rosario, 2020 y Veliscek, Elisabet, "Contra la guerra y el peronismo. Las imágenes de Ricardo Warecki en el diario *Crónica* de Rosario", en *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2020 (en prensa).

³¹ Véase: *Surco. Revista de la Universidad Popular de Rosario*, año V, n° 7, Rosario, octubre de 1943.

Como citar este artículo:

Veliscek, Elisabet, "Temáticas escolares y cultura gráfica: ilustradores y decoradores en la revista *Quid Novi?* (1932-1934)", en *Separata «Editores, escritores y artistas en libros y revistas del siglo XX»*, año XVIII, n° 26, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2020, pp. 69-101.

Este artículo propone un diálogo entre la historia de las escrituras sobre arte y la historia cultural del libro. En el centro de esa conversación identificamos como idea-fuerza la afirmación de que el libro sobre arte se abre a la asignación de nuevos sentidos en sus procesos de transmisión cultural. Los actores que intervienen en su difusión, los circuitos de transmisión y de conservación de los que participa y las prácticas que lo insertan en nuevos contextos interpretativos son algunas de las entradas que permiten elaborar ese diálogo. Desde el supuesto de que cada artefacto cultural redefine el espacio social al producir sus propias comunidades de apropiación¹ intentaremos situarnos en el espacio de análisis que se abre *entre* los dispositivos editoriales y las experiencias de lectura. Para hacerlo acudimos al análisis de la bibliografía, la recolección de fuentes hemerográficas vinculadas a la actividad editorial y la reconstrucción de trayectorias biográficas de editores, traductores y artistas.

Uno de los escenarios que permite observar ese punto de vista remite a las relaciones variables entre dos series históricas: la producción de discursos sobre las artes visuales y las transformaciones de la industria cultural. En los primeros decenios del siglo XX, la fascinación que la *Kunstgeschichte* suscita en el concierto de las ciencias humanas se observa en la energía con que la joven disciplina científica atraviesa la cultura impresa de Europa central. Aún en circunstancias desfavorables para la producción editorial, títulos como *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de Heinrich Wölfflin y *Abstraktion und Einfühlung* de Wilhelm Worringer se posicionan como éxitos comerciales en el área de habla alemana.

Hacia los años veinte, distintas firmas vuelven a publicar textos clásicos sobre arte escritos en los albores del siglo, en ediciones ampliadas y corregidas.² El caso más resonante es el de la editorial fundada por el historiador del arte Friedrich Bruckmann. Es en esa firma que se publican de manera continuada las sucesivas ediciones de lo que se traducirá como *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. En el medio de sus transformaciones, cada nueva edición conserva la característica *mise en page* dicotómica.³ La masificación de ese corpus de obras científicas es también el escenario en el que se construye la identidad de nuevos operadores culturales.

En relación con los escritos de Wölfflin y los de Aloïs Riegl –otro autor reeditado por esos años– es posible individualizar discípulos como Hans Rose y Otto Pächt, que se instituyen en albaceas de sus legados intelectuales y participan en la edición de la obra de sus maestros. La transmisión inicial de la obra de Worringer en su propio idioma no registra ese tipo de figuras: se debe menos a la existencia de legatarios directos que a la bienvenida depurada por comunidades de artistas y críticos de las vanguardias históricas. Por fuera del *Deutscher Sprachraum*, la figura de admiradores y de discípulos en el exilio resultará decisiva para la transmisión de la obra en otros espacios lingüísticos. Al constituirse en enunciadores secundarios del texto, traductores

y también prologuistas –como Herbert Read– asociarán su propio nombre al de la obra que introducen en una nueva circulación social.

El programa intelectual que Worringer sostiene en toda su producción escrita nace en tono menor, con una tesis que intenta colocar el concepto de *Einfühlung* –empatía, de acuerdo con una traducción problemática– en la perspectiva más amplia de la *kunstwollen* o *voluntad artística*, categoría heredada de Riegl. Al hacerlo, Worringer encuentra que esa empatía, definida como el auto-goce objetivado del sujeto en las formas orgánicas de la naturaleza, no agota las posibilidades expresivas del arte. Existe, además, la voluntad artística de abstracción, que se construye con una experiencia diversa del entorno sensible. Con esa operación de reencuadre teórico Worringer introduce una cuña, por así decir, en el discurso sobre las artes; el argumento antropológico permitirá el ingreso de los otros culturales y, también, el de las inminentes vanguardias, en el museo imaginario del arte universal.

El historiador no solamente es leído por los primeros artistas abstractos –y de forma eminente, por Wassily Kandinsky–. La popularidad que acumula en distintas comunidades de recepción lo transforma en uno de los historiadores del arte más ampliamente leídos en el siglo XX.⁴ Esa comprobación permite situar nuestra problemática en un punto de intersección: entre la historia de las ideas estéticas y la historia de la lectura.

La celebridad de Worringer se construye a partir de lo que podrá ser llamado un “texto de juventud”⁵: la tesis *Abstraktion und Einfühlung*, *inaugural-dissertation* presentada para obtener el grado de doctor en filosofía. La anécdota sobre la manera en la que el texto llega al escritorio de la editorial múniquesa Piper en 1908 es referida con frecuencia en la literatura sobre el autor. La antítesis presenta un indudable atractivo literario: al origen modesto en una imprenta de provincia se oponen de forma espectacular las doce ediciones que el texto llega a tener en menos de dos décadas. El prodigio se opera a través de una reseña firmada por Paul Ernst en la revista *Kunst und Künstler* que despierta el interés del editor Reinhard Piper. El camino que el texto siguió a partir de entonces ha sido señalado por diversas investigaciones. Se dijo que “se convirtió inmediatamente en *best-seller* y continuó siendo impreso en los siguientes cuarenta años”;⁶ que “apareció en más ediciones que cualquier otra obra del modernismo alemán y en términos internacionales ha sido el más influyente”,⁷ e incluso que “sería muy raro encontrar otra tesis con tal trayectoria de éxito”.⁸

Esa extraordinaria circulación a lo largo del siglo XX transformará a su autor en uno de los historiadores del arte más citados entre artistas y exponentes de las distintas humanidades.⁹ En esa estela el castellano ocupa un lugar diferencial: en el final de la centuria, habrá sido el idioma al que se lo tradujo más extensamente, mientras que la mayor cantidad de títulos traducidos se registrará en Argentina. Con el nombre de Worringer como hilo rojo, es posible reconstruir episodios y contextos de esa circulación en este lado del Atlántico, un capítulo en la historia de los dispositivos y las prácticas de apropiación de la bibliografía sobre arte.

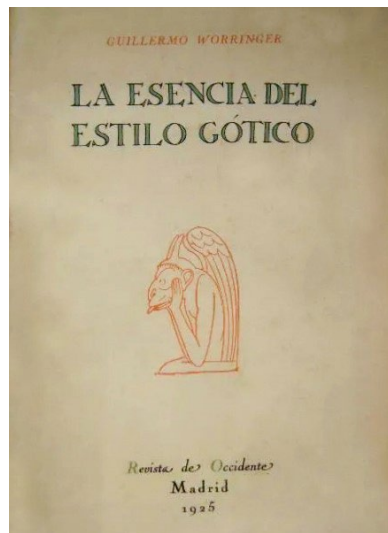
Worringer en el catálogo germanófilo de Revista de Occidente

En el auge de las publicaciones sobre arte que Argentina conoce durante los años cuarenta, el predominio asignado a los historiadores y críticos de arte franceses en la formación de catálogos ubicó a la erudición alemana en un lugar marginal.¹⁰ La excepción más notable es quizás *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa* de Wilhelm Pinder, traducido en 1946 y publicado en la Biblioteca sociológica de Losada, dentro de la sección Sociologías especiales.¹¹ Es un dato revelador el hecho de que el director de la colección reconozca en la presentación a la obra que los conceptos de Pinder son conocidos en el mundo hispanohablante a través de José Ortega y Gasset. No es extraño que el libro sea reseñado en el primer número de *Ver y estimar*, la “revista de crítica artística” dirigida por un admirador del filósofo. Por lo demás, las primeras traducciones de la *Kunstwissenschaft* se habían publicado en España bajo su dirección.

En 1922, un artículo publicado con la firma de José Ortega y Gasset en la madrileña *Revista de Bellas Artes* culmina con este *finale*: “Yo espero que algún editor facilite la lectura de este libro bellísimo a los aficionados españoles: ninguno mejor como manual e introducción a la ‘sublime historia medioeval’”¹² El libro que se reseña es el clásico de Worringer sobre arte gótico y el editor que dará cuenta de la expectativa es el mismo que la había fijado, cuando dirija tres años después la *Revista de Occidente*. Para ser exactos, lo que la *Revista de Bellas Artes* coloca nuevamente en circulación es un artículo escrito por el filósofo para el periódico que dirige su abuelo, Eduardo Gasset y Artime, en 1911. Al momento de escribir esa nota de lectura había pasado menos de un año desde que Worringer entregara a las prensas de Piper *Formprobleme der Gotik*.¹³

El libro bellísimo que Ortega había profetizado sale de imprenta en 1925, con una viñeta de la estirga burlona de Notre-Dame sobre el fondo blanco de la cubierta y cincuenta y dos fotografías en el interior.¹⁴ Su acogida favorece la rápida publicación de un segundo título del mismo autor. En abril de 1929, el alemán viaja a Madrid para brindar una conferencia “ilustrada con numerosas proyecciones”¹⁵ sobre el espíritu de la escultura alemana en la catedral de Bamberg. Uno de los periódicos que anuncia el evento explica la relación del autor con el público de la capital española: “Guillermo Worringer es conocido en Madrid porque dos de sus obras han sido traducidas al español y publicadas por la ‘Revista de Occidente’, ‘La esencia del estilo gótico’ y ‘El arte egipcio. Problemas de su valoración’”.¹⁶ El auditorio que oyó al profesor de Königsberg leer una disertación escrita en francés tuvo quizás la oportunidad de reconocer en las diapositivas alguna de las imágenes vistas en *La esencia del estilo gótico*.

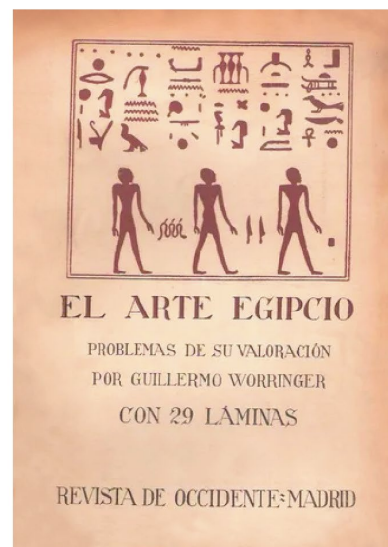
La esencia es el segundo de los seis títulos que Manuel García Morente traduce para la casa editora y el primero de Worringer que aparece en castellano. El segundo título, mencionado en la crónica, es la traducción de *Ägyptische Kunst. Probleme ihrer Wertung*, que Revista de Occidente publica en 1927, el mismo año en el que aparece la primera edición en la casa Piper.



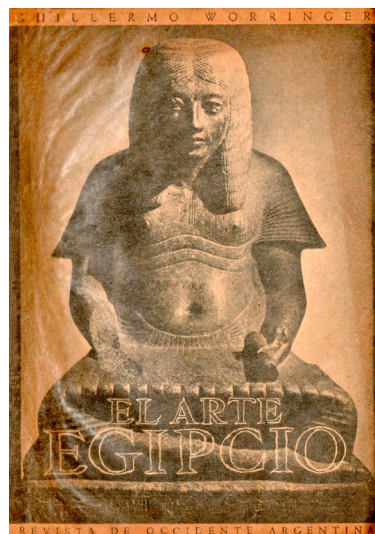
Worringer, Guillermo, *La esencia del estilo gótico*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.



Worringer, Wilhelm, *Ägyptische Kunst. Probleme ihrer Wertung*, München, Piper, 1927; Worringer, Guillermo, *El arte egipcio. Problemas de su valoración*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.



Worringer, Guillermo, *El arte egipcio*, Buenos Aires, Revista de Occidente Argentina, 1948.



La versión castellana *traslada* también la cubierta original: la edición de Revista de Occidente conserva en la portada la imagen, el diseño y la tipografía del libro editado por Piper. En el desplazamiento solamente han *caído* dos ilustraciones: en la caja de texto donde Piper se presenta “Mit 31 Abbildungen”, la versión de Ortega reza “con 29 láminas”. En este caso la traducción ha corrido por cuenta de Emilio Rodríguez Sadia, conocido traductor y esporádico crítico de arte, que acaba de traducir la monumental *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos* de Karl Woermann para Saturnino Calleja y que en 1932 enfrentará la versión castellana de la *Filosofía de la historia del arte en la actualidad* escrita por Walter Passarge y difundida ampliamente en Latinoamérica.

El contexto en el cual el autor alemán ingresa al catálogo de las ediciones Revista de Occidente (RO) es conocido. Ortega y Gasset pone a funcionar la editorial a menos de un año de que eche a andar la revista homónima. En el número 11 de la revista, fechado en mayo de 1924, aparece una adaptación parcial de *Formprobleme der Gotik*. La edición integra del libro se concreta al año siguiente. Entretanto, Ortega dirige la “Biblioteca de ideas del siglo xx” que en el mismo año de 1924 publica *Conceptos fundamentales de la historia del arte*; obra de “Enrique” Wölfflin, según la onomástica que corre también para “Guillermo” Worringer. En el paratexto editorial de la colección, Ortega afirma que “existe ya un organismo de ideas peculiares a este siglo XX”. En esa figuración del siglo como biblioteca, las ideas introducidas por la historia del arte alemana ocupan un estante central.¹⁷

El Worringer de Ortega y las comunidades lectoras en el Río de la Plata

En un intercambio epistolar de 1938, el escritor Juan Carlos Onetti le confiesa a su amigo Julio Payró que del *douanier* Rousseau solamente conoce la reproducción de *La gitana dormida*, colocada frente a la página titular en la edición de *El realismo mágico* que Revista de Occidente publica en 1927.¹⁸ El crítico de arte argentino también tiene el libro de Franz Roh en su biblioteca y lo seguirá conservando por muchos años: en la bibliografía de un opúsculo sobre el expresionismo que escribe en 1970 todavía figura: la única referencia en español, en el medio de títulos en alemán.¹⁹

La escena ilustra el modo de circulación que tienen al otro lado del Atlántico los libros sobre imágenes publicados por la Revista de Occidente, en el que se combinan la multiplicidad de los usos y la permanencia en el tiempo. El hecho de que esos libros transporten imágenes resulta tan decisivo para los lectores en el Río de la Plata como el momento en el que han sobrevenido a la trayectoria de varias generaciones. La producción de un espacio lector para los títulos publicados por la RO no puede ser separada de la figura que construye su editor entre la *intelligentsia* local.²⁰ Sin embargo, si el reconocimiento que se rinde al autor de *La rebelión de las masas* correrá diversos avatares después de su tercera visita a la región (1939-1942), los libros que edita permanecen en las bibliotecas de artistas e intelectuales. En un lectorado que rara vez domina el alemán —el caso de Payró es excepcional— los libros impulsados por Ortega, son a la vez que el soporte de una enciclopedia visual

una cantera de motivos para el discurso sobre las artes.

Ricardo Ibarlucea y Paula Zingoni pudieron localizar ejemplares de los dos libros de Worringer en la biblioteca del crítico José León Pagano.²¹ Otras bibliotecas registran solamente el dedicado a la voluntad gótica. En 1925, Alberto Prebisch y Ernesto Vauthier recurren a la obra para autorizar sus ideas sobre la modernidad²² mientras que en el margen opuesto del Río de la Plata, el poeta Emilio Oribe prepara una conferencia sobre *La Esencia del estilo gótico* según la interpretación de Worringer, que dicta en 1928.²³

Para comienzos de los años 30, el espectro de prácticas lectoras alcanza a la vez la disquisición erudita y el entrenamiento de los artistas. En 1933, una monografía presentada por el pintor Juan Carlos Castagnino durante su formación en la Escuela de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova menciona a Worringer y lo incluye en un mundo de referencias que comparte con Oswald Spengler.²⁴ La yuxtaposición de los autores –tan habitual en el lectorado argentino– sugiere el panteón intelectual producido como efecto de conjunto por los proyectos editoriales de Ortega y Gasset.²⁵ Ese mismo año de 1933, B. Ventura Pessolano publica con la Librería García Santos de Buenos Aires “La estética de la proyección sentimental”, resultado de un curso que pretende dictar como profesor de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En este universo de lecturas, Worringer ya podrá ser situado en un linaje diferente a la comunidad imaginaria producida por la pedagogía de Ortega. Una referencia algo más tardía la encontramos en los cursos de Historia del Arte que José Destéfano dicta en la Universidad Nacional de La Plata entre 1937 y 1938;²⁶ la bibliografía de los programas recomienda la lectura de *La esencia del estilo gótico* mientras que el resto de las lecturas sobre el período están indicadas en lengua original.²⁷

Otros artistas argentinos pueden ser destacados como lectores que encuentran en el Worringer editado por RO un aliciente para la formulación de su discurso. Para el artista de origen judeo-alemán Martín Blaszkó, exiliado en Argentina desde 1939, resultó decisivo. Si bien en sus escritos no encontramos ninguna referencia, tenemos un indicio claro: la presencia de los libros editados por Revista de Occidente en su biblioteca particular. La bipolaridad que aparece como leimotiv de sus formulaciones teóricas es un eco de la bipolaridad psico-cultural que estructura el sistema de Worringer. La opinión de Blaszkó coincide con la del mismo crítico en lo que respecta al problema de la monumentalidad.²⁸

El Worringer que edita Ortega es leído también para descifrar el museo que Europa representa para la imaginación rioplatense. Cuando el crítico de arte porteño Héctor Raurich visita la Catedral de Burgos confiesa emocionado al grabador Luis Seoane: “He vuelto a leer a Worringer”.²⁹ En la distancia de la lectura transatlántica, los libros de Worringer son leídos y también mirados, para recobrar la experiencia en la Europa de los monumentos.

En este inventario de experiencias lectoras no podemos pasar por alto la figura de Ángel Guido. Nombre de máximo interés para la historiografía del arte, Guido es también un caso excepcional en la historia de la

lectura por las huellas que permiten estudiar sus actitudes hacia la bibliografía extranjera. La deuda que une este arquitecto, historiador de arte y agente de transferencia cultural a la figura Worringer ha sido señalada en reiteradas oportunidades.³⁰ Esa deuda está puesta en escena en el título del libro que publica en 1936 con la Universidad Nacional del Litoral, en el que decide incorporar el término *Einführung*. El nombre del autor encabeza además uno de los capítulos: “Lo etno-psicológico en la voluntad de la forma: Guillermo Worringer”. La misma *exhibición de lecturas*, en el capítulo segundo de su obra *Redescubrimiento de América en el Arte*: “La filosofía del arte en la actualidad. Wölfflin, Worringer, Dvorak, Pinder: aplicación de sus teorías a temas americanos”, reescritura de una conferencia impartida en Montevideo en 1939.³¹

A los fines de nuestro trabajo, interesa destacar que, para la fecha en la que Guido escribe sus lecturas, solamente habían sido traducidos *Ägyptische Kunst* y *Formprobleme der Gotik*. El arquitecto, que no dominaba el idioma alemán de la misma manera en que podía comprender el francés, había podido abreviar en las ideas del historiador a través de esas traducciones y de sus comentaristas.³² Si bien es difícil determinar hasta qué punto llega su conocimiento del alemán³³ el peso ejercido por la mediación cultural de Ortega y Gasset resulta, en cualquier caso, evidente.³⁴ Es Ortega el que afirma en 1911 que “hoy por hoy no existe más que una estética: la alemana” y que “la estética alemana contemporánea gravita casi íntegramente en un concepto que se expresa en un término sin directa equivalencia castellana: la *Einführung*”.³⁵ Ortega, el que no está seguro de cómo traducir ese “endemoniado vocablo germánico”,³⁶ ha colocado un acento en el término al confesar su vacilación y al hacerlo ha legitimado la posibilidad de que un libro aparezca con el heteróclito subtítulo informativo: “Influencia de la ‘einführung’ en la moderna historiografía del arte”. Antes que la centralidad asignada al concepto, lo que sorprende es la práctica, ajena a los hábitos editoriales, de conservar la palabra foránea en idioma original. El programa intelectual que Guido desarrolla a través de una apropiación singular de la historiografía germanófona encuentra una condición de posibilidad en las coordenadas editoriales que marcan la hora a la bibliografía sobre arte.

Recrear la novedad: Worringer en Revista de Occidente Argentina

La radicación de una sucursal de Revista de Occidente en Argentina tiene lugar en un escenario en el que la industria editorial española ha multiplicado las casas filiales en el territorio americano. La actividad más temprana que registra Revista de Occidente Argentina es una nueva publicación de *La esencia del estilo gótico* en 1942, fecha que coincide con la tercera estadía de Ortega en el país. Para volver a encontrar indicios de actividad en la filial habrá que esperar hasta la posguerra: son ensayos de Dámaso Alonso y de Julián Marías y una traducción de Hegel, aparecidos en 1946. Si bien casi toda la actividad de la editorial se concentrará entre los años 1948 y 1950, todavía podemos encontrarla activa en 1954.

En una publicidad de la revista *Biblos*, la casa anuncia la aparición de “La esencia del estilo gótico” en su colección “Libros de arte y estética”: “La tan esperada reedición de una obra genial, con 47 bellísimas láminas en rotograbado”. Junto con esta segunda edición argentina se promete la inmediata aparición de *Arte egipcio* del mismo autor, “profusamente ilustrado”, y de “Arte de los griegos” de Arnold von Salis, con numerosas láminas.³⁷ De los dieciocho títulos publicados por el sello³⁸ solamente los tres que menciona el aviso aparecen como “Libros de Arte y Estética”, una fórmula novedosa para denominar un espacio editorial.³⁹

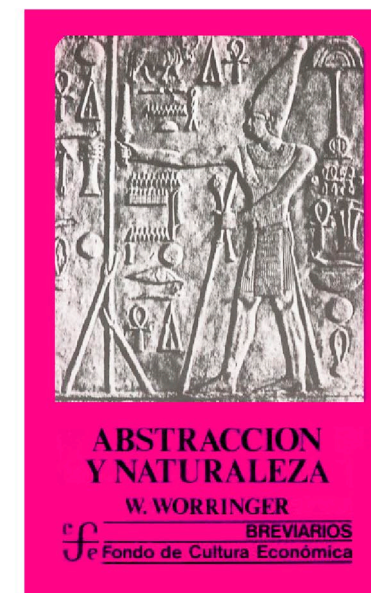
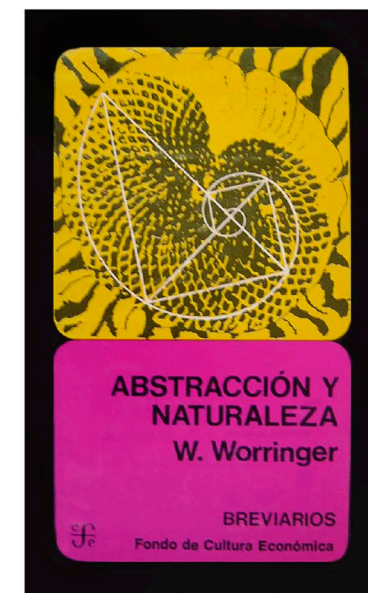
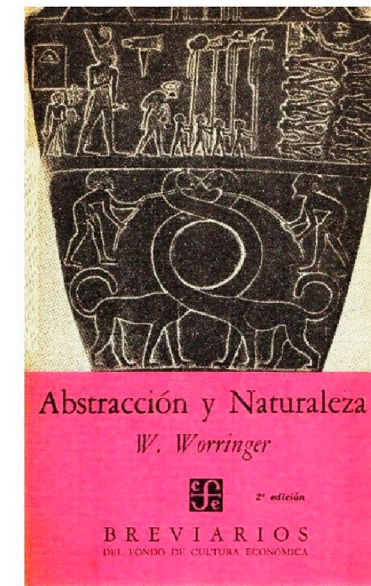
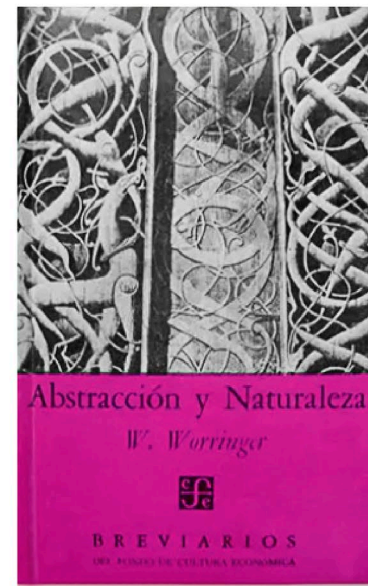
La nueva publicación argentina de las versiones encargadas por la RO, con numerosas fotografías y una retórica visual más enfática que sus predecesoras, es un acontecimiento por derecho propio: para una nueva generación de críticos y de artistas, representa el primer contacto con el autor. Una vez más recurrimos a *Ver y Estimar* para registrar una escena de lectura: en el número 5, de 1948, se incluye un dossier de artículos sobre el arte de la Edad Media y una “Guía de lecturas sobre la cultura y el arte medievales”. Con ese encuadre temático, Damián Bayón reseña *La esencia del estilo gótico* y discute los alcances del ensayo. El autor había escrito ese libro hace casi cuarenta años, pero el movimiento bibliográfico lo devuelve a un presente en el que la controversia todavía es posible.

Diez años antes, un crítico de arte español de la generación precedente se exiliaba en México: el bilbaíno Juan de la Encina –*nom de plume* de Ricardo Gutiérrez Abascal. En su paso por Madrid había conocido a Ortega y la figura de aquel habrá resultado decisiva para la formación de su biblioteca. Años después de su arribo, el crítico ofrece un curso sobre Worringer en la Universidad Autónoma de México. En el marco de ese seminario, el intelectual español se apoya en los estudios sobre arte gótico y egipcio; sin embargo, no puede pasar por alto *Abstraktion und Einfühlung*. De la Encina hace su propia traducción del texto, pero tiene la posibilidad de recomendar al estudiantado la que acaba de imprimirse en México; al igual que las otras dos *obras capitales* que “por dicha están bien traducidas a nuestra lengua” De la Encina considera que la versión mexicana, publicada por Fondo de Cultura Económica, está lograda. Solamente reniega de su título, “malamente traducido”: *Abstracción y naturaleza*.⁴⁰

Abstracción y naturaleza: la tesis de Worringer transformada en breviario

Para cuando FCE publica *Abstraktion und Einfühlung* con el título de *Abstracción y Naturaleza*, el texto de origen había sido parcialmente traducido por Samuel Ramos en 1944. Como De la Encina, este filósofo mexicano había estado ligado a Ortega y a la Revista de Occidente en los años veinte y de la misma manera que el crítico exiliado, la traducción ha surgido como necesidad mientras prepara un curso de Estética para la Universidad. En el caso de Ramos, la versión es publicada en una revista –*El hijo pródigo*– con el título de “Abstracción y proyección sentimental”.⁴¹

En el acápite elegido por Ramos, *Einfühlung* aparece traducido por



Worringer, Wilhelm, *Abstracción y Naturaleza*. Una contribución a la psicología del estilo, México, Fondo de Cultura Económica.

uno de los dos equivalentes que se postulan para el término en la *lengua meta*. La otra alternativa, elegida con mayor frecuencia, es *empatía*. En un ensayo sobre el surrealismo publicado por la misma editorial, la opción se justifica de la siguiente manera: “Einführung se traduce a veces por conocimiento o empatía, respondiendo a una tendencia propia de la naturaleza humana a no formar más que uno con el mundo”.⁴² En cualquiera de los casos, *naturaleza* está fuera de la órbita de una traducción posible.⁴³

Breviarios es tal vez la colección más emblemática entre las que se incorporan al Fondo de Cultura Económica (FCE) durante la gestión del argentino Arnaldo Orfila Reynal. Basada en el programa de divulgar el conocimiento universitario en libros breves y de gran atractivo, la serie “transformó por completo la industria editorial latinoamericana”.⁴⁴ En un contexto en el que Orfila es capaz de editar a los pensadores de mayor nombradía en el espacio intelectual europeo,⁴⁵ el editor consigue publicar la “obrita”⁴⁶ de Worringer, hasta entonces inédita en castellano, como volumen octagésimo de la colección.⁴⁷

brauchsmusk, purismo, mesianismo, colectivismo, individualismo— que la han producido y sus diversas modalidades. Volumen medio.

