

La serie El arte y los artistas de la editorial Argos

Bibliografía sobre arte e inscripciones de los textos¹

Publisher Argos's El arte y los artistas series Bibliography on art and inscription of the texts

Juan Cruz Pedroni

pedronijuancruz@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 20/10/2016
Aceptado: 02/02/2017

¹ El presente trabajo se inscribe en una investigación realizada con una beca tipo A otorgada por la Universidad Nacional de La Plata (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes), dirigida por la Dra. Berenice Gustavino y el Lic. Rubén Hitz.

Resumen

Entre 1946 y 1953 la editorial porteña Argos publicó *El arte y los artistas*, una serie de quince libros sobre historia y sobre teoría del arte enmarcada en la colección Biblioteca Argos. En esta serie se editaron por primera vez en castellano títulos clásicos de la historiografía artística junto a otros con los que se pretendía actualizar la bibliografía sobre temas específicos. El presente artículo caracteriza el catálogo de *El arte y los artistas* a partir de la historia de los textos elegidos, sus anteriores inscripciones materiales y su ingreso en el discurso disciplinar. La supresión y la adición de prólogos y de imágenes, el establecimiento de capítulos como textos autónomos o la compilación de artículos en un mismo volumen son, entre otras operaciones editoriales, indicadores de las formas de apropiación de los escritos.

Palabras clave

Historiografía del arte; bibliografía; cultura impresa; Argos

Abstract

Between 1946 and 1953, the publisher Argos from Buenos Aires brought out *El arte y los artistas*, a series of fifteen books on Art History and Theory framed within a wider collection called *Biblioteca Argos*. In this series classic titles on Art Historiography, as well as others, were published for the first time in Spanish with the intention of updating the bibliography on specific topics. This paper characterizes the catalogue of *El arte y los artistas* taking the history of the chosen texts, their earlier material inscriptions and their entry in the disciplinary discourse as a starting point. Among other editorial operations, the deletion or addition of prologues and images, the establishment of chapters as autonomous texts or the compilation of articles in the same volume are indicators of the ways of circulation and appropriation of the writings

Keywords

Art Historiography; bibliography; Print Culture; Argos



En el presente trabajo analizamos el catálogo de la serie El arte y los artistas, publicada en la colección Biblioteca Argos de la editorial porteña Argos entre 1946 y 1953. En un primer momento, consideramos el catálogo de la editorial y describimos sus diferentes colecciones. A continuación, caracterizamos el subconjunto mencionado y señalamos el lugar que ocupa en la producción y en la circulación de libros sobre artes visuales en la Argentina a mediados de siglo xx. Por último, realizamos una aproximación al sentido de las operaciones editoriales de Argos con relación a los diferentes estatutos de los textos publicados. Para esta producción, proponemos una distinción operativa entre libros *clásicos* de la historiografía y de la crítica de arte, libros *modernos* con cuya edición se pretende actualizar un estado de la cuestión y libros producidos *ad hoc* para la editorial, en los que se compilan y amplían itinerarios textuales de autores locales.

El objetivo es ofrecer un acercamiento a las operaciones llevadas a cabo por la editorial en esta serie y ubicarlas en una trama más amplia de apropiaciones y de circulaciones de la bibliografía sobre arte. Esto implica enfocar un fragmento de la *circulación discursiva* (Verón, 1996) en la historia de los textos publicados y estudiar las formas de apropiación de objetos culturales a las que corresponden duraciones históricas más dilatadas. La metodología construye la historicidad de los textos desde una dimensión tanto sincrónica, en relación con el estado de la bibliografía sobre arte en la Argentina en el momento en el que los libros aparecen, como diacrónica, a través de una arqueología de los distintos textos que son puestos en libro. Este enfoque es indisoluble de una valoración de los modos materiales de inscripción de los textos, apoyada en el principio teórico que asigna a la materialidad un lugar central en la producción de sentido (Chartier, 2005).

La perspectiva asumida reconoce la edición del texto como una apropiación que responde a determinaciones inmediatas de la coyuntura y a una cadena de apropiaciones lectoras que tiene lugar en una duración histórica más amplia. La operación de lectura de la editorial y la puesta en disponibilidad del texto que se derivan de esta lectura no son independientes de las anteriores inscripciones de esos textos en objetos escritos. Los dispositivos de inscripción material de un texto producen *estados de archivación* (Derrida y otros, 2013) con alcances desiguales en la regulación de su circulación. Especialmente, el libro y la biblioteca, favorecen determinadas insistencias en la transmisión de los textos y, como figuras de larga duración de un saber y una subjetividad plenos, constituyen operadores de sentidos.

El catálogo de la editorial Argos

Fueron varias las editoriales que recurrieron en su denominación a la figura mítica de Argos. En Barcelona, la Librería Editorial Argos publica desde comienzos de siglo hasta avanzada la década

de 1940. También en esta década, el nombre es empleado por una casa editorial establecida en Buenos Aires que se aboca exclusivamente a temas de medicina.

La editorial de la que aquí nos ocupamos es la asentada a lo largo de todo su ejercicio en el domicilio Moreno 640 de la ciudad de Buenos Aires, dirigida inicialmente por José Luis Romero, Jorge Romero Brest y Luis María Baudizzone. Los Romero, que ya habían encarado en forma conjunta otro proyecto editorial entre 1930 y 1931 —la revista *Clave de Sol*— permanecieron en la dirección de la casa editora hasta su última publicación. Baudizzone, en cambio, abandonó el proyecto en 1951. La primera publicación de esta firma que pudimos registrar es la *Introducción a la poética*, de Paul Valéry, aparecida en 1944 con traducción del pintor y poeta Eduardo Jonquières. El libro se incluyó en la colección *El compás y la rosa*, de la cual fue el único título aparecido.

Después del golpe cívico-militar autodenominado Revolución libertadora, los miembros del triunvirato pasaron a ocupar lugares clave en la gestión del Museo Nacional de Bellas Artes y de la Universidad de Buenos Aires. Fue entonces cuando la actividad de la editorial declinó. La última publicación parece ser la reedición de *Sarmiento* de Ezequiel Martínez Estrada que tiene lugar, después de dos años de inactividad, en 1956.

Entre 1946 y 1949 la editorial publica diecisiete libros en la colección *Obras de ficción*, entre los que se cuenta la primera edición en español de la novela *Ferdydurke*, de Witold Gombrowicz, en 1947, un acontecimiento mitológico en la historia de la literatura argentina. En el mismo conjunto se publica una novela de Paul Géraldy, director de otra de las colecciones a la cual se le asigna su nombre. La colección Paul Géraldy se mantiene por dos años en los que publica cinco libros en algunos de los cuales se agrega a la cubierta una faja que reproduce un retrato y la firma del escritor. De otra colección, titulada *Las amistades amorosas*, encontramos tres libros publicados en 1947. En las dos últimas colecciones, tienen predominio los temas sentimentales. Por sus características temáticas y gráficas, todas estas colecciones se diferencian de una colección extensa, compuesta por cinco series, a la que la editorial parece abocarse con exclusividad a partir de 1950: la Biblioteca Argos.

Los libros de la Biblioteca Argos presentan uniformidad en su diseño. Se trata de libros con formato in-octavo, encuadernados en rústica con cubiertas tipográficas a dos tintas a las que recorre una banda blanca en la parte inferior. El lomo del libro, siguiendo la tradición editorial francesa, presenta el título transversal. Este rasgo otorgaba a estos objetos un aspecto distintivo, en un momento en el que se generalizaba en Argentina la disposición de los datos en el lomo en sentido vertical ascendente. En la esquina inferior derecha de la cubierta posterior aparece el precio del volumen expresado en moneda argentina (m/arg.).

