



ARMILIAR
Revista de Historiografía del Arte



facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Secretaría de
Asuntos Académicos
**DEPARTAMENTO DE
ESTUDIOS HISTÓRICOS
Y SOCIALES**

**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Aníbal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidenta Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

**Jefa del Departamento de
Estudios Históricas y Sociales**

Lic. Paola Belén

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Publicaciones y Posgrado

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretaria de Relaciones Institucionales

Prof. Sabrina Soler

Secretario de Cultura

Prof. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Esteban Conde Ferreira

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría



GESTIÓN Y COORDINACIÓN EDITORIAL

Lic. Florencia Mendoza

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Lic. Manuela Belinche Montequín

Trad. Mercedes Leaden

Lic. Florencia Mendoza

TRADUCCIÓN

Trad. Mercedes Leaden

CORRECCIÓN DE PRUEBAS

Lic. Adela Ruiz

DESARROLLO WEB

Lic. Lisandro Peralta

DIRECCIÓN DE DISEÑO EN COMUNICACIÓN VISUAL Y REALIZACIÓN

DCV María Ramos

DCV María de los Angeles Reynaldi

Lucía Pinto

Agustina Fulgueiras

OBRA DE TAPA

Viejo pescador (s/f), Cleto Ciocchini. Óleo sobre tela. Colección Tortonese. Expuesto en el XXXI Salón Anual de la Comisión de Bellas Artes y en el Quinto Salón de Arte de Buenos Aires.

Mayo de 2017

Armiliar es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Argentina.

CUIT 30-54666670-7

dae@fba.unlp.edu.ar

armiliar.fba.re@gmail.com

Revista electrónica

ISSN 2545-7888

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/armiliar>



Equipo editorial

Director

Lic. Rubén Hitz (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Codirectora

Prof. Natacha Segovia (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Consejo editorial

Prof. Oscar Steimberg (Universidad de Buenos Aires / Argentina)

Dra. Sandra Szir (Universidad Nacional de San Martín / Argentina)

Dra. Ana Longoni (Universidad de Buenos Aires / Argentina)

Dra. Mercedes Reitano (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Mg. María de los Ángeles de Rueda (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Consejo académico

Dr. Saúl Sosnowski (Universidad de Maryland / Estados Unidos)

Dr. Francisco Montes González (Universidad de Granada / España)

Dra. Soledad Novoa (Universidad de Chile / Chile)

Dr. Ticio Escobar (Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción / Paraguay)

Consejo de redacción

Lic. Federico Ruvituso (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Lic. Juan Cruz Pedroni (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Lic. Jorgelina Sciorra (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Lic. María Cobas Cagnolati (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

ÍNDICE

2	EDITORIAL
5	PRÓLOGO Oscar Steimberg
	HISTORIOGRAFÍA(S) DEL ARTE
7	<i>Tour</i> historiográfico sobre la categoría de lo pintoresco Rubén Ángel Hitz
13	A prudente distancia. Aproximaciones al concepto warburgiano de grisalla Federico Luis Ruvituso
34	La serie El arte y los artistas de la editorial Argos Bibliografía sobre arte e inscripciones de los textos Juan Cruz Pedroni
54	Modelos divergentes: entre la historia y lo estético Relectura de la obra histórica de Eduardo Schiaffino Natacha Segovia
65	Ecos indigenistas en el campo artístico argentino Jorgelina Araceli Sciorra
75	José León Pagano y el valor histórico del arte El caso del arte prehispánico y colonial en el territorio argentino María Silvia Cobas Cagnolati
	APUNTES HISTORIOGRÁFICOS
83	Últimas tendencias historiográficas: exilios modernos Lucía Álvarez
	HISTORIOGRAFÍAS FUTURAS
90	Estelas ignoradas Entrevista a Luis Scafati Federico Luis Ruvituso
94	GRISALLAS HISTORIOGRÁFICAS

Armiliar proviene del latín *armilla*, que significa 'aro', círculo o brazaletes. La palabra se relaciona casi exclusivamente con el atributo principal de la llamada «esfera armiliar», instrumento astronómico utilizado para representar el movimiento aparente de las estrellas alrededor de la Tierra o del Sol a través de un punto fijo y de aros metálicos móviles que lo rodean y que representan el Ecuador, la Elíptica, los meridianos y los paralelos.

En este sentido, por una parte, *Armiliar* remite a ese instrumento de medición y de representación astronómica muy popular durante el siglo XVIII, devenido, en la actualidad, en una curiosidad científica y un objeto de museo. Por otra parte, el instrumento sirve para trazar un paralelismo y un cruce metafórico con otras prácticas de investigación artística vigentes que se encuentran siempre alrededor de un punto central: la producción artística y su historia. Estas prácticas, como la crítica o la teoría del arte, se entrecruzan con la historiografía, a veces sin advertirlo, como los aros del instrumento, y se encuentran en permanente movimiento y oscilación teórica.

En ese contexto, *Armiliar* se propone como una herramienta, un instrumento para la investigación y para la producción de material teórico sobre el pasado y el presente de la práctica y la teoría artísticas desde una perspectiva latinoamericana.

La revista tiene como objetivo la cimentación de un espacio pensado para la publicación de investigaciones específicas acerca de la Historiografía del Arte en el ámbito académico local. En ese sentido, este primer número podría considerarse un punto de partida para este tipo de investigaciones en nuestra universidad y, de alguna manera, en la Argentina, ya que la disciplina no ha contado hasta ahora con una publicación especializada dentro del país.

La Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) ha proporcionado el marco para que las investigaciones llevadas a cabo por las cátedras de Historiografía del Arte I, II y III, pertenecientes a la carrera de Historia del Arte, encuentren un espacio de publicación. Una iniciativa, como sugerimos, inédita y por demás necesaria para el desarrollo de una disciplina que supone un análisis profundo de gran parte del aparato teórico que rodea, que construye y que modifica el campo artístico a través del tiempo.

Bajo estas directrices, se reunieron para este primer número una serie de artículos que presentan parte de las investigaciones llevadas a cabo dentro de las cátedras de Historiografía del Arte general (I y II) y de Historiografía del Arte Argentino (III).

La primera sección titulada «Historiografía(s) del Arte» aborda temáticas diversas implicadas dentro de los estudios historiográficos. En ese sentido, el primer trabajo del apartado

centra su interés en la confección de un derrotero acerca de la categoría de lo pintoresco en el contexto inglés entre 1730-1830 (de Rubén Hitz), mientras que el segundo continúa con una aproximación al concepto de Grisalla de acuerdo con las teorías de Aby Warburg, historiador del arte alemán de principios del siglo xx (de Federico Ruvituso). Estos dos primeros trabajos, que señalan aspectos teóricos generales, dan paso a análisis específicos en el contexto latinoamericano: la caracterización teórica de la serie El Arte y los artistas que la editorial Argos publicó entre 1946 y 1953 en la Argentina (de Juan Cruz Pedroni), por un lado, y una relectura de la concepción estética que Eduardo Schiaffino desarrolló durante su vida, opuesta al supuesto positivismo con el que llevaba a cabo sus investigaciones (de Natacha Segovia), por el otro. Finalmente, la sección se completa con dos trabajos: el primero, sobre la siempre conflictiva categoría de *indigenismo* en el discurso de la Historia del Arte Argentino (de Jorgelina Sciorra), y el segundo sobre los pronunciamientos del crítico argentino José León Pagano acerca del arte prehispánico y colonial (de María Cobas Cagnolati).

A esta selección, que comprende la parte central de la revista, se le suman trabajos de alumnos realizados como actividad final para terminar la cursada de Historiografía del Arte II y III. Esta segunda sección, denominada «Apuntes historiográficos», es una pieza clave de la publicación, ya que plantea el uso de *Armiliar* no solo como forma de divulgación académica, sino, también, como una nueva herramienta pedagógica.

Por su parte, la tercera sección, «Historiografías futuras», está dedicada a entrevistas que tienen por objetivo dejar constancia de los pronunciamientos de diversos artistas nacionales acerca de la Historia del Arte, del campo artístico actual y de su propia producción. La sección se orienta a construir un espacio de fuentes escritas para la hipotética elaboración historiográfica por venir.

En este número, la entrevista gira en torno al ilustrador y artista Luis Scafati y se titula «Estelas ignoradas».

La cuarta y última sección, «Grisallas historiográficas», atiende a la importancia de las fuentes textuales con las que trabaja la Historiografía del Arte. En ese sentido, la sección se organiza a la manera del *Libro de los pasajes* (1983), de Walter Benjamín, y se compone exclusivamente de citas textuales. Cada cita remite a uno de los artículos de la primera sección y complementa, amplía e incluso discute los contenidos que allí se desarrollan. La selección tiene como finalidad presentar textos descartados tanto por su extensión como por su marginalidad de los artículos principales. Estos extractos dejan constancia de caminos para seguir investigando y pensando los problemas historiográficos que se presentan en este número.

Por último, a través de esta nota editorial, el equipo de la revista agradece especialmente la amabilidad y el compromiso con los que las autoridades de la FBA y el equipo de edición, de corrección

y de diseño de Papel Cosido encararon este proyecto. Agradecemos también la desinteresada colaboración del consejo editorial y del consejo académico que hicieron posible esta publicación. Esperemos que sea este el comienzo de un provechoso camino de aprendizaje, de investigación y de enseñanza.

Equipo de *Armiliar*

PRÓLOGO

Se ha dicho mucho más de una vez: en todo texto histórico las definiciones del presente operan como modificaciones del pasado. Y es probable que se haya reiterado mucho menos —tal vez por una cierta sospecha de obviedad— la afirmación inversa, paradójicamente coincidente: el conocimiento de toda nueva narración del pasado modifica el presente de las proposiciones históricas que confluían o que confrontaban con ella. Pero en ambos casos, se hace necesaria la continuidad de una conversación: la que se construye a partir de la presentación, la crítica y la redefinición de los nuevos recorridos de lectura, teóricos y metodológicos, que definen o que interrumpen continuidades y recomienzos en las historias y las historiografías del arte.

Esto se debe a que se trata, efectivamente, en cada oportunidad, de la invitación al recorrido de un nuevo circuito conversacional y no sólo de un intercambio entre los participantes individuales de la formulación de cada hallazgo o cada búsqueda. Se trata de la renovación o de la reconstrucción de un circuito que, como suele ocurrir en el conjunto de los dispositivos de producción y de recuperación de mensajes, a veces funciona —cada dispositivo, él también en su conjunto— como un sujeto social. En este caso, nos interpela desde el nombre de la revista. Se nos recuerda que *Armiliar* era el nombre de un instrumento de medición y de representación astronómica, con cuyo uso daba cuenta de los resultados de mediciones y de representaciones astronómicas, en tiempos en los que su objeto de observación estaba informado por definiciones del universo astral que mantenían una concepción astronómica geocéntrica; sustituida por otras que, sin embargo, debieron apelar a su puesta en fase con ella para definirse como imágenes-objeto en la postulación de sus proposiciones teóricas y metodológicas.

Mediante la elección y la organización del registro de sus recorridos, *Armiliar* se muestra apuntando al objetivo de la construcción de «un espacio pensado para la publicación de investigaciones específicas acerca de la Historiografía del Arte en el ámbito académico local»; construcción que se despliega como *registro crítico*, es decir, como pregunta acerca de las condiciones de producción y de circulación de los diferentes momentos de escritura y de lectura de nuestra historiografía del arte.

Corresponde señalar, también, que la enumeración de esos objetivos incluye el de la incorporación de textos recientes provenientes de distintos momentos de la práctica histórica y crítica, propuestos por autores que se encuentran recorriendo en su producción diferentes instancias de la práctica histórica y crítica y del intercambio académico.