72 Beethoven, por Max STEINITZER. Trad. de W. Roces. 1ª ed., 1953. 144 pp.

En torno del gran músico alemán, la fantasía de los críticos ha creado multitud de leyendas a veces totalmente alejadas de la verdad histórica. Steinitzer escribe la biografía del hombre, esclareciendo muchos de esos episodios anecdóticos que nunca tuvieron relación con la realidad. A la vez, el autor hace un sencillo análisis de la obra de Beethoven, mediante el aprovechamiento de investigaciones de singular importancia.

78 La pintura galante francesa en el siglo XVIII, por JACQUES y FRANÇOIS GALL. Traducción de F. González Aramburo. 1ª ed., 1953. 254 pp. y 32 de ilustraciones.

Los jóvenes críticos Jacques y François Gall nos ofrecen un sugestivo panorama de la pintura galante francesa en el siglo XVIII, expresión de la sociedad aristocrática más refinada de Europa, cruce y síntesis del realismo septentrional y de la sensualidad del Sur, temático de la mujer y del amor que nunca incide en la procaacidad. Volumen doble.

80 Abstracción y naturaleza, por W. WORRINGER. Trad. de M. Frenk. 1ª ed., 1953. 144 pp.

En esta obra, W. Worringer, el discípulo genial de Riegl, dió la primera redacción a los principios generales de su estética acerca de los contenidos espirituales de la obra de arte, sólo comprensibles basándonos en el afán de abstracción, del que el deliberado antinaturalismo del arte egipcio constituye la expresión más feliz. Una concepción estética famosa y todavía vigente.

335



Arriba: Gaston Baty y Georges Sadoul
Centro: Adolfo Salazar y L. L. Schücking
Abajo: W. Worringer y Jorge Luis Borges

Fondo de Cultura Económica, *Catálogo general*, México, FCE, 1955.

En la “Nota editorial” de una edición conmemorativa realizada en 2007 se recuerda que la traductora ha recurrido en el cuerpo del texto a la opción *proyección sentimental*, mientras que la solución elegida para el título atiende a una particularidad de la cosmovisión mexicana.⁴⁸ Más allá de esta explicación, la construcción *ex novo* de ese título parece haber apuntado a su emplazamiento en una serie de divulgación. Tanto *empatía* como *proyección sentimental* podían resultar disonantes para segmentos de ese público lector amplio y pertrechado, por ende, de competencias enciclopédicas desiguales, que la colección ubica en el corazón de su proyecto pedagógico. En ese sentido, el tiraje de 10.000 copias de la primera edición ilumina el alcance que

aspira a tener.⁴⁹ Mientras que el título del libro constituye un dispositivo que favorece la apropiación del texto por nuevos públicos lectores; en la comunidad universitaria, la conjunción no deja de producir asombro. En cualquier caso, la perplejidad erudita no impide que el libro también se consulte en las aulas de la Universidad.⁵⁰

Las cubiertas de las cuatro ediciones aparecidas durante el siglo XX utilizaron el color magenta, identificador gráfico que ubica el libro en el espacio temático del arte. Recurrieron a fotografías que destacan los aspectos lineales en un motivo iconográfico⁵¹ y en un caso un gráfico del número áureo se sobreañade al botón de una flor fotografiado en primer plano. En el nuevo milenio el título se incorpora en una selecta edición *de jubileo* de estética más sobria: la colección Breviarios 60, una docena de títulos que aparece en 2007 para celebrar las seis décadas de la serie.⁵² Su recuperación en esa operación de memoria señala la medida en la que llegó a convertirse un producto representativo del fondo editorial.

Mariana Frenk: Worringer entre el arte prehispánico y la memoria de su discípulo

Con respecto a la traductora de *Abstracción y naturaleza* dos puntos merecen ser destacados: la experticia para la tarea y el papel que desempeña en ese hecho de importación cultural su historia de vida. Marianne Freund Frenk-Westheim, judía sefardí nacida en Alemania, emigra a México en 1930, después de haber estudiado literatura española en la Universidad de Hamburgo. Ya en México, comienza a trabajar como traductora para el FCE en 1936 y en los años subsiguientes se dedica de manera esporádica a escribir sobre artes visuales. En 1942, Frenk conoce en el Heinrich-Heine-Klub de la capital al crítico de arte alemán Paul Westheim; intelectual, como ella, de origen judeo-alemán, que había llegado a México huyendo del régimen nazi.⁵³ La formación que trae Westheim incluye lecciones con Heinrich Wölfflin y Wilhelm Worringer, de los que se reconoce como discípulo. Los libros que Westheim escribe a partir de entonces y bajo la influencia de aquellos autores son traducidos por Frenk para el FCE. En 1959, la pareja de alemanes en el exilio contrae matrimonio. El lugar que Westheim ocupará en la vida social de México y su notabilidad pública como primer historiador del arte prehispánico de la región⁵⁴ hace que Frenk sea recordada como traductora de la obra de su esposo. Frenk, que en 1953 todavía firma con el apellido de su primer cónyuge, agregará luego el de su segundo esposo. En la firma de “Mariana Frenk-Westheim” la subordinación de género se sobreimprime al trabajo a veces invisible como traductora de su marido.⁵⁵

El primer libro de Westheim que Fondo de Cultura Económica publica es *Arte antiguo de México*, según su traductora “el primer libro en el cual este arte está tratado en cuanto arte”.⁵⁶ En las primeras páginas encontramos la dedicatoria del autor a su *maestro y amigo* Worringer; quien a su vez había dado su conformidad para los honores que se le rinden.⁵⁷ Antes de que Frenk asuma la empresa de traducir *Abstraktion und Einführung*, la primera entrada

que Worringer hace al catálogo del FCE no es por un libro propio sino a través de una obra que se *consagra* bajo el dintel de su nombre.⁵⁸

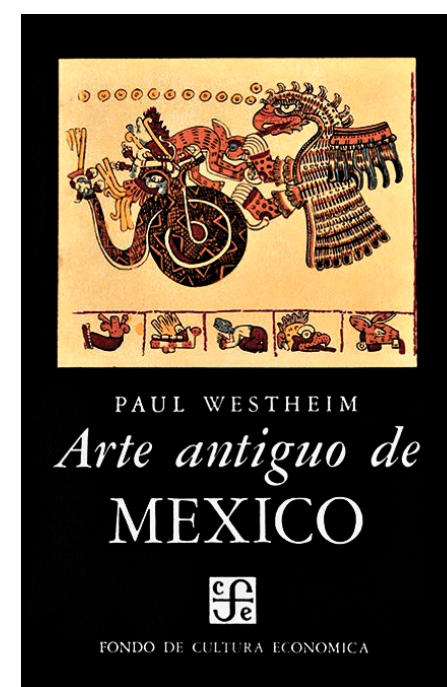
La traducción de la tesis de 1908, realizada sobre una reedición de 1948, es junto con la norteamericana la primera en aparecer (1953); para las versiones en italiano, francés y otros idiomas habrá que esperar hasta la década del setenta. Hasta la llegada de *Abstracción y Naturaleza*, artistas y críticos del espacio iberoamericano debían conformarse con un gesto de perplejidad cuando difusores del expresionismo hacían referencia a la tesis, o cuando el mismo Worringer recomendaba la lectura como propedéutica a *La esencia del estilo gótico*. Su materialización se inscribe en un nuevo régimen de exportación de la obra, pero también en una nueva comunidad de apropiación. Dos discípulos de Ortega y Gasset habían hecho el intento de traducirlo sin llegar a la puesta en libro. Es la pareja cosmopolita de alemanes en el exilio la que por un momento se apropia del significante Worringer.

Cuando finalmente tiene lugar, el contexto de aparición imprime en el título un significado suplementario. Si en los ensayos que publica con el FCE, Westheim despliega una lectura worringueriana del “arte prehispánico”, la aparición en el mismo catálogo de *Abstracción y naturaleza* no solo repone un texto que se figura como el testamento teórico de su maestro y la piedra angular de su producción; al hacerlo, esa operación proporciona también, de modo subrepticio, la contraseña que permite releer y volver a fundar toda la obra del discípulo; movimiento simultáneo de suplencia y exceso que recuerda la lógica escrituraria del *suplemento*.⁵⁹

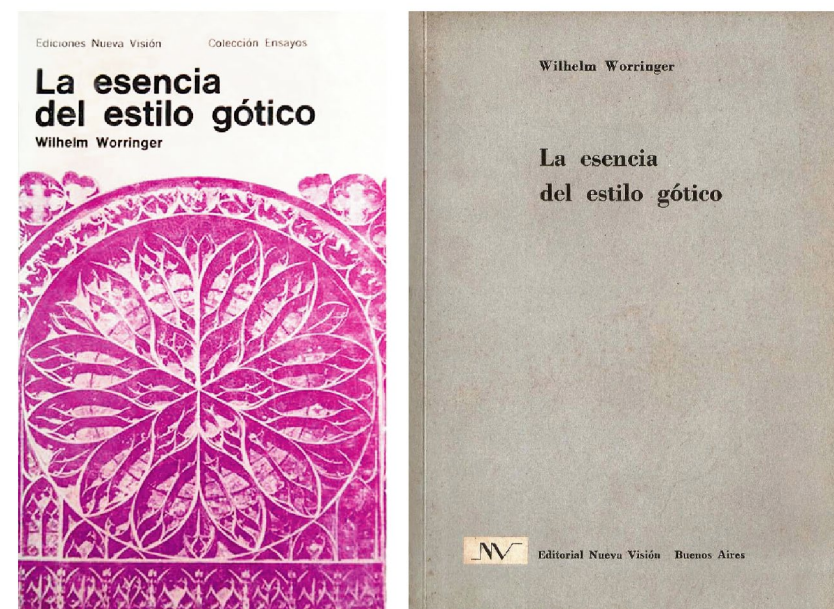
El discurso del FCE favorece ese efecto de lectura. En 1953, su *Noticiero bibliográfico* dedica un párrafo a difundir la publicación de *Abstracción y naturaleza*, una primera redacción que “hoy [es] indispensable para la crítica de arte”. La tesis es colocada en la perspectiva de “los estudios que hizo posible”: el “arte indígena de América que era considerado como muestra de interés exclusivamente antropológico” y que la obra de Worringer permitió estudiar desde el punto de vista artístico.⁶⁰ La operación de encuadre editorial es transparente: se trata de una invitación a leer en el libro un tema sobre el cual éste no dice una sola línea. Esta construcción retrospectiva del libro como condición de posibilidad para los estudios del arte indígena solamente hace sentido cuando se lee junto con la obra que Westheim publica, a lo largo de años, en el FCE.

La última de las inscripciones: Worringer en la editorial argentina Nueva Visión

La editorial Nueva Visión (NV) se constituye legalmente en Buenos Aires en 1953, entre Jorge Grisetti, Aldo Pellegrini y Tomás Maldonado. Éste último es además propietario de la revista homónima y en el acta fundacional se deja asentado que renunciará “a toda reclamación que pudiese corresponderle por el uso de un mismo nombre”. En el mismo documento queda establecida la distribución de responsabilidades entre los socios comerciales y la estructura que vislumbran para el catálogo: “Tomás Maldonado aportará a

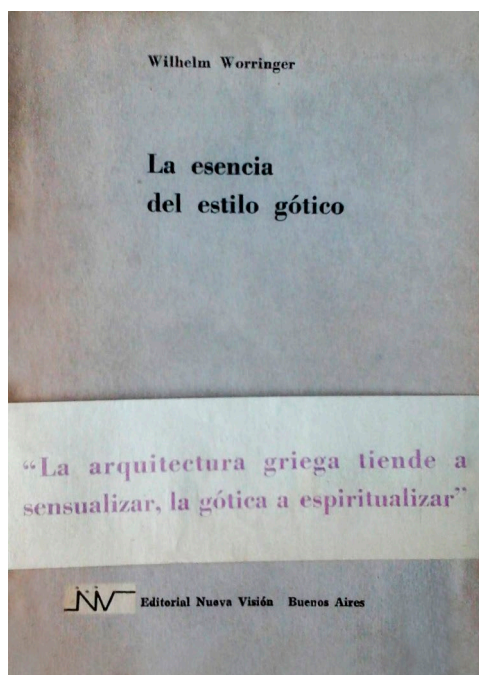


Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*, México, FCE, 1950.



Worringer, Wilhelm, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967 y 1957.

la sociedad su trabajo de asesoramiento cultural y gráfico; quedando a cargo de la dirección de las series de arquitectura y plástica”; Aldo Pellegrini asume responsabilidad sobre la venta y la distribución de los libros, está a cargo suyo la serie de literatura “y la co-dirección de la serie de plástica” mientras tanto le toca a Grisetti dirigir la serie de música y codirigir la de arquitectura. El acta se anticipa a la posibilidad de que los socios realicen traducciones y se deja constancia de que no serán consideradas como parte del aporte societal.⁶¹



Worringer, Wilhelm, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957. Ejemplar con faja promocional.

El documento que citamos pone de relieve dos puntos de la política editorial: la asignación de valor a la traducción como trabajo intelectual y la figura de colecciones codirigidas, que con nombres diversos para espacios y agentes se verá confirmada por la actividad de la empresa. Después de distintos avatares –entre ellos el viaje de Maldonado a Ulm, al año siguiente, donde dirigirá la Hochschule für Gestaltung– la editorial aparecerá con una serie de libros sobre “Arte y estética” dirigida de manera conjunta por el pintor Alfredo Hlito y el arquitecto Francisco Bullrich y en la que, casi sin excepciones, se publicarán textos traducidos.

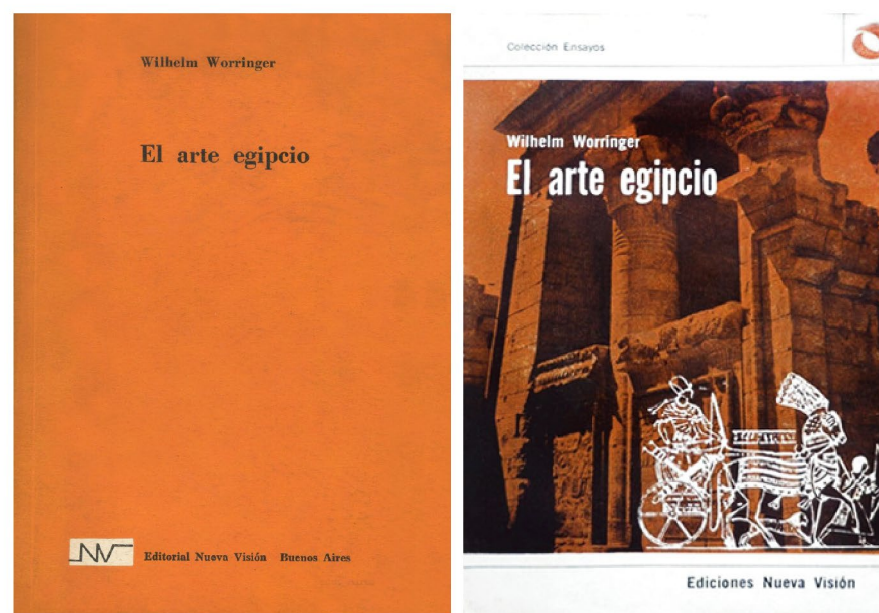
La investigadora María Amalia García ha señalado la presencia de *Problemática del arte contemporáneo* de Wilhelm Worringer entre los títulos con los que NV se presenta al público en 1955.⁶² Publicitado en la revista de la editorial y seguido de numerosas reediciones⁶³ el título había aparecido originalmente con el sello Piper en 1948. El encargado de traducirlo es nada menos que Ludovico Rosenthal, reconocido por trasladar los textos de Sigmund Freud que restaban sin traducir a partir de 1943.⁶⁴

Es difícil de concebir la atención recibida por este folleto de 31 páginas sin atender a la dimensión publicitaria del dispositivo editorial, entendida

como promoción comercial y en un sentido más amplio como capacidad de agencia para inscribir el texto en el ágora pública. En *Imago Mundi*, Blanca Stábile reseña este “opúsculo” que atribuye al “autor de *Abstracción y Naturaleza*” y si remarca las limitaciones del texto no lo hace sin antes recomendar su lectura a “las manifestaciones más avanzadas de la plástica”.⁶⁵ En 1978, una *Lista básica para bibliotecas* todavía lo incluye en la selección de libros sobre Bellas Artes, en consideración de que “estas breves páginas se cuentan entre lo mejor que se ha escrito sobre el tema”.⁶⁶

Después de elegir a un traductor reconocido para su primer título, Nueva Visión sostiene un programa de publicación del historiador del arte alemán a través de los años, en el cual el encargo se combina con la reutilización de traducciones. Sensiblemente, es uno de los autores extranjeros del que NV publica más títulos en las décadas iniciales y la investigación bibliográfica permite confirmar que la casa argentina es la editorial en la que se publicaron más títulos suyos fuera del alemán. Los dos títulos del autor registrados en 1958 consisten en las traducciones de Worringer comisionadas por la Revista de Occidente en los años veinte.⁶⁷ Hasta esa fecha, en lo que publica de manera autónoma o junto a la librería Galatea, la práctica regular había consistido en el encargo de nuevas traducciones, en general sobre títulos recientemente publicados. *El arte egipcio* y *La esencia del estilo gótico* constituyen la primera oportunidad en la que NV regresa a un texto comisionado por otra casa editora. La centralidad del autor altera las prácticas de la editorial y seguirá siendo excepcional en el tiempo que dure el binomio “Arte y estética”.

En efecto, dentro de la serie, el mecanismo reaparece solamente en 1962, con la recuperación de una versión de la *Estética* de Croce aparecida en Madrid en los años 20. *De lo espiritual en el arte* es traducido por Edgar



Worringer, Wilhelm, *El arte egipcio*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959 y 1965.

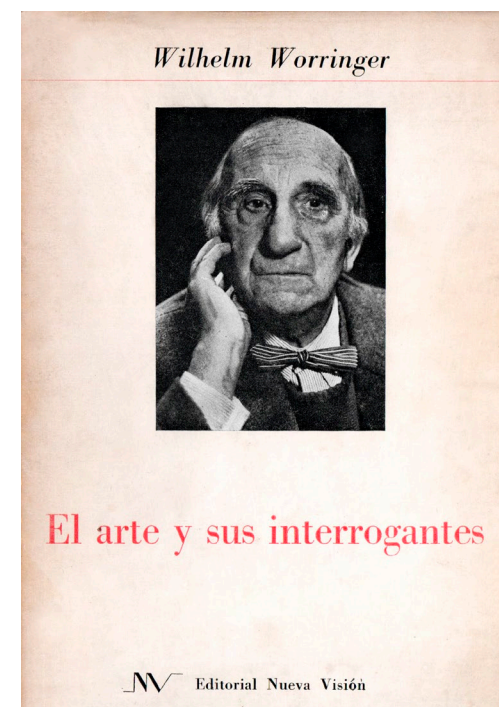
Bayley desde el francés para “Ediciones Galatea-Nueva Visión” en 1956, y se incorpora a la serie Arte y Estética en 1968. El primer tomo de la *Estética* de Max Bense, *Consideraciones metafísicas sobre lo bello*, se publica en Stuttgart en 1954 y es traducido por Alberto Luis Bixio en 1957. *Constantes técnicas de las artes* de Gillo Dorfles, publicado en italiano en 1952, es trasladado en 1958 por Rodolfo Alonso. Los escritos del arquitecto modernista Henry van de Velde, reunidos en 1907, son presentados con el título *Hacia un nuevo estilo* en 1959. *Cuatro pasos en el arte moderno* de Lionello Venturi y *Arte y técnica* de Lewis Mumford son volcados desde el inglés por Luis Fabricant, traductor activo por esos años en Paidós y en Eudeba. Los fragmentos de Winckelmann presentados con el título de *Lo bello en el arte* y el libro de Konrad Fiedler, *De la esencia del arte* son traducidos por Manfred Schonfeld, periodista del diario porteño *La Prensa*. La *Historia de la estética* de Bernard Bosanquet es trasladada por José Rovira Armengol, traductor de Kant en Losada. *El Happening* de Jean-Jacques Lebel y la *Historia del dadáismo* de Hans Richter son traducidos, en 1967 y 1973, por Enrique Molina. *Arte y mito*, del italiano Ernesto Grassi; por Jorge Thieberger, en 1968. *Documentos para la comprensión del arte moderno*, compilado por Walter Hess; por José María Coco Ferraris. *Los pintores cubistas*, de Apollinaire, por el argentino Raúl Gustavo Aguirre. En todos los casos, las versiones son realizadas *ad hoc* para NV.

Es interesante que la solapa de *La esencia del estilo gótico* destaque la decisión de conservar “la impecable traducción de Manuel García Morente”. Revela las credenciales que esa figura puede exhibir en el ámbito de la traducción: en 1949 un comentario ya lo encomiaba, con el mismo vocabulario higienicista, por la “pulcritud”⁶⁸ de su reescritura. Pero si es posible construir un argumento de venta con el nombre de ese filósofo, franquista en su última hora, se debe a la popularidad ganada con su manual *Lecciones preliminares de filosofía*, basado en los cursos que dicta en la Universidad de Tucumán y que la casa de estudios publica en una coedición largamente explotada por la editorial Losada, en la que intervienen, también, Francisco Romero y Eugenio Pucciarelli. La huella discursiva señala, en última instancia, un punto de dependencia y continuidad en la editorial de los concretos con respecto al impacto del movimiento orteguiano en la cultura letrada de Latinoamérica.

Los dos títulos que NV adquiere a la Revista de Occidente encuentran la última estación de su recorrido editorial en una segunda serie. En la década de 1970 ambos son republicados en la colección “Fichas” dirigida por Guillermo Rabinovich. Gustavo Sorá y Andrea Novello vinculan esta colección con el espacio creciente que las humanidades y las ciencias sociales ganan progresivamente en el catálogo.⁶⁹ Ahora se trata de volúmenes delgados y algo más oblongos: la imagen clásica del libro como reservorio de saber se retira y en su lugar son la transportabilidad y la concisión de las *fichas* las que producen el valor de estos objetos escritos por sus cualidades prácticas.

El último de los títulos del historiador que el sello pone en circu-

lación es la colectánea *El arte y sus interrogantes*, un libro que reúne todos los atributos genéricos de una *publicación-homenaje*. Aparecido al conmemorarse el 75 aniversario de Worringer, el volumen compila una serie de intervenciones escritas para ser oralizadas en eventos puntuales, escritos de circunstancias que destacan la figura del autor por encima de su obra. Esta operación de sentido es reforzada por el diseño de la sobrecubierta, en la que se presenta un retrato fotográfico en blanco y negro del autor. La tarea de traducir el libro, publicado por Piper tres años antes, recae en esta oportunidad sobre Elsa Tabernig. Autora de ensayos teóricos sobre la traducción,⁷⁰ Tabernig aparecía como una profesional especialmente calificada para el encargo; bajo su responsabilidad habían estado las versiones de Dilthey en Losada, así como las de Simmel, Windelband y Herder aparecidas con la editorial Nova, dentro la la colección dirigida por su cónyuge Eugenio Pucciarelli. A pesar de que la lengua materna de Tabernig es el francés –perfeccionada en el profesorado porteño de Lenguas Vivas– es notable que su ámbito de especialización ocupacional consiste en la traducción de textos filosóficos del alemán. En el ámbito particular de la Estética había traducido *La filosofía del arte* de Schelling, publicada por Nova en 1949 con prólogo de Pucciarelli. En 1954, se desempeña como profesora de alemán en la Universidad Nacional de La Plata y en enero de 1960, al mes de que *El arte y sus interrogantes* saliera de las prensas, la *Revista de la universidad* publicada por esa casa de estudios,⁷¹ incorpora un artículo de Tabernig referido a los problemas de la traducción. Aunque no hay referencias a Worringer en el texto, acaso podemos adivinar su impronta en el adverbio elegido para definir la tarea del traductor: “reconstruir *endopáticamente* el mundo interior de la obra”.⁷²



Worringer, Wilhelm, *El arte y sus interrogantes*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959.



Worringer, Wilhelm, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973. Worringer, Wilhelm, *El arte egipcio*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.

Alfredo Hlito en la tradición de los libros

En ocasiones puntuales los títulos integrados en “Arte y estética” pueden ser vinculados con la biblioteca de Alfredo Hlito. *Discorso tecnico delle arti*, el texto de Dorfler que Rodolfo Alonso traduce en 1958, aparece citado tres años antes por Hlito en “Situación del arte concreto”, un ensayo que escribe para la revista *Nueva Visión*. La versión madrileña de la *Estética* de Benedetto Croce que NV republica en 1962 es referida unos años antes en el prefacio escrito por el pintor para *De la esencia del arte* de Fiedler. En estos casos, el catálogo de la colección no puede ser disociado de ciertas experiencias de lectura que tienen una dimensión biográfica.

En relación con Worringer lo mismo no puede ser afirmado con la misma contundencia; sin embargo, podemos tirar del hilo que aporta un indicio. En los dos volúmenes que compilan la producción escrita de Alfredo Hlito⁷³ el nombre del autor alemán aparece solamente una vez. En el texto “Espacio artístico y sociedad”⁷⁴ Hlito pondera primero la importancia de Worringer, intenta después explicar las resistencias a su pensamiento y luego de analizar sus ideas junto a las de Wölfflin, los enfrenta finalmente a la propuesta superadora que expone Pierre Francastel en *Peinture et société*. Mientras que cuando cita al francés los datos son consignados en una nota, al mencionar al autor alemán no considera necesario gastar una *marginalia* en indicar el lugar donde pueden ser encontrados sus textos. En la producción escrita del artista el lugar de la nota al pie tiene el tiempo de la novedad bibliográfica. El nombre de Worringer –lo mismo que el de ese *partenaire* al que sigue emparejado– se pierde en un fondo de contraste que se funde en la memoria de lo *ya-leído*. En ese mismo *locus* de la memoria lectora están los nombres de Frobenius y

de Spengler, autores vinculados al mundo intelectual de Ortega que Hlito cita manteniendo la misma relación de distancia. La manera en la que el pintor lee a Worringer en el artículo al que aludimos sugiere que ese autor, al que editará, ha dejado de operar en su subjetividad estética: Hlito puede leerlo, pero esa lectura no tiene consecuencias sobre sus *hábitos de 'lectura' espaciales*.⁷⁵ En otras palabras, Worringer pertenece al tesoro de los documentos, el archivo que permite reconstruir un campo de ideas que sin embargo se considera históricamente cerrado.