El extenso catálogo de la biblioteca se subdivide en cinco series: Los pensadores, La crítica literaria, Historia y viajes, Hombres e

ideas, El arte y los artistas. Las series se distinguen exteriormente por el color empleado en las cubiertas: verde pardusco para las dos primeras y marrón anaranjado para las tres restantes. Más particularmente, las diferencia la inscripción del nombre de la serie en una banda blanca en la parte inferior de la cubierta. En las solapas traseras de los libros se puede observar el anuncio de otros títulos que también pertenecen a la Biblioteca lo que remarca su funcionamiento como conjunto unitario. Esta construcción de la Biblioteca como conjunto la autonomiza por una parte de las otras colecciones de la editorial —a las cuales no se menciona en las solapas— y la constituye, por otra, como una unidad integradora de las parcelas temáticas que representan sus distintas series. Señalemos que la publicidad en los medios gráficos tendía a enfatizar esta unidad de la Biblioteca Argos, al promocionar en un mismo aviso títulos correspondientes a sus distintas series.

La serie Los pensadores publica dieciséis volúmenes entre 1946 y 1951 —uno de los cuales reedita en 1956—. Los títulos abarcan desde obras clásicas de la Estética hasta trabajos polémicos sobre temas de actualidad. Por un lado, sale el *Laocoonte*, de Gottfried Lessing —primera traducción en Argentina, junto con la que publica el mismo año la editorial El Ateneo—. Por otro, se imprimen el mismo año dos ensayos sobre el existencialismo con puntos de vista divergentes: uno correspondiente a un escritor argentino, Vicente Fatone, y otro al extranjero Robert Campbell, traducido al español un año después de su aparición en idioma francés. La lista de títulos publicados en esta serie es también sugerente sobre la trama de relaciones en el campo intelectual argentino. En la misma aparece la primera edición de *Sarmiento*, de Ezequiel Martínez Estrada, en el último año en el que este ocupa la presidencia de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), y el trabajo *Filosofía de ayer y de hoy*, de Francisco Romero, publicado en el mismo momento en el que la revista *Realidad*, dirigida por el filósofo, registra anuncios publicitarios de la Biblioteca Argos. Esta comprobación es aún más sugerente si consideramos que la denominación de la serie hacía foco en la figura de los autores.

La serie Historia y viajes publica una lista vasta y heterogénea de títulos. En su traducción intervienen académicos argentinos, como el folklorista Raúl Augusto Cortázar y escritores españoles en el exilio, como Arturo Serrano Plaja. De menor extensión son otros dos grupos de libros: La crítica literaria y El pensamiento científico. En el primero de ellos se publican seis volúmenes entre los que se cuenta *La poesía pura*, de André Gide, aparecida en una traducción de Julio Cortázar —quien había traducido para la editorial obras de ficción, como *El inmoralista*, del mismo autor—; *Nacimiento de la Odisea*, de Jean Giono y una de las secciones del *Ferdydurke* (Cobo Borda, 2004). En las solapas delanteras de los libros se encuentran reseñas del jurista Luis Baudizzone, quien parece haber estado a cargo de este subconjunto.

Bajo la rúbrica «El pensamiento científico» pudimos detectar la publicación de tres libros; dos de ellos sobre psicología y uno

sobre historia de la ciencia. Nuevamente se observa un escenario heterogéneo. En la misma serie coexisten trabajos panorámicos de divulgación, como la *Breve historia de la ciencia*, y temáticas que recién se introducían en el campo intelectual. El mismo año, 1947, en el que aparece *La psicología de la forma*, de Paul Guillaume, el pintor argentino-catalán Juan Batlle Planas comenzaba a dar las primeras conferencias en la Argentina sobre esta especialidad.

Una quinta serie, por último, a la que se da el nombre de Hombres e ideas aparece tardíamente y publica un solo título: *Romain Rolland. Humanismo, combate y soledad*, de Bernardo Ezequiel Korembli (1953). Entre noviembre de 1946 y julio de 1953 se publicaron quince títulos bajo la rúbrica El arte y los artistas.² Al análisis de esta serie dedicamos el siguiente apartado.

La serie El arte y los artistas

Es frecuente la referencia a El arte y los artistas como una colección,³ aunque quizás sea más ajustada la referencia a este conjunto de libros como una *serie* dentro de la colección Biblioteca Argos.⁴ Esta observación nos permite ubicar los libros en un programa editorial más amplio con el que está en estrecha relación. En efecto, algunos libros, como *El arte los críticos y usted*, de Curt Ducasse, o la *Estética*, de Mortiz Geiger, incluidos ambos en *Los pensadores*, podían haber sido inscriptos por sus características temáticas en El arte y los artistas. Además, el texto de solapa de ambos está firmado por el crítico de arte Jorge Romero Brest, quien parece haber tenido a su cargo la serie especializada en arte.

Con El arte y los artistas se introduce como conjunto una clase de bibliografía que circulaba poco en la Argentina, por lo menos en español.⁵ El catálogo de Argos comienza a cubrir una *laguna* en las bibliotecas de arte argentinas en lo que concierne a estudios temáticos sobre estilos, técnicas y momentos históricos. Si Romero Brest podía señalar en un artículo de 1940 en *Argentina libre* la dificultad para conseguir libros especializados en castellano en un país donde «no se editan libros sobre artes plásticas» (Romero Brest en Gustavino, 2014: 91), este vacío empieza a menguar con las colecciones surgidas en esta misma década. A las colecciones de monografías sobre arte, dedicadas a artistas argentinos, Argos sumaba una serie que hacía foco en los críticos e historiadores elegidos tanto o más que en los temas de sus libros.

En el primer lustro de los años cuarenta aparece la colección Monografías de arte de la editorial Losada, con uno de sus primeros volúmenes, *Prilidiano Pueyrredón*, escrito por Jorge Romero Brest. También en estos años, el modelo de la monografía biográfica es impulsado por la editorial Peuser con la serie Artistas de América de la colección Destino y por la colección Alba, de Schapiro, en la que se traducen biografías de artistas canónicos europeos. Hacia mitad de la década surge la Biblioteca de iniciación artística, de la editorial Poseidón, colección que se añadía a otras de la editorial

2 *Los orígenes del arte gótico* (Courajod, 1946); *La música y las naciones* (Jean-Aubry, 1946); *Cartas* (Poussin, 1947); *El arte religioso de los siglos XIII al XVII* (Gillet, 1947); *Espejo de la pintura actual* (Sarfati, 1947); *Manet el incomprendido* (Pierard, 1947); *El violín y sus maestros* (Lancelotti, 1947); *El libro del arte* (Cennini, 1947); *Las obras maestras de la pintura griega* (Méautis, 1948); *Benvenuto Cellini en su patria y en su época* (Goethe, 1949); *La técnica de la pintura y el divisionismo* (Previati, 1950); *Los problemas del escultor* (Adriani, 1949); *Pintores y grabadores rioplatenses* (Romero Brest, 1951); *Exposición de pintura* (Argul, 1952); *Pintores modernos* (Venturi, 1953).

3 Tanto en catálogos digitales como en textos académicos (Malosetti Costa, 2005).

4 Sobre el uso de los términos *serie* y *colección* en la terminología editorial y bibliológica cfr. la voz «Colección» en el *Diccionario de Bibliología y Ciencias Afines* (Martínez de Sousa, 2004).