Complementariamente, la consideración de la variedad de textos elegidos permite advertir también una abarcatividad similar en los tratamientos de variantes de la expresión histórica y ensayística que no pertenecieron únicamente al campo de la producción y la discusión historiográfica, sino, también, a su articulación con operatorias presentes en la organización del conjunto de las reflexiones sobre el arte y la cultura. Se advertirá que así ocurre como efecto de la inclusión de textos —o, más bien, de series textuales— que dan cuenta del decir teórico, crítico y metacrítico mediante el que ocupan la escena imágenes y los fragmentos escriturales de autores fundadores de modos y de accesos modernos y contemporáneos al pensamiento sobre el arte y su crítica, y cuyo procesamiento final de lectura puede pensarse que queda a elección o responsabilidad del lector. Algo que tal vez pueda indicar, como otro de los rasgos característicos de *Armiliar*, la propuesta de atender, en el despliegue de la problemática de cada autor, al efecto de *elección permanente de objetivos y de límites* que se muestra como propia de su escritura, o su tono, o su decir.

Oscar Steimberg

Tour historiográfico sobre la categoría de lo pintoresco

A brief historiographic tour of the picturesque

Rubén Ángel Hitz

hitzruben@gmail.com

Historiografía del Arte I, II, III
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 10/11/2016
Aceptado: 12/02/2017

Resumen

Lo pintoresco es un concepto de origen italiano que se refiere al punto de vista utilizado por el pintor y que se elaboró como teoría en Inglaterra entre 1730 y 1830. Esta categoría designa una forma de mirar el paisaje siguiendo los criterios extraídos de una obra pictórica. La aplicación de determinadas reglas artísticas sobre la naturaleza pondrá de manifiesto la necesidad de mirar corrigiendo, mirar del modo adecuado para perfeccionar el lienzo paisajístico. Existe en el periodo mencionado un rico metadiscurso teórico y literario sobre el término que incluye desde ensayos como los del reverendo William Gilpin o los de Uvedale Price, hasta las poesías y las guías turísticas de William Wordsworth. En el presente artículo se traza un análisis del concepto en Inglaterra entre 1730 y 1830.

Palabras clave

Paisaje; pintoresco; literatura

Abstract

The concept of the picturesque refers, in its Italian origin, to the point of view assumed by the painter which is later elaborated as a theory in England between 1730 and 1830. The picturesque becomes a way of looking at the landscape following the criteria taken from a painting. Applying artistic rules on nature will evidence the need to adapt the way of looking, the need to look appropriately to perfect the landscape canvas. In the aforementioned period, there is rich theoretical and literary metadiscourse, including essays by Rev. William Gilpin or Uvedale Price, as well as William Wordsworth's poetry and travel guides. The present article aims to draw an analytical outline of the picturesque in England between 1730 and 1830.

Keywords

Landscape; picturesque; literature

Francisco de Holanda, en sus *Conversaciones con Miguel Ángel* (1956) y sus amigos —que se llevaron a cabo en 1538 cuando el gran florentino tenía sesenta y tres años y estaba pintando el *Juicio Final* (1537-1541) en la Capilla Sixtina—, cuenta que en una de esas conversaciones Miguel Ángel dijo que la representación de la naturaleza, el paisaje y, en general, el mundo exterior, eran mucho menos importantes que la idea —en el sentido platónico— que la obra de arte debía traducir. En lugar de copiar la naturaleza, había que corregirla para que fuera una invención en la que buscar la perfección ideal (Francisco de Holanda, 1956).¹

El pintor portugués, que admiraba a Miguel Ángel, exageró un poco lo bien que había aprendido la lección cuando recomendó pintar con los ojos cerrados para evitar que la idea se desvaneciera. Como sabemos, la naturaleza no es racional y, en consecuencia, el paisaje tampoco se caracteriza por reglas racionales como el orden, la simetría, la proporción o la armonía. Un paisaje es una imagen de la naturaleza, una experiencia de la naturaleza en forma de imagen y, también, la interpretación de una imagen. El paisaje, entonces, no es exactamente lo que nos rodea, es decir, el entorno.

El término *entorno* es un concepto que ayuda a precisar los límites del significado de paisaje. La naturaleza, siguiendo a Horacio Fernández (2007), es el conjunto completo de las cosas con sus energías, propiedades, procesos y productos. El paisaje es una pantalla de la naturaleza modificada por la cultura, una suma de naturaleza y cultura. En cambio, el entorno es un sitio percibido por un sujeto en forma compleja, no solo visualmente; un lugar en el que se producen una serie de relaciones entre el sujeto, el espacio y sus significados (Fernández, 2007).

El entorno puede ser natural, pero el paisaje no. Para que el paisaje exista es necesaria la elección cultural de un observador determinada por su mirada, tanto con los ojos bien abiertos como cerrados para atender solo a las imágenes del pensamiento. El paisaje no es la naturaleza ni el entorno, sino una imagen de la naturaleza o del entorno. Un tipo de representación que ha sido válido en Occidente entre su invención o, mejor dicho, su consolidación como género en el Renacimiento y su omisión, olvido o abandono más o menos beligerantes a partir de un momento un tanto impreciso que podríamos adjudicar al advenimiento de las llamadas vanguardias del siglo xx.

En el Romanticismo la naturaleza se convierte en un espacio estético por antonomasia, fuente de los sentimientos de lo bello y de lo sublime. Se podría decir que en este periodo el mejor retrato del alma humana no es el cuerpo sino el paisaje. La belleza o la sublimidad interior se verán reflejadas por una determinada inclinación del gusto hacia uno u otro espacio natural. Lo bello y lo sublime funcionan como dos complementarios. Pero hay otra categoría que debemos tener en cuenta en la concepción del paisaje romántico: la categoría de lo pintoresco. Según Mario Praz (1999), este concepto es de origen italiano y se refiere, esencialmente, al punto de vista utilizado por el pintor y que se elaboró como teoría en Inglaterra, entre 1730 y 1830.

¹ Vintila Horia, que prologó esta edición, señala que Francisco de Holanda escribió también un tratado *Da pintura antiga* (1538) cuya primera parte constituye un manual de observaciones y de preceptos técnicos inspirados por Vitruvio y cuya segunda parte comprende las *Conversaciones con Miguel Ángel* (1956). El manuscrito de este tratado fue descubierto en Madrid, hacia fines del siglo xvii. El original se perdió y su copia fue traducida por primera vez al español en 1563 por el pintor Manuel Denis. El libro fue publicado en Madrid en 1922 y se conservó intacta la traducción de Denis. También existe una traducción francesa de 1845 y parece ser que nunca fue publicada en portugués.

Lo pintoresco, para Beatriz González Moreno, se define por la variedad en la uniformidad y surge, «para reivindicar la voz de una clase media que se alza y que desafía, especialmente, a la categoría de lo sublime, una categoría solipsista definida por delirios de grandeza y por sueños de propiedad» (González Moreno, 2007: 51).

Esta categoría se convierte en una forma de mirar el paisaje siguiendo los criterios extraídos de una obra pictórica. Es decir, la aplicación de determinadas reglas artísticas sobre la naturaleza pondrá de manifiesto la necesidad de mirar corrigiendo, mirar del modo adecuado para perfeccionar el lienzo paisajístico. Pero también es vital la impresión que causa la pintura en la literatura ficcional y no ficcional.

Existe en el periodo mencionado un rico discurso teórico y literario que incluye desde ensayos, como los del reverendo William Gilpin (2004) o los de Uvedale Price (1749), hasta las poesías y las guías turísticas de William Wordsworth [1798] (2014) o la prosa de Ann Radcliffe [1794] (1992), entre otros. Todos estos materiales dan cuenta del afán por lo pintoresco, que se ve reflejado en los motivos pictóricos, en la elección de los puntos de vista de la naturaleza y en la organización de los jardines.

Desde mediados del siglo xvii se vivieron periodos de cierta estabilidad política y de intensificación del comercio entre las naciones europeas, lo que permitió viajar por el simple placer de conocer otros lugares y de establecer contacto social con otras geografías y sociedades. Entre las familias más destacadas de Inglaterra se institucionalizó que los jóvenes herederos, antes de concluir el periodo de formación y de pasar a la vida activa para ocuparse de sus títulos y de su escaño parlamentario, debían realizar un viaje por el continente durante el cual pondrían a prueba sus conocimientos, adquirirían modales y aprenderían a desenvolverse en situaciones sociales diferentes al protocolo inglés. El viaje solía tener como destino final Italia, es decir, los jóvenes tomarían contacto con la cultura latina y con el arte: la arquitectura, la poesía, la pintura (Maderuelo, 2004).

Esto se conoció como el *grand tour*. Pero hacia fines del siglo xviii el *domestic tour* se convirtió en algo tan *chic* como el *grand tour*. El recorrido europeo que permitía a los románticos entrar en contacto con el paisaje sublime de los Alpes y el *Mont Blanc* encuentra un competidor en el *tour* local, en el distrito de los lagos, en las tierras de Escocia. El desarrollo de este *petit tour* permite el florecimiento de las guías y de las publicaciones que aconsejaban sobre cuál era el recorrido más adecuado dependiendo de si era en carreta, a caballo o a pie, y el punto más conveniente para la observación de un determinado rincón del paisaje.

Lo pintoresco, entonces, hace referencia a otro tipo de experiencia estética que no es ni lo bello ni lo sublime. A fines del siglo xviii lo pintoresco se define en relación con la belleza y con la sublimidad por dos autores fundamentales, ya mencionados, que hicieron popular el uso del término en Inglaterra. Uno de estos autores es el reverendo William Gilpin con una obra bastante abundante:

Observaciones sobre el río Wye y varias partes del sur de Gales, relativos principalmente a la belleza pintoresca (1782); *Observaciones sobre la región de los lagos y el oeste de Inglaterra* (1791); *Comentarios sobre los paisajes boscosos y otras vistas de tierras arboladas* (1791) y *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (1792). El otro autor es Uvedale Price con *Ensayos sobre lo pintoresco en comparación con lo sublime y lo bello* (1794).

William Gilpin dice, por ejemplo, en uno de sus ensayos dirigiéndose a los jóvenes artistas:

En primer lugar dirijo al joven artista este principio general: no dejes que tu orgullo, presumiendo demasiado de tu talento creador, desvíe tu mirada de la naturaleza. Ella debe reinar como el arquetipo de todo. Síguela con cuidado por sus diversos caminos; observa cuánto eleva las colinas de los altivos montes, cómo despliega sus amplias sombras sobre sus toscos bordes, que diferentes matices envuelven sus brillantes superficies. Observa después el distante lago que, visto así, en la distancia, no es más que una mancha brillante pero que, al acercarte, verás cómo abraza con sus ondulantes curvas las sobresalientes rocas. Observa también como su forma proteica se apropia de cada sombra, tanto en el movimiento como en el reposo; y cómo la forma de los acolchados montes, las escarpadas rocas y las torres ruinosas de los castillos, reflejados en la suave superficie, vuelven al ojo con su forma invertida (Gilpin, 2004: 128).

Uvedale Price consideró lo pintoresco, en primer lugar, como una categoría, como lo bello y como lo sublime y, en segundo lugar, como una cualidad de la naturaleza *per se*; una cualidad que debe ser buscada en la práctica real, conservada y mejorada cuando se encuentra. En otros pronunciamientos, Uvedale Price también se refirió a los jardines y dijo que los jardines debían imitar a las pinturas de paisajes, y que el propósito del jardinero y del pintor era hacer mejoras sobre la naturaleza. En este sentido, Price fue acusado por sus detractores de *mejorar la negligencia y el accidente*. Uvedale Price y Richard Payne Knigth fueron llamados despectivamente *los mejoradores salvajes* (Maderuelo, 2004).

William Wordsworth, desde su poesía, describe paisajes plagados de elementos pintorescos. En estas líneas publicadas en 1798, mientras retornaba con su hermana por el valle de Wye en el sur de Gales desde Bristol y luego de un recorrido a pie de varios días, dice:

Cinco años han pasado; cinco veranos, / con sus largos inviernos! Y de nuevo oigo / Estas aguas, brotando de manantiales silvestres / con su suave murmullo interior. Una vez mas / contemplo estos abruptos y elevados picos / que me sugieren en su yermo aislamiento / pensamientos de mayor soledad; y encadenan / el paisaje en el silencio del cielo / ya llegó el día cuando de nuevo descanso / aquí, bajo este oscuro sicómoro y observo / estas parcelas de cabañas, estas matas de huerto / que en esta estación, de inmaduros frutos / de tonos verdes arropados se pierden entre / semibosquecillos y arboledas. Vuelvo a ver / estas filas de setos, desdibujadas, líneas apenas / de silvestres y salvajes arbustos:

estas granjas / pastorales verdes hasta la puerta; y coronas de humo / elevándose en silencio de entre los arboles / cual nota incierta, parecería, / de vagabundos en el despoblado del monte, o cueva de ermitaño, donde junto al fuego/ siéntase el ermitaño solitario (Wordsworth, 2014: 1).