En la decisión de ponerlo a circular pudieron haber pesado razones pecuniarias y prácticas, entre ellas las que permite suponer la presencia de Maldonado en Ulm; también, desde luego, motivos simbólicos. Si Kandinsky había sido central en la transmisión de las ideas de Worringer, con el gesto de publicarlos ahora, de manera casi simultánea, el editor recuerda una genealogía en la que no puede dejar de inscribirse: la de los artistas que escriben. En particular, la de quienes lo hacen a hombros de la Estética alemana.

Figuras y prácticas: la transmisión de un best-seller de la bibliografía sobre arte

La conjunción “Arte y estética” que aparece como nombre de colección en NV estaba contenida ya en el de la sección “Libros de arte y estética” de las ediciones Revista de Occidente Argentina. En esos rótulos, la mención a la *estética* como campo de problematización de los textos anticipa la delimitación de una cultura teórica que sobre los años sesenta imprimirá el tono de las discusiones en artes visuales. Paradójicamente, un autor que encontraba a la *estética* sospechosa de clasicismo fue el ariete con el que esa región de la filosofía pudo abrirse como *locus* de inscripción bibliográfica. En efecto, de los tres “libros de arte y estética” que publica ROA dos habían sido suyos y Nueva Visión estrenó una serie, casi con el mismo título, empezando con su *Problemática*. Sus libros no solo fueron la carta de presentación de las editoriales, sino que con ellos introdujeron una categoría de clasificación editorial de los textos.

No resulta fácil situarlo al interior de esa categoría: mientras que la *Estética* de Moritz Geiger, traducida en Buenos Aires en 1946, localiza su nombre en el capítulo de la “estética empírica”,⁷⁶ en el *Catálogo general* publicado por el FCE en 1955, José Gaos ubica sin ambages *Abstracción y naturaleza* en el territorio de la “estética filosófica”.⁷⁷ El disenso en las figuraciones del mismo autor son también un efecto de dispositivos editoriales. La proximidad más o menos imaginaria con Spengler o con Wölfflin, producida por los proyectos de Ortega y Gasset; o bien con Kandinsky, en la tradición que reanuda Nueva Visión, contribuye en cada caso a cristalizar conexiones y cartografías de lectura. Las iniciativas editoriales son intervenciones en la política cultural a la vez que empresas económicas. En en el caso que desplegamos cristalizan comunidades de apropiación: las ediciones de Worringer hacen visibles contextos de lectura preexistentes sobre los cuales, además, intervienen.

El recorrido que trazamos permitió reconocer los sentidos abiertos

en la transmisión de los textos por traductoras y traductores a través de sus trayectorias biográficas. Los diálogos entre intelectuales y artistas, las experiencias del exilio y los viajes culturales puntúan esos episodios de transferencia cultural. De manera secundaria, el trabajo nos permitió particularizar identidades socio-profesionales que se construyen en la mediación escrita de las artes visuales, prácticas vinculadas a la circulación de bibliografía artística extranjera y estrategias para solucionar los problemas que se presentan al español como lengua de llegada.

Las relaciones entre maestros y discípulos separados por el Atlántico encuentran en el libro sobre arte una superficie de inscripción de sentidos suplementarios que conciernen a la simbolización de esos vínculos fracturados. La distancia de América frente a una Europa que se imagina como reservorio del arte y el hecho de que la escritura sobre las imágenes se metaforice a menudo como traducción son otras tantas coordenadas que redoblan el alcance de ese universo simbólico.

La transmisión de los escritos de Worringer en castellano tuvo lugar a lo largo de décadas a la sombra de Ortega y Gasset, que operó de forma directa como editor y de manera indirecta por medio de sus discípulos. Especialmente, Samuel Ramos y Juan de la Encina, trabajaron en la tarea de completar ese corpus worringeriano que Revista de Occidente había comenzado a levantar sobre la ausencia de una piedra angular. Esa cuenta será saldada en el entorno formado por Paul Westheim, un discípulo de Worringer en el exilio mexicano: el momento de aparición permitirá que lo lean junto con los escritos de aquel sobre el arte americano antiguo, pero su inclusión en Breviarios hará que las copias del libro viajen a contextos muy diferentes. Finalmente, publicado por la editorial de los artistas concretos, los libros de Worringer son conectados con una genealogía de lectores que había comenzado con Kandinsky. La nueva inscripción de esos textos se ubica en una relación de tensa continuidad con el espacio de lectura abierto en Latinoamérica por los herederos de Ortega. Entre el programa de publicación de RO y el de NV Worringer conserva su vigencia aún en diferentes agendas: la del nacionalismo artístico es reemplazada por la de la psicología visual. El acercamiento a la trama invisible en la que se produce cada libro contribuye a delimitar la política de lectura que se subtiende a cada hecho editorial. Pero a final de cuentas es el movimiento paradójico de la huella el que escribe la historia: fijar un pensamiento en papel es a la vez conservarlo y exponerlo a la alteración.

Notas

* Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, Universidad Nacional de San Martín / CONICET, pedronijuncruz@gmail.com

¹ Chartier, Roger, *Cultura escrita, literatura e historia*, México, FCE, 2000.

² Sobre problemas de historia editorial vinculados con la historiografía del arte en idioma alemán v. Hopkins, Andrew, "Reprinting and republishing Wölfflin in the 1920s" en *Journal of Art Historiography*, n° 14, 2016; Witte,

Arnold, "An appendix of manageable proportions': Heinrich Wölfflin and Hans Rose between Baroque Studies and National-Socialism" en *Journal of Art Historiography*, n° 14, 2016; Lockard, Jesse, "Seeing Through a Roman Lens: Formalism, Photography, and the Lost Visual Rhetoric of Riegl's Late Roman Art Industry" en *History of Photography*, vol. 40, n° 3, 2016, pp. 301-329.

³ Los Conceptos fundamentales habían tenido un éxito comercial inimaginable en el contexto de la guerra mundial: en el prólogo a una nueva edición, el autor confiesa la perplejidad frente a la fortuna del libro en la coyuntura de la conflagración. Este prólogo es recuperado en la versión española publicada por Calpe en 1924.

⁴ Smith, Kimberly A., "Introduction" en Smith, Kimberly A. (Ed.), *The Expressionist Turn in Art History. A Critical Anthology*, Farnham, Ashgate, 2018, p. 4.

⁵ Kalinowski, Isabelle, "Un désir véhément d'expression non sensible' Wilhelm Worringer, la gravure sur bois allemande et la mimesis" en *Revue germanique internationale*, n° 22, 2015, pp. 93-114.

⁶ Gluck, Mary, "Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy" en *New German Critique*, n° 80, 2000, p. 154. La traducción es nuestra.

⁷ Helg, Ursula, "Thus we forever see the ages as they appear mirrored in our spirits': Willhelm Worringer's Abstraction and Empathy as longseller, or the birth of artistic modernism from the spirit of the imagined other" en *Journal of Art Historiography*, n° 6, 2015, p. 3. La traducción es nuestra.

⁸ Grebing, Helga, "Prólogo", en Worringer, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo*, 2008 [1953], p. 7.

⁹ La historia del arte universitaria constituye en cambio una comunidad de lectura con mayores reservas frente al estilo hiperbólico y especulativo de Worringer. En particular, la *scholarship* norteamericana, empeñada desde los años treinta en normalizar un modelo de disciplina científica, no deduce fácilmente las consecuencias operativas en los escritos del autor.

¹⁰ Sobre la orientación francófila de la crítica de arte en Argentina v. Gustavino, Berenice, *La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana*, Tesis doctoral, La Plata / Rennes, 2014.

¹¹ Con respecto a la colección "Biblioteca sociológica" y a su director, v. el artículo de Luis A. Escobar "Francisco Ayala y la construcción de un catálogo sociológico en la década del cuarenta en Argentina", en *Trabajo y sociedad*, vol. 21, n° 35, pp. 317-335.

¹² Ortega y Gasset, José, "Arte de este mundo y del otro", *Revista de Bellas Artes*, Madrid, noviembre de 1922, pp. 6-7.

¹³ Ortega y Gasset, José, "Arte de este mundo y del otro", *El imparcial*, Madrid, 14.VIII.1911, p. 1

¹⁴ Debo esta referencia a la amabilidad del Lic. Federico Ruvituso.

¹⁵ S/A, "Conferencias y reuniones", *El sol*, 14.IV.1929, p. 1.

¹⁶ S/A, "El profesor Worringer en Madrid", *La época*, Madrid, 12.IV.1929, p. 3.

¹⁷ La fascinación de Ortega y Gasset por Worringer tiene caracteres singulares. Después de conocer su obra en Marburgo, el español cree posible reconocer en ella motivos que él mismo había desarrollado en sus textos. La conexión con Worringer que se puede rastrear en *La deshumanización del arte* no ha pasado desapercibida a los comentaristas. Tampoco el hecho de que los estudios del filósofo en Alemania transitaran durante los años en los que este país vio emerger al historiador del arte. A la biografía cruzada del autor y de su editor hay que añadir la devoción que comparten por la figura de Georg Simmel. Al respecto, v. García, Jordi, *José Ortega y Gasset*, Madrid, Taurus, 2014.

¹⁸ Onetti, Juan Carlos, *Cartas de un joven escritor*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2010.

¹⁹ Payró, Julio, *Introducción a la pintura expresionista*, Buenos Aires, Columba, 1970.

²⁰ Acerca de la presencia de Ortega y Gasset en Argentina existe una abundante bibliografía que nos resulta imposible glosar dentro de los límites de este artículo. Sobre el tercer viaje de Ortega al país nos limitamos a mencionar el artículo Tzvi Medin: v. Medin, Tzvi, "Ortega y Gasset en la Argentina: La tercera es la vencida", *E.I.A.L.*, vol. 2, n° 2, 1991, pp. 25-37.

²¹ Ibarlucía, Ricardo y Zingoni, Paula, "José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte", AAVV, *El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008, pp. 97-166.

²² Vautier, Ernesto y Prebisch, Alberto. "Fantasía y Cálculo", *Martín Fierro. Segunda época*, año II, n°20, p. 3

²³ S/A, "Conferencias de Emilio Oribe", *La Pluma*, año II, vol. 7, VII.1928, pp. 144-145.

²⁴ Castagnino, Juan Carlos, "Sociología y arte", en Perla Zayas de Lima y Santiago Lima (Comp.), *Monografías de artistas argentinos (1932-1938)*, Buenos Aires, Nueva Generación, pp. 234-236

²⁵ Como observa Lucio Piccoli, la traducción de Spengler en la Biblioteca de ideas del siglo XX dio lugar a un "best-seller" que tuvo inmediata repercusión entre los intelectuales latinoamericanos del siglo XX. Cf. Piccoli, Lucio, "Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido", *Cuadernos de Historia del Arte*, n° 28, 2017, p. 203.

²⁶ El acceso a los programas tuvo lugar en el marco del Proyecto de Investigación y Desarrollo B361: "Historia de la Historia del Arte en la UNLP (1961-1983). De la constitución disciplinar a la creación de la carrera universitaria", radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes (UNLP) y dirigido por la Dra. Berenice Gustavino.

²⁷ Conviene recordar que muchos autores clásicos sobre el período todavía no habían sido traducidos. Las lecciones de Louis Courajod sobre el arte gótico, por ejemplo, aparecerán en Argos con un estudio preliminar de Romero Brest en 1946.

²⁸ Las ideas estéticas de Blaszko aparecen registradas en numerosas entrevis-

tas y artículos. Entre otros, v. Blaszko, Martín, "Sculpture and the Principle of Bipolarity", *Leonardo*, vol. 1, 1968, pp. 223-232

²⁹ Raurich, Héctor, "Carta de Raurich a Seoane", s.f., disponible en línea en «<http://consellodacultura.gal/>»

³⁰ Para una semblanza sobre Ángel Guido como historiador del arte, v. Montini, Pablo, "Ángel Guido", en Szir, Sandra y García, María Amalia (Ed.), *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina – Siglo XX*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2017, pp. 171-177. V. también Montini, Pablo y Siracusano, Gabriela. *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario: Ángel Guido*, Rosario, Anales Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc, 2011.

³¹ En la tercera edición corregida de *Redescubrimiento de América en el Arte*, publicada en Buenos Aires por El Ateneo en 1944, se registra la adición de una palabra en el encabezado del texto. La variante que se lee es "La filosofía de la historia del arte en la actualidad". Ese encabezado coincide con el título del libro de Walter Passarge (Madrid, Sindictado Exportador del Libro Español, 1932). Quizás, en las ediciones previas en las que Guido tituló "filosofía del arte" (Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940 y 1941), haya intentado disimular la influencia de Passarge.

³² El argumento es desarrollado de manera detallada en Piccoli, Lucio, "Empatía y experiencia del espacio. La recepción latinoamericana de las ideas estéticas centroeuropeas en los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido", *Cuadernos de Historia del Arte*, n° 28, 2017. Véase también: Piccoli, Lucio, "Olvidar el neocolonial: empatía y experiencia del espacio como nuevas claves de interpretación de los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido" en *Separata*, n° 23, 2018, pp. 77-111.

³³ Ana María Rigotti afirma que Guido "domina y publica en francés e italiano, lee en inglés y alemán". Cf. Rigotti, Ana María, "Monumento a la Bandera de Rosario. Síntesis de búsquedas excéntricas en la modernidad argentina" en *Primeras Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 2011, p. 4. Debo la referencia a la amabilidad del Prof. Pablo Montini.

³⁴ Telesca, Ana María; Malosetti Costa, Laura y Siracusano, Gabriela, "Impacto de la 'moderna' historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino" en *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1999.

³⁵ Ortega y Gasset, José, "Arte de este mundo y del otro", *El imparcial*, Madrid, 31.07.1911, p. 4.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Biblos*, octubre 1947, año 5, n° 25, p.81. La primera edición argentina de *La esencia del estilo gótico* tuvo lugar en 1942; hubo reediciones en 1947 y 1948. En el caso de la segunda edición se registró una tirada de 2.000 ejemplares. *El arte egipcio. Problemas de su valoración* apareció con 2.000 ejemplares en 1947. Cf. *Boletín Oficial*, 4.V.1948, p. 11.

- ³⁸ *Estilo y creación en el poema del Cid* de Dámaso Alonso, 1946; *Ensayos sobre poesía española* de Dámaso Alonso, 1946; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* de Georg Hegel, trad. de José Gaos, 1946; *Psicología de la edad juvenil* de Eduardo Spranger, trad. de José Gaos; *Historia de la filosofía* de Julián Marías, 1946; *Abreviatura de la evolución creadora de Henri Bergson* de Fernando Vela, 1947; *Sociología del saber* de Max Scheler, trad. de José Gaos, 1947; *Abreviatura de Principios de Sociología* de Herbert Spencer de Fernando Vela, 1947; *El otoño de la Edad Media* de Johan Huizinga, 1947; *El espíritu del derecho romano* de R. von Ihering de Fernando Vela, 1947; *Ética* de Max Scheler, trad. de Hilario Rodríguez Sanz, 1948; *El arte de los griegos* de Arnold von Salis, trad. de Manuel Manzanares, 1948; *San Agustín* de Erich Przywara, trad. de P. Lope Cilleruelo, 1949; *Abreviatura de investigaciones lógicas de Edmund Husserl* de Fernando Vela, 1949; *Ortega y tres antípodas* de Julián Marías, 1950; *Psicología* de Augusto Messer, trad. de Anselmo Romero Marín, 1954.
- ³⁹ Recién en 1949 aparecerá una colección “Arte y estética” en la editorial burgalesa Monte Carmelo. En otros idiomas, existe el antecedente de la serie “Art et esthétique” en Librairie Félix Alcan. Después de que Nueva Visión tenga una serie “Arte y estética”, también existirá un espacio con ese nombre en la editorial Kraft, sobre el final de los años sesenta.
- ⁴⁰ De la Encina, Juan, *Worringer*, edición, introducción y notas de Ana María Leyra, Madrid, Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, 2002, p. 25.
- ⁴¹ AAVV, *El hijo pródigo II, octubre-diciembre de 1943 --- III, enero-marzo de 1944*, México, FCE, 2018.
- ⁴² Chénieux-Gendron, Jacqueline, *El surrealismo*, México, FCE, 1989, p. 226.
- ⁴³ En *La esencia del estilo gótico*, García Morente traduce el término *Einfühlung* por *proyección sentimental*. Según un estudioso de Ortega y Gasset, éste último traduce *Einfühlung* por *simpatía*, término en realidad vinculado con la filosofía de Max Scheler. v. Olivé Pérez, Alfonso, *La perspectiva filosófica y biológica de la noción orteguiana de “vida”*, Universitat de Barcelona, Tesis doctoral, 2018, p. 73. Para una historia semántica del concepto y de sus apropiaciones, v. Infante del Rosal, Fernando, “De la mediación a la *Einfühlung*: la crisis de la idea moderna de identidad en el siglo XIX”. *Daimon. Revista internacional de filosofía*, n° 56, 2012, pp. 85-99.
- ⁴⁴ Benedict, Nora C. “Los precursores (estéticos) de los Breviarios de Fondo de Cultura Económica”. *Bibliographica*, vol 3, n° 1, primer semestre 2020, pp. 104-132, aquí p. 105.
- ⁴⁵ Sobre la figura de Arnaldo Orfila Reynal, v. el fundamental trabajo de Gustavo Sorá. Sorá, Gustavo, *Editar desde la izquierda en América Latina. La agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2017.
- ⁴⁶ De la Encina, Juan, *op.cit.*, p. 26.
- ⁴⁷ Entre los numerosos legajos de autores existentes en el FCE no figuran los de Wilhelm Worringer y Mariana Frenk, según información proporcionada

por la editorial. Dejamos aquí constancia de nuestro profundo agradecimiento a la Lic. Rosario Martínez Dalmáu, Jefa de Bibliotecas y Catálogos del Fondo de Cultura Económica y a la Lic. María Antonieta Hernández Rojas, responsable de su archivo histórico, quienes respondieron solícitamente a nuestras consultas.

- ⁴⁸ Cf. FCE, “Nota editorial”, en Worringer, Wilhelm, *Abstracción y Naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo*, 2008 [1953], p. 30.
- ⁴⁹ El número resulta elevado si lo comparamos, en un eje sincrónico, con otros títulos publicados por FCE ese año, cf. Fondo de Cultura Económica, *80 años. Libro conmemorativo del primer medio siglo. Fondo de Cultura Económica 1934-1984*, México, FCE, 1984. Si lo comparamos en un sentido diacrónico, tomando como eje la tirada de la misma colección, coincide con los niveles más altos. Según Díaz Arciniegas la tirada en Breviarios iba de 4.000 a 10.000 ejemplares: cf. Díaz Arciniegas, Víctor. *Historia de la casa. Fondo de cultura económica. 1934-1996*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 125. Según Benedict, el promedio de tiraje en la colección se ubica “entre 5 mil y 10 mil”: cf. Benedict, *op.cit.*, p. 111.
- ⁵⁰ En el año 1969, el programa de un seminario sobre “Filosofía y Estética” dictado en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata por Juan Romano cita el título con un *lapsus calami*: *Abstracción de la naturaleza*. En la misma casa de estudios, Ángel Osvaldo Nessi lo incluye en la bibliografía de su manual *Técnicas de Investigación en Historia del Arte* (Buenos Aires, Nova, 1967), donde el pensamiento de Worringer es tratado en el capítulo sobre los métodos fenomenológicos. Se podrían mencionar ejemplos análogos en otros entornos universitarios.
- ⁵¹ Para ampliar este tema, v. Garone Gravier, Marina, *Historia en cubierta. El fondo de cultura económica a través de sus portadas (1934-2009)*, México, FCE, 2011.
- ⁵² *Ibidem*, p. 116.
- ⁵³ V. Chametzky, Peter, “Paul Westheim in Mexico: A Cosmopolitan Man Contemplating the Heavens”, *Oxford Art Journal*, vol. 24, n° 1, 2001, pp. 25-43.
- ⁵⁴ En el documental *La emperatriz de México. Retrato de una cosmopolita*, Frenk recuerda que hasta la intervención de Westheim el arte antiguo de México era desvalorizado. Al momento de su exilio, el discípulo de Worringer ya era un crítico de fama en Europa; en América, logra reconvertir ese capital en un mito de fundación: inventa un campo de estudios.
- ⁵⁵ La firma de Frenk aparece en los libros de Westheim, pero no en los artículos y en las conferencias del mismo autor.
- ⁵⁶ Frenk, Mariana, *Arte entre dos continentes*, México, CONACULTA / Siglo XXI, 2005, p. 43.
- ⁵⁷ Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*, México, FCE, 1950, p. 10.
- ⁵⁸ Sobre la dedicatoria como operación de lo sagrado, v. Chartier, Roger, “Poder y escritura: el príncipe, la biblioteca y la dedicatoria”, *Manuscripts*, n° 14, 1996, pp. 193-211.

- ⁵⁹ Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, París, Éditions de Minuit, 1967.
- ⁶⁰ *Noticiero bibliográfico*. Segunda época, vol. III, n°29, IX.1953, s.p. Debo la referencia a la amabilidad de la Lic. Martínez Dalmau.
- ⁶¹ El acta de constitución de la editorial es publicada en el *Boletín Oficial de la República Argentina*, 21.IV.1953, Segunda sección, p. 15.
- ⁶² García, María Amalia, "Poseidón y Nueva Visión o cómo leer las artes plásticas en la Argentina a través de los proyectos editoriales" en *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2006. Como señala la misma autora, los otros dos títulos fueron *Max Bill* de Tomás Maldonado e *Introducción a la música de nuestro tiempo* de Juan Carlos Paz.
- ⁶³ *Problemática del arte contemporáneo* se publica en 1955. Es reeditado en 1958 y 1961. Según los asientos en el *Boletín Oficial* las tiradas son de 2.500 ejemplares.
- ⁶⁴ La empresa de traducción que Rosenthal comienza en la editorial Americana es continuada en 1955 en el marco de la publicación de las obras completas de Freud que acomete Santiago Rueda. Además de traducir y compilar los textos dispersos, Rosenthal puede anunciar que ha cumplido "una empresa pocas veces lograda en la historia del libro: publicar la obra de un autor más íntegramente en una traducción que en su propio idioma original". La cita está tomada de Petersen, Lucas, *Santiago Rueda. Edición, vanguardia e intuición*, Buenos Aires, Tren en movimiento, 2019, p. 105.
- ⁶⁵ Stabile, Blanca, *Worringer, Wilhelm. Problemática del arte contemporáneo, Imago Mundi*, n° 9, 1955, pp. 97-98.
- ⁶⁶ Aguirre, Raúl Gustavo y Tomán, Miguel, *Lista básica de obras para bibliotecas públicas*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 1978, p. 127.
- ⁶⁷ *La esencia del estilo gótico* aparece en 1957 y *El arte egipcio* en 1959. En el primer número de la *Bibliografía argentina de artes y letras* ambos títulos son asentados en 1958. Por adelantado, en el primer caso, y con retraso, en el segundo, ese año es la fecha en la que ambas publicaciones se inscriben en el registro de la propiedad intelectual. En la misma página donde están consignados se registra la aparición de *Lo bello en el arte* de NV y un artículo de Hlito acerca de "El arte concreto" aparecido en el tercer número de la platense *Revista de la Universidad*: v. *Bibliografía argentina de artes y letras*, Buenos Aires, n° 1, enero / marzo 1959.
- ⁶⁸ Citado en Baroni, Manuel Jesús, *La nación en la filosofía de la historia del último García Morente (1936-1942)*, Tesis doctoral, 2010.
- ⁶⁹ Sorá, Gustavo y Novello, Andrea. "En los márgenes de Orfila. José Sazbón y el estructuralismo en Nueva Visión", *Prismas*, vol. 22, n° 2, 2018, pp. 211-222.
- ⁷⁰ Tabernig, Elsa. "Problemas técnicos y literarios de la traducción" en *Revista de la Universidad*, n° 10, enero-abril de 1960, pp. 11-29; *Qué es la traducción*, Buenos Aires, Columba, 1970; "La traducción: Enfoque lingüístico", *Babel*, 19, 3, 1973, pp. 117-126.
- ⁷¹ Tanto Alfredo Hlito como su pareja Sonia Henríquez Ureña colaboran

en la *Revista de la Universidad*. Eugenio Pucciarelli, esposo de Tabernig y también colaborador de la publicación, había sido amigo y discípulo del padre de Sonia, Pedro Henríquez Ureña. Estos vínculos interpersonales sugieren un entorno de sociabilidad intelectual en el que podemos situar el hecho impreso que analizamos.

- ⁷² Tabernig, Elsa, "Problemas técnicos y literarios de la traducción", *op.cit.*, p. 25. El destacado es nuestro. El artículo exhibe el conocimiento de la autora sobre problemáticas específicas de la filosofía alemana traducida al español, concede elogios a García Morente y cita los pensamientos sobre la traducción publicados por Ortega y Gasset. Tabernig jerarquiza ante todo las "traducciones técnicas y científicas que son las más necesarias y urgentes en nuestros días".
- ⁷³ Hlito, Alfredo, *Escritos sobre arte*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995; Hlito, Alfredo, *Dejen en paz a la Gioconda*, Prólogo, revisión y edición de Rodolfo Alonso, Buenos Aires, Infinito, 2007.
- ⁷⁴ Hlito, Alfredo, "Espacio artístico y sociedad", *Escritos sobre arte, op.cit.*, pp. 31-32. Publicado originalmente en revista *Nueva Visión*, 4, 1955, pp. 29-34.
- ⁷⁵ Hlito, Alfredo, *Escritos sobre arte, op.cit.*, p. 62.
- ⁷⁶ En la *Aesthetik* de Moritz Geiger, la perspectiva de Worringer es abordada dentro del capítulo sobre "La estética empírica". En la mencionada traducción castellana que realiza Raimundo Lida el título *Formprobleme der Gotik* es traducido como *Problemas formales del arte gótico*. Cf. Geiger, Moritz, *Estética*, Buenos Aires, Argos, 1951, p. 70.
- ⁷⁷ Gaos, José, "Presentación" en Fondo de Cultura Económica, *Catálogo general*, México, FCE, 1955, p. 184. Sobre la importancia de los catálogos editados por Fondo de Cultura Económica como fuente de información, v. Garone Gravier, Marina, "Los catálogos editoriales como fuentes para el estudio de la bibliografía y la historia de la edición: El caso del Fondo de Cultura Económica", *Palabra Clave*, 9, 2, 2020. En el mismo número, v. también: Costa, María Eugenia y Garone Gravier, Marina, "Reflexiones sobre la noción de catálogo y colección editorial: Dispositivos y estrategias para la producción de sentidos en el mundo del libro", *Palabra Clave*, 9, 2, 2020.