5 Muchos de los libros que se publican estaban disponibles en francés o en inglés. Como muestran las marcas de su circulación comercial en los ejemplares consultados, *La musique et les nations* podía conseguirse en la librería porteña Lottermoser y el *Livre de l'art*, de Cennini, en la librería Viau.

dedicadas con exclusividad a temas artísticos; entre las cuales *Críticos e historiadores del arte* era la más próxima a la clase de textos elegidos por Argos. Desde 1945, Futuro publica *El hilo de Ariadna*, una colección sobre historia de la pintura europea ordenada con un criterio geográfico y dirigida por Julio E. Payró. Por los mismos años aparece en Rosario una serie dedicada al arte europeo por una editorial que lleva el nombre de la ciudad. Romero Brest prologa, en 1945, un libro consagrado a Miguel Ángel en una discontinuada serie de la editorial Elevación que se tituló *Artes y artistas*. Aparecidos casi en sincronía con *El arte y los artistas*, los libros que publica El Ateneo bajo la dirección de Leonardo Estarico constituyen el catálogo más similar al ofrecido por Argos. Las características gráficas y materiales presuponen, no obstante, otro lector: cubiertas en cartóné, hojas de guarda con diseños diferentes para cada título e ilustraciones proporcionadas por la Biblioteca Nacional de Arte.

Cinco años después de que se publique el último título de la serie, el crítico Cayetano Córdova Iturburu reconoce, en *La pintura argentina del siglo XX* (1958), la extensión de la práctica editorial: «el libro de arte —no obstante las dificultades actuales de cambio y de producción para el argentino— sigue siendo uno de los renglones de mayor venta en la librería» (Córdova, 1958: 11). La artista Laura San Martín lo refrendaría en su estudio panorámico de 1961, *Pintura argentina contemporánea*, al plantear que «se vive en nuestro país una euforia artística» por la profusión de exposiciones, locales y «publicaciones referentes al tema» (San Martín, 1961: 16).

En este balance gravitaba seguramente otro vector de difusión de textos: la aparición de la editorial Nueva Visión en 1955 multiplica las publicaciones sobre temas de arquitectura, diseño y teoría del arte, de autores que se podían considerar modernos, pensadas para una circulación académica (García, 2006). Esta editorial tuvo un perfil claramente programático, en consonancia con el modo de intervención en la escena artística que propone la revista homónima dirigida por Tomás Maldonado.

Sobre las características de los textos elegidos por Argos y los mecanismos de su puesta en libro, debemos resaltar la heterogeneidad de los objetos impresos que la práctica editorial de esta serie daba a leer y a mirar. Si incluyó predominantemente títulos sobre artes plásticas, aparecieron también dos trabajos sobre música, uno traducido del francés, y otro, de corte general, escrito por un argentino. Algunos libros incluyeron numerosas reproducciones, como *Las obras maestras de la pintura griega*, de George Méautis, mientras que otros eliminaron todas las que estaban presentes en la obra original, como es el caso del texto de Louis Gillet sobre el arte religioso (1947).

La historiadora del arte Laura Malosetti Costa (2005) señala sobre *Pintores y grabadores rioplatenses* que «este libro fue el último de la colección *El arte y los artistas* que dirigió Jorge Romero Brest desde 1946 y en la cual, los títulos anteriores fueron todos de estética,

historia y teoría del arte europeo» (Malosetti Costa, 2005: 291). No obstante, dos libros más se publicaron después de esta compilación de artículos críticos: *Exposición de pintura*, del uruguayo José Pedro Argul y *Pintores modernos*, de Lionello Venturi. Recordemos también que si los libros anteriores a *Pintores* estaban ciertamente marcados por una dominante eurocéntrica en sus selecciones temáticas, dos de ellos —el *Espejo de la pintura actual* (1947) de Margarita Sarfati y *Los problemas del escultor* (1949), de Bruno Adriani—, presentaban una perspectiva universalista que se extendía hacia a la consideración de casos americanos.

La figura de Romero Brest es sin duda central en la conformación del catálogo; las decisiones de los libros parecen haberse derivado directamente de sus lecturas. En los tomos de *Historia de las artes plásticas*, editada por Poseidón desde 1945, podemos comprobar que el crítico había leído y trabajado en idioma original con los textos que Argos publicó luego en castellano. Las referencias a Georges Méautis y a Louis Courajod se repiten, por ejemplo, en el tomo de esta obra dedicado a la pintura (1945). Su gravitación también es visible en *Ver y Estimar* (1948-1955), revista que dirigió junto con sus discípulos. En ella, la utilización de la biblioteca montada por Argos es notoria. Ya en el primer número aparecen dos reseñas críticas sobre títulos aparecidos en *El arte y los artistas: Cennino Cennini y la pintura del trecentos* y *Espejo de la pintura actual* (1948), de Margarita G. de Sarfatti. También en el número uno de *Ver y estimar*, el aviso publicitario de Argos ocupa la primera página de un cuadernillo añadido al comienzo de la publicación en el que figuran las ofertas de libros de arte de las librerías Peuser y Viau, de las editoriales Sudamericana y Poseidón y de la importadora y distribuidora CIDLA. Con el correr de los años, los avisos de Argos seguirían apareciendo en la revista.

Si el estado de la bibliografía sobre arte en la época nos muestra posibles modelos para la práctica editorial y nos informa sobre tránsitos entre publicaciones periódicas y librerías, el estudio diacrónico ofrece otra perspectiva para estudiar la génesis de los libros publicados en Argos. Iterar la historia de cada uno de los textos, los modos en los que fueron transmitidos y dados a leer antes de conformar el catálogo de Argos, permite comprender la trama productiva de una biblioteca hecha de selecciones, alteraciones, supresiones y ampliaciones. En *El arte y los artistas* la dimensión inventiva de la edición aparece no sólo por el lugar que produce para nuevos relatos sobre el arte moderno y argentino sino también por una apropiación original de textos europeos que se evidencia en sus estrategias de reinscripción. En la misma colección, Argos produce nuevas fronteras y emplazamientos para artículos publicados en revistas de actualidad tanto como para escritos sobre arte debidos al trabajo de las humanidades del siglo XIX y a la consolidación disciplinar de la historia del arte en el mismo siglo; obras que, en muchos casos, fueron traducidas entonces por primera vez al castellano.

Los escritos editados en *El arte y los artistas* son en gran parte un producto de la erudición y el afán compilatorio decimonónico: momento en el que se descubren los códices del libro del arte de Cennino Cennini, en el que se compila el epistolario de Poussin y aparece el ensayo de Johann Wolfgang von Goethe sobre Cellini y las lecciones de Louis Courajod sobre el arte gótico. En Argos verificamos el pasaje que estos textos realizan desde un tipo de soportes publicados originalmente en cartóné (Gillet, 1912; Cennini, 1932; Courajod, 1901; Poussin, 1824) o con papel verjurado (Jean-Aurby, 1922) en colecciones universitarias o de las academias, hacia soportes más austeros y estandarizados, en los que desaparecen y se reordenan diversas informaciones gráficas y materiales. Algunos títulos se reinventan a partir de la selección y la traducción de una única sección que se escoge de un libro más vasto, cuya circulación estaba entonces restringida a la academia. Es lo que hace Argos con las *leçons* del profesor Courajod editadas por la École du Louvre en las que habían sido impartidas. Otra vía de composición de los libros es, contrariamente, por la sumatoria de textos originalmente dispersos en distintos emplazamientos, el caso de las antologías de Margherita Sarfatti y de Romero Brest, en las que intervenciones marcadas por la agenda son transformadas en un corpus orgánico con vocación de tratado.