Estas descripciones de la región de los lagos también aparecen en textos no ficcionales. Así surgen las guías, por ejemplo, *Memorials of tour in Scotland* (1803); *Descripción del distrito de los lagos* (1810) o *La excursión* (1814).

Wordsworth expone en ellas la necesidad de saber aproximarse al paisaje de forma gradual y de encontrar en cada elemento de la naturaleza la armonía de un todo. Además, critica cómo muchas veces los viajeros buscan exclusivamente esos pequeños parajes recomendados, desdeñando el resto de la naturaleza, y lamenta que sus lagos se hayan visto invadidos y profanados por espectadores que solo se deleitan con una apariencia artificial. Asimismo, a fin de evitar una destrucción total de los encantos naturales del paisaje, mantiene sus recomendaciones estéticas y enfatiza en la necesidad de salpicar el paisaje con *cottages*; defiende la idea de que la localización de estas viviendas no debe ser arbitraria, sino que deben estar cuidadosamente ubicadas para evitar un daño al paisaje natural (González Moreno, 2007).

La literatura describe, por ejemplo, paisajes de Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Salvatore Rosa. Ann Radcliffe, en *Los misterios de Udolfo* (1794), intercala en el relato descripciones de gran efecto visual para emular los paisajes de los mencionados pintores.

Reflexiones finales

En definitiva, el jardinero paisajista desde la pintura o el poeta jardinero desde la literatura hacen que el paisaje se envuelva en un estilo artificial, en un estilo que pretende recrear un auténtico paraíso terrenal. Los jardines pintorescos se definen por la variedad de sus elementos y por la capacidad de producir un efecto pictórico y, al igual que en la pintura, se incorpora la técnica del claroscuro, como lo usaba Salvatore Rosa.

El empleo del claroscuro permite una indeterminación en nuestras percepciones que facilitan y estimulan la imaginación. Los juegos de luces y de sombras producen un cierto efecto de desconcierto a la vista, que se siente incapaz de atrapar de un solo golpe esa realidad construida que tiene por delante. Por ese motivo se recurre, podríamos decir, a ese ojo interior de la mente que viene a rellenar un vacío oscuro e inquietante.

La literatura produce un efecto pictórico mediante las palabras; el jardín paisajista reordena la naturaleza y la convierte en un paraíso, como lo hizo antes el pintor. La pintura de paisaje, la poesía, el relato ficcional, el ensayo y, también, las guías son fruto de un juego ilusorio y de la manipulación del punto de vista.

Referencias bibliográficas

De Holanda, Francisco [1538] (1956). *Conversaciones con Miguel Ángel*. Buenos Aires: La Rreja.

Fernández, Horacio (2007). «Antiguas novedades. Repariciones del paisaje en las artes visuales». En Maderuelo, Javier (dir.). *Paisaje y Arte* (pp. 161-182). Madrid: Abada.

González Moreno, Beatriz (2007). *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Gilpin, William (2004). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (Javier Maderuelo ed.). Madrid: Abada.

Maderuelo, Javier (2004). «Prólogo: La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin». En Gilpin, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (pp. 7-43). Madrid: Abada.

Praz, Mario (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acanalado.

Radcliffe, Ann [1794] (1992). *Los Misterios de Udolfo*. Madrid: Valdemar.

Wordsworth, William [1798] (2014). *Lyrical Ballads*. London: J. and A. Arch.

Referencia electrónica

Price, Uvedale (1749). *An Essay on the picturesque* [en línea]. Consultado el 19 de diciembre de 2016 en <<https://archive.org/details/essayonpicturesq01pric>>.

A prudente distancia

Aproximaciones al concepto warburgiano de grisalla¹

At a discreet distance

An approach to the Warburgian concept of Grisaille

Federico Luis Ruvituso

federicoruvituso@gmail.com

Historiografía del Arte II

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Recibido: 01/11/2016

Aceptado: 05/02/2017

Resumen

La obra y el pensamiento de Aby Warburg (1866-1929) es en la actualidad motivo de grandes discusiones historiográficas. Sus breves artículos, su proyecto inconcluso *Atlas Mnemosyne* y sus diarios reflejan ideas, tanto sobre la supervivencia (*Nachleben*) de la Antigüedad en el Renacimiento como acerca de cuestiones relativas a la historia del arte en general. En este trabajo se presenta una de las ideas que el historiador alemán desarrolló durante toda su vida: la noción de grisalla. Esta técnica pictórica suponía para Warburg un estado de tensión visual en el primer Renacimiento y fue la de su célebre concepto de *Pathosformel*. Este concepto es operativo para explicar algunas características del funcionamiento del *Atlas*, como forma de relacionar imágenes. Los vaivenes y el desarrollo de esta noción constituyen el eje del presente artículo.

Palabras clave

Grisalla; estudios warburgianos; *Atlas Mnemosyne*; Historiografía del Arte

Abstract

The work and thought of Aby Warburg (1866-1929) is the subject of great historiographical discussions today. His short articles, his unfinished project *Atlas Mnemosyne* and his journals present great ideas about the survival (*Nachleben*) of the Antiquity in the Renaissance and interesting theories about the history of art in general. This work focuses on presenting one of the ideas that the German historian developed throughout his life: the notion of Grisaille. This pictorial technique assumed for Warburg a state of visual tension in the first Renaissance and was its celebrated concept *Pathosformel*. This concept can be used to explain some characteristics of the operation of the *Atlas* as a way to relate images to each other. The ups and downs of this notion comprise the central point of this article.

Keywords

Grisaille; Warburgian studies; *Atlas Mnemosyne*; Art Historiography

¹ El presente trabajo se inscribe en una investigación mayor realizada con una beca de investigación otorgada por la Universidad Nacional de la Plata (UNLP) y radicada en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de Facultad de Bellas Artes (FBA). Dirigen este proyecto el Lic. Daniel Jorge Sánchez (FBA- UNLP) y la Lic. Lía Inés Lagreca (FBA- UNLP).

Interregnos de compensación Grisallas en la tumba de un florentino

2 *Herma*: pilastra coronada por una cabeza; del griego ἔρμα, piedra de apoyo, fue usada para marcar límites, amarrar barcos e, incluso, con fines decorativos, además de religiosos (Santos, 2013: 200). En este caso, Warburg entiende la *herma* a la manera de un Jano bifronte para pensar la naturaleza de las imágenes, siempre dobles, ambiguas y en tensión.

Según Aby Warburg, el influjo de la cultura de la Antigüedad grecorromana en la historia debía pensarse bajo el símbolo de «[...] una herma² doble de Apolo-Dionisos» (2005: 219). En el comentario de una de sus conferencias acerca de la aparición del idealismo a la antigua en la pintura del primer Renacimiento (1914), Warburg insistía en el papel fundamental que cumplió la Antigüedad para el surgimiento de un creciente dinamismo en la pintura florentina del siglo xv. La idea de movimiento —en apariencia estática de herencia medieval y de influencia flamenca—, opuesta en gran medida a la pintura de hombres y de cosas, había originado bajo el signo de una Antigüedad renovada un giro estilístico insoslayable en el arte del Renacimiento (Warburg, 2005).

En la teoría de Warburg, este cambio de estilo se concretaba solo tras un conflictivo choque entre las nuevas ideas y aquellas que regían el arte y la cultura del Quattrocento. Sobre estas consideraciones, la exposición del erudito conferencista desplegaba un esquema posible del desarrollo de las fuerzas que impulsaron o que retuvieron aquella transformación estilística. El nuevo uso de fórmulas emotivas del lenguaje gestual, retomadas sobre todo de sarcófagos y de la escultura triunfal romana durante los primeros decenios del siglo xv, eran los eminentes síntomas visuales de esta renovación profunda a partir de los lenguajes del pasado. Sobre la base de estas ideas, Warburg desarrolló el más complejo concepto de *Pathosformeln*.³

3 La definición de *Pathosformel* ha sido muy discutida en los últimos años. Para confrontar diversas interpretaciones del término ver: *El renacimiento del Paganismo* (Warburg, 2005); *Historia y ambivalencia* (Burucúa, 2006); *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg* (Didi-Huberman, 2013).

Por un lado, Warburg advirtió cómo los talleres que comenzaron esta tarea de revivir y de intensificar las formas del arte antiguo continuaban, a su vez, satisfaciendo las demandas de la imagen tradicional, motivo por el cual habían acabado desarrollando un *estilo mixto* en el que eran perfectamente diferenciables ambas tendencias y voluntades. Las primeras obras de los talleres de Antonio Pollaiuolo y Domenico Ghirlandaio presentaban estas características mixtas, mientras que la pintura *La batalla de Constantino* (1520), de Giulio Romano, era un perfecto ejemplo del éxito consumado de aquella antigüedad renovada (Warburg, 2005).

Por otro lado, el estilo que Warburg consideraba en tensión con la nueva *maniera antica*, como la llamaba Giorgio Vasari, se anclaba a una doble tradición: las pinturas bajo la influencia de la tapicería borgoñona y el mencionado estatismo flamenco, por una parte y, por otra, el llamado *realismo* del Quattrocento. A este realismo Warburg lo relacionaba con el temperamento de la pintura de Piero de la Franchessa, artista capaz de transmitir «[...] la fuerza victoriosa del Emperador» sin recurrir al gesto arqueológico-heróico del estilo antiguo» (Warburg, 2005: 281).

Esta división ya había sido explicitada de manera ligeramente diferente en un comentario de Warburg a la reedición de 1899 de *Crónica de un orfebre florentino*. En ese comentario el historiador caracterizaba los dibujos del documento entre dos tendencias.

En primer lugar, un realismo ingenuo «[...] que no admite distancia alguna entre el presente y el pasado», cuya principal fuente era la observación del natural. En segundo lugar, un «[...] idealismo de anticuario» que Warburg definiría como cierto apego a la fidelidad arqueológica en las vestimentas y en demás ornamentos de la Antigüedad redescubierta (Warburg, 2005: 132-133).

Esta última característica se advertía en el tratamiento especial del ropaje en movimiento y del drapeado, presente en los dibujos de la crónica, sobre todo en las figuras femeninas. Warburg identificaba algunas de estas como precursoras de la idea de ninfa,⁴ célebre *Pathosformeln*, que el primer Renacimiento había admitido como motivo decorativo antiguo, liberado de sus funciones iconográficas y culturales anteriores (Warburg, 2005).

Por tanto, en la cronología warburguiana del Renacimiento, el momento de mayor tensión entre dos épocas, que por herencia de Jacob Burckhardt mantenían una tradicional enemistad (la Edad Media y el Renacimiento), era un período *intermedio* de conflicto. Este período separaba las conquistas esforzadas del Primer Renacimiento (*Frührenaissance*), del lenguaje consumado y convencional del Renacimiento Pleno (*Hochrenaissance*) (Centanni, 2013). Si el primer período estaba bajo la sombra del realismo de Piero della Francesca, el segundo, sin duda, se materializaba en la pintura mitológica de Sandro Botticelli. El intermedio, por su parte, se encontraba con bastante precisión en diversos aspectos de las mencionadas obras de Pollaiuolo y Ghirlandaio. Warburg se consideraba un discípulo de Burckhardt, con quien compartía el intento de construir una historia sintética hecha de estudios particulares, de singularidades infinitas. Pero los esfuerzos de Warburg por caracterizar el Renacimiento como una época de tensiones se desviaban de la concepción hegeliana con la que Burckhardt había impregnado su proyecto intelectual (Didi-Huberman, 2013).