Como citar este artículo:

Pedroni, Juan Cruz, "Worringer en castellano: (re)leer, traducir, editar", en *Separata «Editores, escritores y artistas en libros y revistas del siglo XX»*, año XVIII, n° 26, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2020, pp. 103-129.

Florencia Suárez Guerrini* / Con unas letras de molde y unos grabados. Imágenes artísticas y estrategias editoriales en el Anuario Plástica (1939-1948)

La aparición del Anuario Plástica

El *Anuario Plástica* tuvo un lugar destacado dentro del amplio espectro de publicaciones periódicas que surgieron en Argentina, durante la década de 1940. Producido por Ediciones Plásticas y dirigido por Oscar Pécora y Ricardo Bernárdez, con Ulises Barranco como secretario de redacción, salió a la luz en diciembre de 1939 y se mantuvo con regularidad hasta 1948. Fue reconocido como una publicación de prestigio, aun en sus primeros años de existencia. A poco de su lanzamiento, la publicación fue distinguida con el Segundo Premio de la Comisión Nacional de Bellas Artes en el III Salón de Artistas Decoradores de Buenos Aires (1940); el Gran Diploma de Honor en la II Exposición Internacional de Publicaciones Periódicas, en Cuba y el Premio de la Sección Libros de Arte, en la Primera Muestra de las Artes de Libro, organizada por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (1942). Los numerosos avisos publicitarios y la calidad de los auspiciantes con los que contó, son otra prueba de la alta valoración que obtuvo el medio cultural local.

La fundación del *Anuario* coincidió con el momento de despegue de la industria editorial argentina, propiciado por el cese en la importación de libros europeos, a causa del estallido de la Segunda Guerra Mundial, y por la serie de emprendimientos editoriales que llevó adelante un grupo de exiliados españoles republicanos radicados en Buenos Aires.¹ Así, el surgimiento del *Anuario* en el campo cultural argentino anunciaba el inicio de una década marcada por el crecimiento inédito en la producción de libros de arte y publicaciones periódicas.² Su dedicación exclusiva a las artes visuales parecía responder a la demanda del medio por la falta de publicaciones especializadas en castellano, que Romero Brest expresó con insistencia, con el reclamo “No se editan libros sobre artes plásticas” en *Argentina Libre*, y que retomó en el mismo Anuario de 1940.³ Es en este contexto, que el crítico celebró su lanzamiento.⁴

El texto de presentación del *Anuario* no llevó la firma de sus directores, pero enfatizaba que era la Editorial Plástica la responsable de la publicación. El editorial declaraba que el propósito era reflejar “fielmente, lo hecho en el año artístico”, para intentar rememorar lo visto y “lograr la repetición de los estados durante la contigüidad a la obra plástica “para hacer que el espectador pueda revivir la emoción sentida frente a ella.” Más adelante, la presentación advertía que sería excesivo pretender lograr ese objetivo “tan solo con unas letras de molde y unos grabados”. *Plástica* aspiraba, entonces, a ser la iniciadora de ese proceso, pero para hacerlo efectivo solicitaba la complicidad del lector y, así, con la ayuda de su memoria y de “la buena voluntad de quienes la ojeen”, conseguiría suplir “lo que no pudo obtener por la reproducción fotográfica o la descripción de las obras”.⁵



Tapa del *Anuario Plástica* 1939. Ilustración de Ulises Barranco.

Este comienzo anunciaba el foco de interés de la publicación dirigido a propiciar el reencuentro del público lector con la obra, para rememorar la experiencia estética recientemente pasada, sobre la base de dos prácticas, la lectura de imágenes artísticas y de los textos de crítica de arte.

En el primer artículo que siguió al editorial, y que en cierto sentido lo completa, Fernán Félix de Amador describía el panorama social sobre el que se edificaba la propuesta de la publicación. Allí comenta el grado de afianzamiento que en el último tiempo habían alcanzado las bellas artes en Argentina, y cómo habían dejado de ser un privilegio para pocos, circunscripto a la metrópoli, para empezar a expandirse como una necesidad para las masas y llegar hasta los suburbios más humildes.⁶

Desde estas coordenadas, la propuesta se formalizó en un anuario, un tipo de publicación de referencia, de periodicidad anual, que bajo la divisa "El conocimiento del arte nacional es prestigiarlo", enunció una voluntad constructiva y una inscripción territorial definida, planteándose el objetivo de alcanzar con sus contenidos a todo el territorio nacional. En este sentido, otra singularidad del *Anuario*, respecto de otras publicaciones contemporáneas, es la amplitud de la geografía cultural que se propuso abarcar. Los diez números ofrecieron una agenda nutrida sobre los salones, exposiciones y otros sucesos sobresalientes que tenían lugar, principalmente en la ciudad y la provincia de Buenos Aires, y otros centros artísticos provinciales y comunales. Su aspiración a proyectarse también en la región logró concretarse en algunos centros sudamericanos, Uruguay, Chile y Bolivia.

Cada edición se dedicó, entonces, a reseñar los acontecimientos de la temporada artística pasada y a ofrecer un directorio de datos útiles sobre las instituciones, las asociaciones de artistas y aficionados, las publicaciones y toda información involucrada con el campo de las artes visuales. Sin embargo,



Exhibición del *Anuario Plástica* 1939 en el III Salón de Artistas Decoradores de Buenos Aires de 1940, donde recibió el Segundo Premio por la Comisión Nacional de Bellas Artes. Publicada en el *Anuario Plástica* 1940.

algunas estrategias editoriales implementadas por la publicación excedieron los alcances habituales del género. El *Anuario* se editó con las características materiales de un libro de arte de calidad. Cada número incluyó un corpus voluminoso de textos e imágenes, formado por reproducciones de obras, nacionales y extranjeras, contemporáneas y clásicas, realizadas por artistas nacionales y extranjeros, y de grabados realizados con tacos originales por artistas argentinos y sudamericanos.

Algunas de las estrategias editoriales implementadas habían sido ensayadas por el dúo Pécora-Bernárdez, poco tiempo antes, en *Plástica* (1935-1936), la "revista mensual de artes plásticas" que fundaron y codirigieron al poco tiempo de graduarse en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova.⁷ En sus diez números de vida, la revista publicaba notas breves sobre la actividad artística que se llevaba adelante en todo el país y en algunos centros sudamericanos. La revista ofició de vocera de los artistas, cuestionando las premiaciones de los jurados en los salones oficiales y las deficientes políticas del Estado en materia de cultura. También se encargó de promocionar la obra de alumnos y profesores de la Escuela, varios de ellos figuras consagradas del arte argentino como Alfredo Bigatti y Alfredo Guido.

El *Anuario* profundizó algunos de los recursos que habían resultado exitosos en el proyecto pionero, pero también avanzó sobre otros, a la luz de los nuevos tiempos y de las demandas de mediación editorial que requería la producción de publicaciones de arte en la década. El lugar preponderante que le otorgó a la imagen constituye una marca editorial, así como la relación de paridad que le concedió respecto de los textos. Esto puede observarse en la cantidad profusa de imágenes que incluyó en cada edición, como también en las distintas dimensiones de la imagen que consideró y en los usos que implementó.



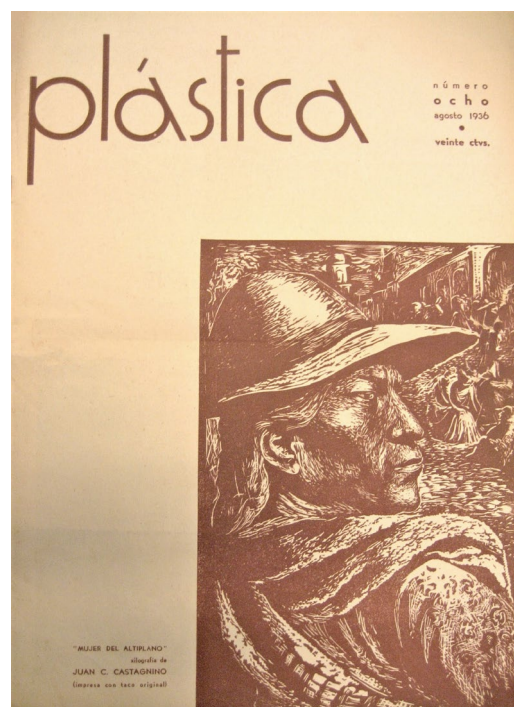
DIRECTORES
OSCAR C. PECORA
RICARDO A. BERNARDEZ
SECRETARIO DE REDACCION
ULISES O. A. BARRANCO

Logotipo de Ediciones Plástica.

Este trabajo propone analizar el rol diferencial que ocupó el *Anuario Plástica*, como objeto impreso en el contexto editorial de la década del cuarenta, en su afán por renovar el contacto del público lector con la obra artística, considerando las continuidades y las transformaciones operadas respecto del proyecto pionero. Se intenta determinar su carácter formativo como propuesta editorial, es decir, examinar algunas de las estrategias implementadas, en particular, para el uso de las imágenes, que pudieron instaurar nuevos modos de apropiación⁸ o de lectura del arte.⁹

Plástica, la revista

Con Pécora y Bernárdez en la dirección, la revista mantuvo su frecuencia mensual de circulación entre junio de 1935 y octubre de 1936, con pocas interrupciones. La recepción positiva que tuvo su aparición en el ambiente artístico quedó registrada en los periódicos *El Mundo*, *La Prensa*, *El Diario*, *La Razón* y *La Nación*.¹⁰ Se constituyó como una publicación de bajo costo, con formato tabloide. Se imprimió en una tinta, sobre papel periódico, en los talleres gráficos de Iglesias y Matera, y a partir del número 5, gracias al reemplazo de la imprenta rotativa por la plana, pudo incorporar una tinta de color para las tapas.



Tapa de la revista *Plástica*, n° 8, agosto de 1936. Xilografía de Juan Carlos Castagnino.

Plástica se anunció como la “única revista de arte plástico de gran tiraje, en Sud América”. Contaba con corresponsales en La Plata, Mar del Plata, Tandil, Rosario, Salta, en Bolivia y en Uruguay. La editorial Pan América se encargaba de la distribución en el interior del país y en el exterior. Tenía un promedio de veinte páginas y una tirada de 8.000 ejemplares.

Para financiarse contó con auspicios de “honestos y desinteresados comerciantes”, entre otros, Pinturería Colón: “La casa amiga de los artistas, dibujantes y estudiantes”; la Agencia Los Diarios, de recortes periodísticos, el Banco Argentino Uruguayo, la yerba Cruz del Sud y, del primero al último número, de la pizzería Casa de Las Cuartetas: “Si el punto de reunión de los artistas, es en París, Montmartre o Montparnasse, aquí en Buenos Aires, es en la calle Corrientes, en la Casa de Las Cuartetas”.

La revista mantuvo una relación inmediata con la realidad que comentaba. El tratamiento de los temas que formaron parte de su agenda da cuenta de su intervención activa en todos los asuntos que involucraban la actuación de los artistas, la educación, la organización gremial y, especialmente, el cuestionamiento permanente de las instituciones oficiales en relación a los salones y la construcción de monumentos públicos.

Como toda revista cultural, *Plástica* justificó su irrupción en el medio como una necesidad de “suplir una falta”, de ocupar un espacio vacío.¹¹ El editorial del primer número es suscripto por un *nosotros* movido por el “envión juvenil de un grupo animoso”.¹² Cuando Pécora funda la revista, junto con Bernárdez, tenía 32 años y acababa de obtener el título de Profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes.¹³ El grupo que acompañó el proyecto estuvo integrado por algunos estudiantes de arte y escritores estudiantes universitarios como Leandro B. Levalle, un “observador atento del ambiente artístico” que ofició de secretario de redacción; Miró de los Muros, artista y crítico de la publicidad, quizás se tratara del seudónimo de Juan Dell’Acqua, y Reforzo Membrives, joven médico y pintor, que aportaba el conocimiento adquirido en sus “innumerables viajes”.

Sin embargo, la mayoría de los colaboradores eran artistas que habían alcanzado cierto grado de consagración y algunos de ellos eran profesores de la Escuela. Víctor Rebuffo; Agustín Riganelli, Juan y Amadeo Dell’Acqua; Juan Antonio, Pompeyo Audivert, Adolfo Bellocq, Alfredo Bigatti y Raquel Forner colaboraron con obras e ilustraciones. Las notas estaban firmadas por escritores y críticos de renombre como Fernán F. de Amador, Eduardo Eiriz Maglione; Ricardo Gutiérrez, Julio Rinaldini y Ricardo Bernardoni. Algunos de ellos participaron en calidad de representantes de instituciones oficiales, como Atilio Chiappori, que en ese entonces era director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Augusto Da Rocha, su secretario, y el pintor Alfredo Guido, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. De Alfredo Bigatti, además de su condición de escultor y como “profesor laureado”, se destacó su pertenencia “al primer grupo de pintores modernos”. La Escuela era una de las instituciones fundadoras del campo artístico argentino. Representaba uno de los centros de enseñanza nacionales con mayor prestigio, por el que habían transitado como profesores Fader e Yrurtia, entre muchos otros, y varios de sus alumnos habían integrado, además, el movimiento de vanguardia en la década anterior. Algunos de los artistas colaboradores eran, además, miembros de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), que había sido creada diez años antes.

Desde esa doble reputación, asegurada por su vinculación con el gremio de artistas y con una institución reconocida, *Plástica* se lanzó a exhortar a los artistas a congregarse, a los lectores a que lean la revista y a los marchands a que compren obras; exigió a las autoridades oficiales mejores condiciones productivas para los artistas y, con estas acciones, marcó su posición en el medio. Se anunció como una “tribuna” que desde el ejercicio de la crítica proponía contribuir al enaltecimiento de la cultura artística nacional. Desde lugar, profirió ataques constantes contra el Museo Nacional y la Comisión de Cultura.

Como un periódico de gran tirada, las primeras páginas se destinaban a los temas más conflictivos que concernían al estado actual del ambiente artístico, y que con frecuencia implicaban a las políticas culturales del gobierno nacional. Denunció permanentemente la falta de competencia de los mandatarios oficiales en la administración del arte, en aspectos relativos a los reglamentos, los premios y las decisiones de los jurados en los salones nacionales y la ausencia de becas y de disposiciones para la construcción de monumentos públicos, hasta el incremento en los precios de los libros, que se habían vuelto inaccesible para los estudiantes. La actitud crítica y el tono combativo que asumió para intervenir en la “arena”, término que usó para referirse al medio artístico nacional, puede compararse por momentos con la discursividad de los manifiestos y de las revistas de vanguardia.¹⁴

La revista se postulaba como una intermediaria entre los artistas, y entre ellos y el Estado y, de alguna manera, hasta que en agosto de 1936 se funda *Forma*, órgano oficial de la SAAP, *Plástica* se proyectó como el vocero de la comunidad de los artistas.

Fuera de los conflictos que le planteaba el gobierno, la publicación trataba asuntos generales del ambiente artístico. Además de “Panorama”, había otras secciones fijas. Ricardo Bernardoni estaba a cargo de la “Crítica artística” y Anselmo Fernández de los “Valores nuevos”. En “Noticias. plástica” se daban informaciones breves sobre asuntos variados como concursos, viajes, visitas, sociedades de artistas y “Apuntes” se dedicó a la reseña de libros. En “Bibliografía” se suministraba la lista de libros y revistas recientemente publicados que había recibido la redacción de *Plástica*, y que ponía a disposición para la consulta del público. Las exposiciones de galerías y los certámenes nacionales, provinciales y municipales se anunciaban en “por los salones” y las organizadas por las asociaciones como AIAPE, Camuatí, Centro de Estudiantes de la Escuela Nacional de Artes y la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes, entre muchas otras, se difundían en *Actividades de nuestras instituciones plásticas*. De todas partes era una especie de calendario de actividades artísticas, segmentada en *Capital Federal*, *Del interior*, que incluía ciudades como La Plata, Mendoza, Bahía Blanca y Santa Fe y *Del exterior*: París, Madrid, Santiago de Chile, Montevideo y Brasil.

Si bien se trataba de una revista especializada en artes plásticas, la amplitud de su campo de intereses le permitió incorporar a los contenidos otras prácticas como la museografía, la escenografía y la publicidad, no

consideradas habitualmente en ese tipo de publicaciones. Augusto Da Rocha, como secretario del MNBA, escribió dos artículos sobre Museografía. Rodolfo Franco se encargó de la sección Escenografía, pero también se incluyeron artículos de Leónidas Barletta sobre Manuel Aguiar y los decorados escénicos y de José Manuel Pulpeiro acerca de la “Importancia de la escenografía”.



Obras reproducidas en ocasión del XXVI Salón de Artes Plásticas. *Plástica*, n° 10, octubre de 1936.



Trabajos realizados por artistas argentinos convocados por la empresa Shell-Mex Argentina para la campaña de la nafta Energina. *Plástica*, n° 5, abril de 1936.

La revista de los años treinta había declarado su interés por “Eleva el nivel artístico de la publicidad argentina” y lo puso de manifiesto en varias acciones. Le otorgó a la publicidad un lugar diferenciado en una columna llamada Mirón de Muros, que a partir del número 6 pasó a llamarse Mirando el muro. En ella se ejercía la crítica de afiches publicitarios y de las vidrieras comerciales porteñas firmado por *Cartelera*. Era frecuente que se publicaran anuncios de la Asociación de Jefes de Propaganda y leyendas como “Las ideas expresadas gráficamente hieren más directamente la sensibilidad de los individuos”; “Hacia una nueva publicidad” y “estudie arte publicitario moderno”, acompañando la columna de crítica publicitaria. Se invitó a Lino Palacio para que hiciera la crítica de un concurso de afiches y al publicista Manuel Marcelino Mórtola, director de la revista *Ímpetu*, para que expusiera sus ideas sobre el “arte comercial”. También se dispusieron cinco páginas enteras para publicar los trabajos realizados por Lorenzo Gigli, Emilio Pettoruti, Horacio March, Troiano Troiani, Raquel Forner, Juan Del Prete, Xul Solar y Emilio Centurión, convocados por la empresa Shell-Mex Argentina, para interpretar los temas Pique, Velocidad, Potencia y Kilometraje, con el objetivo de promocionar la nafta Energina Ltd. La nota destacaba favorablemente que los “destacados artistas plásticos de nuestro ambiente” hubieran aplicado las tendencias artísticas modernas en una campaña dirigida

al mundo del automovilismo argentino, una práctica que hacía posible elevar el nivel artístico de la publicidad argentina.¹⁵ Con esa atención dada a la publicidad y a la vidriera comercial, el mercado entraba a la revista y las artes plásticas pudieron ser visualizadas en el marco más amplio de la producción de masas. Cabe pensar que poner en paridad esos objetos de consumo masivo con las producciones de la alta cultura, le adjudicó una posición de avanzada respecto de otras publicaciones contemporáneas.

Por otro lado, el privilegio que la revista también le otorgó al grabado la distinguió de otras publicaciones de la época, en particular de las revistas vinculadas asociadas a los movimientos de izquierda, como las revistas *Claridad*, *Contra*. *La revista de los francotiradores*; *Nervio*, *Metrópolis*. *De los que escriben para decir algo*, *Unidad* o el periódico *La Vanguardia*. A diferencia del uso instrumental y político que se hizo del grabado en estas publicaciones, como un dispositivo apropiado para poner al alcance del pueblo los ideales revolucionarios, la revista *Plástica* buscó enfatizar el estatuto artístico del grabado y ampliar su circulación social.¹⁶ Con este objetivo, los diez números de *Plástica* incluyeron xilografías confeccionadas con tacos originales, ilustrando las tapas y dispuestas separadas en páginas interiores. Los ejemplares ofrecían al lector la posibilidad de armar su propia colección de originales, con grabados de Hilda Ainscough, Víctor Rebuffo, Amadeo Dell'Acqua, Pompeyo Audivert, Adolfo Bellocq, B. Juan Dell'Acqua, Adelina Aberastury, Juan Antonio, Elba Villafañe y Agustín Riganelli. Las tapas fueron ilustradas por Amadeo y Juan Dell'Acqua, Adelina Aberastury, Juan C. Castagnino, Félix Pascual, Raquel Forner y con la reproducción de una talla directa de Bigatti. También con fines ilustrativos se incluyeron xilografías de Víctor Rebuffo, Humberto Del Bueno.

El tratamiento de las tapas, la disposición de las reproducciones, la inclusión del afiche como tema y la incorporación de las xilografías originales hicieron evidente el interés de la revista por la imagen artística. El proyecto de *Plástica* no culminaba en la revista. En el lapso de los seis meses que se demoró la edición del número 5, los editores concretaron otro plan, la creación de una Casa de Estudios. La Casa, ubicada en el primer piso de la calle Bernardo de Irigoyen 254, funcionó como centro de enseñanza artística, biblioteca con sala de lectura, archivo de publicaciones artísticas para la consulta del público, sala de conferencias y de exposiciones. El anuncio del centro en la revista fue identificado con el sello editorial *Plástica*. El Consejo Directivo estaba formado por Ulises Barranco, Antonio Bernárdez y Ricardo A. Bernardez, Natividad Montilli, Oscar Pécora, Manuel Rubió y Mario S. Vigliano. Se dictaban cursos libres de todas las ramas del "arte plástico", incluidos los de "arte publicitario", a cargo de Juan Dell'Acqua, y los preparatorios para el ingreso a la Escuela Nacional de Bellas Artes. La fundación de la Casa se presentó como un complemento del plan de acción iniciado con la revista: "Difundir el conocimiento del arte entre el pueblo, para formar individuos capaces de apreciar la belleza y el sentir humano transmutado en forma o color".¹⁷ La acción exclusiva en la prensa

gráfica resultaba insuficiente para el fomento de un ambiente propicio que contribuyera a la formación artística del pueblo. Los proyectos, editorial y educativo, que articuló la firma *Plástica*, durante los años treinta, formaban parte de la misma aspiración de fortalecer el medio, con una propuesta integral que contemplara las condiciones de producción del artista, su formación, las regulaciones de su relación con el Estado y la difusión de prácticas que no tenían asegurado un lugar consolidado, como el grabado y la publicidad.

El anuario después de la revista

El hecho de que el proyecto editorial que siguió a la revista, tres años después, mantuviera el mismo nombre sugiere la intención de los fundadores de explicitar la filiación entre ambas publicaciones. En más de un sentido, el *Anuario* puede considerarse no sólo la continuación natural de la revista, sino, más bien, la concreción de una parte importante de los intereses esbozados en la propuesta pionera. En primer lugar, sostuvo la circunscripción exclusiva a las artes plásticas, recorte que lo distinguió de otras publicaciones periódicas contemporáneas, que incluían el campo más amplio de la producción cultural, junto con la literatura, la música, el teatro y, en algunos casos, el cine, como son los casos de las revistas *Sur*, *Latitud*, *Contrapunto*, *Correo Literario*, *Cabalgata*, *Ars* y *Lyra*, entre otras. No obstante, las transformaciones operadas en el pasaje de un proyecto editorial al otro, dan cuenta de que la perspectiva de que lo debía ser una publicación especializada también había cambiado y que el contexto cultural era otro.

Como la revista, el *Anuario* se imprimió en los Talleres Gráficos de Iglesias y Matera pero, a diferencia de aquella, tuvo las características físicas de un libro, con encuadernación en rústica, lomo y solapa, y con detalles de producción que la convertían en una publicación lujosa, como papel ilustración, impresión de calidad de textos e imágenes, un volumen promedio de ciento noventa páginas y una tirada de tres mil ejemplares. Se trataba de una publicación costosa, comparada con otras afines de la época.¹⁸

Los costos de producción pudieron ser costeados con la gran cantidad de anunciantes que apoyaron la revista, número que creció en forma acelerada hacia las últimas ediciones. Algunos avisos publicitarios provenían del mundo de la música, como Casa América, pero la mayoría de ellos tenía una relación directa con las artes visuales. Entre los avisos más reiterados estaban los de las casas proveedoras de insumos como las pinturerías y las marcas de pinturas, las librerías artísticas y las papelerías técnicas. También aparecen los anuncios de sellos editoriales y librerías como Poseidón, Viau, Winter's, Peuser, Salvat editores, Víctor Lerú, editorial argentina Arístides Quillet, El Ateneo y la Librería Verbum; de galerías como Dipiel Goré, Müller, Van Riel, Argentina, Sintonía, Samos y Antú y de las revistas, culturales y de arte, *Alcor*, *Histonium*, *Ver* y *Estimar* y *Continente*.¹⁹ Otros avisos promocionaban cursos y talleres de las asociaciones de artistas, como

la de Artistas Independientes de Tucumán y la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes. También contó con anunciantes oficiales como el Banco Municipal de Buenos Aires, la Dirección Provincial de Turismo de Córdoba y de YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales), en ese entonces dependiente del Ministerio de Agricultura.

La tipología de los anuncios permite conjeturar que la comunidad de lectores de la publicación abarcaba distintos sectores del medio artístico, posiblemente, artistas y estudiantes de arte, aficionados y especialistas o, al menos, conocedores que podían consumir también otras publicaciones del tipo.

Los avisos de los productos que no tenían vinculación con el mundo del arte se presentaban con *slogans* alusivos, reforzando la asociación con el sentido programático de la publicación, por su carácter artístico o por su marca nacional. Dos ejemplos en este sentido pueden observarse en la promoción de la bebida Indian Tonic Cunningham: “para quien hace de la vida una obra de arte” y en los avisos de la empresa YPF que, ilustrados con la imagen del libro Martín Fierro y con leyendas del tipo: “Y cuando YPF dice que es exclusivamente argentino, dice la verdad”, insistían en remarcar la argentinidad del producto, tópico que fácilmente puede identificarse con el perfil editorial de la publicación. La atención en el modo de gestionar la publicidad en el *Anuario* está estrechamente vinculada con la experiencia precedente.

El formato editorial que adoptó el nuevo proyecto también demarcó su posición individualizada y nueva en este campo. La asunción del anuario no sólo implicaba una temporalidad más dilatada que la frecuencia mensual de la revista, sino también, la adopción de varias reglas del género. Como todo anuario, se configuró como una obra de referencia para la consulta, según la catalogación de la biblioteconomía y la documentación, un instrumento eficaz para facilitar el acceso a la información y al conocimiento general sobre un campo de la vida social, con un plan y una forma ordenada para tratar los temas.²⁰

Así, cada edición compilaba y sistematizaba información sobre salones, exposiciones, instituciones como museos, comisiones de bellas artes, centros de enseñanza, bibliotecas, peñas y centros de fomentos; formaciones como agrupaciones de artistas, asociaciones de amigos del arte y aficionados. En todos los casos se consignaron fechas de fundación, actividades y direcciones. La información se organizaba cronológicamente y se establecían listados estructurados en secciones fijas: Exposiciones, Conferencias, Concursos, Museos y Galerías y Calendario del interior. En Misceláneas se publicaban noticias variadas vinculadas a los viajes o al otorgamiento de becas y premios a los artistas o a la visita de alguna figura célebre. La aparición de nuevas publicaciones se anunciaba en “Bibliografía”. Presentaba una organización clara, con un sumario, al comienzo de cada volumen, y una selección de temas fijos, con jerarquías variadas, que fueron normalizados para todas las ediciones. Este recurso otorgaba previsibilidad para su lectura.