Antes de pasar a las observaciones sobre los distintos libros y sobre la historia textual de su contenido, es preciso hacer algunas indicaciones sobre las características materiales de ese nuevo emplazamiento de los textos que constituye la serie de Argos. A excepción del libro de Gaetano Previati, el único que no sale de la imprenta López, las publicaciones consisten en libros compuestos por cuadernillos de ocho hojas, con una cubierta de 20,5 x 14 cm. Las hojas presentan desniveles en las medidas, es decir, hay hojas más cortas que otras —hasta con cinco milímetros menos—.⁶ En muchos casos, los cortes permanecen intonsos. Valga como ejemplo, el ejemplar de las *Cartas*, de Poussin, existente en la Biblioteca Raquel Edelman del Museo Nacional de Bellas Artes, ejemplar fuera de comercio donado por Juan Poletti, que se encuentra intonso en su totalidad. Observamos como regularidad que en aquellos casos en los que el capítulo anterior finaliza en página impar, se deja una página en blanco entre esta y la página inicial del capítulo subsiguiente. A la par de este cuidado se observan irregularidades en la paginación: así, por ejemplo, algunas páginas de birlí se encuentran sin numerar. La tipografía, con serifas en todos los casos, se caracteriza por el uso recurrente de versalitas. Este destacado organiza el campo visual y puede ser pensado como un *dispositivo formal* (McKenzie, 1999), más característico de la literatura de divulgación, que facilita la apropiación a un público lector con competencias desiguales.

Muchos libros presentan imágenes en láminas de papel satinado. Sobre la ubicación de las láminas señalemos que en algunos casos —por ejemplo, en el libro de Méautis— aparecen como frontispicio, enfrentadas a la portada. En los libros sobre arte de la Argentina,

6 En el libro de Méautis, *Las obras maestras de la pintura griega*, la reducción se observa en las primeras dos hojas del sexto cuadernillo; en el de Poussin se observa en la primera hoja del séptimo cuadernillo. En ambos casos, se trata de los ejemplares existentes en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

este tipo de diseño se encontraba en la Biblioteca Argentina de Arte, de Poseidón y en la *Historia de las artes plásticas*, de Romero Brest. En el libro de Cennini las láminas son hojas anopistógrafas intercaladas y adheridas a la primera página de cada cuadernillo. En el *Espejo de la pintura actual*, de Margherita Sarfati, las imágenes están impresas en hojas opistógrafas cuyo papel envuelve cada cuadernillo y está cosido junto con el mismo. A diferencia de otras colecciones sobre arte del momento, las páginas con imágenes no llevan paginación ni signatura y, coherentemente a este carácter *externo*, no están listadas en índices en ninguno de los libros.

En las secciones que siguen ensayamos una clasificación de los libros publicados en la serie a partir de sus operaciones productivas y la procedencia de los textos que se incluyen en los mismos. En primer lugar, nos referiremos a los *clásicos*, textos cuyos autores se desempeñaron anteriormente al siglo XIX y que son constituidos como tales por una serie de procedimientos entre los que se destaca la función del *comentario* (Foucault, 1992). En un segundo momento, desarrollamos el tratamiento de los *modernos*, textos que se presentan como una renovación en la bibliografía y cuya traducción en castellano es percibida como el cumplimiento de una necesidad. Por último, un subconjunto de libros es producido *ad hoc* para la editorial, por la vía de la compilación de escritos en publicaciones periódicas o la ampliación de trabajos previos realizados por el mismo autor.

Los clásicos: traducir, cortar, divulgar

Entre los libros que la serie traduce por primera vez al castellano, quizás el caso más llamativo sea el del *Libro del Arte*, un tratado escrito a finales de siglo XIV por el pintor Cennino Cennini, probablemente en la región del Véneto (Magagnato, 2009). Se trata, en efecto, de la primera traducción édita a nuestro idioma, contrariamente a lo que registra el manual de fuentes *La literatura artística* (1976), la guía sobre la tradición escrita en el campo de las artes visuales, realizada por el vienés Julius von Schlosser y ampliada en español con anotaciones de Antonio Bonet Correa. En la edición anotada de esta *summa*,⁷ Correa señala que «en español, la primera traducción [del *Libro* de C. Cennini] es la del profesor F. Pérez-Dolz, *Tratado de la pintura* (El libro del Arte), Barcelona, 1950. Tiene prólogo y notas. En ella se ha suprimido algún pasaje considerado escabroso» (Schlosser, 1976: 98).⁸ No hemos podido verificar si el fragmento suprimido —interpretamos que en el contexto de la censura franquista— está presente en la traducción argentina. En cualquier caso, podemos afirmar que esta última es tres años anterior a la edición de Pérez-Dolz que el manual consigna como la primera. La traducción argentina del italiano estuvo a cargo de Ricardo Resta, un traductor experto que ya había estado a cargo de la misma tarea con el tratado renacentista *La divina proporción*, de Luca Paccioli, editado por Losada.

7 Se trata de la edición que realiza en Madrid la editorial Cátedra en 1976. Es una traducción de Esther Benítez de la tercera versión italiana, con adiciones bibliográficas de Otto Kurz, a las que se suman otras notas y una introducción del catedrático Antonio Bonet Correas.

8 Se trata de anotaciones filológicas de Correa al texto original de Schlosser. No obstante, no están firmadas ni separadas como capítulo, por lo que consigno en la referencia el nombre de Schlosser.

En 1932 había sido publicada una edición anotada del *Libro* en italiano, por la Yale University Press, con un extenso estudio filológico. Esta presentaba una reproducción de uno de los códices del tratado, existente en la Biblioteca Médico-laurenziana. Es posible pensar que Resta haya utilizado esta edición, la más actualizada al momento de hacerse la publicación de Argos. La Biblioteca Nacional de Buenos Aires contaba con un ejemplar de la misma desde 1937, año en el que el libro había sido remitido a la institución, desde la localidad de New Haven, junto con la traducción en lengua inglesa, dirigida por el mismo *editor*—en la acepción que esta voz tiene en inglés— Daniel V. Thompson, en 1933.⁹ Esta segunda edición no incluye imágenes de los manuscritos pero sí—un rasgo característico en las publicaciones de divulgación— tres ilustraciones que contribuyen a una mejor comprensión de las técnicas explicadas por Cennini.¹⁰

9 Los ejemplares de la Biblioteca Nacional (No. de inv. 198938 y 198943) fueron recibidos el 11-5-1937 a través de un canje con New Haven, según indica el sello en la hoja de cortesía.

10 Son las siguientes: un díptico realizado en vidrio pintado y dorado (1933: 113), un dibujo explicativo del párrafo «How to take a life mask» (1933: 124) y otro acerca del capítulo «How to cast whole figures» (1933: 128).

La edición argentina mezcla rasgos de ambas ediciones e incluye la reproducción de un folio del códex—presente en la edición en italiano, de perfil erudito— y numerosas reproducciones de obras de Giotto y de Tadeo y Agnolo Gaddi—siguiendo la línea de la traducción en inglés en la que se otorga un lugar mayor a la ilustración—. Las obras elegidas para ilustrar el libro de Argos no se relacionan tan estrechamente con lo que explica el texto del tratado como sucede en cambio con los gráficos de las ediciones norteamericanas. Las reproducciones de pinturas incluidas suponen la mediación de otro intertexto, en la medida en que vinculan el libro de Cennini con las obras de los tres artistas con los cuales el tratadista había sido relacionado en las *Vite*, de Giorgio Vasari, en un pasaje que el estudio introductorio de la edición porteña destaca con una cita.