La visión del historiador de Basilea consideraba el Renacimiento como una época de indudable progreso en la historia de la humanidad, mientras que las investigaciones de Warburg se encontraban con que no existía tal cosa como un progreso hacia algún fin estipulado de antemano. Las tensiones polares entre períodos históricos, en consonancia con los tópicos nietzscheanos, no podían resolverse progresivamente y acompañaban el *continuum* de la historia de forma insoslayable. Esta tensión era una de las constantes fundamentales para comprender lo que Warburg había denominado la psicología de la expresión humana (*Psychologie des Menschlichen Ausdrucks*) a lo largo de la historia (Lossigio, 2015).

En su reciente visita a la Argentina (2016), Carlo Guinzburg señalaba que el fresco de la *Pietá* que Luca Signorelli pintó para la capilla de San Brizio en la Catedral de Orvieto en 1502, condensaba para Warburg sus propias teorías sobre la influencia de la Antigüedad en el Renacimiento. En el fresco, un cortejo de dolientes se reúne alrededor del cuerpo de un Cristo caído tras el descendimiento, apoyados todos sobre una tumba de mármol. El patetismo del dolor y el lamento de los personajes aparecen, a su

4 La noción de *ninfa* representa en la obra de Warburg uno de los más desarrollados ejemplos de su proceder en la identificación de *Pathosformeln*. El estudio de esta figura y su importancia en la obra warburguiana puede ampliarse en *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (Burucúa, 2007); *La imagen superviviente* (Didi-Huberman, 2013); *Aby Warburg: una biografía intelectual* (Gombrich, 2002).

vez, cercanos a un relieve tallado sobre la tumba que representa un enterramiento. La escena resulta un esquema de las ideas warburgianas: los personajes del relato bíblico se lamentan con gestos patéticos de dolor alrededor de un Cristo de musculatura esculpida a los pies de una tumba antigua, donde una silenciosa escena cuenta los sucesos pasados señalando la procedencia arqueológica del lenguaje convocado [Figura 1].



Figura 1. *Pieta* (circa 1499-1504), Luca Signorelli. Capilla de San Brizio, Catedral de Orvieto

El triunfo del uso de las *Pathosformeln* en Signorelli, ya vueltas una convención común, se observa en la consonancia estilística directa que la imagen del relieve comparte con los personajes animados. Sin embargo, la célebre formulación warburgiana sobre el *Nachleben* (supervivencia) de la Antigüedad durante el Renacimiento, ilustrada por el fresco, no sería sino el final de un proceso de tensiones psicológicas que llevaron a la aceptación de las *Pathosformeln* y con ellas de la animación de las figuras bajo este espíritu de la Antigüedad. En ese sentido, creemos no traicionar a Warburg acercando la obra de Signorelli a uno de sus artículos de juventud, relación que habría realizado el autor de forma indirecta en el Panel 42 de su *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010). Esta asociación es posible gracias a la aparición en el fresco y en el artículo de una técnica pictórica que ofrece otra entrada para comprender la historiografía warburgiana, más cercana a la idea de tensión polar que Warburg retomaba de Burckhardt y especialmente de Nietzsche. Nos referimos a la técnica de la grisalla o *Grisaille*, conocida popularmente como *falso relieve*.

5 Para un estudio exhaustivo sobre las definiciones de grisalla, ver *Forma y color: la grisalla en la pintura; aproximación a un procedimiento inadvertido* (Torres Carceller, 2015).

El término *grisalla* admite suficientes variantes como para considerarse un *placeholder*, un término de significado intercambiable y vago que normalmente se utiliza para designar las maneras de la monocromía pictórica. De acuerdo con un reciente estudio exhaustivo de las denominaciones que se le han atribuido,⁵ la grisalla es una técnica pictórica en la que una imagen es ejecutada enteramente por sombras de grises, por lo general, utilizada para crear la ilusión de materialidad escultórica en un medio pictórico, especialmente realizada para dar con un efecto de *relieve* (Torres Carceller, 2015). Si bien el término admite otras variaciones, como, por ejemplo, se le llama grisalla a un pigmento especial para lograr tonalidades de gris tras un primer cocido en la vitralística medieval y contemporánea, el sentido que Warburg daba a este término obedecía en gran medida a la primera acepción. Sin embargo, como otros conceptos utilizados por este autor, el uso que el término tenía en el complejo e imaginativo léxico warburgiano suponía también variaciones inadvertidas por terminologías exclusivamente técnicas.

La primera mención de la grisalla aparece en «La última voluntad de Francesco Sassetti» artículo de juventud donde Warburg intenta penetrar en la psicología de un laico educado del temprano Renacimiento florentino a través de documentos y de notas en las que se estipula la disposición testamentaria de Francesco Sassetti, entregada a sus hijos en 1488 antes de un peligroso viaje a Lyon. Para Warburg, el personaje estudiado encarnaba al hombre de aquel tiempo *intermedio* que combinaba en su persona «[...] una delicada y a la vez sólida raigambre medieval» con «[...] una inteligencia orientada al mundo» propia de «[...] el hombre de los nuevos tiempos» (Warburg, 2014: 157).

El trabajo intelectual de Warburg consistía, por medio de la figura de Sassetti, en demostrar el equilibrio en tensión que permitía a un hombre del Renacimiento mantener en relación el gusto por la Antigüedad con sus convicciones medievales. Esta relación era posible, de acuerdo con el autor, gracias a «[...] una nueva situación de equilibrio energético en aquella época de transición» (Warburg, 2014: 169), en la cual la cultura cortesana mantenía su devoción ascética cristiana, mientras se enfrentaba al mundo con una confianza ampliada y renovada gracias a la recuperación de la sensibilidad de la Antigüedad.

En este sentido, Warburg destaca la preferencia que tenían por las figuras paganas Doménico Rucellai o Francesco Sassetti, para la imaginería de sus emblemas respectivos, en sus *ex libris* personales (Warburg, 2014). Aquellos primeros síntomas de la preferencia por lo antiguo en las decoraciones paganas poco tenían que ver con meros refinados y anticuarios gustos de época. El motivo del centauro en el *ex libris* de Sassetti, por ejemplo, se ubicaba además bajo la tumba en el relieve que completa el nicho donde descansan los restos del erudito florentino, sosteniendo su escudo de armas y rodeado de otros centauros con hondas. Sobre esto, Warburg explicaba en su trabajo cómo los briosos centauros representan aquella vida en movimiento, mientras

que como portadores de hondas hacían propia un arma sacra que acompañaba la iconografía de David, no por casualidad, presente en una obra de Ghirlandaio próxima a la tumba encargada también por Sassetti. Esta operación de «compensación energética», dirá Warburg, suponía la incorporación de este mundo redescubierto a la sensibilidad bíblica y al culto religioso (Warburg, 2014).

Sin embargo, una tumba ubicada en el nicho de una iglesia en una capilla mortuoria pública no tenía el mismo estatuto que una imagen de preferencia en un libro privado y, teniendo en cuenta que el propio Sassetti edificó su capilla durante su vida y la insistencia conservada en su última voluntad de ser enterrado allí, las elecciones iconográficas de la tumba no podían ser tomadas a la ligera. La capilla Sassetti, erigida en homenaje a su santo onomástico, estaba construida en la Iglesia de Santa Trinitá en Florencia tras una disputa con los monjes dominicos que se negaban a considerar dentro de Santa María Novella una capilla en honor a san Francisco (Warburg, 2014).

Las disposiciones temáticas dentro de la capilla prestaban especial atención a los motivos iconográficos. Mientras que el nicho y las esculturas fueron atribuidos al escultor Doménico Sangallo, los frescos y el retablo del altar eran obra del propio Ghirlandaio. Sobre ello, Warburg hace notar que arriba del nicho donde descansan los restos de Sassetti se encontraba un fresco realizado por el pintor florentino sobre las exequias de San Francisco, mientras que bajo su tumba en los relieves del nicho, aparecía el motivo del lamento por el héroe-cazador Meleagro, atribuido a Sangallo y extraído probablemente de un sarcófago antiguo. En este punto, llegando al final del artículo, Warburg señalaba la imposibilidad de que Sassetti, «[...] hombre de carácter íntegro, por mero gozo estético de lo puramente formal, permitiera a los salvajes ejércitos de las almas paganas revolotear alrededor de su santo lugar de reposo» (2014: 192).

Teniendo sobre su cabeza el piadoso duelo por su santo benefactor ¿cómo era posible que debajo de él se encontrara en relieve «[...] el desesperado lamento mortuorio pagano por el furioso cazador»? (Warburg, 2014: 192). ¿Cómo era posible poner en consonancia dos visiones sobre la vida y la muerte tan opuestas como estas? La respuesta al dilema estaba contenida, de acuerdo con nuestro autor, en el retablo de la capilla donde se encontraba *La Adoración de los pastores* (1490), también de Ghirlandaio. En la pintura, un sarcófago de mármol servía de cuna para el Cristo-niño, mientras que el pesebre se erigía sobre las ruinas de un templo antiguo y los pastores atravesaban un arco de triunfo romano para llegar hasta el recién nacido. El sarcófago tenía una inscripción latina que terminaba con el motto: *augur numen ait quae me contegit urna davit* [un augur dijo que mi sarcófago prodirá un día al mundo una deidad] (Warburg, 2014: 195) [Figura 2].



Figura 2. *Adoración de los Pastores* (circa 1490), Doménico Ghirlandaio. Capilla Sassetti, Iglesia de Santa Trinitá, Florencia

De esta manera, en el principal lugar de culto de la capilla se manifestaba tanto «[...] la nueva educación histórico arqueológica a la *antichità*» como el lugar predominante de la antigüedad «[...] en el atrio de la construcción del mundo cristiano» (Warburg, 2014: 193). Si regresamos a la *Pietà* de Signorelli, que paradójicamente cierra el ciclo de la historia de Cristo, encontramos una composición similar aunque en este caso el patetismo dramático se encuentra manifiesto, como apuntamos, tanto en las figuras como en las imágenes que se presentan en el fondo, mientras que en el caso de la obra de Ghirlandario los personajes aún responden al tranquilo realismo del *Quattrocento*, limitando la influencia de la antigüedad a arquitecturas inanimadas. En este sentido, la pintura del altar de la capilla sería un caso del *estilo mixto* mencionado con anterioridad. En ese sentido, las dos obras comparten el problema de la grisalla. El fresco de Signorelli presenta la técnica como prueba de la deuda que las *Pathosformeln* tienen con la antigüedad, es decir una continuidad entre las ruinas y la escena.

La pintura de Ghirlandaio, por su parte, señala la grisalla como una característica a la antigua tanto como una forma plástica de expresar *distancia*, una separación entre esta influencia del pasado y lo que acontece en la imagen *viva*. Este *equilibrio energético* de acuerdo con Warburg, sería la forma de caracterizar todas las elecciones iconográficas de la capilla en tanto intento de adecuar y controlar el influjo de la antigüedad. A propósito de esto, Warburg arriesga cual es el sentido que sugiere la reserva de la grisalla para lugares marginales en el esquema de Sassetti:

En el borroso interregno, aún bajo los santos y, sin embargo sobre los desatados demonios de la naturaleza, en las enjutas, sobre ambos nichos de la tumba, en las escenas pintadas en gris de la belicosa vida de los emperadores romanos copiadas fielmente de las monedas de los césares romanos [...] La posición iconológica de estas figuras en grisalla es clara después de las explicaciones previas: pertenecen al círculo de esos símbolo de compensación energética, sin que a ellos, al tener que permanecer en la sombras, debajo del santo, se les concediese el privilegio, a través de la elocuencia del lenguaje gestual de su virtud romana, de haber intervenido directamente, transformando el estilo, en el tranquilo realismo de Ghirlandaio (2015: 195).