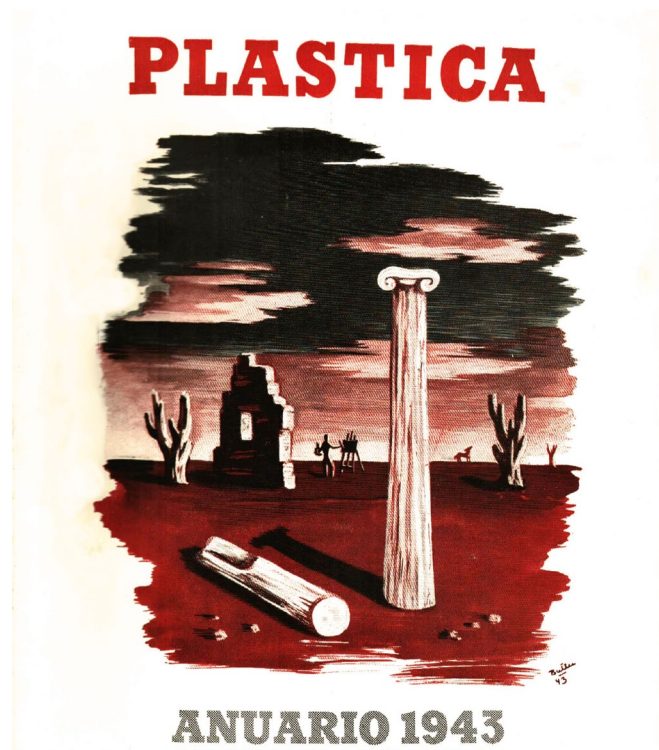
Si embargo, *Plástica* estuvo lejos de limitarse a la función de agenda, directorio y calendario. La crítica de salones se perfiló como el asunto principal y ocupó la mayor extensión en la publicación.

Imágenes impresas, entre originales y reproducciones como originales

Las tapas, impresas en color, llevaron en cada número ilustraciones originales, elaboradas por distintos artistas, que ocupaban un 80% de su superficie. Mantuvieron un diseño regular hasta el último número, con la disposición del nombre de la publicación, *Plástica*, dispuesto en el borde superior, seguido por la imagen y el rótulo *Anuario*, el año de la edición y la inscripción “República Argentina” sobre el borde inferior.

En la tapa del número 1, Ulises Barranco diseñó la imagen de un bastidor que llevaba pintado el logotipo del sello Ediciones Plástica, montado sobre un caballete, forrado en un papel impreso, como una sutil alusión a la prensa masiva. A los pies de esta estructura colocó, de un lado, un recipiente con pinceles y, del otro, la hoja arrancada de un almanaque con la fecha domingo 31 de diciembre. Si las tapas de las publicaciones periódicas regulan el vínculo entre el espacio exterior e interior e instauran “modos de mirar”, en tanto constituyen el primer contacto entre el medio y los lectores,²¹ la imagen que identificó el primer número, ilustrada por el secretario de redacción, cobra relevancia por su sentido inaugural. En esa primera presentación en sociedad, la publicación reforzaba la identificación de la editorial con las artes visuales e insistía en el valor del objeto impreso para su difusión, al mismo tiempo de que la fecha marcaba su nacimiento y periodicidad. En adelante, las tapas fueron ilustradas por distintos artistas, que en la mayoría de los casos habían sido tema de alguna nota: B. Juan Dell’Acqua y Juan Tassara (1940); Alfredo Guido (1941), Pedro Domínguez Neira (1942); Horacio Butler (1943); Enrique de Larrañaga (1944); Emilio Pettoruti (1945); Jorge Larco (1946); Víctor Rebuffo (1947) y Fernando López Anaya (1948).

En todas sus ediciones, el *Anuario* continuó también con el proyecto fundamental de divulgación del grabado, iniciado en la revista, implementando diferentes recursos con el objeto de activar su circulación social y promover su estatuto artístico. En este sentido, no sólo se publicaron notas sobre exposiciones y salones circunscritos al grabado, sino, sobre todo, se retomó la estrategia de incluir xilografías impresas con tacos originales, ya implementada en las tapas y en páginas sueltas en el interior de la revista. Las implicancias de esta práctica, ampliamente estudiadas por Silvia Dolinko,²² apuntaban a resaltar la artísticidad del grabado, su carácter de obra artística frente a la baja valoración adjudicada a la impresión fotomecánica. La insistencia en esta práctica ponía de relieve la voluntad por destacar la condición de original del grabado, despegándolo de la función meramente mecánica y reproductiva, a la que había sido confinado por la industria gráfica, como de la intención ilustrativa con la que había sido aplicado en la producción impresa de las culturas de izquierdas y en la tradición editorial literaria.²³ Como en la revista, el recurso ofrecía al lector la posibilidad de armar su propia colección de originales.



Tapa del Anuario Plástica 1943. Ilustración de Horacio Butler.

Así, cada edición del *Anuario* incluyó tres xilografías impresas con tacos originales, con clisés ejecutados en los talleres de fotograbados de "Nagel y cia". En su mayoría eran xilografías en tinta negra y algunas en color, que fueron ejecutadas por Alberto Nicasio, Juan Antonio, José Planas Casas, Agustín Zapata Gollán, Adolfo Bellocq, Pompeyo Audivert, Amadeo Dell'Acqua, Adolfo Pastor, Fernando López Anaya, Víctor L. Rebuffo, Rodolfo Castagna, Manuel Rueda Mediavilla, Ana María Moncalvo, Hemilce Saforcada, Eloísa G. Moras, Delia Prol, Marina Yvorra, Alda M. Armagni, Laura Bustos Vocos, Ricardo A. Supisiche.

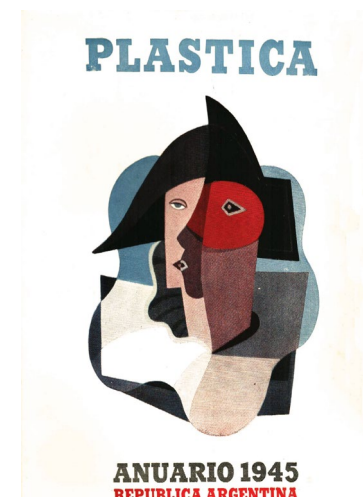
La iniciativa de reubicar al grabado dentro de las bellas artes y de ampliar su circulación social se complementó con otra publicación de Ediciones Plástica, en 1943, el libro *Sesenta y cinco grabados en madera. La Xilografía en el Río de La Plata*, que dirigieron Pécora y Barranco, con un repertorio de grabadores que en su mayoría reiteraba los publicados por la revista y el *Anuario*. En la última edición del *Anuario*, en 1948, como homenaje a la primera década de la publicación, se anunciaba la incorporación de dos xilografías originales más, en 100 ejemplares fuera de comercio, un grabado de Víctor Rebuffo, *Encuentro*, y otro de Amadeo Dell'Acqua, *Momento*. Más allá de lo material, la tirada "fuera de comercio" agregaba un sentido simbólico, los ejemplares no expuestos a la venta no sólo volían especiales a las estampas, con esa operación, el *Anuario* mismo se hizo exclusivo, un objeto suntuoso y coleccionable.

En cada edición, una abundante cantidad de reproducciones en blanco y negro se insertaban en el cuerpo de los textos, aunque también,

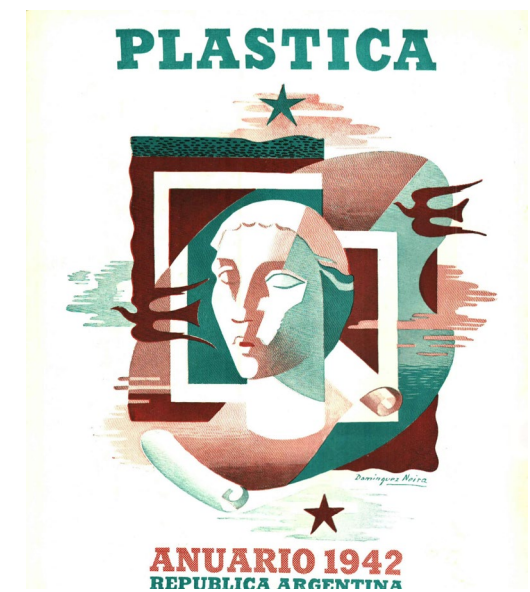
a lo largo de la década, se fue adoptando el recurso de distinguir algunas obras con una disposición especial de las reproducciones en la página. Cuando se pretendía jerarquizar una obra, se la colocaba a toda página, aparte del texto; en ocasiones se emplazaba la imagen sobre una cartulina gris, que funcionaba como el marco de un cuadro. A partir del segundo número, se empezó a utilizar también la reproducción en color para una selección limitada de obras, que era anunciada en los sumarios con la leyenda "Páginas especiales con reproducciones en colores de obras de..." y se numeraban los artistas. Las reproducciones en colores se hacían a partir de grabados ejecutados en "Nagel y cia" y las imágenes en negro se ejecutaba con clisés realizados en los talleres de fotograbados El Plata y de Juan E. Pinti.

Aunque se desconocen los motivos concretos que determinaron las decisiones editoriales en relación con las imágenes, la aplicación de algunos recursos editoriales, como el tipo de reproducción y la puesta en página de las imágenes, permite formular algunas hipótesis.

La cantidad de imágenes color fue aumentando progresivamente durante la década, y también fue variando la composición. De las 5 o 7 reproducciones iniciales pasaron a 15 en el último número de 1948. Algunos artistas aparecieron representados en más de una oportunidad: Raquel Forner (1940; 1941 y 1947), Amadeo Dell'Acqua (1940; 1943; 1946), Rodolfo Castagna (1942 y 1947) y Jorge Larco (1944 y 1948). Hasta 1943, la reproducción en color se reservó para artistas argentinos contemporáneos, participantes de los salones anuales o de alguna exposición notable, individual o lectiva, además de los mencionados se reprodujo en color obras de Emilio Pettoruti, Antonio Berni, Pedro Domínguez Neira, Enrique de Larrañaga, Enrique Borla, Juan C.



Tapa del Anuario Plástica 1945. Ilustración de Emilio Pettoruti.

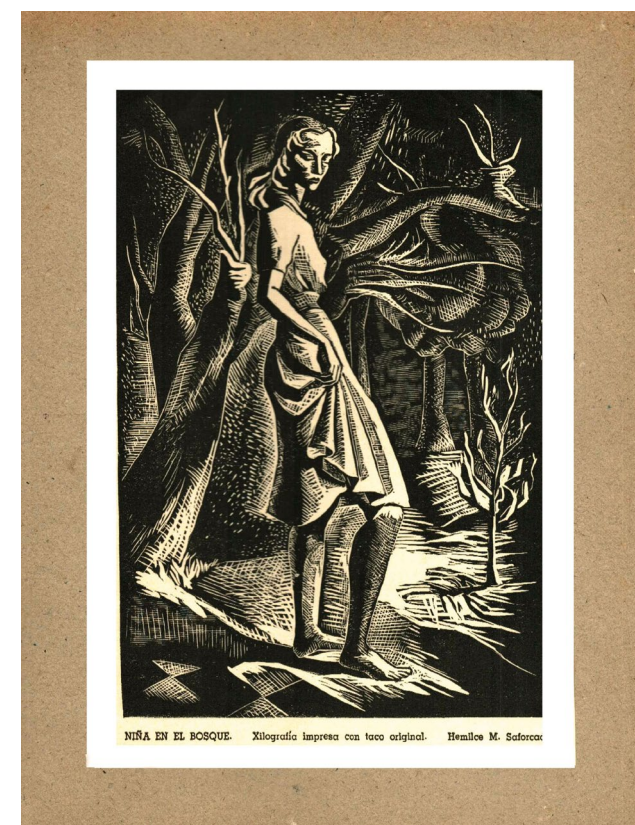


Tapa del Anuario Plástica 1942. Ilustración de Pedro Domínguez Neira.

Castagnino, Cleto Ciocchini, Magda de Pamphilis, Gertrudis Chale, Héctor Basaldúa, Juan Del Prete y Lino E. Spilimbergo. Desde 1944, las páginas especiales se destinaron también a artistas latinoamericanos como Diego Rivera y Pedro Figari; argentinos de la primera generación como León Pallière, Prilidiano Pueyrredón y Pío Collivadino, y europeos de distintas épocas como Renoir, El Greco, Mantegna, Cézanne, Pissarro, Van Gogh y Daumier.

Ante la imposibilidad de ofrecer originales como se había logrado con las xilografías, se aplicó un criterio similar, por el que se daba autonomía a las imágenes y, en términos enunciativos, se las presentaba como obra artística. La posibilidad de que una obra fuera reproducida en color indicaba un valor de distinción que la separaba del resto. A esta distinción se agregaba una disposición particular dentro del volumen y su explicitación "página especial". De este modo, las reproducciones en color, al tiempo que favorecieron la restitución del estado de "contigüidad a la obra plástica", hacia 1948 llegaron a conformar una pinacoteca de arte universal. Las imágenes podían así ser leídas en su singularidad o como conjuntos, formando colecciones; indicando jerarquías; enmarcadas como un cuadro o sin marco; montadas sobre un soporte; como originales o ilustraciones, con autonomía de los textos o refiriéndolos.

Un recurso intermedio entre la reproducción de obras y el aviso publicitario fue la publicación de tapas de libros y de reproducciones de obras que integraban libros de arte recientemente publicados. Por ejemplo, en el número de 1941, se publicó *La hora del descanso*, una ténpera de Guido de la serie de estibadores que ejerció durante los años cuarenta, reproducida en color, con un epígrafe que consignaba que la imagen procedía de la monografía de Guido, editada por la Colección Artistas Argentinos de Ediciones Plástica. La ubicación destacada de la imagen de Guido dentro del volumen, después del sumario y antes de la crítica del salón nacional, se explica en parte por los fines publicitarios que tuvo su inclusión, más allá de que, como imagen se presentaba con los habituales recursos de las "páginas especiales". La monografía de Guido inauguraba la colección lanzada por la propia casa editorial, al mismo tiempo que las llamadas editoriales del exilio hacían lo suyo y competían por el mismo espacio en el mundo editorial. En paralelo, Losada comenzaba la serie argentina de la colección Monografías de Arte y Poseidón preparaba la Biblioteca Argentina de Arte que publicaría al año siguiente. En el anuario de 1944 se reprodujo *Explotación de la caña de azúcar por el conquistador* de Diego Rivera, extraída del libro *Redescubrimiento del arte en América*, de Ángel Guido, publicado por El Ateneo, que ese año presentaba una tercera edición, aumentada con láminas en colores. También, en 1946, se reprodujo *Las hijas de Lot* de Kokoschka para promocionar el libro sobre el artista escrito por Hans Platschek, de la editorial Poseidón. Esta práctica, al tiempo que ponía en evidencia la red editorial en la que interactuaba el Anuario, mostraba una vez más la habilidad de Pécora para explotar las condiciones de producción de su proyecto editorial y generar recursos publicitarios novedosos.



Hemilce Saforcada. *Niña en el bosque*. Anuario Plástica 1945.

La orientación americanista que, hacia mediados de la década, cobró fuerza en el medio cultural argentino, puede explicar la decisión de empezar a incluir artistas latinoamericanos desde 1944, práctica que se replicó en los repertorios de otras publicaciones contemporáneas. En el mismo año, la colección de monografías de arte de Losada sumó la serie americana y, al año siguiente, Peuser lanzó los Cuadernos de arte. Artistas de América, al tiempo que Poseidón comenzó a incorporar artistas latinoamericanos a la colección Biblioteca Argentina de Arte, con la monografía sobre Joaquín Torres García. Esta coincidencia también responde a algunas acciones enmarcadas en los programas de intercambio cultural que, a principios de la década, promovió el gobierno de Estados Unidos para afianzar los vínculos diplomáticos con la región durante la guerra, y contrarrestar la avanzada del Eje. En este contexto, cobra especial relevancia la figura de Alfredo Guido, como uno de los interlocutores fundamentales en el proceso de organización de la colección de arte latinoamericano del Museo de Arte de Nueva York y en su primera difusión con la exposición *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, que tuvo lugar en el MOMA, en 1943.²⁴ Teniendo en cuenta el vínculo que Guido mantenía con los directores de Ediciones Plástica, desde la época de estudiantes en la ENBA y con sus repetidas intervenciones en la revista *Plástica*, puede pensarse que haya tenido también alguna

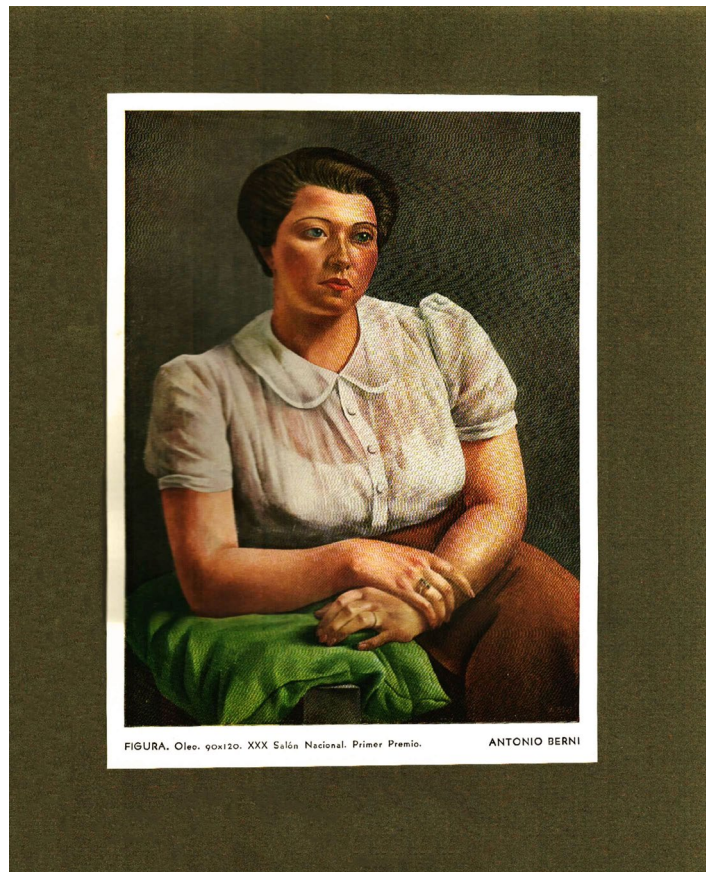
intervención en la decisión de incluir artistas latinoamericanos. Fabiana Serviddio sugiere el respaldo que algunas publicaciones argentinas dieron a la causa panamericanista y, entre ellas incluye al *Anuario Plástica*, ofrecieron a la causa panamericanista.²⁵ En este sentido, no resulta casual que la participación de Guido en la exposición del MOMA haya sido con una témpera de la misma serie de estibadores, la única obra publicada en color en la monografía del artista, reproducida luego en el *Anuario*. Una monografía que, además, estaba destinada al circuito angloparlante, tal como sugieren su edición bilingüe, en español-inglés.²⁶

La crítica y algunos usos estratégicos de las reproducciones

De acuerdo con el registro que compone el *Anuario*, la cantidad y diversidad temática y geográfica de salones, muestra su progresiva especialización y una expansión social que sugiere un síntoma de época. A principios de la década de 1940, junto con los nacionales, provinciales y comunales, el Salón de Otoño de la SAAP y el Salón de acuarelistas y grabadores, se listan, por ejemplo, los salones de los médicos, los arquitectos y los odontólogos. El arte se había masificado al punto de expandirse por todo el territorio nacional, alcanzando pequeños centros urbanos y distintos sectores de la vida social, como advertía de Amador, lo que volvía imprescindible la tarea de guía de la crítica. Es en este contexto que, junto con varias estrategias editoriales novedosas aplicadas a las imágenes, el *Anuario* dispuso un amplio espacio para el ejercicio de la crítica de arte. En la medida en que la descripción efrástica ejercitada por esta práctica podría reinstaurar el efecto de presencia del espectador-lector frente a las obras.

De este modo, más allá de las reseñas de algunas exposiciones significativas, de los panoramas de la temporada artística, publicados en los primeros números, y de unas escasas notas de actualidad sobre algún acontecimiento institucional, además de las secciones fijas que componían las agendas, directorios y calendarios, el núcleo fuerte de la publicación fueron las críticas de salones, y en especial de los salones nacionales, por la extensión y el espacio de jerarquía dispuesto para estas notas al inicio de cada edición.

El número inaugural tuvo un perfil oficial. Contó con el apoyo de algunas de las instituciones estatales vinculadas al arte más importantes de ese momento. A excepción de los críticos Fernán Felix de Amador y Eduardo Eiriz Maglioni, quienes estuvieron a cargo de los primeros artículos fueron representantes de esos organismos, Augusto Da Rocha, del Museo Nacional de Bellas Artes; Luis Falcini, director del Museo Municipal de Bellas Artes de Buenos Aires e Ignacio Pirovano, Museo Nacional de Arte Decorativo, Víctor M. Avalle, representante de las Comisiones de Bellas Artes de Córdoba, Río Cuarto, Rosario, Pergamino y Catamarca y de la Comisión organizadora de la participación argentina de las exposiciones de San Francisco y Nueva York y Jefe de redacción de la sección de arte,



Antonio Berni. *Figura*. XXX Salón Nacional. Primer Premio. *Anuario Plástica* 1940.

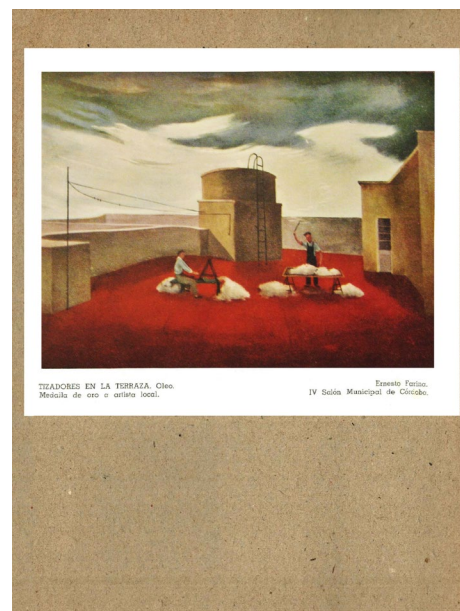
del diario Noticias Gráficas. También respaldaron el número la Comisión Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, la Dirección Municipal de Cultura de Rosario, la Dirección de Parques Nacionales, el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" y la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

A partir del segundo número se sumó al plantel un conjunto numeroso y diverso de críticos, periodistas y escritores, que fue variando con los años. Muchos de ellos eran activos referentes de distintos medios gráficos contemporáneos, algunos de circulación nacional, como Julio Payró, crítico de la revista *Sur*; Julio Rinaldini, crítico del diario *El Mundo*; Jorge Romero Brest, crítico de *Argentina Libre*; Attilio Rossi, ex crítico de *Sur*; Manuel Mujica Lainez, crítico del diario *La Nación*; Julio Rinaldini, crítico de *El Mundo*; Romualdo Brughetti, Ángel O. Nessi y Leonardo Estarico, críticos de *El Argentino*. También participaron Ernesto Bialiari, Marta Traba y Paul Conquet. Con el tiempo, algunos salones se fueron asociando a una firma particular, por ejemplo, Leonardo Estarico debutó en el *Anuario* con la crítica del Salón de La Plata y a partir de 1943 se hizo cargo del Salón Nacional; Eiriz Maglione realizó la primera crítica del Salón Nacional de 1939, pero más tarde empezó a ocuparse del Salón de Mar del Plata; Oliverio de Allende escribía sobre los salones cordobeses; Ricardo E. Montes i Bradley, Horacio Caillet-Bois y Roger Pla sobre los santafesinos y Ángel Nessi escribía sobre los salones de La Plata.²⁷ La publicación contó también con colaboradores latinoamericanos que comentaron la actualidad artística de su país: José Pedro Argul fue el representante de Uruguay, desde el primer número, y a partir de 1943 se sumaron Antonio R. Romera con notas sobre Chile y Gil Coimbra cubriendo el panorama boliviano.

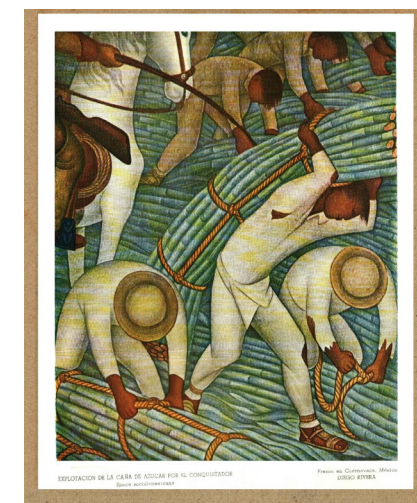
La participación de estas figuras como colaboradores, incluso en algunos casos en varias oportunidades, indica el nivel de reconocimiento que tuvo la publicación en la época. Los críticos encontraban allí la posibilidad de ejercer la práctica en extensas notas, en un espacio mucho más amplio que el que habitualmente disponían en los medios gráficos para sus reseñas, en una publicación de calidad que, además, ponía a su disposición una batería de reproducciones. No obstante, el uso que en las notas de crítica se hizo de las imágenes no siempre fue ilustrativo. En efecto, en una década atravesada por el auge del "libro ilustrado" y la publicación de numerosas monografías de artistas, que incluían una cantidad importante de reproducciones de obras, la escritura de arte comenzó a valerse de las imágenes para conducir los análisis de las obras y para respaldar los juicios críticos.²⁸ Si, para la década del cuarenta, el cuestionamiento a los jurados de salones por la asignación de los premios era un tópico que ya formaba parte de la tradición de la crítica de arte, las condiciones de producción que ofrecía el *Anuario*, volvieron más efectivas esas impugnaciones. Los críticos pudieron revertir simbólicamente el dictamen de los jurados, valiéndose de algunas estrategias editoriales operadas con las imágenes, y llevar a cabo la defensa y colocación de algunos artistas.

Forner y Pettoruti fueron especialmente promocionados en las críticas del *Anuario* para que lograran el reconocimiento del jurado en los salones nacionales. En el caso particular de Pettoruti, también se sumaba el afán por facilitar la recepción de su obra, ante la incompreensión o el rechazo que generaba entre algunos sectores.

En la primera crónica de un salón nacional publicada en el *Anuario*, las reproducciones incluidas en el cuerpo del texto referían a las obras que habían recibidos los segundos premios o que, por su valoración positiva, a juicio del crítico, merecían un comentario elogioso, a pesar de no haber sido distinguidas por el jurado. Como todas las reproducciones de ese primer número se imprimieron en blanco y negro, el recurso implementado para destacar el Gran Premio Adquisición en el XXIX Salón de Artes Plásticas,



Ernesto Farina. *Tizadores en la terraza*. Medalla de oro a artista local. IV Salón Municipal de Córdoba. *Anuario Plástica* 1944.