De esta puesta en libro, dos conclusiones deben ser anotadas. La primera remite a la multiplicidad de funciones que cumplía un objeto impreso en la cultura visual e impresa argentina a mediados del siglo xx. Es plausible pensar que esta edición del libro de Cennini excedía el objetivo de una presentación ajustada de un texto para incluir materiales que no estaban vinculados estrictamente a su contenido textual. Es decir, que antes que la redundancia informativa, la propuesta de la edición con su proliferación de imágenes relacionadas de un modo solo muy débil con el texto apuntaba a lograr un *libro de arte*, esto es, un artefacto impreso que además de transmitir una fuente del siglo xiv se valorizaba como objeto por su contenido visual. El libro no era sólo el medio para dar a conocer un clásico sino un lugar que podía ser ocupado con imágenes para la delectación de su usuario. El segundo punto que debe observarse es el poder que tiene un texto canónico de la historiografía artística—nos referimos a las *Vite*— para regular las formas de transmisión de un texto-fuente y los modos en el que este es dado a leer.

En la citada *Literatura artística*, Julius Schlosser realiza una observación que apunta al sentido que, en el siglo xx, puede tener editar un recetario medieval como el de Cennini. El historiador

recupera la asignación de méritos que se realiza en una traducción alemana, en la cual la técnica pictórica prerrenacentista del artista fue relacionada con la pintura moderna de las vanguardias (Schlosser, 1976). En esta conexión intempestiva entre el presente y un pasado que se vuelve su contemporáneo es que la edición del tratado del trecentos cobra sentido. Esta apreciación puede sugerirnos el valor de actualidad que la edición de Cennini podía adquirir en otros contextos.

La traducción en inglés de Mary Merrifield, en 1844, difundió el texto en el círculo de los pintores prerrafaelitas. En una edición francesa de 1858, reeditada en 1911, había sido el pintor Pierre-Auguste Renoir el encargado de comentar este texto medieval a través de un prefacio en forma epistolar y de pensarlo en relación con el arte de su época.¹¹ En nuestro caso, ¿podemos pensar en un influjo de la nueva puesta en circulación de este recetario del *Trecento* entre los artistas locales de estética *primitiva*? Si reconocemos con Roger Chartier que los objetos escritos no replican particiones dadas del espacio social sino que lo redibujan al producir sus propias prácticas y comunidades lectoras, podemos imaginar un modo de lectura igualmente evocador en los artistas argentinos de la década del cuarenta y del cincuenta. Las recomendaciones de Cennini para raspar los soportes, estarcir y desleir colores, escritas en un registro afable, pueden haber sido inspiradoras para los procedimientos matéricos que se hicieron habituales en pintores argentinos de la época, lo mismo que las instrucciones que brinda el *Libro* de Cennini sobre el uso del yeso (cxv-cxxi). Desde luego, estas conjeturas requerirían de un contraste empírico y no presuponen vínculos positivos, pero pueden proporcionarnos hipótesis sugerentes para futuras investigaciones.

Señalemos que en tiempos recientes, la editorial Vaxtor de Valladolid publicó una edición facsimilar de la edición del *Libro*, de la casa Argos (2008). Si bien el diseño de cubierta es nuevo, es interesante el hecho de que se haya conservado la leyenda de la portada respetando los rasgos tipográficos: «A R G O S | B U E N O S A I R E S | 1947». Otro de los *clásicos* trabajados por Argos fue el epistolario del pintor Nicolás Poussin. La primera edición de la *Collection de Lettres de Nicolas Poussin* tuvo lugar en 1824. En 1929, las *Lettres* fueron reeditadas por la editorial Cité des Livres. En el siglo xx fueron editadas por J. & R. Wittmann, precedidas por la biografía que había escrito André Félibien: «*Lettres; précédées de la vie du Poussin par Félibien*» (Poussin, 1945).

En la Argentina, la editorial Poseidón había publicado el mismo año el trabajo *Nicolás Poussin. Su vida y su obra*, del escritor Otto Grautoff (1945). Esta edición incluía un apartado sobre las fuentes y una de las cartas de Poussin. Las numerosas ilustraciones que ya estaban en circulación con este trabajo pueden explicar, en parte, que se haya prescindido de imágenes en la edición local de las *Cartas*. En el texto de solapa, Romero Brest cita un comentario sobre las Cartas que «ha escrito André Lothe en un reciente libro que recoge algunas de ellas» (Romero Brest, 1947: solapa).

11 Consultamos el ejemplar de *Le Livre de l'art; ou, Traité de la peinture* (1911) existente en la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes (No. de inv. 15469). Es un dato interesante sobre su circulación el sello que marca su adquisición en la librería Viau.

El libro aludido es *Los grandes pintores hablan de su arte*, que en Buenos Aires había publicado Hachette en 1946 y en el que estas cartas aparecían entre textos de otros artistas. La comparación con estos productos editoriales enfatiza el perfil de Argos como una operadora en la circulación de *textos íntegros*. Era este tipo de productos los que podían satisfacer al mismo hombre culto al que Romero Brest destinaba su *Historia de las artes plásticas* (1945).

También dentro de los clásicos contamos la traducción de *Benvenuto Cellini in seiner Zeit und Stadt*, de Goethe. En la solapa del libro, Argos se jacta de publicar el texto por primera vez en español. Se trata de un estudio poco conocido y escasamente citado, menos célebre sin duda que la traducción que el mismo Goethe hizo de la autobiografía de Cellini. En español, existía una traducción del texto de Cellini directa del toscano, la *Vida de Benvenuto Cellini (Florentino) escrita por él mismo seguida de las Rimas puestas en versos castellanos / primera versión española directa del toscano, con prólogo, notas, apéndices y un índice sumarial por Luis Marco*, fechada en 1892. No se conoce que existieran, en ese momento, traducciones hechas a partir de la que hizo el autor de Weimar. En cambio, se contaba con otra publicación porteña, a cargo de la editorial Schapire: una biografía de Benvenuto Cellini realizada por Thilda Harlor en 1943, dos años antes de que se publique el estudio de Goethe.

Otro de los autores escogidos en el catálogo *comenzaba* a ser considerado como un clásico antes que como un escritor obsoleto en el momento en el que Argos recorta, traduce y publica un texto suyo: se trata de Louis Courajod,¹² autor de *Los orígenes del arte gótico*. Sobre este historiador del arte se había escrito una biografía en 1899 y se había inaugurado, en 1911, un monumento a su honor (Héron de Villefosse & Lefèvre-Pontalis, 1911). En 1962, en la revista mendocina *Cuadernos de Historia del Arte*, un artículo sobre historiografía del arte medieval firmado por Enric Miret, catedrático en Poitiers, señalaba su reposición: «Severamente criticado en su época, Courajod está siendo reivindicado en nuestros días, y se le reconoce una intuición extraordinaria» (Miret, 1962: 16). El prólogo de Romero Brest que acompaña la aparición de este libro en 1946 se inscribe en esa línea de lecturas laudatorias que establecía a este autor como un clásico. En el paratexto de *Los orígenes del arte gótico*, Romero afirma que el libro es publicado como un «homenaje en el cincuentenario de su muerte al autor que, quizás con mayores pasiones que razones, pero con sin igual perspicacia histórica, sostuvo la tesis probablemente más legítima» (Romero Brest, 1946: 11) sobre el tema. La posición de clásico es una en la cual el encomio no queda disminuido por las comprensibles reservas que se pueda tener frente a los procedimientos de otra época. Louis Courajod también es reconocido en la historiografía del arte por la defensa del origen francés del Renacimiento. El documento central de esta polémica es una conferencia dada en la École du Louvre en 1888. En este punto, la selección del autor es coherente