En este sentido, los medios de la grisalla parecen ampliarse: no sólo se refieren a su uso pictórico en los frescos sino también a una disposición integral de la iconografía de todo el recinto. Por un lado, están en relación la ubicación de los temas y motivos paganos (relegados y en *gris*) y, por otro lado, con el lugar privilegiado de relatos cristianos (sobre la tumba en colores vivos). El comentario final respecto a Ghirlandaio continúa explicando que la medida de sus obras en la tumba de Sassetti había dejado de tener validez para un Ghirlandaio maduro, que pocos años después pintaría los célebres frescos de la capilla Tournabuoni. En los frescos de esta capilla, entre los que Warburg destaca *La matanza de los inocentes* (1485), la idea de movimiento ya aparecía, como en Signorelli, tanto en los relieves antiguos del fondo como en las expresiones de dolor y de lucha de los protagonistas del relato. A propósito de ello, Warburg comenta: «[...] en estos tiempos quienes habían dejado en libertad la antigua mímica patética ya no podían ser mantenidos a una piadosa distancia» (2015: 195). Dicha mímica ponía de manifiesto una nueva consideración hacia las emociones y hacia los sobresaltos: combatir, caminar, danzar, gritar, etcétera de acuerdo con una nota del *Atlas Mnemosyne* eran considerados por el hombre del Renacimiento un terreno prohibido donde solo podían aventurarse «[...] los impíos de temperamento desenfrenado» (Warburg, 2012: 33).

Por lo tanto, el desprendimiento de estas maneras de pensar la acción humana en las imágenes no habría sido posible sin una lenta transición entre estos lenguajes en tensión. Este mismo problema se plantearía más tarde el autor al referirse a las incrustaciones con motivos paganos de algunos sarcófagos en la escalinata de la Iglesia de Santa María Aracoeli en Roma:

Con qué vigor pudieron incidir tales elementos hostiles en la iglesia, lo demuestra aquella serie de más de doce sarcófagos incrustados en los flancos de la escalinata de Santa María Aracoeli que, como imágenes oníricas surgidas de la religión prohibida, de la demonología bárbara y pagana, acompañan al devoto peregrino en su ingreso a la iglesia. Esta contrariedad de la conciencia individual en el plano de la expresión exterior demandaba de la visión del tardo medievo, unida a lo material, una confrontación ética paralela: entre una percepción de la personalidad pagano-bélica y otra cristiano-complaciente (Warburg, 2012: 79).

El problema de las confrontaciones entre tiempos ya se distinguía, por una parte, tanto en el artículo como en este extracto muy posterior, como uno de los temas centrales de las preocupaciones de Warburg. Por otra parte, en el artículo ya se notaba la insistencia del autor por caracterizar una época de continuidades en tensión, cuestión que no parecía de importancia para la Historia del Arte de su tiempo, más preocupada por encontrar generalizaciones históricas en la tradición formalista de la escuela de Viena (Wolfflin o Riegl). Contra esta creciente forma de pensar la imagen, únicamente desde su estructura formal, el artículo finalizaba exhortando una lectura crítica de la visión estetizante del Renacimiento, popularizada también por la lectura pintoresca del prerrafaelismo inglés y por la larga sombra que las lecturas winckelmannianas todavía proyectaba sobre la Historia del Arte. Sobre ello, Warburg intentaba demostrar cómo estas tensiones entre lenguajes permitirían dar con una visión de *tiempo de conflicto* para el Renacimiento, hasta ese momento la dovela central del pensamiento moderno: «[...] tales intentos de compensación, han pasado inadvertidos hasta ahora, porque el esteticismo moderno quiere disfrutar en la cultura del Renacimiento o de la primitiva ingenuidad o del gesto heroico de una revolución cumplida» (Warburg, 2014: 196).

En este sentido, la visión warburguiana del período se desprendía tanto de las ideas de progreso burkhardtiano, como de las tendencias metodológicas de la historia del arte de su época. Mucho tiempo después, en la introducción a su *Atlas Mnemosyne*, el autor volvería sobre sus pasos, llevando esta crítica antiestética de los estudios sobre la imagen hasta el punto de declarar el esteticismo una postura decididamente conformista:

Los estetas hedonistas se ganan la aceptación cómoda del público que se deleita en el arte cuando explican dichos cambios formales a partir de la placidez que causa la magnífica línea decorativa. Quien así lo desea puede darse por satisfecho con la flora de las más bellas y aromáticas flores, más una fisiología vegetal de la circulación y aumento de sus líquidos no se puede desarrollar a partir de ella, puesto que ésta solamente se le revela a quien examina la vida en su tejido de raíces subterráneo (Warburg, 2012: 45).

Irrupción, infección y protagonismo Grisallas en el *Atlas Mnemosyne*

Regresando al problema de la grisalla, el derrotero warburgiano acerca de la técnica y su uso no hacía más que comenzar en el artículo sobre Sasseti. En una carta que su secretaria, Gerturd Bing, le escribió durante su estancia en Roma (1926), a propósito del proyecto *Mnemosyne* que el investigador comenzaba a gestar, la investigadora señalaba un aspecto a revisar entre los ejes del proyecto: «Así, por ejemplo, respecto al concepto psicológico de polaridad como principio heurístico, será necesario añadir un debate sobre la idea de cambio entre toma de distancia e incorporación (Einverleibung)» (Warburg & Bing, 2016: 43).

De acuerdo con la biografía intelectual que en 1970 Ernst Gombrich dedicó a Warburg, el historiador hamburgués preparaba en los últimos años de su vida un cuaderno de 48 folios titulado «Grisalla», íntegramente dedicado a este tema en particular (Gombrich, 2002). En este cuadernillo, del que sólo se conocen extractos, la grisalla aparecía definida varias veces a los efectos de generar una reelaboración sintética para insertar el tema en el Atlas (Pedersoli, 2012). La definición más sencilla del cuaderno está cercana a la explicada más arriba: «Grisalla: pintura griega que utiliza sólo el tono gris, especialmente para la imitación ilusionista de la escultura» (Spinelli & Venuti en Pedersoli, 2012: 200).⁶ En el mismo cuadernillo, otra definición señalaba a la grisalla como una forma *primitiva* de trabajo con las emociones y con los deseos: «Bilderatlas. Grisaille = arkadischer Seelenraumbekenner. Primitiv einfältiges, primitiv tatkräftiges Menschentum im Wunschraum»⁷ (Schoell-Glass en Pedersoli, 2012: 199).

Los resultados parciales de las ideas planteadas en el artículo sobre Sasseti y teorizadas en el cuadernillo, habrían compartido algunos paneles del *Atlas Mnemosyne* dedicados al tema como asunto central.

La primera mención a la grisalla aparece en el panel 37 cuya extensa legenda aclara ciertas ideas sobre el término: «Penetración de la Antigüedad como escultura. Dibujo Arqueológico (Giusto da Padova, Pisanello). Grisalla = escultura pintada [...]» (Warburg, 2010: 157). Evidentemente, las imágenes convocadas en el panel fueron dispuestas para advertir esta penetración de la antigüedad en tanto escultura pintada o *pintura estatuaria* además de señalar como el medio de la grisalla es el primer síntoma visual de esta renovación. Alessandra Pedersoli (2012), quien hace un recorrido exhaustivo sobre estos paneles, se referirá a este primer momento con los términos de rejuvenecimiento (*Riemersione*) o Irrupción (*Irrompere*). En el extremo superior del panel, aparece un detalle del fresco que Guadenzio Ferrari pintó para la iglesia de Santa María delle Grazie en Varallo (1513), donde la escena de Cristo ante Pilato es rematada por una arquitectura clásica de la que imaginativamente emerge un relieve en grisalla que decora un frontis central con arco de medio punto. La escena de *escultura pintada* no es otra que el

6 «Graumalerei, die nur Grautöne verwendet, vornehmlich zur illusionistischen Nachahmung von Plastik» (Spinelli & Venuti en Pedersoli, 2012: 200). Traducción del autor del artículo.

7 Esta críptica anotación de Warburg es de difícil traducción. Pedersoli traduce al italiano: «Atlante. Grisaglia= Seguace arcádico del luego dell'anima. Umanità primitivamente semplice, primitivamente energética (ma anche efficace) nello spazio del desiderio» (2012: 198). La expresión se podría explicar en castellano como «Atlante. Grisalla= relativo a alguien que cree en y confiesa su pertenencia al espacio espiritual de Arcadia. Humanidad primitivamente simple, primitivamente energética (pero también eficaz) en el espacio del deseo». La frase tendría relación con el famoso *motto* «Et in Arcadia Ego» y plantearía la relación de las grisallas con el espacio bucólico de la poesía de Virgilio como uno de los lugares de procedencia espiritual del lenguaje antiguo renovado.

célebre grupo escultórico del Laocoonte y sus hijos que había sido descubierto en 1506. La referencia al sacrificio de Laocoonte, indicaba precisamente la penetración de aquel contrapunto de movimiento y de exageración escorzada. De esta manera, mientras que la grisalla mostraba cómo el sacerdote troyano y sus hijos se resistían a una muerte segura por estrangulación de las serpientes, debajo del relieve Cristo aceptaba el inevitable juicio de la humanidad con un imperturbable estoicismo. El patetismo de las formas clásicas se presentaba cerca de una expresión de aceptación hacia la muerte eminentemente cristiana [Figura 3].



Figura 3. *Cristo ante Pilato* (detalle) (1513), Guadencio Ferrari. Iglesia de Santa María delle Grazie, Varallo

Lejos de este fragmento, a la izquierda-abajo en el mismo panel del Atlas, una Madonna entronizada rodeada de ángeles de Giovanni Boccatti (1448) estaba guarecida por un baldaquino con dintel. El dintel, reproducido y ampliado en solitario bajo la figura de la virgen, presenta una escena bélica clásica en grisalla. Otra vez aquí, quizás con mayor polaridad, la compensación se presentaba entre un detalle de movimiento violento y de muerte en contraste con la tranquila calma de los que se saben inmortales.

El panel 44 se titula «Expresión de la victoria en Ghirlandaio. Grisalla como primer etapa de admisión [...]» (Warburg, 2010: 170). Aquí el tema de la grisalla retoma, por una parte, lo formulado en el artículo sobre Sassetti, sobre todo en lo que se refiere a los relieves de Sangallo, los cuales aparecen ampliados y recortados arriba a la derecha. Por otra parte, Warburg relaciona este arte sepulcral con la expresión de la victoria en Ghirlandaio. En el artículo desobse Sassetti, se menciona la confección de un cuaderno donde el artista al igual que otros, copiaba de los restos antiguos aquellas *Pathosformeln* que después utilizaría en sus obras (Warburg, 2014). Entre ellas, se reproduce en el panel 44: los «Dacios huyendo de los romanos», una escena de relieve extraída de la columna de Trajano. El fragmento se pondría aquí en relación con detalles de otras obras de Ghirlandaio donde aparece el motivo de la victoria del emperador Trajano contra los Dacios y otras escenas bélicas que, de acuerdo con Warburg, habían sido copiadas de la columna. La insistencia en este modelo habría sido producto de una relectura histórica:

La educación eclesiástica medieval, que vio en la divinización del emperador a su más acerbo enemigo, hubiese destruido un monumento como el arco de Constantino, si es que no se hubiera permitido conservar las hazañas heroicas del emperador Trajano bajo el mando de Constantino, a través de la incorporación sucesiva de algunos relieves. La misma iglesia, gracias a una saga proveniente de Dante, convirtió la gloriosa autocracia de los relieves de Trajano en un credo cristiano. En la famosa narración sobre la piedad del emperador hacia la viuda que le implora justicia, probablemente se representa el intento más sutil de transformar el pathos imperial, mediante una inversión energética de sentido, en piedad cristiana; el emperador impulsivo, que cabalga arrollando a un bárbaro en el relieve de la parte interior del arco, se convierte en el impartidor de justicia que ordena a su séquito detenerse, puesto que el hijo de la viuda había venido a caer bajo los cascos de la caballería romana (Warburg, 2012: 51).

Esta interpretación medieval del los relieve de Trabajo, en el Arco de Constantino (abajo en el panel), suponía un segundo paso en la compensación que proponían las grisallas. En este caso, la técnica no solo aparecía como contrapunto, sino que era capaz de invertir su sentido gracias a una nueva interpretación del pasado. El tema sería retomado más adelante en el panel 52, cuya legenda explica más específicamente este aspecto: «Justicia de Trajano= inversión energética del atropello del caballo. Inversión ética del sentimiento de triunfo [...]» (Warburg, 2010: 159) [Figura 4].