Diego Rivera. *Explotación de la caña de azúcar por el conquistador*, reproducida en *Redescubrimiento de América* de Angel Guido, El Ateneo, 1944. *Anuario Plástica* 1944.

otorgado a Ana Weiss de Rossi, por su pintura *La abuelita*, fue el de montar la imagen en una página aparte, sobre una cartulina gris. La reproducción tenía, además, el típico marco blanco usado, a veces, en la fotografía, que como un *passpartout* separaba la imagen de la pintura del soporte. La puesta en página de la pintura reproducida evocaba, de esta manera, un montaje de la exposición.

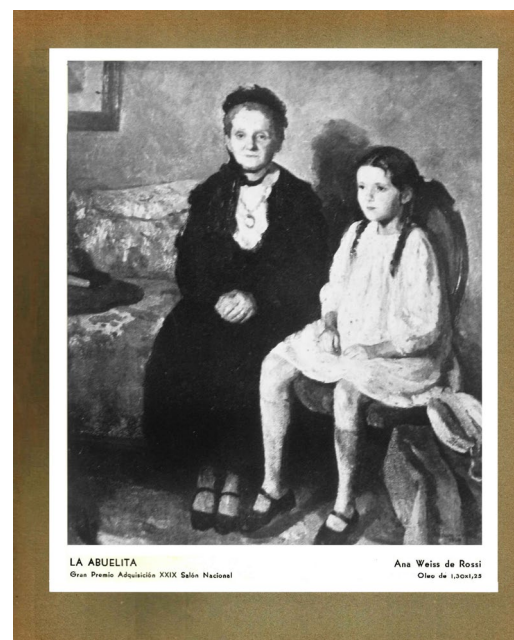
Sin embargo, un poco antes de la obra de Weiss, se ubicó también en una página aparte y ocupando toda su superficie, *Ni ver, ni oír, ni hablar*, pintura de Forner que no había recibido ningún premio y en el catálogo del Salón se publicó como una más entre tantas. Con este destacado, que ponía casi en la misma jerarquía a las dos pinturas y hacía inevitable las comparaciones, la obra de Forner actuaba como un filtro que modelaba la lectura, anticipándose a la pintura ganadora. Se instaba al lector a hacer

sus propias evaluaciones y a poner en tensión la decisión misma del jurado, más allá de las palabras de alabanza de Eiriz Maglione para la presentación de Forner, y de sus reparos respecto del gran premio. Incluso también el hecho de que las protagonistas de ambas pinturas fueran mujeres, remarcaba la confrontación entre el conservadurismo del tema y la factura de la pintura de Weiss frente a la imagen moderna de Forner.

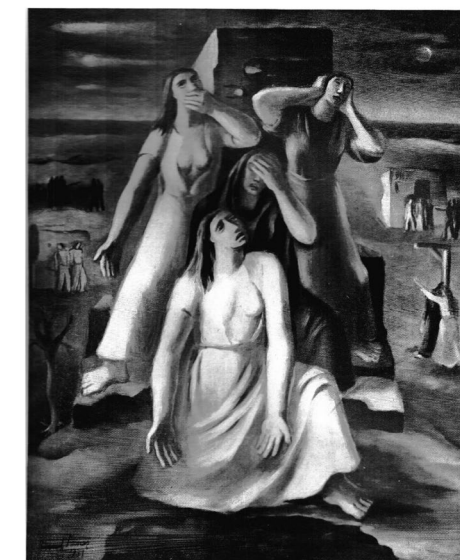
El rescate de las dos figuras, por parte de la crítica, vuelve a darse en el número siguiente, en dos notas que mostraron una afinidad de criterios. En una extensa reseña del panorama artístico, Romero Brest manifestaba algunas objeciones sobre la producción de Pettoruti, por considerarlo entre los artistas que habían vuelto “las espaldas al país” para entregarse a la vanguardia europea y, a su juicio, su pintura carecía de un carácter local, no obstante, juzgaba que la exposición individual del pintor en la Asociación Amigos del Arte había marcado el tono de la temporada. Las dos reproducciones que se incluyeron intercaladas en el artículo, que además tienen la relevancia de ser las primeras en color publicadas en el *Anuario*, fueron *Rincón de silencio* (1926) de Pettoruti y *Éxodo* (1940), presentadas a página completa, sobre cartulina gris, en folios individuales.²⁹ La obra que Forner presentó al Salón fue reproducida ese mismo año, en blanco y negro, en diversos medios gráficos como los diarios *Crítica*, *Argentina Libre* y *Noticias Gráficas*, pese a no haber recibido ningún premio. La pintura tematizaba la caída de París y la ocupación nazi, un tema que tuvo impacto simbólico en el medio cultural argentino, y que Romero Brest destacó por su actualidad. Por su parte, en ocasión del XXX Salón Nacional, Payró se pronunciaba en contra de la heterogeneidad de criterio aplicado en las premiaciones y de que, a consecuencia de esto, figuras renombradas de lo que consideraba el buen arte argentino, como Forner, Pettoruti, Daneri, Victorica, March, Guido, Trabucco, Marteau y Faggioli, no se hubieran tenido en cuenta en el reparto de las recompensas. Los premios otorgados en el Salón hacían evidente, para él, no sólo la falta de capacidad técnica e intelectual de algunos expositores, sino también la impericia de un jurado poco experto que había distribuido los premios con criterios contradictorios.³⁰ La crítica de Payró no llevó reproducciones de pinturas, no obstante, recibía el impacto de las pinturas de Pettoruti y Forner incluidas en la nota de Romero Brest, que antecedió inmediatamente a la suya, y gravitaban sobre su juicio.

Consideraciones finales

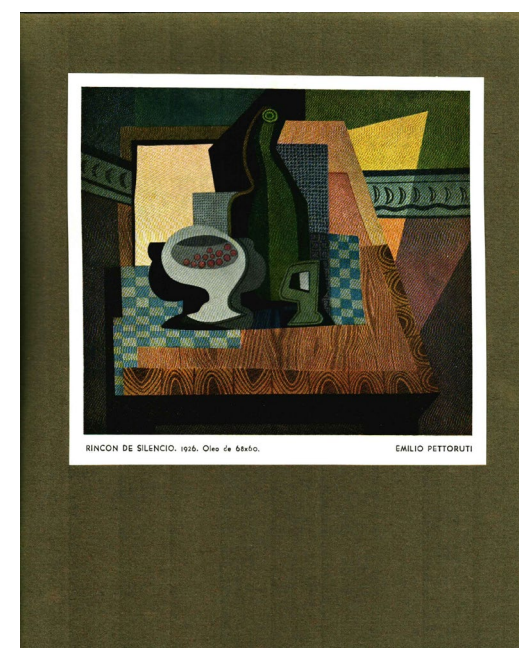
Aunque habían pasado solo tres años desde la edición del último número de la revista, el carácter que asumió el *Anuario* fue bien distinto de ese primer emprendimiento, llevado adelante por un grupo de jóvenes que se iniciaba en el campo editorial. Lejos de la retórica vanguardista y la marca gremial que caracterizó a las revistas de los años treinta, el *Anuario* se instituyó como una publicación especializada, consolidada como una fuente de información y de conocimiento, en la medida en que el amplio espacio cedido a los textos de crítica, propició una lectura del arte intensiva



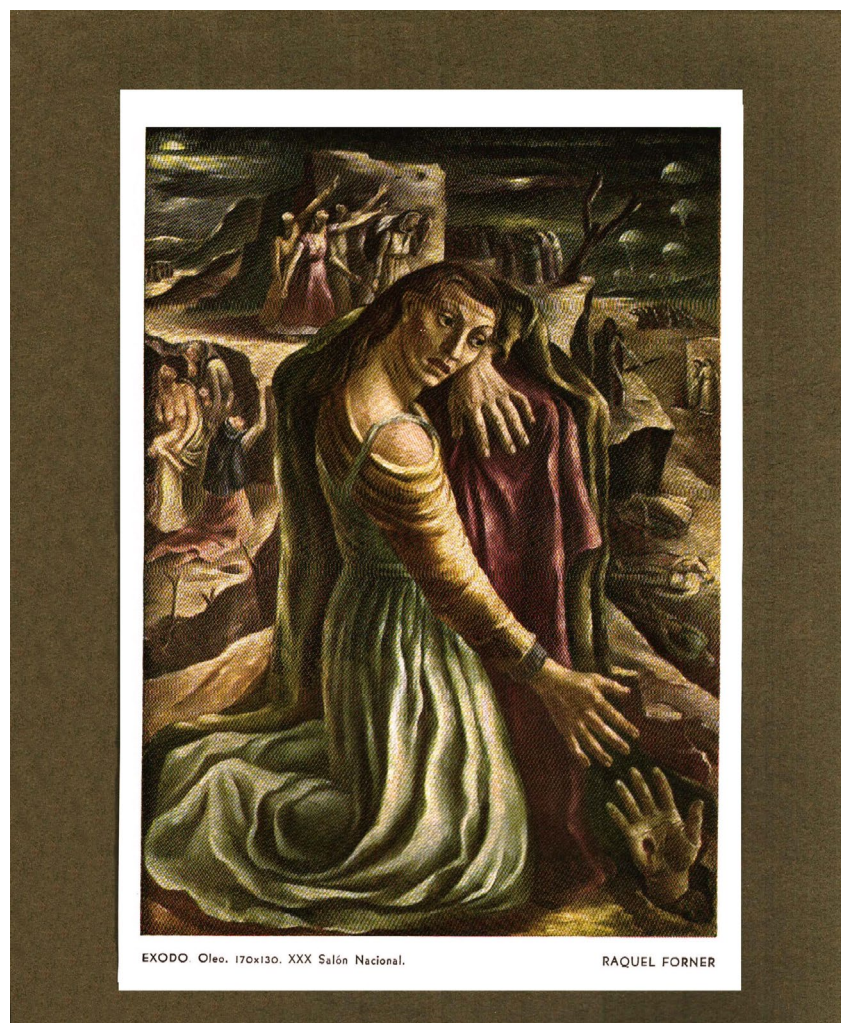
Ana Weiss de Rossi. *La abuelita* (1939) *Anuario Plástica* 1939.



Raquel Forner. *Ni ver, ni oír, ni hablar* (1939). *Anuario Plástica* 1939.



Emilio Pettoruti. *Rincón de silencio* (1926). XXX Salón Nacional de Artes Plásticas. *Anuario Plástica* 1940.



Raquel Forner. *Éxodo*. XXX Salón Nacional de Artes Plásticas. *Anuario Plástica* 1940.

y mediatizada por la palabra de una figura de autoridad. Esto marcó una diferencia respecto del nuevo posicionamiento enunciativo. Pero, por otro lado, con la abundante cantidad de imágenes contenida en cada número y los recursos editoriales comentados, la publicación también se ofrecía al lector para ser “ojeada”, tal como había anunciado el editorial del primer número, una estrategia que compensaba la densidad del contacto propiciado por la lectura de los textos.

Sin embargo, muchos fueron los recursos que Ediciones Plástica recuperó de su primer proyecto y que adaptó en el *Anuario*. El interés inicial por demostrar el carácter artístico de la publicidad y *original* del grabado, se proyectó en las diversas estrategias que diseñó para la promoción y el consumo de la obra artística. Puede observarse, así, una expansión de las funciones atribuidas a la imagen artística, según los contextos de uso, cuyo sentido cobra relevancia en el contexto intelectual de la época. En el momento de pleno debate acerca la cultura de masas, y de la circulación de los discursos que postulaban el enfrentamiento irreconciliable entre la industria cultural y el arte puro, en Theodor Adorno y Max Horkheimer, José Ortega y Gasset, Virginia Woolf, Robin G. Collingwood y Walter Benjamin, entre los más resonantes, el *Anuario* se propuso restituir la experiencia física de proximidad con las obras, su *aura* en términos de Benjamin, por medio de grabados originales, reproducciones de pinturas y recursos que ofrecía la práctica editorial. Aun cuando la aspiración por recuperar el aura pedido habla de una mirada idealizada sobre el arte, el *Anuario* se valió también de las lógicas productivas (y reproductivas) de la cultura masiva, para diseñar una tecnología que renovó el estatuto de la imagen impresa y propició nuevas formas de contacto del público lector con la obra artística. Con el *Anuario*, Ediciones Plásticas concretó un proyecto de largo aliento, que se destacó por su originalidad y manera particular de asociar las bellas artes, la publicidad y la imagen artística reproducida. En este sentido, la ilustración de la tapa de Barranco, del primer número, resulta elocuente. Podría pensarse, entonces, que, en un sentido simbólico, logró revertir el carácter negativo que Benjamin le adjudicaba a la reproductibilidad técnica de la obra de arte.

Notas

* Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, fsuarezguerrini@gmail.com

¹ El fenómeno de auge editorial en Argentina suele referir a una serie de emprendimientos promovidos por un grupo de españoles republicanos exiliados en Buenos Aires (1938-1955), entre ellos, la fundación de sellos editoriales como Losada (1938), Emecé (1940), Poseidón (1942) y Nova (1942). De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en argentina (1880-2010)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

² Sobre el auge de la producción de libros de arte en Argentina durante la década de 1940 puede consultarse García, María Amalia, “El señor de las

imágenes”, Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40” en Artundo, Patricia (ed.), *Arte en Revista. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008 y “Poseidón y Nueva Visión o cómo leer las artes plásticas en la Argentina a través de los proyectos editoriales”, *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, San Pablo, 2006; Bermejo, Talía, “Ediciones artísticas y coleccionismo: plataformas para la escritura de un relato modernista en *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, San Pablo, 2006 y Suárez Guerrini, Florencia. “La crítica de arte en las colecciones monográficas. Redes y circuitos panamericano e hispanoamericano” en *Avances*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2018, pp. 295-308.

³ Romero Brest, Jorge, “No se editan libros sobre artes plásticas”, *Argentina Libre*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1940, Año I, N° 3, p. 13. Publicado en *Jorge Romero Brest. Escritos II (1940)*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires, FFyL, UBA, 2007, p. 98 y “Panorama en la plástica en el año mil novecientos cuarenta”, *Anuario Plástica 1940*, p. 9.

⁴ Romero Brest, Jorge, “Anuario 1939”, *La Vanguardia*, Buenos Aires, 17 de marzo de 1940, p. 14, publicado en *Jorge Romero Brest. Escritos II (1940)*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires, FFyL, UBA, 2007, p. 96.

⁵ Presentación. Sumario, *Anuario Plástica*, Buenos Aires, 1939, p. 11.

⁶ Amador, Fernán Félix de, “Panorama plástico-social del año 1939”, *Anuario Plástica*, Buenos Aires, 1939, p. 13.

⁷ Sobre la trayectoria de Oscar Pécora como editor y gestor puede consultarte Gené, Marcela, “Avatares de una colección: el Museo del Grabado (1960-2011)” en *Estudios Curatoriales. Teoría, crítica e historia*, Año I, N° 1, primavera de 2012. Disponible en http://untref.edu.ar/rec/num4/num1_dossier_2.ph

⁸ Recuperamos de Roger Chartier la relevancia que le otorga a la dimensión material de los dispositivos donde se emplazan los textos –y las imágenes–, en la instancia de producción de sentido. Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa. 1992.

⁹ Entre los estudios pioneros sobre las publicaciones de arte argentinas cabe destacar el volumen dirigido por Saavedra, María Inés y Artundo, Patricia (dir.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas. 1878-1951*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia de las Artes “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002.

¹⁰ La acogida que tuvo la revista en los medios fue comentada en el número 2 de *Plástica*. Allí se transcribieron algunos párrafos extraídos de la prensa y de la publicación de arte de la agrupación Camuatí. “Nuestro primer número”, *Plástica*, Buenos Aires, junio de 1935, n° 2, p. 3.

¹¹ Sarlo, Beatriz, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo*, Pilar Ed. Pr. Universidad de Bordeaux, Cedex, 2005. “Presentación”, *Plástica*, n° 1, Buenos

Aires, junio de 1935, p.2.

¹² “Presentación”, *Plástica*, n° 1, Buenos Aires, junio de 1935, p. 2.

¹³ Silvia Dolinko ubica la consolidación institucional del “grabado original” en Argentina, en el período 1916 y 1943, años en los que circularon las dos revistas llamadas *El Grabado*. Dolinko, Silvia. “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”, en Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (ed.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

¹⁴ Masiello, Francine. “Las pequeñas revistas: las alianzas mediante la escritura”. *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986, pp. 51-82 y Mangone, Carlos y Warley, Jorge, *El manifiesto: un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1993.

¹⁵ *Plástica*, n° 5, Buenos Aires, abril de 1936, pp. 11-14.

¹⁶ Dolinko, Silvia, *op. cit.*

¹⁷ “Casa de Estudios. Su formación; sus propósitos”, *Plástica*, Buenos Aires, n° 5, p. 6.

¹⁸ Para tener una referencia, mientras el precio del *Anuario* de 1946 fue de 15 pesos, con 196 páginas, el precio de cada uno de los volúmenes de la *Historia de las Artes Plásticas*, escrita por Jorge Romero Brest (Buenos Aires, editorial Poseidón), que contenían entre 300 y 400 páginas, con imágenes en negro y color, oscilaba entre los 20 y 24 pesos. *Cabalgata*, Buenos Aires, enero de 1948, p. 6.

¹⁹ Las comerciales que publicaron avisos publicitarios fueron las pinturerías Apeles, Colón, Alba, Leidi, Rygó, Yabirú, El Greco y Juncal; las marcas de pinturas Alba, Pelikan; Rembrandt, Tailhade, Oleotex y Sanford; las librerías artísticas y papelerías técnicas Desalvo Hnos; Rubbers; A&M Casasco y cía y A. Combes.

²⁰ Sabor, Josefa, “Servicio de referencia”, en Sabor, Josefa, et al. *Manual de Bibliotecología*, México DF, Editorial Kapelusz mexicana, 1951, pp. 191-213.

²¹ Traversa, Oscar, “Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de Dispositivo”, Las tapas de semanarios, del siglo XX, en *Figuraciones. Teoría y crítica de las artes*, n° 6, ATCA-IUNA, 2009, disponible en <http://www.revistafiguraciones.com.ar>. Acceso el 16 de octubre de 2009.

²² Dolinko, Silvia, *op.cit.*

²³ Dolinko, Silvia, “El grabado, una producción híbrida para el relato modernista”, *Crítica Cultural*, vol. 4, n° 1, Universidade do Sul de Santa Catarina, enero-junio de 2009 y Muñoz, Miguel Ángel, *Los artistas del pueblo 1920-1930*, (Cat. Exp), Buenos Aires, Fundación Osde, del 10 de abril al 31 de mayo de 2008.

²⁴ Serviddio, Fabiana, “Relatos nacionales y regionales en la creación de la colección latinoamericana del MoMA”, *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 16, Raleigh, North Carolina State University Press, 2019, pp. 375-402.

²⁵ Entre las publicaciones que apoyaron el panamericanismo, junto con *Anua-*

rio Plástica, Serviddio menciona a *Saber Vivir y Atlántida*, Serviddio, Fabiana, “En perspectiva latinoamericana. Tránsitos del arte argentino en los Estados Unidos”, en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (ed.) *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Eduntref, Centro Argentino de Investigadores de Artes, 2012.

²⁶ Suárez Guerrini, Florencia, *op.cit.*

²⁷ La lista de autores que colaboraron en el *Anuario* se completa con Hellmuth N. Bachmann, Fabio Berraute, Edmundo Blanco Boeri, Mario Canale, Horacio Candahar, Vicente P. Caride, Humberto E. Cerantonio, Juan Corradini, Horacio Correas, José de España, Gonzalo del Castillo, Alcides Gubellini, José Benjamín Heredia, Héctor Darío Lapalma, René H. Lapié, Américo Latino, Sixto. C. Martelli, Enrique Martínez Granados, Raúl Mazza, Tito Menna, Armando E. Molina, Juan C. Poletti, Manuel Rodeiro, Raúl Rubianes, Miguel A. Torres Fernández, Marco Tulio, Viator, Pedro J. Vignale, Ricardo Warecki y Tomás Yañez.

²⁸ Costa, María Eugenia. “Tradición e innovación en el programa gráfico de la editorial Guillermo Kraft: colecciones de libros ilustrados (1940-1959)” en *Actas del Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, La Plata, UNLP, noviembre de 2012.

²⁹ El resto de las reproducciones color pertenecientes a trabajos de Antonio Berni, Pedro Domínguez Neira, Luis Borraro, y Amadeo Dell’Acqua, se distribuyeron intercaladas a lo largo de la publicación.

³⁰ XXX Salón, Payró, 1940, al mismo tiempo, la “habilidad manual y retórica amable” en Ernesto Scotti; el “objetivismo analítico” en Antonio Berni; la “tendencia decorativista” en Domínguez Neira y el “sentimiento íntimo de la naturaleza” en Rodolfo Castagna. El artículo fue acompañado con reproducciones de esculturas en blanco y negro, el premio Municipal de María Carmen de Araoz Alfaro y de Horacio Juárez.

Como citar este artículo:

Suárez Guerrini, Florencia, “Con unas letras de molde y unos grabados. Imágenes artísticas y estrategias editoriales en el *Anuario Plástica* (1939-1948)”, en *Separata «Editores, escritores y artistas en libros y revistas del siglo XX»*, año XVIII, n° 26, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2020, pp. 131-156.

Berenice Gustavino* / Grupos y ediciones. Iniciativas para la Historia del arte en la UNLP

Este artículo aborda la creación de agrupaciones profesionales y los proyectos editoriales surgidos de esos grupos, concibiéndolos como estrategias destinadas a construir la legitimidad disciplinar y a formalizar la Historia del arte en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). La pesquisa se inscribe en el marco de la investigación sobre la constitución del campo disciplinar y su consolidación en esa institución platense.¹ El Profesorado y la Licenciatura en Historia de las artes plásticas fue creado en 1961 e implementado un año después en la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) de la UNLP. Profesores y estudiantes vinculados a la asignatura Historia del arte, que se dictaba para la formación de los artistas, primero y, más tarde, implicados en la nueva carrera, se asociaron en grupos consagrados a producir conocimiento especializado y a difundirlo mediante la edición. Mientras que algunas de esas agrupaciones se inscribieron en relación a la institución como estructuras formalizadas y reconocidas otras, promovidas y animadas por profesores y estudiantes de la casa, se constituyeron en los márgenes institucionales. Algunas no superaron la instancia del proyecto y no dejaron documentos que atestigüen un verdadero funcionamiento. Las agrupaciones de especialistas consolidan su existencia y logran funcionar de manera sostenida luego de la creación de la carrera de Historia del arte. A continuación consideramos una serie de iniciativas que tuvieron lugar en el arco temporal amplio comprendido entre 1935 y 1977 para detenernos, luego, en una experiencia de comienzos de la década de 1960.

Entendemos estos acontecimientos según la recurrencia del modelo que reconoce Michel de Certeau: el nacimiento de las disciplinas está ligado a la creación de grupos. Así, en la formación de subgrupos o escuelas persiste el gesto que circunscribe una doctrina sobre una base institucional.² La institución social (centro de estudio, gabinete, instituto, según veremos) permanece como condición de un lenguaje científico (desplegado en revistas y boletines), posibilita y a la vez determina la doctrina. Las iniciativas que comentamos aspiraron a delimitar un campo de injerencia, unas prácticas y un lenguaje específicos para la Historia del arte en la UNLP. En el mismo sentido, la relación entre la formación de los grupos y el diseño de proyectos de edición da cuenta de la preocupación por dotar a las y los profesores y estudiantes de espacios para la escritura. Esas empresas lograron de modo dispar los objetivos que habían planteado y la forma que adoptó su existencia estuvo directamente vinculada a las políticas y acontecimientos institucionales.

Centro, gabinete, instituto. Denominaciones y estructuras para la Historia del arte

La primera noticia que localizamos de la organización de una agrupación en la ESBA es del año 1935. Si bien Historia del arte era por entonces una materia más del Plan de estudios de las carreras artísticas

(1926) y la iniciativa no se orientaba exclusivamente a esa disciplina, el perfil de los profesores que la promovieron y los propósitos de su creación permiten entenderla como la primera iniciativa que buscó asociar a profesores y estudiantes con el objetivo de producir eventos y publicaciones orientados a difundir, al interior de la institución, sus actividades. En una nota elevada al interventor, doctor Juan E. Cassani,³ Fernán Félix de Amador informa sobre la constitución de un Centro de estudios integrado por profesores, diplomados y estudiantes. Las primeras actividades previstas por el Centro eran la organización de una exposición y de un concierto a cargo de profesores y egresados durante el mes de septiembre donde Amador pronunciaría las palabras inaugurales y Lola Juliáñez Islas disertaría en el acto de clausura. Las y los profesores reunidos en el Centro de estudios proponían, además, crear una publicación periódica llamada *Anales de la Escuela Superior de Bellas Artes* que trataría sobre el desenvolvimiento y vida de la institución.

El grupo al frente del Centro de estudios, del que no podemos asegurar su efectiva constitución, congregaba a profesores de la etapa fundacional de la ESBA creada en 1924, que integraban, a su vez, el Consejo Directivo de la escuela.⁴ Amador, profesor de Historia del arte, y Juliáñez Islas, profesora de Historia de la música, cumplían respectivamente las funciones de presidente y vice-presidenta, mientras que los profesores Rodolfo Franco (profesor de escenografía), Carlos López Buchardo (profesor de Armonía) y Raúl Bongiorno revestían la función de vocales.