12 El historiador del arte Louis Courajod (1841-1896) es quien introduce el concepto de *gótico internacional*. En la *Historia de la historia del arte* (1995), de Udo Kultermann, se lo compara con el historiador del arte alemán Carl Justi en la medida en la que ambos realizan en el mismo momento investigaciones sobre los orígenes de la historia del arte en sus respectivos países (Kultermann 1995). Una reseña biográfica sobre Courajod puede consultarse en el *Dictionary of Art Historians* (s.d.).

con una línea nacionalista francesa que se prolonga con la edición de otro título, *La música y las naciones*, al que haremos referencia más adelante.

El libro de Argos es una traducción parcial del primer tomo de *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)* publicado póstumamente bajo la dirección de Henry Lemonnier, uno de los introductores de la Historia del Arte como disciplina en la Sorbona, y de André Michel en 1899. El título del tomo es *Origines de l'art roman et gothique (leçons éditées avec le concours du R. P. de La Croix.)*. «Les origines de l'art gothique», subtítulo «Leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture française» y fechado el 10 de diciembre de 1890, ocupa las primeras páginas de este volumen.¹³ Romero Brest ya había citado in extenso esta «memorable conferencia» en el tomo de su *Historia* dedicado a la arquitectura y la escultura (Romero Brest, 1946: 236).

La traducción de Argos llega en un momento en que la bibliografía del arte gótico en español empezaba a acrecentarse. *Formprobleme der Gotik*, de Willhem Worringer, había sido traducida por la editorial Revista de Occidente de Buenos Aires (1942) y en 1948 había recibido una reseña crítica de Damián Bayón en la revista *Ver y estimar* (1948b). Una edición en rústica de la editorial Nueva Visión aparecería en 1957. No obstante, la traducción de la editorial Argos sigue siendo hoy la única publicación de un libro de Courajod en Argentina y, lo que es más relevante, la única publicación conocida de este texto en forma autónoma con relación a la obra de la cual fue extraído.¹⁴ En este sentido, la operación de autonomizar el capítulo inicial de un libro que había sido en su génesis la transcripción de una clase inicial es una operación de lectura que puede inscribirse en una tradición. Se trata de editar las *lecciones inaugurales* de cursos impartidos por notables, un procedimiento que contribuye a modelar el perfil de un autor *clásico*.

Tanto el caso de Goethe como el de Courajod nos informan sobre un *modo de apropiación* de los textos que opera en la forma en la cual la editorial trabaja con los clásicos, los cuales son a su vez, reafirmados y producidos como tales, por medio de esta operación de reconocimiento. Esta consiste en la selección y el aislamiento de un texto que hasta entonces formaba parte indisoluble de un *corpus* con el cual compartía el mismo emplazamiento libresco, los *Gessamelte Schriften* del primero o las *Leçons* del segundo. La traducción es una operación consecutiva a esa parcialización que autonomiza un texto al asignarle unos nuevos límites materiales.

Los modernos: actualizar el estado de la cuestión

Es Romero Brest, como en casi todos los otros casos, quien escribe la solapa del libro de George Méautis, *Las obras maestras de la pintura griega*. El crítico observa allí que el trabajo sobre esta materia disponible en castellano ya era obsoleto y que la alternativa a Méautis era una obra a la que calificaba de inaccesible por

13 Al año siguiente de dictar esta lección —que recordemos, se publica en forma póstuma— Louis Courajod publica un artículo con el mismo título en el *Bulletin Monumental* (1891).

14 Se consultaron los siguientes catálogos en línea: Catálogo de la Biblioteca del Museo del Prado, Catálogo de la Biblioteca Nacional de España, Library Catalog de la University of Texas Libraries, Catálogo de la Biblioteca Nacional do Brasil, Catalog of the University of Birmingham.

encontrarse en idioma alemán (1948). Se advierten los diferentes sentidos con los que queda investida la puesta en circulación de la bibliografía sobre arte. En el caso de Courajod, un historiador al que se habían consagrados monumentos, la publicación se presenta como una *edición de jubileo*; en palabras del mismo Romero Brest, como un *homenaje*. En este caso, muy distinto, la edición se asume como una tarea de modernización; como una actualización del estado bibliográfico de un tema dentro de los límites del castellano.

Las obras maestras, traducido por Enrique Molina hijo, se anuncia en su portada «con dos ilustraciones en color y dieciséis en negro». Con esta leyenda el valor del contenido no quedaba referido solamente a lo que la publicación entregaba como escrito sino que también incluía aquello que *daba a ver*. El mismo sentido parece redundar en *La música y las naciones*, de Jean Aubry, publicado en 1946. La «Advertencia del editor», en *La música y las naciones*, señala que «en el Apéndice se incluye, como en la obra original, un catálogo de las obras de Claude Debussy que ha de ser muy útil a los lectores» (Anónimo, 1946: 9).¹⁵ La comparación con la edición fuente de 1922 citada en la misma advertencia¹⁶ revela que esta incluía, además, otros tres catálogos, dedicados a los músicos Manuel de Falla y Francesco Malipiero y a «*oeuvres anglaises*»; los cuatro separados por una portadilla con el título *Bibliographie*. Con la subrepticia exclusión del músico español, del italiano y de los ingleses y la conservación, en cambio, de Debussy, el libro de Jean-Aubry se presentaba en la Argentina como una obra con un recorte nacionalista que refrendaba el programa estético presente en su introducción. Es notable que esta amputación no significara una modificación sustancial en términos de economía espacial: de las 268 páginas del libro en idioma original se pasa, en el de Argos, a 262.

Más allá de esta supresión, es elocuente la comprobación de que la obra sigue a la edición en idioma original en aspectos como la duplicación de los títulos de capítulos, que se encuentran tanto en los encabezamientos de los textos como en las portadillas divisorias. Otro aspecto en el que el texto es *fiel* parece indicativo sobre la disponibilidad de información. En la cubierta y en la portada del libro no se consigna el nombre completo sino la inicial, algo que también se verifica en la edición fuente. Es notable cómo la editorial no sigue en este punto un criterio estable sino que se ajusta a la información que puede encontrarse en el libro en su lengua original.

Otro título que conforma el catálogo es *El arte religioso de los siglos XIII al XVII. Historia artística de las órdenes mendicantes*, de Louis Gillet. Con respecto a la edición en idioma original (1912), presenta un cambio en el título, que es permutado por el subtítulo. La distancia entre el producto que imprime Argos y el libro en idioma original, es en este caso notoria. El libro porteño no incluye ninguna de las reproducciones que en el original de gran formato aparecían a página completa y protegidas por una

15 Se trata de un paratexto anónimo incluido al comienzo del libro, posiblemente a cargo de Jorge Romero Brest.

16 Fue consultado el ejemplar de Jean-Aubry, *La musique et les nations*, Paris-Londres: Editions de la Siréne, J & W LTD, 1922 existente en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, que lleva sello de procedencia de la librería Lottermoser, domiciliada en Rivadavia 851, Buenos Aires.

hoja transparente.