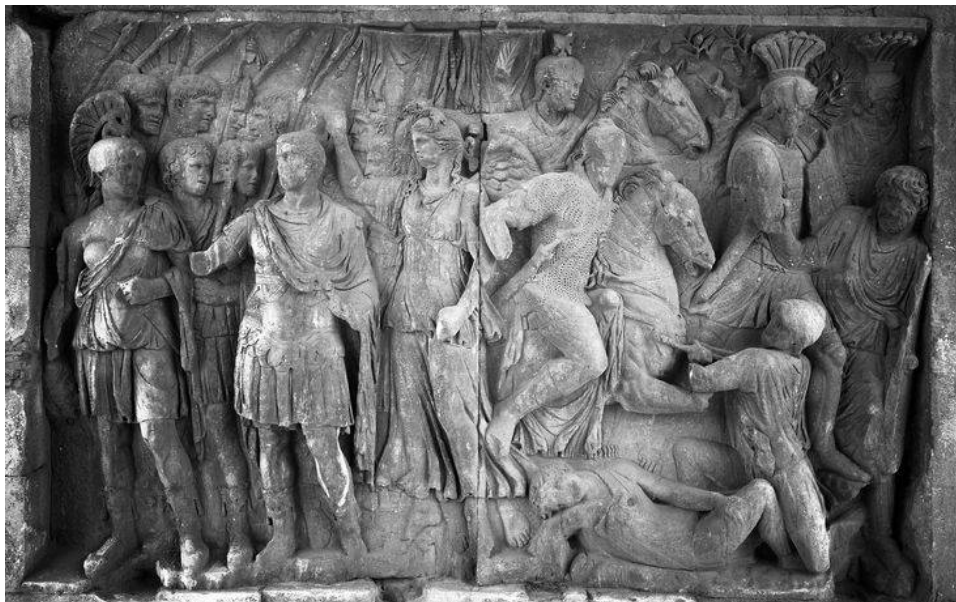


Figura 4. *Trajano contra los Dacios* (113 d.C.). Arco de Constantino, Roma

La inversión de sentido y la intromisión de las grisallas en este punto son tratadas por Pedersoli en términos de una infección (*infezione*), difícilmente reversible:

[...] como un virus, la forma antigua deviene pronto endémica en el arte del Quattrocento italiano. En particular se trata de las obras del Renacimiento florentino todas ellas provenientes del taller de Ghirlandaio, relacionadas con dos comisiones muy importantes: la de Sassetti y la Tournaboni (2012: 201).

Esta *infección irreversible* sería, entonces, el segundo paso de las grisallas.

El panel 45 continuará el derrotero de las grisallas relacionándolo con otro tema warburgiano. El título del panel reúne los siguientes enunciados: «Superlativo de lenguaje gestual. Exaltación de la conciencia de sí. Héroe singular saliendo de la grisalla tipológica. Pérdida del como de la metáfora» (Warburg, 2010: 82). El panel tiene como centro la *Matanza de los inocentes de Belén*, fresco de Ghirlandaio para la capilla del coro mayor de la Iglesia de Santa María Novella (Florencia). En el fresco encontramos la convivencia de las grisallas (en el arco de triunfo del fondo) y las *Pathosformeln* ya desencadenadas en los gestos tanto de los soldados que empuñan las espadas como de las mujeres que corren y protegen a sus hijos.

Llama la atención el fragmento dispuesto a la derecha del panel donde parte de una obra de Ghirlandaio presenta a Bruto, a Escévola y a Camilo en un detalle de un fresco mayor pintado para la Sala Dei Gibli en el Palacio Vecchio (Florencia). Evidentemente, el fragmento responde a la leyenda «Héroe singular saliendo

de la grisalla tipológica». Es destacable que los tres personajes sean romanos que encarnan valores republicanos: el asesino del César monárquico (Bruto), el héroe de las guerras contra la monarquía etrusca (Escévola) y el militar patricio, cinco veces dictador que vivió en los albores de la república romana (Camilo). Los tres personajes, *salidos* de la grisalla, son flanqueados por los bustos de dos emperadores que miran con perfil numismático la *resurrección* de estos héroes. Podríamos agregar aquí que, quizás, Warburg señalaba lo conveniente e intencional del resurgimiento de estos héroes en la belicosa república florentina y la distancia, habilitada de nuevo por la grisalla, que tomaban los artistas del período respecto al pasado imperial romano [Figura 5].



Figura 5. *Bruto, Escévola y Camilo* (detalle) (1491), Domenico Ghirlandaio. Palazzo Vecchio, Florencia

Como señala Christopher Johnson (2014), la salida de la grisalla de los personajes terminaba por romper este equilibrio que había generado el *cómo* de la metáfora, es decir, el *a la manera* de la antigüedad, como si esta hablara desde el pasado. Esta salida habría sido ocasionada por el uso de las *Pathosformeln* más allá de las grisallas y de la consecuente pérdida de ese distanciamiento y equilibrio primero. Este tercer momento se define, en los términos

de Pedersoli (2012), como *Invasión (invasione)* y Protagonismo.

El panel siguiente, el 46, dedicado al tema de la ninfa, ofrece una visión de esta pérdida de distancia bajo la forma de una *domesticación*, es decir, un cuarto paso respecto al uso de las formas de la Antigüedad. Mantenido a distancia primero por las grisallas, invertidas, liberadas y protagónicas después en el uso vivo de las *Pathosformeln*, el cuarto movimiento planteaba para Warburg la adecuación de las formas a los nuevos contextos, temas e iconografías. Las Ninfas, desprendidas del medio de la grisalla, respondían no solo a diosas y vírgenes, sino a ángeles o a iconografías específicas como la de Judith, la ninfa «cazadora de cabezas», como la llamó Warburg en el panel 47. En este sentido, el propio Warburg aclararía en sus anotaciones, como este desprendimiento del lenguaje gestual antiguo acabaría por desactivar los motivos originales pudiendo ser utilizados para otros fines:

Mutatis mutandis, se comprueba un proceso similar en el campo del lenguaje gestual de la creación artística, cuando, por ejemplo, la Salomé danzante de la biblia aparece como una ménade griega, o cuando avanza apresurada una de las mozas de Ghirlandaio que porta un cesto de frutas, imitada de manera absolutamente consciente al estilo de la Victoria de un arco triunfal romano (Warburg, 2012: 41).

A prudente distancia. El Atlas como *gran grisalla*

El tema de la grisalla resulta de interés historiográfico en la literatura warburguiana, porque no sólo sugiere un concepto de transición hacia las nociones más divulgadas del autor, sino porque podría caracterizar bien la forma de pensar la historia del arte que el *Atlas Mnemosyne* exhibe como propia. Ya han anotado algunos comentaristas la insistencia warburguiana respecto a la ausencia de color en las reproducciones utilizadas en los paneles y como esta característica termina *hermanando* o haciendo iguales dos o más imágenes que de por sí conllevan, en su estado original, materialidades de lo más diversas (Mazzuco, 2007). Este aspecto está lejos de ser una mera *neutralización* de la materia en pos de resaltar el motivo iconográfico compartido por las imágenes, cuestión que se ha hecho notar en las críticas contemporáneas al método iconográfico construido por Erwin Panofsky (Didi-Huberman, 2010).

La pérdida de la escala, el problema de la reproducción y, por supuesto, el de la materialidad, por mencionar tres discusiones que Warburg hace propias, parecen llevar el trabajo con las imágenes a un lugar difícil de precisar. Como señala André Malraux (1956), el trabajo intelectual con las imágenes que la historia del arte hizo propio está casi en todos los casos condicionado por los medios de reproducción y visualización tecnológica vigentes en una u otra época.⁸ El avance técnico de la fotografía permitía a Warburg, por ejemplo, arriesgar relaciones precisas entre imágenes y exponerlas a todas ellas en un mismo espacio físico (los paneles

8 Es destacable que si bien la fotografía color ya existía en la época de Warburg, no fue de uso corriente hasta después de la Segunda Guerra Mundial. El uso de fotografías en blanco y negro, como señalaría tiempo después Malraux, no hacían más que uniformar un basto campo de imágenes «[...] en beneficio de un estilo común» (Malraux, 1956: 15) que Warburg supo aprovechar para el proyecto *Mnemosyne*.

Es sencillo notar que los modos técnicos de la grisalla son compartidos por el aspecto visual del Atlas, donde todas las imágenes en blanco y negro se reúnen para presentar un punto o una problemática. En este sentido, el blanco y negro de las grisallas no solo señala un cierto equilibrio en tensión entre dos tiempos, sino que, como operación plástica (y teórica), es capaz de generarlo. El sistema móvil del Atlas y sus fondos oscuros y neutros puede leerse, quizás, como tablas grisalla, donde las asociaciones que acontecen relacionan imágenes entre sí bajo este sistema de compensación más o menos documentado, más o menos en proceso. Es preciso señalar, entonces, algunas características fundamentales del proyecto final de Warburg que podrían explicarse a través de esta técnica en un sentido ampliado del término; es decir, a través de una segunda grisalla warburguiana. Si la primera definición repercute en las consideraciones del autor respecto a la manera en la que la Antigüedad penetró en el Renacimiento, la segunda se presentaría como una herramienta de operación para el estudio de las imágenes en general. El problema del anacronismo, término que Didi-Huberman (2002) popularizó para hablar ya de su propia obra, ya de su lectura para la obra de Warburg, aparece frecuentemente en el *Atlas Mnemosyne*, aunque tan solo cinco veces, señalando una discontinuidad y una ruptura temporal absoluta.

En los paneles (C, 46, 77, 78, 79) la fotografía contemporánea se hace presente en contextos de los más diversos y presenta una nota discordante y casi siempre catastrófica en contextos visuales que presentan por un lado grandes avances en la ciencia y las ideas y, por el otro, atisbos de sus posibles y terribles consecuencias. En el panel C, que despliega un planteo sobre la apertura del *Denkraum* (espacio para pensar), otro concepto warburguiano de importancia,⁹ los dibujos de Johannes Kepler acerca de las órbitas de Marte se enfrentan a recortes de diarios sobre innovaciones técnicas de la aeronáutica de principios del siglo xx. Las imágenes se anclan en una nota sobre las constelaciones y sobre la astrología, los esquemas del siglo xvii y algunas observaciones modernas (1909) y se interrumpen con fotografías de diarios acerca del avistamiento del Graf Zeppelin sobrevolando Nueva York (1929). El avance de la tecnología era para Warburg uno de los principales síntomas del cese en la construcción de un espacio para pensar, que sería reemplazado por una concepción general sobre la inmediatez y el desconocimiento, en cierto sentido, un retorno a la magia que los intelectuales modernos veían con recelo.

Una tensión que también anunciaba los males de la guerra, tema tan caro a la sensibilidad warburguiana. Por otra parte, la tensión generada por estos saltos de tiempo, que pretendían como señala Peter Krieger (s/f), en algunos casos una suerte de diagnóstico iconológico de la imagen política actual, no discriminaba algún tipo de valor estético de ninguna índole. Esta afirmación, se apuntala con los pronunciamientos de sus dos biógrafos fundamentales, Gombrich y Didi-Huberman, que pese a diferir en sus argumentos, coinciden en el aparente *antiesteticismo* de Warburg. Si bien

9 La noción de *Denkraum* ameritaría una extensa aclaración ya que, al igual que la noción de grisalla, es utilizada dentro del corpus warburguiano para diversos fines y de diversas maneras. Para confrontar algunas definiciones sobre este concepto ver: *El ritual de la serpiente* (Warburg, 2008); *Historia de las imágenes e historia de las ideas: la escuela de Warburg* (Burucúa, 1992).

Gombrich afirma que la acusación es infundada en tanto que Warburg admiraba y discutía los problemas del arte de su época, el biógrafo remarca especialmente las palabras de éste respecto al rechazo a una concepción de la Historia del Arte como una ciencia de *lo estético*:

Por otra parte, había tomado verdadero asco a la historia del arte de orientación estetizante. El enfoque formal de la imagen —desprovisto de la comprensión de su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte— me parecía que no conducía más que a un estéril traficar con palabras [extracto que rescata Gombrich, del borrador del Ritual de la serpiente, 17 de Marzo de 1923] (2002: 93).