La presencia de Fernán Félix de Amador al frente de esta iniciativa se comprende en el marco del rol activo del profesor en el ESBA. Amador (1889-1963) (pseudónimo de Domingo Fernández Beschtedt) complementó su carrera de poeta y crítico con una intensa labor en el ámbito institucional actuando como jurado de salones, como Director de Exposición y Jefe de Publicidad de la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA),⁵ como profesor de Historia del Arte desde la creación de la ESBA en 1924 hasta su jubilación en 1952, entre otras. Su inicio en estas funciones está vinculado a la creación de la cátedra permanente de Cultura artística (ordenanza del 6 de junio de 1922 del Consejo Superior de la UNLP) dedicada a “la enseñanza de la historia del arte escultórico, pictórico y arquitectónico”.⁶ Leopoldo Lugones, que había ejercido al frente de la cátedra de Estética en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) (1915), fue el primer profesor nombrado en el curso de Historia del arte de la recién fundada ESBA y, en agosto de 1924, fue reemplazado por Amador, designado primero como suplente y más tarde como profesor titular en el cargo.⁷ En 1930, Amador asumió la dirección de la ESBA, convirtiéndose así en el segundo director luego de López Buchardo. Entre las acciones que llevó adelante durante su mandato, Amador impulsó modificaciones dirigidas “a corregir el aislamiento” entre las escuelas de dibujo (Dibujo y Dibujo Técnico) y la escuela superior, mediante la creación de nuevas asignaturas, entre ellas, Historia del arte que formaba parte del Plan de estudios de los Profesorados superiores de Pintura, Escultura y Grabado (Universidad Nacional de La Plata, 1926) desde 1926 pero no del Profesorado secundario y

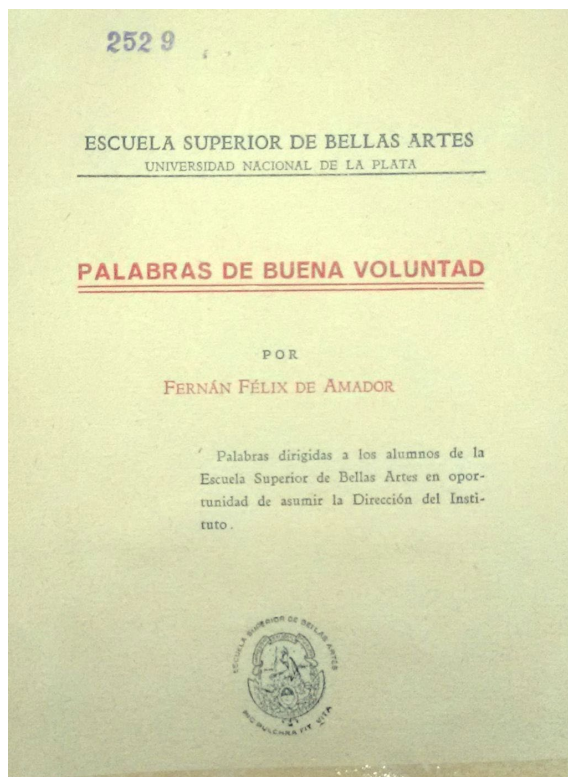
normal.⁸ Por sus características de orientación estética e imprescindible cultura general, sostenía, la asignatura no faltaba en ningún establecimiento de índole similar y debía formar parte de la educación profesional del alumno de las Escuelas de Dibujo, futuro maestro.⁹

La trayectoria de Amador conjugó la enseñanza con la práctica de la crítica de arte. En la primera, desplegaba una perspectiva universalista e integral de la disciplina, articulando “historia, crítica y estética, desde una aproximación romántica, apoyada en la anécdota personal derivada de sus viajes”.¹⁰ Nessi lo asocia “al espíritu de los momentos iniciales de bellas artes (...) encarnando la hermosa bohemia de los *años locos*, vividos como un privilegio al que no era fácil ni deseable renunciar.”¹¹ En los artículos críticos que escribió para numerosas publicaciones, abordó la obra de artistas como Fernando Fader, Antonio Alice y Rodolfo Franco. Con este último lo unía un proyecto intelectual y artístico común,¹² que adquirió en la ESBA la forma que comentamos, entre otras.

Hasta donde se pudo verificar, el Centro de estudios no dejó ningún rastro de sus actividades, si las hubo, ni publicó los *Anales de la Escuela* que se anunciaban en la correspondencia de Amador. Para ese entonces, la ESBA no tenía sede propia, compartía las instalaciones del Teatro Argentino y encontraba dificultades para integrar las nuevas formaciones a la vieja Escuela de Dibujo ahora bajo su dirección, situación que resintió su funcionamiento y condujo a la merma del alumnado.¹³ El anuncio de la creación del Centro de estudios sucede a las actividades de Amador como director de la ESBA, cargo en el que había cesado en 1934, y tiene lugar un mes después de la designación de Cassani como nuevo director interventor (14 de junio de 1935), luego de que se desencadenara la crisis institucional que llevó a la pérdida del rango de escuela superior y a la suspensión de docentes, entre ellos algunos de los implicados en el Centro de estudios.¹⁴ Un mes después de informada la creación del Centro, la solicitud de una partida de mil pesos (Moneda Nacional) para costear las actividades previstas para septiembre es denegada en una nota manuscrita del interventor.¹⁵

Más allá de la inestabilidad que rodeó al proyecto del Centro de estudios, Amador y Juliáñez Islas, profesores de dos asignaturas de historia de las disciplinas artísticas que se transformarán en carreras a partir de las reformas de 1961, vieron publicados sus trabajos en sellos institucionales por otra vía. Se trata de ediciones que recogen discursos y conferencias pronunciados en el marco de acontecimientos destacables de la vida institucional: la apertura del curso de Historia de la música el 8 de mayo de 1924 (*El culto de lo bello* de Lola Juliáñez Islas, 1929); la asunción de Amador como director de la ESBA (*Palabras de buena voluntad*, 1930) y la clausura de la exposición que celebró los treinta años de la UNLP¹⁶ (*Discursos de Juan E. Cassani y Lola Juliáñez Islas pronunciados en el acto de la clausura de la exposición de obras de profesores y egresados de la Escuela Superior de Bellas Artes*, 1935). En todos los casos, se trata de opúsculos de hasta 20 páginas editados por la UNLP y la ESBA y realizados en la imprenta Horacio Benavides de La Plata. La diagramación es constante y cada portada presenta el escudo de la UNLP¹⁷ [Imagen 1]. Estas

publicaciones, destinadas a conservar en su forma escrita presentaciones orales efímeras, construyeron un archivo y una memoria de la vida institucional de la ESBA, reciente y precaria. En ese marco, el Centro de Estudios y las ediciones prefiguradas no fueron específicas de “historia del arte”; responden a etapas en las que no existía la carrera y la historia del arte era una materia en el marco de la formación de los artistas.¹⁸



1 - Fernán Félix de Amador, *Palabras de buena voluntad*, 1930. Escuela Superior de Bellas Artes, UNLP. Biblioteca de la Facultad de Artes, UNLP.

Los profesores de arte y de historia del arte colaboraron en publicaciones institucionales de la ESBA y de la UNLP respectivamente. No las incluimos, sin embargo, como objeto de análisis de este artículo en tanto no surgen de los grupos y organizaciones de docentes y estudiantes que nos ocupan. En 1944, la aparición de la revista *Imagen* puede ser entendida como la formalización de la idea presente en el proyecto de Amador de dotar a la institución de un órgano que difundiera “el desenvolvimiento y la vida” de la escuela. Publicada hasta 1949, con dirección de Ángel Osvaldo Nessi, *Imagen* será el órgano oficial de la ESBA y, como tal, perseguirá un fin instrumental: recuperar el rango de escuela superior, que había perdido en 1936.¹⁹ Allí conviven los escritos de las y los profesores de la etapa fundacional como Amador junto a otros que, como Nessi, signarán el nuevo período en la historia de la escuela. Por su parte, la *Revista de la Universidad*, publicación oficial de la UNLP, creada en 1957 por Noel Sbarra, también acogió artículos sobre arte, en tanto campo disciplinar comprendido en sus facultades. En sus páginas, docentes de Historia del arte y otras asignaturas como Nessi, Héctor J. Cartier,

Julio E. Payró y Jorge Romero Brest, escribieron artículos sobre arte que fueron integrados en cada volumen de la publicación junto a los artículos sobre ciencias naturales, derecho, letras, filosofía, sociología, historia y “problemas argentinos”.²⁰

Durante las décadas del sesenta y setenta, Nessi se destaca como organizador de grupos que propenden a definir la especificidad disciplinar. Formado en Letras en la Facultad de Humanidades, Nessi ingresa a la ESBA en la década de 1940 para enseñar Historia del arte. Allí, se convertirá en el profesor referente de la disciplina, impulsará la creación de la carrera y estará al frente de distintas iniciativas dirigidas a institucionalizar y legitimar la Historia del arte en el ámbito universitario, las acciones en pos de formar una cultura institucional jalonan su biografía.²¹ Entre 1968 y 1974, Nessi se desempeña como Jefe del Departamento de Plástica, del que dependía la carrera de Historia del arte. En esos años, el Gabinete de Investigación en Historia del Arte, dependiente de ese departamento, lleva adelante la edición de una decena de “Documentos de trabajo” consistentes en artículos, traducciones y resúmenes de bibliografía diversa de las cátedras de Historia del arte.²² Esos impresos estaban destinados a ser distribuidos entre las y los estudiantes que también participaban en su producción. Jorge García Romero fue el encargado de la Comisión de publicaciones del Gabinete mientras que Ana María Altamirano se ocupó de la copia del material.²³ Los “Documentos de trabajo” son sencillos y económicos cuadernillos mecanografiados de una cantidad variable de folios tamaño oficio, engrapados, sin ningún cuidado particular sobre las portadas ni en la diagramación de las páginas. ¿Qué tipo de estructura fue el Gabinete de Investigaciones? La denominación parece desmesurada en relación con las acciones llevadas a cabo en esa estructura. El “gabinete” evoca tanto el cuarto de maravillas o gabinete de curiosidades como el *studiolo* renacentista dedicado al retiro y al estudio del arte y la cultura. Probablemente Nessi haya tenido contacto con los gabinetes y la modalidad de enseñanza de la disciplina en Estados Unidos durante su viaje de 1964²⁴ y seguramente conocía el antecedente del Gabinete de Historia del Arte creado en la Universidad de Buenos Aires en 1924, bajo el rectorado de Ricardo Rojas que, como señala Schwartzman, supuso un avance en la lenta institucionalización de un área hasta ese momento débilmente formalizada en el ámbito universitario.²⁵ Altamirano, que participó en las actividades bajo la dirección de Nessi, recuerda que desde el Gabinete de Investigaciones se orientaba a los nuevos alumnos y que, por esas colaboraciones, se expedían certificados que atestaban la membresía.²⁶ Egresadas de la carrera recuerdan el lugar físico que ocupaba el Gabinete en la ESBA: un salón donde Nessi dictaba sus clases de Historia del Arte, especialmente acicalado y mantenido por el profesor, que contaba con una gran mesa de roble en torno de la que sucedían las clases y disponía de cortinas espesas que oscurecían la sala para la proyección de diapositivas. El salón era de uso exclusivo de los cursos de historia del arte y se distinguía probablemente

del resto de las instalaciones de la escuela. La descripción de ese espacio en los relatos de las graduadas reenvía a las definiciones antiguas del Gabinete como espacio diferenciado, especialmente preparado y dispuesto para el retiro de los especialistas.²⁷

Las particularidades de la creación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano en 1975 en la, por entonces, Facultad de Bellas Artes de la UNLP, quedan por fuera de los alcances de este artículo (Resolución n.º 92/75, 23 de julio de 1975). Entre sus objetivos, el Instituto propuso publicar los estudios de historia y estética del arte argentino y americano, objeto de estudio sobre el que definió su especificidad. Con la publicación del *Boletín* del Instituto desde 1977 y con el diseño de la colección de monografías sobre artistas vinculados a la UNLP desde 1979, se buscó materializar los propósitos de la nueva institución.

El Instituto de Estudios Artísticos

Según refiere el propio Nessi en el *Diccionario temático de las artes en La Plata (1882-1982)*, el 12 de octubre de 1961, él junto al pintor César López Osornio y a las estudiantes María Luz Agriano, María Angélica Martín Boden y Berta Crespi López, fundaron el Instituto de Estudios Artísticos (IEA). Veinte años después, Nessi explicaba que la formación del IEA había sido una respuesta al desafío que planteaba el arte nuevo de comienzos de los sesenta a los criterios de discernimiento entre “la excelencia o la banalidad”.²⁸ A su vez, inscribía la iniciativa en el marco de su biografía intelectual ubicándola en la línea de su libro de 1956, *Situación de la pintura argentina*. Incurriendo en el error de datar ese libro como aparecido “quince años antes”, rememoraba la creación del IEA como una estrategia para comprender la “nueva situación”, diferente a la de 1956 a pesar de los escasos seis años transcurridos. La nueva situación del arte exigía una respuesta intensiva que, según Nessi, debía darse tanto desde la cátedra universitaria como desde la crítica. En esa lectura, el IEA se ubicaba del lado del abordaje crítico de la obra y venía a reemplazar los viejos recursos de esa discursividad, sobrepasados por las prácticas artísticas novedosas.

A comienzos de la década, la actividad artística es dinámica y variada en el medio platense, más allá de las fronteras de la academia. Algunos artistas se forman, sin embargo, en las cátedras que proponen perspectivas renovadas que acompañan el desarrollo del arte nuevo, como las de los profesores Cartier, López Osornio y Aragón,²⁹ y la circulación entre espacios académicos y no académicos es fluida. El IEA se inscribe en esa coyuntura. César López Osornio fue pintor, egresado de la ESBA, profesor de la materia Visión junto a Cartier y, más tarde, de Pintura mural. En sus clases, aplicaba categorías provenientes de la filosofía existencial, de la fenomenología y de la nueva visión al análisis de la obra de arte.³⁰ Formó parte, además, del MAN (Movimiento Arte Nuevo), experiencia efímera que convocó a artistas provenientes del *Grupo Sí* y otros que impulsaban

tendencias contemporáneas en el medio local.³¹ López Osornio ilustró en la *Revista de la Universidad* que mencionamos y diseñó tapas de libros para la Editorial Nova, tapas y tocadiscos para la fábrica Sanyo Alfide de Argentina, porcelanas para la Fábrica Celtia-Magdalena, entre otros trabajos de diseño y gráfica publicitaria para distintas firmas.³² La concepción y realización de la identidad y de las portadas de las ediciones del IEA estarán a su cargo como veremos. Si bien es improbable la presencia de López Osornio en La Plata en la fecha señalada por Nessi –otras fuentes sobre el pintor indican que entre 1960 y 1963 se encontraba estudiando en Japón–,³³ entendemos que su colaboración en el proyecto y en el tipo de trabajo desarrollado se extendió durante la década. Con excepción de Agriano, que continuó su carrera en Alemania,³⁴ la participación de las dos estudiantes asociadas originalmente al IEA no vuelve a identificarse ni en los relatos ni en los documentos relevados hasta ahora. La composición mixta y la participación de las mujeres en los grupos permite postular que la lógica de su composición no fue la del “club de caballeros”.³⁵ Sin embargo, la presencia de las mujeres, incluso en proporciones numéricamente dominantes en las primeras cohortes de la carrera, fenómeno que Michela Passini denomina “feminización de la historia del arte”,³⁶ no escapó a su opuesto: haber sido relegadas a posiciones de inferioridad en las jerarquías profesionales. En los casos que comentamos son principalmente estudiantes que desarrollan tareas de asistencia. Esta situación tenderá a modificarse hacia fines de los años 1970.

La fundación de IEA coincide con la creación del Profesorado y la Licenciatura en Historia de las artes plásticas, primera formación universitaria especializada en el país, implementada en 1962. Desde 1958, se discuten en la ESBA reformas de los planes de estudio y, en 1961, bajo la dirección del pintor Carlos Aragón (1959-1962),³⁷ se sanciona la creación de nuevas carreras. La *Reforma del año 1961* debe ser entendida en el marco de la intervención de 1955 y de la posterior normalización de las universidades, procesos que buscaron tanto desmantelar el aparato legal heredado del peronismo y depurar el claustro docente como modernizar las instituciones. La política desarrollista fomentó la investigación en la universidad y estimuló el papel de esos organismos en la formación no solo de profesionales sino de perfiles científicos.³⁸

En este marco y hasta donde pudimos comprobar, el IEA fue un proyecto independiente de la ESBA. Concebido con el objetivo de elaborar un discurso crítico renovado sobre el arte actual surgió, no obstante, de la iniciativa de recursos humanos –profesores y estudiantes– que formaban parte de la institución. En las ediciones del IEA, ninguna indicación paratextual –leyenda, escudo, mención de autoridades– vincula al Instituto con la escuela. El perfil de Nessi en *Quién es quién en La Plata*, aporta una distinción que viene a esclarecer el estatus del IEA: mientras el Gabinete de Investigaciones en Historia del Arte fue creado “en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata”, el IEA fue fundado y dirigido por Nessi,

simplemente, “en La Plata”.³⁹ La inscripción de todos modos difusa del IEA debe entenderse en la confluencia de distintos factores del medio académico y cultural platense de la época: la circulación fluida más allá de las fronteras porosas de la academia y la participación de sus actores en proyectos de índole tanto institucional como independiente; la convivencia en la ESBA de distintos perfiles docentes y profesionales –teóricos, historiadores y artistas–; y los movimientos producidos por la incipiente formalización de Historia del arte como disciplina universitaria. Se puede mencionar, además, la posible tensión entre modernización y academicismo, rasgos asociados al exterior y a la ESBA respectivamente, como razón de la fundación del IEA por fuera de la escuela. En su trabajo sobre el *Grupo Sí*, Cristina Rossi subraya esa tensión como motor de la formación del grupo, que contó a López Osornio entre sus integrantes y que frecuentaba las clases del profesor Cartier.⁴⁰ Si bien Nessi no asocia especialmente la iniciativa a ese rechazo de la academia y sus reglas, espacio que él mismo habitaba, distingue, como vimos, la doble labor que debía desarrollarse tanto desde la cátedra como desde la crítica. Por otro lado, Nessi vincula el IEA con el MAN y con otra institución del sistema del arte platense: el Museo de Bellas Artes de la Provincia que él dirigirá entre 1964 y 1966. De las publicaciones realizadas bajo el sello del IEA, no se desprenden, sin embargo, esas conexiones. A partir de estas consideraciones, entendemos que la fundación del IEA por miembros de la ESBA, pero por fuera de ese organismo, aspiró a generar un espacio de trabajo colaborativo independiente, –en consonancia con el impulso de las agrupaciones de jóvenes artistas– orientado a la elaboración de un discurso especializado renovado que complementara la producción de conocimiento formalizada en los marcos institucionales.

Por otro lado, y si bien carecemos de documentación al respecto, podemos suponer que los escasos 300 metros que separaban la sede de la ESBA y el domicilio de Nessi, constituyeron un corredor por el que circularon con fluidez personas, libros y manuscritos vinculados a la existencia del IEA. Si en las primeras ediciones no se asocia el IEA con la ESBA ni con ninguna otra institución, en las distintas reutilizaciones de la papelería membretada que hará Nessi aún en la década de 1990, se agrega al isotipo del IEA la dirección postal del profesor. La aglutinación del grupo fundador es endeble y este se dispersa hacia 1966. En consecuencia, estimamos que, por momentos, el IEA fue un proyecto unipersonal, una iniciativa particular en un contexto institucional débil y aún inespecífico y, más allá de los años sesenta, una denominación sostenida solo en la figura de Nessi.

Las ediciones del IEA

El análisis de obra aparece como el propósito principal del IEA, tarea que tenía como destino integrar estudios y ensayos sobre artistas argentinos o problemas artísticos. “Era preciso indagar en la génesis de tales obras, en los resultados, pero también en el proceso; en el método pero también en la teoría”, rememoraba Nessi en 1982.⁴¹ Dos tipos de objeto impreso se

reconocen en relación con ese propósito doble, las carpetas por artista y los opúsculos o folletos. De varios proyectos que pueden deducirse de las solapas de las publicaciones, solo algunos llegaron a materializarse: los dos primeros estuvieron consagrados a las figuras invocadas por Nessi como respaldos a la creación del IEA. Junto al profesor Cartier, el pintor platense Emilio Pettoruti habría apadrinado el proyecto a través de las cartas enviadas desde París.⁴²

Nessi menciona sus conversaciones con Cartier como eventos notables que le permitieron resolver la cuestión del método de análisis de la obra de arte: “No me era fácil seguirlo pues no conseguía entrever el origen de su pensamiento; pero al cabo, Cartier y ciertos libros como el de Graves, Kepes y Arnheim me pusieron en una vía ya firme. Anclado en lo sensorial, en la fenomenología de la percepción, los problemas formales se volvieron transparentes”.⁴³ Cartier (1907-1997) estuvo al frente de la Cátedra de Visión de la ESBA desde 1956 hasta su jubilación en 1965.⁴⁴ Profesor de dibujo y de pintura, él mismo con una práctica como pintor de retratos que luego abandonó por la docencia, se había especializado en psicología y pedagogía. Su rol de introductor de nueva bibliografía y perspectivas fue nodal en la modernización del abordaje y estudio de la imagen en la ESBA. Cartier tomó parte de los debates que llevaron a la Reforma de 1961 y sus enseñanzas impulsaron la creación del IEA.⁴⁵ En “Experiencia plástica y visión” de 1958,⁴⁶ redactado en pleno debate por la modernización de la ESBA, Cartier daba cuenta de las ideas que promovía para la nueva enseñanza artística. En lugar de enseñar a reproducir modelos del natural, las escuelas de arte debían “enseñar a ver” y a tomar conciencia del “lenguaje” de las estructuras y de sus posibles connotaciones comunicativas y expresivas. Apoyándose en Moholy-Nagy, Arnheim, Kepes, Cassirer, Herbert Read y Gropius, Cartier señalaba como un problema que la nueva enseñanza debía corregir la separación entre “el conocer adquirido por la reflexión lógica o discursiva y el adquirido por la experiencia sensible” sistemáticamente desarrollada. Esa brecha, afirmaba, era un obstáculo tanto para los artistas como para quienes se dedicaban a la crítica, al comentario y a la enseñanza del arte “cuando se trata de la elección de los ejemplos que deben testimoniar lo que tan juiciosamente han expuesto.” Los aportes de la *Gestalttheorie* y la teoría estructuralista son señalados por el autor como perspectivas para enseñar y desarrollar el lenguaje de la visión. La primera, en tanto concibe la imagen como unidad espacial orgánica y, la segunda, al exhibir un campo metodológico fecundo “para el desarrollo, comprensión y valorización de la experiencia plástica, poniendo su acento en la percepción sensorial frente al problema del estímulo y su imagen visual”.⁴⁷

El primer opúsculo del IEA, verdadero “librito” de 20 páginas de 13 x 18 cm, puso a disposición “del profesor, el alumno y el esteta”⁴⁸ un trabajo que Cartier había difundido al menos en dos oportunidades anteriores. “El arte como experiencia vital” fue, en 1960, una conferencia pronunciada frente a un auditorio registrada por la Radio de la UNLP⁴⁹ y, en 1961, su

transcripción había aparecido en el número 15 de la *Revista de la Universidad*.⁵⁰ En julio de 1963, fue publicado por el IEA con prólogo de Nessi y con una portada diseñada por López Osornio [Imagen 2].

Las enseñanzas de Cartier tuvieron sus efectos en los trabajos llevados a cabo y publicados por el IEA. Estos dan cuenta del “trabajo sobre los ejemplos”, central en la propuesta de Cartier, y muestran, además, parte del proceso orientado a dotar a las prácticas de los historiadores de un creciente rigor científico. La primera de las carpetas editadas fue *Pettoruti* (1962) [Imagen 3], una carpeta de cartulina plegada con una solapa engrapada a modo de contenedor de las láminas. La primera sección de la carpeta, incluye una “Biografía sintética”, el “Análisis de las obras” y el índice. La segunda, presenta láminas numeradas con reproducciones en blanco y negro y en color de 13 pinturas del artista realizadas entre 1914 y 1959, cada una acompañada por el gráfico de proporciones menores, resultado del análisis formal de la obra mediante un diagrama con el correspondiente mapa estructural [Imagen 4]. En la primera sección, el análisis de las obras distingue los aspectos *tema, campo visual, espacio y tiempo, unidad y variedad, tensiones, compensaciones*, entre otros elementos identificados en la imagen, con el propósito de dar cuenta de su *estructura*. La imposibilidad de imprimir imagen y texto en la misma página constituye una limitación técnica que puede explicar otra decisión de la concepción de la carpeta: la de conservar las láminas sueltas sin encuadernar. La posibilidad de manipular las láminas con las reproducciones separándolas y desplazándolas para ponerlas junto al texto, o el revés, permite leer y mirar de manera continua. De otro modo, los “Análisis de obra” devienen textos crípticos, carentes de sentido sin su correlato visual y, los diagramas, ejercicios abstractos o reproducciones esquemáticas y empobrecidas de las obras.

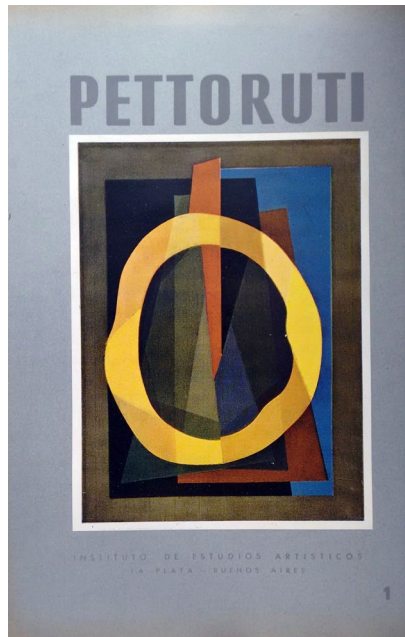
El análisis formal de la obra y la elaboración de diagramas a partir de ese análisis es un recurso que Nessi va a desarrollar y ajustar a lo largo de la década de 1960. En sus borradores para una autobiografía, reconoce que durante su estancia como becario en la College Art Association of America entre 1962 y 1963, se concretó su “formación metodológica para el análisis de obras de arte”.⁵¹ Esto se verifica en el manual de 1968, *Técnicas de investigación en la historia del arte* (Buenos Aires: Nova, 1968) donde explica que “El diagrama, como un modelo ideal, condensa esquemáticamente la sintaxis formal y su funcionamiento” y aclara que para la realización de los que incluye en ese volumen recogió importantes sugerencias de López Osornio “con quien discutimos cada una de las obras en el análisis”.⁵² El libro concluye con el análisis de catorce obras –del *Discóbolo* al Museo Guggenheim de Nueva York, pasando por el *Guernica*– según una guía de análisis común organizada en siete puntos incluidos en “Configuración y significaciones ligadas a la estructura plástica”⁵³ que sintetizan aspectos observados en la carpeta *Pettoruti*. El análisis de la obra *Movimiento*, incluido en esa carpeta, también forma parte del corpus de *Técnicas*. El diagrama de 1962 es reemplazado por otros dos y, en el análisis, el desarrollo relativo a *Campo visual* y a *Espacio y tiempo* se adapta a los nuevos gráficos. El análisis estructural de 1962 es



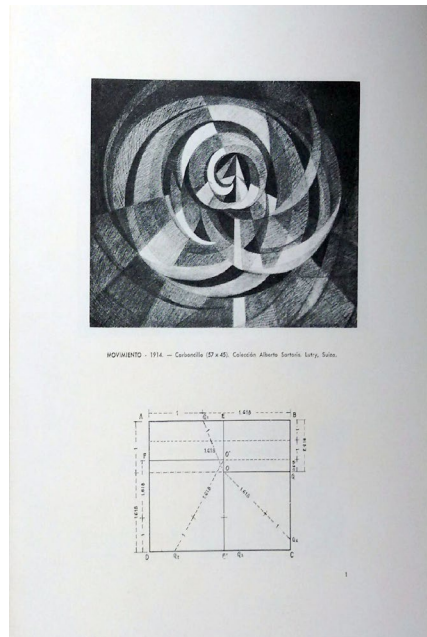
2- Héctor Cartier, *El arte como experiencia vital*, 1963, Instituto de Estudios Artísticos

incluido, con ligeras variaciones y el cambio de orden en la presentación de los elementos analizados, en *Técnicas de investigación en la historia del arte*.

Elegir la obra de Pettoruti como objeto de análisis para la primera carpeta no parece acompañar la inquietud original del IEA que, según vimos, buscaba responder a las nuevas tendencias artísticas y desarrollar una “perspectiva para el ensamble de esa dialéctica pendular que lleva



3- Ángel Osvaldo Nessi, *Pettoruti*, 1962, Carpeta I, Instituto de Estudios Artísticos. Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, UNLP.