El libro de Gaetano Previati, por su parte, *La técnica de la pintura y el divisionismo*, representa una excepción por la casa en la que es impreso —Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino—, aunque conserva las medidas de los otros libros, los cuadernillos tienen dieciséis hojas. La traducción estuvo a cargo de la conocida traductora Renata Donghi de Halperín. Es interesante el sentido de *manual* que es acordado a este libro, visible en el hecho de que se conservan los gráficos explicativos en el cuerpo del texto, un elemento que solo aparece en el trabajo didáctico de Lancelotti sobre el violín. A este respecto, es ilustrativa la confrontación entre la historia editorial del libro sobre el divisionismo y el ya referido *Libro*, de Cennini. Recordemos el itinerario de este texto: nacido como un recetario para la transmisión de técnicas, la edición norteamericana de la Yale University Press (1933) agregaba dos esquemas que mejoraban su claridad expositiva para un lector moderno ajeno al universo tecnológico del Trecento. La edición de Argos parecía proponer una lectura del texto que lo coloca como un *monumento* literario antes que como un manual, al intercalar láminas que no se relacionan tanto con el texto mismo como con un funcionamiento reflexivo del libro como objeto. En cambio, el libro de Previati conserva los gráficos explicativos y, por tanto, el funcionamiento previsible de un *manual*.

El libro de Lionello Venturi, *Pintores modernos*, es excepcional por sus características gráficas. Si bien en el interior se conservan casi todos los rasgos de los otros libros, el diseño de la cubierta, impresa en papel satinado y con una cuatricromía, desmarca al libro de la uniformidad presente en todo el catálogo de la *Biblioteca Argos*. También es significativo por el uso de reproducciones.

La colocación de un cuadro y su correspondiente esbozo en la misma página —técnica repetida en todo el libro— señalan una posibilidad técnica que permite respetar la distribución de elementos tal como estaba planteada en el original italiano, reconociendo su eficacia como procedimiento explicativo. Tanto en el cuerpo del texto como en los epígrafes los nombres de las obras aparecen en itálica y son conservados en idioma extranjero (francés o inglés). Son traducidas, en cambio, las aclaraciones como «esbozo para» o «(detalle)» que, a diferencia del título de la obra, están en redonda. La circulación de este libro dejó una huella de las prácticas de lectura de las que fue objeto en el ámbito universitario. Así, en la página ochenta del ejemplar que existe en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Nacional de La Plata se lee, en una *marginalia* manuscrita, «leer y copiar textual lo de Constable».

Los nuevos: compilar, ampliar, producir el corpus

El libro de Mario Lancelotti es una ampliación de sus *Cuatro ensayos sobre Paganini* (1945). En el mismo sentido, el libro de

Sarfatti se presenta como un *complemento* que continúa los desarrollos de su *Historia de la pintura*. En ambos casos lo nuevo se presenta como la extensión de una producción impresa que ya estaba en circulación. El libro de Lancelotti amerita cierto detenimiento por algunos de sus rasgos. Se compone de cinco capítulos y no tiene índice. El primero se titula «Los orígenes del violín», una expresión que recuerda al libro de Courajod, publicado el año anterior por la editorial. El segundo capítulo sobre la construcción del violín es descriptivo y técnico, con numerosos términos en italiano que remiten a las partes del instrumento. El tercer capítulo brinda informaciones sobre las formas musicales con relación al violín. Es el que ofrece una mayor cantidad de imágenes de pentagramas que ejemplifican distintas soluciones y figuras musicales. Algunos *ejemplos* que ilustran el libro están tomados de tratados cuya procedencia está debidamente consignada. Los estudios y tratados también son tematizados en el quinto capítulo, en el que se ofrece información sobre las traducciones disponibles y se hacen comparaciones que establecen el valor de cada texto con relación a la *enseñanza viva* de los maestros. Cada capítulo se inicia con un párrafo en el que se resumen los contenidos y es seguido por un extenso cuerpo de notas al final. Al igual que los gráficos didácticos, el uso de notas lo acerca a *La técnica de la pintura y el divisionismo*. Las notas se utilizan para citar fuentes, aclarar términos u ofrecer etimologías o bien para señalar variantes respecto a lo expresado en el cuerpo del texto.

La historiadora del arte Cristina Rossi (2005) llama la atención sobre la conferencia dictada por Sarfatti en Buenos Aires en 1946, que luego es publicada en el libro de Argos. De este origen de los textos en la divulgación oral, el texto pasa con la migración al libro al entorno universitario. El historiador del arte platense Ángel Osvaldo Nessi incluye el título en una lista de bibliografía que prepara para el dictado de sus cursos de historia del arte en La Plata a mediados de los años sesenta (s.d.). Señalemos sobre los trabajos de Romero Brest, *Pintores y grabadores rioplatenses*, y de José Pedro Argul, *Exposición de pintura* (1952), también primeras ediciones, su origen periodístico. En ambos casos son recopilaciones de artículos críticos. *Ver y estimar* es un lugar de procedencia de varios de los textos. Es significativo que con estos materiales aparecidos en publicaciones periódicas se monte una sucesión de monografías que, con el tiempo, podrá dar lugar a un canon del arte argentino. Por último, sobre el libro de Romero Brest puede decirse lo mismo que lo dicho sobre el libro de Méautis: que su valor como impreso radica también en las imágenes que *da a ver*. En uno de los ejemplares a los que tuvimos acceso —en colección particular— la lámina que reproduce la pintura *Gaucha en el palenque* de Juan Manuel Blanes se encuentra mutilada. Además del valor *ilustrativo* de la iconografía —un motivo gauchesco— puede pensarse que esta apropiación material pudo haber respondido al encuadre con el que fue hecha la reproducción fotográfica, que

al dejar ver el marco de la pintura remarcaba el aislamiento de la lámina como pieza autónoma dentro del impreso.

Reflexiones finales

El catálogo de la serie *El arte y los artistas* está trabajado por distintas temporalidades y áreas de desempeño social que coexisten y que son redistribuidas en un trabajo que podemos denominar *traducción*, si acordamos a esta noción un sentido amplio y complejo. Estas temporalidades van desde el tiempo programático de una *actualización*, que pretende poner al corriente de los últimos descubrimientos e ideas a las bibliotecas en castellano hasta la edición pensada en la distancia del *homenaje* —como en el caso de Courajod— que inscribe a la biblioteca Argos en formas ritualizadas de la cultura académica. La biblioteca que quedaba delineada con el catálogo de Argos pertrechaba a ese «hombre de cultura general» que el editor, Romero Brest, se imaginaba como lector de su *Historia de las artes plásticas* (Romero Brest, 1945a: 10). Como pudimos comprobar, varios de los textos publicados en español por Argos fueron utilizados, en idioma original, como fuentes para esta empresa historiográfica.

La historización de los distintos prólogos que los mismos textos recibieron en sus diferentes ediciones, así como las transformaciones en sus características gráficas y materiales, informa tanto sobre las constantes en su apropiación como sobre las inflexiones singulares del caso argentino. Las insistencias en las formas de leer determinados textos desde el siglo XIX nos permiten formular hipótesis sobre su recepción argentina, que no son evidentes sin una investigación sobre los modos de inscripción de un mismo texto en distintas tramas culturales. Recordemos especialmente la fortuna que encontró el Libro de Cennini entre prerrafaelitas y luego entre los impresionistas.