El desinterés por el esteticismo y por el juicio de gusto en la obra warburguiana es, en este sentido notable, puesto que brillan por su ausencia total. Si bien se ha señalado el interés que el autor mostraba por la vanguardia de su época, es imposible no advertir la insistencia del proyecto en las maneras del arte figurativo y la omisión total de los experimentos de vanguardia en las imágenes del Atlas. La identificación de *Pathosformeln* sin dudas requiere de imágenes figurativas (puesto que su reconocimiento esta supeditado en gran medida a la consideración de cierto patetismo reconocible en gestos de manos, torsos, rostros y sobre todo movimientos), en este sentido, no sorprende la definición que el propio Warburg pensó para su proyecto *Mnemosyne*:

El *Atlas Mnemosyne*, con su material iconográfico, tiene le propósito de ilustrar este proceso, al que se puede caracterizar como un intento de incorporar anímicamente los valores de expresión acuñados previamente en la representación de la vida en movimiento (Warburg, 2012: 35).

Diría más tarde, y ampliaría el alcance de su definición en una nota en su diario: «Un intento de ciencia histórico-artística de la civilización» (Warburg & Bing, 2016: 77).

Por lo tanto, la inclusión en el proyecto de imágenes fuera del canon de la historia del arte (fotografías personales, recortes de periódicos etc.) hace pensar no sólo en la indistinción entre estas últimas y el considerado *gran arte* sino, en el interés de señalar síntomas visuales que sobrevivían en los medios de masas a pesar de los quiebres y manifiestos que las vanguardias de principios de siglo xx ya habían comenzado a defender. Después de todo, el interés warburguiano estaba en la supervivencia de las imágenes (a pesar de su mutación) y no tanto en las búsquedas de novedad y progreso hacía principios visuales exclusivamente plásticos en el arte. Como señala Emilio Burucúa (2007) la separación del arte de su contexto cultural específico era para Warburg una forma inconcebible de pensar la historia de las imágenes.

En este sentido, resulta especialmente interesante el planteo de Philippe Alain Michaud (2007) acerca de la relación del proyecto warburguiano y la aparición del cinematógrafo. Si bien es notable la relación que existe entre el montaje del Atlas, el montaje cinematográfico y las formas de collage que principios

de siglo, la teoría de Michaud no se ajusta parcialmente al planteo warburgiano. Si consideramos el *Atlas Mnemosyne* como una *gran grisalla*, el esquema de tensiones y problemas propuestos por el proyecto final de Warburg podría entenderse a través de lo planteado en este trabajo sobre la imagen en el Renacimiento. En otras palabras: el sistema de tensión y montaje, se advertiría tanto en los *assamblages* de vanguardia como en las obras del Renacimiento. Pero mientras que en la vanguardia el montaje supone un ejercicio puramente formal con la materialidad plástica, en la imagen del Renacimiento el montaje acontece a través de una técnica que acerca dos temporalidades históricas distintas y las pone en tensión aunque, a una distancia prudente. Si en la tumba de Sassetti la moral medieval del siglo xv se ponía en tensión con el gusto por las formas de una antigüedad resucitada, en el Atlas las imágenes presentaban continuidades y tensiones entre imágenes y temporalidades, a través de una propuesta temporal distintos con algunos anacronismos. La operación warburgiana con el tiempo y las imágenes, creemos, tiene esta naturaleza, por la cual la operación con las imágenes deviene absolutamente horizontal y crítica a la vez que problemática.

La grisalla en principio sugiere mera imitación (de un material) y reproducción casi exacta (de un motivo preciso alojado en tal o cual ruina). En este sentido, el éxito de la técnica no admite variaciones, radica en la reproducción; lo que varía, en todo caso, es su aparición en contextos dispares, activando a través de su evocación de un tiempo pasado, tensiones y sentidos nuevos. Es destacable que la definición que da Gombrich del término, se dirija especialmente a los efectos que, de acuerdo con Warburg, producía la técnica en la psiquis del artista del siglo xv:

La lucha del artista por mantener a raya a dichas fuerzas, sin perder el influjo vivificador que simbolizado en el medio artístico de la grisaille, a través de la cual el artista hace uso de los símbolos del frenesí pagano sin permitir que perturben su paz mental. Los mantiene a una distancia prudencial al no permitir que dichas figuras lleguen a cobrar vida totalmente. Las pinta como esculturas, con lo cual las aprisiona en al esfera de la «distancia psíquica», ese extraño mundo intermedio donde habitan las sombras (Gombrich, 2002: 274).

El espacio intermedio, de donde vienen los fantasmas, debía ser mantenido a prudente distancia. De la misma manera, el Atlas condensaba las obsesiones de Warburg pero siempre incompletas ya que, en beneficio de la investigación, habían perdido parte de sus características físicas. Quizás en consonancia con ello, Didi-Huberman, destaca cómo el Atlas es una forma de conocimiento relacional que activa problemas a través del montaje:

La teoría sólo tiene utilidad en la medida en que nos hace creer en la relación que vincula a los fenómenos [...] ningún fenómeno se explica por sí mismo y a sí mismo; sólo varios tomados juntos y organizados con método terminan por darnos algo que puede poseer algún valor para la teoría [...] (Didi-Huberman y otros, 2010: 45).

Estos problemas, que en gran medida contribuyen al conocimiento, forman parte de los grandes aportes que Warburg ha hecho a la Historia del arte. Por otra parte, resulta notable que el artículo sobre Sasseti sea considerado hoy una piedra angular de la historiografía del arte moderno, puesto que en este trabajo se adivinan varios puntos de vista que la iconología y la sociología del arte seguirían después.

En resumen, queda aquí presentada la noción de grisalla en la obra warburguiana en su doble naturaleza historiográfica como una forma de concebir los primeros síntomas del influjo de la antigüedad en el Renacimiento, por un lado, y como una herramienta para pensar el trabajo de montaje con las imágenes en el *Atlas Mnemosyne*, por el otro.

Referencias bibliográficas

- Burucúa, Emilio (1992). «Introducción». En *Historia de las imágenes e historia de las ideas: la escuela de Warburg* (pp. 7-20). Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Burucúa, Emilio (2006). *Historia y ambivalencia*. Buenos Aires: Biblos.
- Burucúa, Emilio (2007). *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Guinzburg*. Buenos Aires: Centro de Cultura Económica.
- Centanni, Monica (2013). «Per una cronología warburguiana del Rinascimento». En *Schifanoia. A cura dell'istituto rinascimentale di Ferrara* (pp. 133-149). Roma: Fabrizio Serra.
- Didi-Huberman, Georges (2002). *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges (2010) *Ante la imagen: preguntas formuladas a los fines de una Historia del Arte*. Buenos Aires: Cendeac.
- Didi-Huberman, Georges (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Guinzburg, Carlo (2002). *Mitos, emblemas e indicios*. Buenos Aires: Gedisa.
- Gombrich, Ernst (2002). *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.
- Jhonson, Chripstophor (2014). *Memory, Methapor, and Aby Warburg's Atlas of images*. Nueva York: Cornell University Press.
- Krieger, Peter (s/f). «Las posibilidades abiertas de Aby Warburg». En *(In) disciplinas, XXII coloquio de Historia del Arte*. México: Instituto de investigaciones estéticas. Universidad Autónoma de México
- Lossiggio, Daniela (2015). «El científico cultural. Ese artefacto sofisticado. Warburg entre Burkhardt y Nietzsche». En *Eadem utraque Europa* (pp. 71-82). Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín
- Malraux, André (1956). *Las voces del silencio*. Buenos Aires: Emecé.
- Michaud, Philippe Alain (2007). *Aby Warburg and the image in movement*. New York: zone books Mácula.

Santos, Felisa (2013) «Prólogo». En *La pervivencia de las imágenes* (pp. 11-24). Buenos Aires: Miluno.

Warburg, Aby (2005). *El Renacimiento del Paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.

Warburg, Aby (2008). *El ritual de la serpiente*. Buenos Aires: Sexto piso.

Warburg, Aby (2014). «La última voluntad de Francesco Sassetti». En *La pervivencia de las imágenes* (pp. 137-196). Buenos Aires: Miluno.

Warburg, Aby y Bing, Gertrud (2016). *Diario Romano*. Madrid: Siruela.

Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Warburg, Aby (2012). *El Atlas de las imágenes Mnemosine. Reproducción facsimilar*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Autónoma de México.

Referencias electrónicas

Mazzuco, Katia (2007). «I seminari della KBW. Un laboratorio di método». *Rivista Engramma Online* [en línea]. Consultado el 25 de diciembre de 2017 en <http://www.gramma.it/engrammarevolution/56/056war_seminario.html>.

Pedersoli, Alessandra (2012). «Riemersione, infezione (afflezione, invasione)/protagonismo, ritorno. Figure en Grisaille nel Bilderatlas di Aby Warburg». *Engramma 100. La tradizione classica nella memoria occidentale* [en línea]. Consultado el 24 de febrero de 2017 En: <http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1160>.

Torres Carceller, Andrés (2015). «Forma y Color: La grisalla en la pintura; aproximación a un procedimiento inadvertido». *Research, Art, Creation* [en línea]. Consultado el 15 de febrero de 2017 en <<http://dx.doi.org/10.17583/brac.2015.1350>>.

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 indisociable 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 Korembliit (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 Schapire, 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 Prevati, 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 Prevati 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>>.

Modelos divergentes: entre la historia y lo estético

Relectura de la obra histórica de Eduardo Schiaffino

Divergent models: between history and aesthetics

Re-reading of the historical work of Eduardo Schiaffino

Natacha Valentina Segovia

natachasegovia@yahoo.com.ar

Historiografía del Arte III

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Recibido: 03/11/2016

Aceptado: 12/02/2017

Resumen

Eduardo Schiaffino vinculó su gestión estatal con la tarea de examinar el pasado artístico, tomando como modelo las propuestas positivistas de Hyppolite Taine. La idea de que una clase de arte se podrá determinar a partir del estado moral, siendo este mismo condicionado por la raza, por el momento y por el medio, organiza la obra del artista argentino y establece, al mismo tiempo, una concepción evolutiva y progresiva del arte. La obra pictórica de Schiaffino, en cambio, se vincula al simbolismo, corriente contemporánea y opuesta al positivismo. En este trabajo se analizará cómo esta preferencia se introduce en el discurso crítico-histórico. Mi hipótesis sostiene que sobre una metodología ligada al positivismo se introduce un *modelo estético* que podría entrar en conflicto con los presupuestos del modelo histórico y metodológico.

Palabras clave

Schiaffino; modelo estético; modelo histórico; positivismo; simbolismo

Abstract

Eduardo Schiaffino linked his state management with the task of examining the artistic past, taking as a model the positivist proposals of Hyppolite Taine. The idea that an art class can be determined by the moral state, which in turn is conditioned by race, moment and means, organizes the work of the Argentinian artist and establishes, at the same time an evolutionary and progressive conception of art. The pictorial work of Schiaffino, on the other hand, is linked to the symbolism, a contemporary movement opposed to positivism. In this article, I will analyze how this preference is introduced in the critical-historical discourse. My hypothesis holds that a methodology linked to positivism introduces an aesthetic model that could come into conflict with the presuppositions of the historical and methodological model.

Keywords

Schiaffino; aesthetic model; historical model; positivism; symbolism

Eduardo Schiaffino ha construido la historia oficial del arte argentino. A partir de hechos que marcaban un camino evolutivo hacia la perfección, realizó la narración histórica que va desde la creación de la primera obra de arte nacional en 1780 hasta su propia contemporaneidad. A través de este relato, trazó los pasos del arte argentino por la senda del modelo europeo de la civilización.

Según George Didi-Hubermann (2002), no hay historia del arte sin una filosofía de la historia y sin una elección de *modelos temporales*, ni hay historia del arte sin una filosofía del arte y sin una elección de *modelos estéticos*. La filosofía positivista, con su método histórico y con su modelo temporal de progreso evolutivo, se establece como esqueleto vertebrador de la historia escrita por Schiaffino. Pero en cuanto al modelo estético (aquel que fija cuáles son los *buenos objetos*), la posibilidad de un arte objetivo y *científico* no parece estar de acuerdo con la preferencia del autor. Los estudios realizados sobre la obra histórica de Schiaffino han profundizado en las influencias positivistas de su construcción, pero la elección estética utilizada como parámetro desde el cual valorar el arte y desde dónde abordar ciertos rasgos del discurso es un aspecto poco emprendido en estos trabajos. El artículo escrito por José Emilio Burucúa y Ana María Telesca (1989-1991) sobre la corresponsalía de Schiaffino en Europa para *El Diario*, constituye un ejemplo de análisis que da cuenta de esta posible filiación simbolista tanto en la imagen como en la palabra.