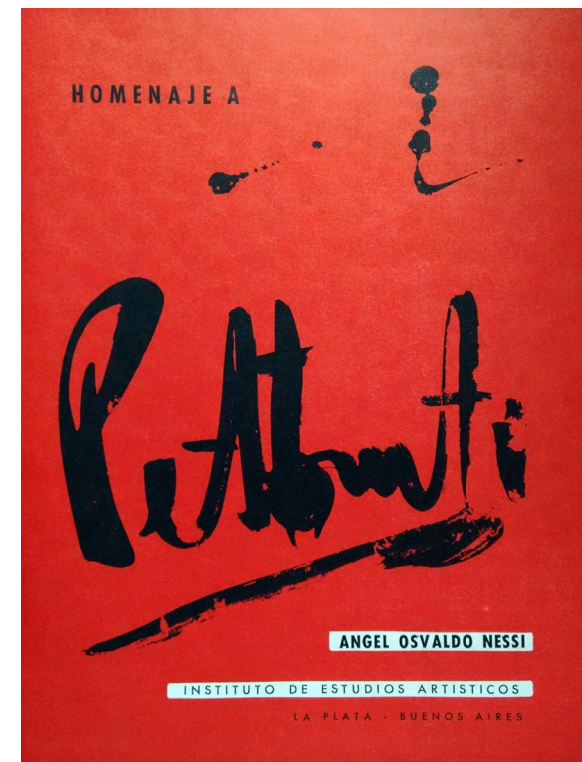
4- Lámina I, Ángel Osvaldo Nessi, *Pettoruti*, 1962, Carpeta I, Instituto de Estudios Artísticos. Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, UNLP.

de los concretos al informalismo, la bifurcación inmediata de este hacia la neofigura [sic] por un lado, o la nueva geometría por otro, que fueron sus salidas naturales”.⁵⁴ Además de la amistad que mantenía con Pettoruti, Nessi desarrolla en esos años un trabajo de carácter intensivo sobre el pintor, publicando en 1962 *El atelier Pettoruti. Un taller de dibujo, pintura y composición abstracta en Buenos Aires, 1947-1952*⁵⁵ y reeditando bajo el sello del IEA *Homenaje a Pettoruti* (1963),⁵⁶ una separata de un texto aparecido previamente en la *Revista de la Universidad*⁵⁷ [Imagen 5]. Una posible explicación a esa elección puede encontrarse en el mencionado *Técnicas de investigación*. En el capítulo sobre “El método estructural”, el autor autonomiza objeto y método explicando que “Para la estructura no interesan los objetos, sino las reglas específicas de composición que permiten ordenar los signos plásticos”.⁵⁸

El número 1 de la portada indica el inicio de la serie pero la denominación “carpeta” no forma parte del paratexto de la publicación que se presenta, además, sin introducción, lista de referencias bibliográficas, ni ninguna indicación sobre la inscripción genérica del objeto impreso.

Su lectura resulta en buena parte inaccesible para legos y el análisis formal y sistemático de las imágenes resulta un producto de especialistas para especialistas. Como sostiene Juan Cruz Pedroni en relación al libro de Nessi, *Técnicas de investigación en la historia del arte*, se trata de un gesto de intervención en la disciplina, un proyecto orientado hacia la metodología científica, “solamente legible por medio de matrices disciplinares”.⁵⁹

¿Qué propósito persiguió una publicación por el estilo? ¿Qué destinatarios imaginó? Entendemos que esta carpeta y la concepción de la serie que no se concretó⁶⁰ buscaron sistematizar material para el dictado de clases, difundiendo ejercicios de análisis ejemplificando la aplicación del método de trabajo entre las y los estudiantes. Considerando que la carrera de Historia del arte solo se implementaría desde 1962, la carpeta tiene sus destinatarios en el interior de la ESBA entre los pares y colegas, los estudiantes de arte y, de algún modo, prefigura su utilidad entre los estudiantes de Historia del arte.



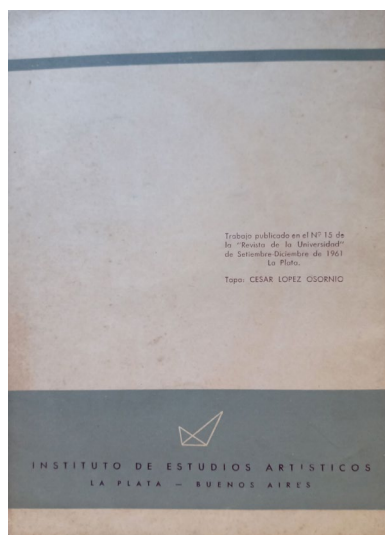
5- Ángel Osvaldo Nessi, *Homenaje a Pettoruti*, 1963, Instituto de Estudios Artísticos. Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, UNLP. Diseño de la portada: César López Osornio

Una identidad duradera para una estructura efímera

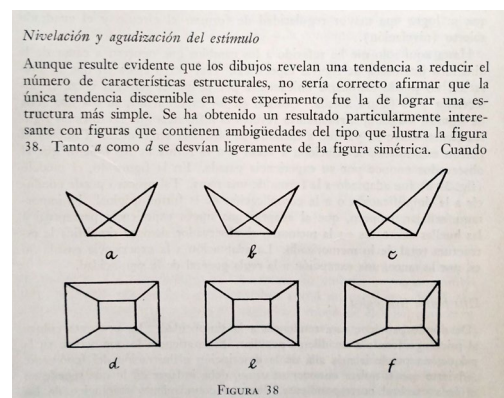
Entre los documentos conservados en el Fondo Ángel Osvaldo Nessi se destaca la presencia sostenida del isotipo del IEA: el dibujo lineal de dos triángulos escalenos de distinto tamaño que comparten uno de sus lados y forman un tercero en la superposición, sin elementos textuales integrados

[Imagen 6].⁶¹ Impreso en blanco sobre gris o en negro sobre blanco, el isotipo no está presente en la carpeta dedicada a Pettoruti sino que aparece asociado al nombre del IEA en tipografía *sans serif* en el opúsculo de Cartier. La identidad gráfica del IEA, así como el diseño de varias portadas, estuvo a cargo de López Osornio. Postulamos que su concepción, sin embargo, resultó de la confluencia de personas y de la circulación de lecturas en el grupo más que de una autoría individual. La identidad del IEA reproduce, con ligeras modificaciones, la figura “38 c” con la que Arhneim ejemplifica la tendencia a simplificar el estímulo provocado por una imagen simple exagerando sus características estructurales “mediante el reemplazo de una figura en la que compiten dos formas estructurales, por otra con un claro dominio de una de ellas”.⁶² [Imagen 7] Además de contarse entre la bibliografía que Cartier difundía desde su cátedra y conferencias, el libro *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora* de Arnheim de 1957, se encontraba disponible en versión castellana desde 1962 en su primera edición en EUDEBA.

Este elemento gráfico tuvo una vida mucho más larga que la del propio IEA. La dispersión del grupo y la interrupción del proyecto editorial no impidió que Nessi utilizara, aún en la década de 1990, hojas y sobres membretados del IEA para su correspondencia. En esas décadas, el isotipo no se modifica pero sí las leyendas que lo acompañan. “Instituto de Estudios Artísticos” se consigna junto a sus traducciones al francés y al inglés previendo así un destinatario internacional. Al nombre del IEA se le suma, debajo, la mención “Director: Profesor Dr. Ángel Osvaldo Nessi” y su dirección postal en la ciudad de La Plata; e, incluso, la indicación “fundado en 1960”. Si bien en 1982 Nessi recordaba que la creación del IEA había tenido lugar el “día de la raza” de 1961, en las hojas membretadas de la década de 1990 se reescribe la historia del IEA antedatando ahora su origen.



6- Isotipo del Instituto de Estudios Artísticos. Diseño de César López Osornio



7- Figura 38 en Rudolph Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

A modo de conclusión

Las agrupaciones y las iniciativas editoriales que comentamos, surgidas antes de la creación y consolidación de la carrera Historia de las artes plásticas fueron precarias, efímeras o, incluso, permanecieron solo en estado de formulación. El IEA, sobre el que nos detuvimos, surgió en relación con el medio académico, se concretó por afuera de la institución, para retornar a la academia a través de sus ediciones en busca de sus lectores ideales. Su emergencia, en paralelo a la creación e implementación de la nueva carrera, pone en escena las estrategias desplegadas por los impulsores de la nueva formación para definir unos modos de hacer, unas prácticas y un lenguaje propios de la disciplina. El proceso platense de institucionalización de la Historia del arte reviste la particularidad de haber convocado para esa dinámica a profesores historiadores, teóricos y artistas y entendemos que el IEA fue un espacio donde confluyeron intereses y perspectivas orientados en ese sentido.

Las características de las iniciativas estudiadas, sobre las que será necesario continuar investigando, no pueden ser consideradas de manera independiente de la historia de la ESBA, de su inscripción en el seno de la UNLP y de los avatares de la historia de las universidades nacionales. Las fundaciones sucesivas de los grupos, y sus sucesivas dispersiones, dan cuenta de las características que signaron la existencia de la Historia del arte, como una materia dentro de las formaciones de las y los artistas, primero, y como un dominio específico del conocimiento en el ESBA, después, instancia refrendada por la creación de la carrera.

Notas

- * Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, e Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes, gustavinobe@yahoo.com
- ¹ “Historia de la Historia del Arte en la UNLP (1961-1983). De la constitución disciplinar a la creación de la carrera universitaria”, Proyecto de Investigación y Desarrollo (2019-2020, prorrogado hasta 2021), Código B361, Programa de Incentivos, Universidad Nacional de La Plata.
- ² Certeau, Michel de, *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1993, pp. 71-76.
- ³ Amador, Fernán Félix de, Nota a Juan E. Cassani, 12 de julio de 1935. Archivo de la Facultad de Artes, UNLP. Legajos AR-ME y ARGFBA-UNLP, Argentina, Mesa de Entradas y Archivo General, Facultad de Bellas Artes, UNLP, Serie Legajos de Personal y/o Alumnos. Legajo del Docente Fernán Félix de Amador.
- ⁴ Universidad Nacional de La Plata, *Facultad de Bellas Artes en su 70º aniversario 1906 -12 de febrero- 1976*, La Plata, Universidad Nacional de

La Plata, 1976.

⁵ Sobre la figura de Amador ver, Baldasarre, María Isabel, "Un nuevo crítico para una nueva generación: Fernán Félix de Amador", Inédito. Presentando en el XI Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, "El Rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX", Fundación Telefónica, Fundación Espigas, Fondo para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR), 2007. Amador también fue administrador general de los Ferrocarriles del Estado durante la presidencia de Hipólito Yrigoyen (1916-1922).

⁶ "El consejo superior creó ayer una cátedra permanente de historia del arte", *El Argentino*, 7 de junio de 1922.

⁷ Nazar Anchorena, Benito, Nota a Carlos López Buchardo, 9 de agosto de 1924; y Nazar Anchorena, Benito, Nota a Carlos López Buchardo, 14 de julio de 1925. Archivo de la Facultad de Artes, UNLP. Legajos AR-ME y ARGFBA-UNLP, Argentina, Mesa de Entradas y Archivo General, Facultad de Bellas Artes, UNLP, Serie Legajos de Personal y/o Alumnos. Legajo del Docente Fernán Félix de Amador.

⁸ Universidad Nacional de La Plata, *Facultad de Bellas Artes en su 70º aniversario 1906 -12 de febrero- 1976*, op.cit, pp. 23-24.

⁹ La biblioteca de la Facultad de Artes, UNLP, lleva al nombre de Amador desde 1955.

¹⁰ Suárez Guerrini, Florencia, "Revista Imagen: un nodo en la constitución disciplinar de la historia del arte en la UNLP" en *Caiana*. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), n.º 14, Primer semestre de 2019, Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=336&vol=14.

¹¹ Nessi, Ángel Osvaldo (comp.), *Diccionario temático de las artes en La Plata (1882-1982)*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, 1982, p. 198.

¹² Franco realizó las ilustraciones para *El libro de horas* de Amador publicado en París en 1910. En su cargo de administrador general de los Ferrocarriles del Estado, Amador convocó a Franco para fundar y dirigir la revista de la institución, *Riel y Fomento*, función que Franco ejercerá hasta 1927. Baldasarre, María Isabel, "Un nuevo crítico para una nueva generación: Fernán Félix de Amador", op.cit; y Roca, Cora, *Rodolfo Franco: el fundador de la escenografía argentina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eudeba, 2016.

¹³ Universidad Nacional de La Plata, *Facultad de Bellas Artes en su 70º aniversario 1906 -12 de febrero- 1976*, op.cit, p. 27.

¹⁴ El 13 de mayo de 1935, estudiantes disconformes con la modalidad en la que se dirimía la elección del nuevo director, toman la escuela. Esto motivó la intervención inmediata de Levene, presidente de la UNLP, y la designación de Cassani como director interventor. En numerosas sesiones del Consejo Superior se debatió la situación de la escuela y se consideró, incluso, su cierre definitivo. Por una ordenanza del 10 de diciembre de

1936, el Consejo Superior de la UNLP resolvió que la ESBA descendiera al rango de Escuela especial (Exp. Ea 71/1935). Cassani elaboró un informe detallado donde registró diversas irregularidades en el funcionamiento de la institución, relacionadas con el nombramiento de las autoridades y profesores; falencias en el plan estudio; la matrícula de estudiantes declarada y el cobro de aranceles, entre otras. Durante 1936 se debatieron y establecieron nuevos planes de estudio para las carreras; un plan de acción cultural; un nuevo régimen de gobierno; reglamentación y aranceles que organizaron el funcionamiento de la escuela a partir de 1938. En ese marco, varios profesores fueron suspendidos en sus cargos, entre ellos Amador, Buchardo y Juliánez Islas (La Plata, 27 de agosto de 1937). La suspensión fue dejada sin efecto en noviembre de 1938. La Escuela recuperó el rango de Escuela Superior en 1948 cuando, bajo la intervención del Doctor Carlos Rivas en la UNLP, se aprueba el *Plan 1948* para la ESBA que tiene por entonces a Cesar Sforza como director. Medidas tomadas con respecto a la Escuela Superior de Bellas Artes, Tomo XXI, n° 2, Año 1937, pp. 107-136; Universidad Nacional de La Plata, *Facultad de Bellas Artes en su 70º aniversario 1906 -12 de febrero- 1976*, op.cit; Nessi, Ángel Osvaldo (comp.), *Diccionario temático de las artes en La Plata*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, 1982.

¹⁵ Amador, Fernán Félix de, Nota a Juan E. Cassani, 8 de agosto de 1935. Archivo de la Facultad de Artes, UNLP. Legajos AR-ME y ARGFBA-UNLP, Argentina, Mesa de Entradas y Archivo General, Facultad de Bellas Artes, UNLP, Serie Legajos de Personal y/o Alumnos. Legajo del Docente Fernán Félix de Amador.

¹⁶ En la exposición participaron egresados y profesores como Antonio Alice, Rodolfo Franco, Alberto Rossi y César Sforza. El acto, que contó con la ejecución de piezas musicales por parte de egresados de la ESBA, concluyó con la alocución de Juliánez Islas sobre "La opera, de Bellini a Wagner".

¹⁷ En el mismo formato pero con más páginas y otra encuadernación se publica *La imagen de la mujer y el concepto de su belleza. Formas antiguas y visiones modernas*, de Amador (1930). El único incluido en una serie es el que reúne los discursos de Cassani y de Juliánez Islas, consignado como número 23 de la serie "Extensión Universitaria", "Conferencias y escritos".

¹⁸ Gustavino, Berenice, "La Historia del Arte en la UNLP. De materia a carrera" en *Arte e Investigación*, Año 16, n° e037, 2019, <https://doi.org/10.24215/24691488e037>.

¹⁹ Suárez Guerrini, Florencia, "Revista Imagen: un nodo en la constitución disciplinar de la historia del arte en la UNLP", En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n.º 14, Primer semestre de 2019, p. 8. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=336&vol=14.

²⁰ Gustavino, Berenice y Pedroni, Juan Cruz, "Artículos sobre Historia del Arte en la Revista de la Universidad", 2020. Disponible en <http://sedici.unlp.edu>.

ar/handle/10915/92591

- ²¹ Pedroni, Juan Cruz, “Ciencias del arte y cultura del libro: interrupciones y desplazamientos de un diálogo en tres proyectos de Ángel Osvaldo Nessi”, Trabajo presentado en el Congreso Internacional “La constitución de las disciplinas artísticas. Formaciones e instituciones”, FDA, UNLP, 2019. Inédito
- ²² Entre los “Documentos de trabajo” el Gabinete editó dos trabajos de Nessi, “El arte en La Plata y su resonancia nacional” (1970); “El método iconográfico en la historia del arte” (1970); Max Bense “Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello”; Hegel, “Estética”; Andrew Higgins “Arte y política en la revolución rusa”; Pierre Restany “Contra la internacional de la mediocridad. Hacia la estética generalizada”.
- ²³ García Romero es uno de los primeros egresados de la carrera. En 1972 presenta una tesis sobre Alejandro Xul Solar con dirección de Nessi. Altamirano presenta en 1975 una tesis sobre el arte platense junto a otras dos estudiantes con Nessi como tutor.
- ²⁴ Establezco aquí un paralelismo con lo que Carla García señala sobre la experiencia de Buschiazzo en Estados Unidos a comienzos de la década de 1940. Los viajes de Nessi a Europa y a Estados Unidos el contacto con la comunidad internacional de pares y sus instituciones es una línea a explorar, más allá de la experiencia del Gabinete que comento.
- ²⁵ Schwartzman, Ana, “De historia de las artes a artes, Una carrera hacia la especificidad” en Penhos, Marta y Szir, Sandra M. (comps.), *Una Historia para el Arte en la Universidad de Buenos Aires*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eudeba (en prensa).
- ²⁶ Panfili, Marina, Savloff Lucía y Daguerre, Ana Paula, Entrevista con Ana María Altamirano, 30 de marzo de 2019, Manuel B. Gonnet, La Plata.
- ²⁷ Panfili, Marina, Savloff, Lucía, Entrevista con Elisabet Sánchez Pórfido, 25 de septiembre de 2019, La Plata.
- ²⁸ Nessi, Ángel Osvaldo (comp.), *Diccionario temático de las artes en La Plata*, op.cit, p. 206.
- ²⁹ Algunos siguen las carreras de la ESBA y otros se acercan especialmente a escuchar las clases de Cartier. Cf., Rossi, Cristina, *Grupo Sí. El informalismo platense de los '60*, Buenos Aires, La Plata, Centro Cultural Borges, Municipalidad de La Plata, 2001. Ver también, Rueda, María de los Ángeles de, “El campo artístico visual en La Plata (1958-1968)” en *Arte e investigación*, Año 12, n° 6, 2008, pp. 86-90.
- ³⁰ *Ibíd.*
- ³¹ Sobre el MAN, cf. Suárez Guerrini, Florencia, “A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del MAN y sus repercusiones” en *Boletín de Arte*, Año 11, n° 12, agosto de 2010; y sobre el Grupo Sí, cf., Rossi, Cristina, *Grupo Sí. El informalismo platense de los '60*, Buenos Aires, La Plata, Centro Cultural Borges, Municipalidad de La Plata, 2001; y Rossi, Cristina, “Búsquedas y encuentros. Abstracción desde La Plata en los años sesenta” en Plante, Isabel y Rossi, Cristina, *La abstracción en la Argentina: siglos XX y XXI*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2010, pp. 75-156.

- ³² Napolitano, Américo P. (comp.), *Quién es quién en La Plata (Argentina) 1972*, La Plata, A.P.R.I.L.P, 1972, p. 475.
- ³³ “Un artista platense en el Japón”, en *El Día*, 28 de diciembre de 1961.
- ³⁴ María Luz Agriano parte a Alemania a estudiar en la HfG de Ulm junto a Max Bense, Tomás Maldonado y Max Bill. Nessi, Ángel Osvaldo (comp.), *Diccionario temático de las artes en La Plata*, op.cit, p. 207; Devalle, Verónica, *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 344.
- ³⁵ Hughes, Henry Meyric, “L'AICA à l'ère de la globalisation: du club de gentleman à la collegialité universelle” en Poinot, Jean-Marc (comp.) *Mémoires croisées, dérives archivistiques*, Paris, INHA, 2015, pp. 29-35.
- ³⁶ Passini, Michela, *L'oeil et l'archive: une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017.
- ³⁷ Fükelman, María Cristina, “Carlos Aragón. Propuestas teóricas en producción y enseñanza” en *Boletín de Arte*, Instituto de historia del arte argentino y americano. FBA, UNLP, Año 11, n° 12, 2010, pp. 53-62.
- ³⁸ Buchbinder, Pablo, *Historia de las universidades Argentinas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010; Suasnábar, Claudio, *Universidad e intelectuales: educación y política en la Argentina (1955-1976)*, Buenos Aires, Manantial, 2004.
- ³⁹ Napolitano, Américo P. (comp.), *Quién es quién en La Plata (Argentina) 1972*, op.cit, p. 577.
- ⁴⁰ Rossi, Cristina, *Grupo Sí. El informalismo platense de los '60*, op.cit.
- ⁴¹ Nessi, Ángel Osvaldo (comp.), *Diccionario temático de las artes en La Plata (1882-1982)*, op.cit, p. 84.
- ⁴² Nessi, 1982. En las copias de las cartas de Pettoruti a Nessi del período 1956-1965 conservadas en el Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Artes, UNLP, el comentario sobre los preparativos del catálogo dedicado a Pettoruti que prepararía Nessi en el Museo de Bellas Artes menciona solo la carpeta sobre el pintor editada por IEA.
- ⁴³ Nessi, Ángel Osvaldo, “Crítica (apuntaciones personales)”, fichas mecanografiadas, sin fecha. Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Artes, UNLP. Sobre esta bibliografía provista por Cartier, cf. Nessi, Ángel Osvaldo, *Técnicas de investigación en la historia del arte*, Arte y ciencia de la expresión, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 59. El pintor y primer egresado de la carrera Historia de las artes plásticas, Lido Iacopetti, también recuerda las enseñanzas de Cartier que incluían el dominio del pensamiento heideggeriano. A sus multitudinarias clases de los días sábado asistían tanto estudiantes de la ESBA como de la Facultad de arquitectura de la UNLP. Daguerre, Ana Paula y Gustavino, Berenice, Entrevista con Lido Iacopetti, 18 de octubre de 2018, La Plata.
- ⁴⁴ De Ponti, Javier, “Entre la universidad, la empresa y el estado: Trayectorias personales, saberes y prácticas en la génesis del diseño industrial y de la

comunicación visual en la Argentina. Décadas 1950 y 1960". Tesis de Maestría, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.460/te.460.pdf>, p. 93.

⁴⁵ Antes de sumarse a la ESBA, Cartier había liderado el replanteo de la enseñanza artística en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón integrando una comisión junto a César Janello, con quien compartía su enfoque sobre la materia Visión y su afinidad por las experiencias de Moholy-Nagy y la Bauhaus. De Ponti, Javier, Tesis de Maestría citada.

⁴⁶ Cartier, Héctor José, "Experiencia plástica y visión" en *Revista de la Universidad*, n° 6, octubre-diciembre de 1958, pp. 45-55.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸ Términos de Nessi en el prólogo.

⁴⁹ Audio disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44759>, SEDICI, UNLP.

⁵⁰ Cartier, Héctor, "El arte como experiencia vital" en *Revista de la Universidad*, n° 15, septiembre-diciembre de 1961, pp. 45-57.

⁵¹ Nessi, Ángel Osvaldo, "Autobiografía. Al Curriculum", 1998. Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Artes, UNLP.

⁵² Nessi, 1968, 73.

⁵³ Incluye, *Forma, Relaciones entre el espacio perceptivo y la función expresiva, Agrupamientos y formas delimitantes y de pasaje, Propiedades vectoriales y tensionales del campo visible, La estructura cromática, La forma como imagen, Significados e interpretación de la obra.*

⁵⁴ Nessi, Ángel Osvaldo (comp.), *Diccionario temático de las artes en La Plata (1882-1982)*, *op.cit.*, p. 84

⁵⁵ Publicado en la colección "Biblioteca del Sesquicentenario" de Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura. Esos libros dan inicio a una serie de publicaciones consagradas a Pettoruti que continúan en 1980 con el fascículo para la colección "Artistas Argentinos del Siglo XX" del Centro Editor de America Latina y culmina en 1987 con la publicación del catálogo razonado de *Pettoruti. Un clásico en la vanguardia.*

⁵⁶ El diseño de la portada fue realizado por López Osornio que también dibuja la firma de Pettoruti en negro sobre rojo. Bajo el sello del IEA aparece también la separata de Nessi "El Arte Argentino (1880-1930)" en 1968, publicada antes en la *Revista de la Universidad*. Nessi, Ángel Osvaldo, "El arte argentino", n° 20-21, enero de 1966 - julio de 1967, pp. 299-312. En esta se sigue la diagramación de las páginas según el diseño original de la *Revista de la Universidad*, se respeta incluso la paginación y el pie de página de esa publicación. Si bien se consigna al IEA, no se incluye el isotipo de López Osornio.

⁵⁷ Nessi, Ángel Osvaldo, "Homenaje a Emilio Pettoruti", *Revista de la Universidad*, n° 16, enero - diciembre de 1962, pp. 26-27.

⁵⁸ Nessi, Ángel Osvaldo, *Técnicas de investigación en la historia del arte*, Arte y ciencia de la expresión, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 59.

⁵⁹ Pedroni, Juan Cruz, "Ciencias del arte y cultura del libro: interrupciones y desplazamientos de un diálogo en tres proyectos de Ángel Osvaldo Nessi", *op.cit.*

⁶⁰ En la retiración de contratapa de *Homenaje a Pettoruti* (1963) se listan las obras publicadas y por publicar del IEA: "En prensa" se enumeran López Anaya carpeta 2; Badii carpeta 3; Capristo carpeta 4; Cien obras de arte argentino carpetas 5 al 8; Pierrri carpeta 9; Knop carpeta 10 y Gambartes carpeta 8. Según identificamos, solo se realizó la carpeta dedicada al grabador López Anaya. Realizada por María Luz Agriano, la carpeta fue editada (1963) pero no se distribuyó al detectarse deficiencias en el texto. Nessi aduce también dificultades económicas que impidieron su distribución, aunque estaba impreso el sobre con el título y el logo del Instituto. La carpeta contenía un grabado original de Fernando López Anaya, *Zero*, de 1956.

⁶¹ Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Artes, UNLP.

⁶² Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*, Capítulo "La Forma", sección "Nivelación y agudización del estímulo", pp. 47-48.

Como citar este artículo:

Gustavino, Berenice, "Grupos y ediciones. Iniciativas para la Historia del arte en la UNLP", en *Separata «Editores, escritores y artistas en libros y revistas del siglo XX»*, año XVIII, n° 26, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2020, pp. 159-179.

S E P A R A T A

Centro de Investigaciones del Arte
Argentino y Latinoamericano
Universidad Nacional de Rosario