El recorrido por las marcas presentes en ejemplares es imprescindible para comprobar otro tipo de apropiación, esta vez sobre los libros mismos, considerados a la vez, como objetos escritos y artefactos visuales. Son estas mismas huellas materiales las que nos permiten cartografiar la circulación de bibliografía sobre arte en Argentina en la primera mitad del siglo XX. Antes de que Argos los edite en castellano, los títulos podían ser conseguidos en idioma original y en la última de sus ediciones, en las librerías o bibliotecas públicas de Buenos Aires. Por su parte, las publicaciones de esta editorial porteña tendrían efectos duraderos más allá de los límites nacionales, como lo prueban recientes ediciones facsimilares.

Es preciso insistir que la distinción hecha en este artículo entre clásicos y modernos no remite a ningún sustrato sustancial de los textos sino a estos horizontes de apropiación y formas de lecturas a los que referimos. La reinscripción de textos que ya gozaban de una circulación, más breve o dilatada, refuerza en algunos casos las

formas con las que los textos habían sido presentados en ediciones previas o ajusta estos dispositivos de presentación a las características de la biblioteca económica en las que eran republicados. Paradójicamente, los textos que no existían como libros antes de que Argos los publicara, no declaraban su valor de novedad sino como una prolongación de otros textos que ya estaban en circulación.

Referencias bibliográficas

- Adriani, Bruno (1949). *Los problemas del escultor*. Buenos Aires: Argos.
- Argul, José Pedro (1952). *Exposición de pintura*. Buenos Aires: Argos.
- Bayón, Damián Carlos (1948a). «Espejo de la pintura actual de Margarita G. de Sarfatti». *Ver y estimar*, (1).
- Bayón, Damián Carlos (1948b). «La esencia del estilo gótico». *Ver y estimar*, (5).
- Cennini, Cennino (1844). *A treatise on painting written by Cennino Cennini*. London: Edward Lumley.
- Cennini, Cennino (1911). *Le Livre de l'art; ou, Traité de la peinture*. París: Watelin.
- Cennini, Cennino (1932). *Il libro dell'arte*. New Haven: Yale University Press.
- Cennini, Cennino (1933). *Il libro dell'arte. The craftsman's handbook*. New Haven: Yale University Press.
- Cennini, Cennino (1947). *El libro del arte*. Buenos Aires: Argos.
- Cennini, Cennino (2008). *El libro del arte*. Valladolid: Vaxtor.
- Chartier, Roger (2005). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (2004). «Julio Cortázar: Traductor». *Revista Número*, (41), pp. 28-32.
- Córdova Iturburu, Cayetano (1958). *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Atlántida.
- Courajod, Louis (1891). «Les origines de l'art gothique». *Bulletin Monumental*, (7), pp. 42-119.
- Courajod, Louis (1901). *Leçons professées à l'École du Louvre*. Paris: Alphonse Picard et fils.
- Courajod, Louis (1946). *Los orígenes del arte gótico*. Buenos Aires: Argos.
- Derrida, Jacques; Ferrer, Daniel; Contat, Michel y otros (2013). «Archivo y borrador». En Goldchluk, Graciela y Pené, Mónica (comps.). *Palabras de archivo* (pp. 205-233). Santa Fe: UNL.
- Foucault, Michel (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- García, María Amalia (2006). «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* (pp. 167-175). San Pablo: Comitê Brasileiro de História da Arte.

- Gillet, Louis (1912). *Histoire artistique des ordres mendiants. Étude sur l'art religieux en Europe du XII^e au XVII^e siècles*. París: Libraire Renouard.
- Gillet, Louis (1947). *El arte religioso de los siglos XIII al XVII. Historia artística de las órdenes mendicantes*. Buenos Aires: Argos.
- Goethe, Johann Wolfgang (1949). *Benvenuto Cellini en su patria y en su época*. Buenos Aires: Argos.
- Gustavino, Berenice (2014). *La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana* [Tesis de doctorado]. La Plata. Rennes.
- Héron de Villefosse, Antoine; Lefèvre-Pontalis Eugène (1911). «Monument de Louis Courajod». *Bibliothèque de l'école des chartes*, (72), pp. 726-730. París: Droz.
- Jean-Aubry, Georges (1922). *La musique et les nations*. Paris-Londres: Editions de la Sirène, J & W LTD.
- Jean-Aubry, Georges (1946). *La música y las naciones*. Buenos Aires: Argos.
- Kultermann, Udo (1995). *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Akal.
- Lancelotti, Mario (1947). *El violín y sus maestros*. Buenos Aires: Argos.
- Magagnato, Licisco (2009). «Introducción». En Cennini, Cennino. *El libro del arte* (pp. 5-27). Madrid: Akal.
- Malosetti Costa, Laura (2005). «Romero Brest y la historiografía del arte argentino». En Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura (comps.). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (pp. 283-392,). Buenos Aires: Paidós.
- Martínez de Sousa, José (2004). *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Gijón: Trea.
- McKenzie, Donald (1999). *Bibliography and the sociology of texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Méautis, Georges (1948). *Las obras maestras de la pintura griega*. Buenos Aires: Argos.
- Miret, Enric (1962). «El problema de la diversidad de tendencias en los estudios de Historia del Arte Medieval». *Cuadernos de Historia del Arte*, (2), pp. 9-23. Mendoza: Instituto de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Pierard, Louis (1947). *Manet, el incomprendido*. Buenos Aires: Argos.
- Previati, Gaetano (1950). *La técnica de la pintura y el divisionismo*. Buenos Aires: Argos.
- Poussin, Nicolas (1824). *Collections de lettres de Nicolas Poussin*. París: Didot.
- Poussin, Nicolas (1929). *Lettres publiées avec une introduction par Pierre Du Colombier*. París: Cité des livres.
- Poussin, Nicolas (1945). *Lettres; précédées de la vie du Poussin par Félibien*. París: J. et R. Wittman.
- Poussin, Nicolás (1947). *Cartas*. Buenos Aires: Argos.
- Roland, Alfredo (1948). «Cennino Cennini y la pintura del trecentos». *Ver y estimar*, (1), pp. 29-31.

Romero Brest, Jorge (1942). *Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires: Losada.

Romero Brest, Jorge (1945a). *Historia de las artes plásticas I. Introducción*. Buenos Aires: Poseidón.

Romero Brest, Jorge (1945b). *Historia de las artes plásticas II. La pintura*. Buenos Aires: Poseidón.

Romero Brest, Jorge (1946). *Historia de las artes plásticas III. La arquitectura y la escultura*. Buenos Aires: Poseidón.

Romero Brest, Jorge (1951). *Pintores y grabadores rioplatenses*. Buenos Aires: Argos.

Rossi, Cristina (2005). «Una pulseada por la abstracción: Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi». En Giunta, Andrea; Malosetti Costa, Laura (comps.). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (pp. 51-70). Buenos Aires: Paidós.

San Martín, María Laura (1961). *Pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Mandrágora.

Sarfati, Margarita (1947). *Espejo de la pintura actual*. Buenos Aires: Argos.

Schlosser, Julius von (1976). *La literatura artística*. Madrid: Cátedra.

Venturi, Lionello (1953). *Pintores modernos: Goya, Constable, David, Ingres, Delacorix, Corot, Daumier, Courbet*. Buenos Aires: Argos.

Verón, Eliseo (1996). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

Referencia electrónica

Dictionary of Art Historians (s.d.). «Louis Courajod» [en línea]. Consultado el 17 de diciembre de 2016 en <<https://dictionaryofarthistorians.org/courajodl.htm>>.