Entendiendo que el estilo es «un modo de hacer postulado socialmente como característica de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos» (Steimberg, 1993: 46), podría pensarse que en el siglo XIX el positivismo fue el estilo dominante para escribir la historia. Sin embargo, en lo que atañe a la reflexión estética, casi como una filtración, surgen ciertas características que permiten la asociación con otro tipo de producción discursiva, más vinculada a la literatura simbolista. De esta manera, es posible reconocer en el mismo discurso la tensión que se origina entre la construcción positivista de la historia y ese conjunto de rasgos que remiten a un modo simbolista de realización, y que fijan el modelo estético.

¿Qué ocurre cuando la elección del *modelo estético* no es acorde a la filosofía de la historia y del arte que se toman como referencia? Este trabajo se acerca a la obra de Schiaffino y ubica en el discurso aquellos rasgos que permiten vislumbrar dicha elección estética. Además, ejemplifica cómo esta elección se objetiva desde el discurso.

Una referencia inevitable

Lo hegemónico del positivismo estuvo sustentado en la capacidad de sus propuestas para plantear una interpretación verosímil de la realidad nacional y para articularse con las instituciones que sustentarían la consolidación del Estado en el momento de su conformación (Terán, 1987). La figura de Schiaffino fue importante

en ese proceso, tanto desde su rol de funcionario como desde su protagonismo activo en la vida cultural e intelectual del Buenos Aires de los ochenta.

Como historiador, Schiaffino se vinculó fuertemente al positivismo taineano. Hippolyte Taine, en su libro *Introducción a la Historia de la Literatura Inglesa*, propone que «dada una literatura, una filosofía, una sociedad, un arte» se podrá responder «¿cuál es el estado moral que lo produjo? y ¿cuáles son las condiciones de raza, de momento y de medio más apropiadas a producir ese estado moral?» ([1864]1980: 62). Este supuesto constituye la idea rectora que organiza la obra *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, de Schiaffino. El medio social, el momento histórico y los caracteres étnicos son indispensables para explicar el arte desde sus inicios.

Centrado en la pintura y en la escultura, Schiaffino comienza su relato planteando que el alejamiento del mundo civilizado, sin tradiciones ni ejemplos de cultura, constituye la particularidad del Buenos Aires colonial, su infancia: ubicado en un paisaje pobre, sin minas ni bosques naturales —las riquezas ocultas estaban a la vista—. Al respecto, el historiador escribe:

Las gramíneas [...] forman como un mar de verdura movido por el viento, por el suyo, porque al par del océano o del desierto, la llanura argentina tiene el Pampero [...] ráfaga vigorizante que fecunda y purifica. Es el padre nutricio de los campos argentinos (Schiaffino, 1933: 55).

Para caracterizar los distintos momentos artísticos tiene en cuenta la influencia determinante de la situación política del país y el hombre público que la sustenta, a modo de aquel *personaje reinante*¹ que todos admiran. Así, Bernardino Rivadavia se erige como una figura ligada al desarrollo cultural y artístico² y Juan Manuel de Rozas (sic) se constituye en la contrafigura, el detractor de todo lo que implique cultura. Para este momento y para su personaje reinante, retoma el binomio civilización y barbarie de Domingo Faustino Sarmiento (Schiaffino, 1933).

Rosas era el «tirano criollo» un género común de *apagaluces* que no estaba en condiciones de disimular la ausencia de libertades públicas bajo el florecimiento del arte (lo diferencia de «los refinados caudillos» del Renacimiento). Al respecto, Schiaffino describe:

Don Juan Manuel Rozas, descendiente de aristocrática familia, pero sin cultura intelectual; sin otros conocimientos que las habilidades manuales del paisano ladino, ducho en la doma y en el lazo, en la brega campera. Don Juan Manuel representa con brillo la incultura de la época, el despoblado en la dilatada pampa, el atraso de los villorrios, la índole retobada y arisca del paisanaje (Schiaffino, 1933: 84).

Las cualidades con que lo describe no hacen más que referenciar tácitamente a la *barbarie*, asegurando que es responsabilidad

1 El personaje reinante es aquel que reúne, de manera íntegra, los sentimientos, las aptitudes y las necesidades frente a la situación general, y que se convierte en modelo para sus contemporáneos

2 El autor se lamenta de que el artista viajero Raymond Monvoisin no hubiera tenido la suerte de ser utilizado por Rivadavia, «lo que habría anticipado casi en un siglo la cultura artística argentina» (Schiaffino, 1933: 132).

de los «caudillejos federales» mantener el país en el atraso y no duda en presentar anécdotas que lo confirmen. Así, era escaso el interés que presentaba Rosas frente a la instrucción y al libro, y su frase frente a un cuadro traído de España: «Ya vino este zonzo con cosas de gringo» (Schiaffino, 1933: 86).

La nueva generación, de la que el mismo Schiaffino formaba parte, fue la que logró establecer el lazo con Europa: fueron el primer grupo de artistas profesionales los organizadores de la enseñanza, de las exposiciones y de la producción artística. El consabido viaje a Europa les permitió, al regreso, despertar «la mente aletargada de una sociabilidad en formación», y se convirtieron en instrumentos «para roturar la tierra endurecida, a fin de que la semilla arrojada en el surco germinara sin peligro de malograrse» (Schiaffino, 1933: 263).

La conciencia de este grupo acerca de la actividad artística, como parte indispensable para el desarrollo y el progreso de una nación civilizada, les permitió concretar un espacio institucional desde donde visibilizarse como parte activa del *proyecto* civilizador y moderno.

En todos los pueblos de la tierra, a medida que el grado de civilización aumenta, aumenta con él el progreso artístico, el cual declina en cuanto llega a su apogeo; la decadencia es una valla insalvable que la naturaleza opone a la perfección humana (Schiaffino [1883] en Telesca & Burucúa, 1989-1991: 70).

A esta idea del momento, también le agrega la referencia a la raza: la herencia positiva del movimiento inmigratorio que viene a fundirse con «nuestra raza, modelada, transformada, transfigurada por obra y gracia del poderoso medio» (Schiaffino, 1933: 355).

3 Para Laura Malosetti Costa (2007), esta cercanía de los artistas plásticos al mundo de las letras puede pensarse, tanto como estrategia para generarse un prestigio como para participar de las redes que los escritores ya poseían.

4 Si bien en este trabajo nos importan las relaciones interdisciplinarias dadas en esta formación, es necesario referir a dos importantes cuestiones que se materializan con el Ateneo. Por un lado, la sociabilidad pública a la que da lugar como espacio libre de actividades culturales. Por otro lado, comienza a perfilarse la diferenciación entre el escritor gentleman y aquel que asume la escritura como una profesión con exigencias, un camino hacia la profesionalización de la escritura. Para ampliar información se recomienda las siguientes lecturas: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (2001), de Laura Malosetti Costa; *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (1997), de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo; «El Ateneo (1892-1902). Sincronías y afinidades» (2012), de Federico Bibbó.

La Revista de América

Hacia mediados de 1892 se conformó el Ateneo, una agrupación de artistas plásticos, músicos y escritores que, unidos y organizados, pretendían *fortalecerse* frente a la indiferencia con que se encontraban al llegar desde Europa con las últimas novedades.³ En las reuniones que se organizaban, se leía y se escribía, se daban conferencias y audiciones musicales. De este modo, se producía un intercambio que les permitía a los artistas leer lo que los escritores producían y aquello que acercaban como novedad y, a los escritores, incorporar referencias y vocabulario vinculados a otros lenguajes.⁴

La llegada del poeta nicaragüense Rubén Darío a Buenos Aires en 1893 permitió su la inmediata incorporación como miembro de la formación y su reconocimiento como «novísimo poeta de simbolistas y decadentes [que] arrastraba en su órbita una cauda variopinta, y echaba a volar el enjambre de sus versos de alas coruscantes, que esparcían en el ambiente, con el perfume de frescas mieles, ráfagas de mirra y de cinamomo» (Schiaffino, 1933: 316).

El ambiente que se fue generando en el nuevo Ateneo, la relación entre los intelectuales y los artistas, y la relación de éstos con Rubén Darío, permitió el origen de la *bohemia* en el campo artístico argentino. Al respecto, Laura Malossetti Costa expresa:

A su alrededor [del Ateneo] fue creciendo un clima de tertulias nocturnas en los cafés —en el *Aue's Keller*, en el *Café de Luzio*, en fondas y restaurantes— de bohemia, de alcohol y de discusiones que se prolongaban hasta la madrugada (Malossetti Costa, 2007: 351).

En este nuevo espacio de cultura se crearon debates que tomaron diversas direcciones, distintas posiciones o maneras de concebir la escritura y el arte: desde propuestas hispanistas, que confrontaban con las ideas promulgadas desde un nacionalismo romántico, hasta los planteos de los seguidores de Emile Zola y los que, como Darío, promulgaban las ideas simbolistas o decadentes (García Morales, 2004).⁵

Uno de los debates más fuertes fue el que se generó a propósito del surgimiento de la *Revista de América*, que el 19 de agosto de 1894 publicó en Buenos Aires su primer número.⁶ Fue una publicación que, preparada por Rubén Darío y por el poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre, permitió brindar el testimonio de que en América, y también en la Argentina, había quienes se consideraban simbolistas o decadentistas, es decir, parte de los Nuevos, de los que se movían en el terreno de las ideas puras, en el ensueño y en el misterio.

La revista pretendía lo siguiente:

Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística; Combatir contra los fetichistas y contra los iconoclastas;

Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo, la juventud de la América latina, a los Santos lugares del Arte y de los desconocidos Orientes del ensueño;

Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la gerarquía [sic] de los maestros;

Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América, y, al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esas mismas riquezas en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz;

Luchar porque prevalezca el amor de la divina Belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias;

Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América latina, a la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española (Darío & Freyre, [1894] 1967: 44).

En la conferencia pronunciada en el Pabellón Argentino con motivo del inicio de las reuniones públicas del segundo año del Ateneo, cuatro días antes el escritor Calixto Oyuela —entonces presidente de la institución—, se había referido críticamente a aquellos intelectuales y artistas que buscaban tema en el exotismo, «por abuso de refinamiento», y que tenían predilección por

5 También se recomienda leer *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, de Laura Malossetti Costa (2001).

6 Solo se publicaron tres números.

«lo francés», por los cosmopolitas, por aquellos «espíritus destilados por alambique, educados en París y enamorados de lo exótico» (Oyuela, [1894] 1915: 157). Para Oyuela, estos no podían ver en el tipo argentino del momento los caracteres tradicionales que le daban su sello y su carácter y los ubicaba junto con los que, por falta de sinceridad, pretendían fabricar artificialmente un arte nacional: «La sinceridad puede perderse [...] por el deslumbramiento producido por modelos y gustos exóticos, por la docilidad en seguir simples modas extranjeras que a nosotros no nos sienten bien» (Oyuela, [1894] 1915: 161).

Oyuela se lanzó, junto con el poeta Rafael Obligado, en contra de quienes —como Schiaffino— poseían «un exceso de admiración supersticiosa por un arte extraño ya formado» ([1894] 1915: 161).

En la misma tónica, para aludir al decadentismo en América, el autor expresa:

[...] revientan en París cuatro escritores estafalarios, poetas de pura superficie, que han descubierto el secreto de serlo sin necesidad de tener alma ni buen sentido, que enarbolan como bandera y que aceptan orgullosamente por mote lo que en todas partes donde hubo arte verdadero y gente cuerda pasó siempre por envejecimiento y anemia: la decadencia, y ya tenemos en ciertas partes de América (aquí todavía no, por fortuna) una insufrible plaga de decadentes imberbes ([1894] 1915: 162).

Y agrega que «los decadentes y simbolistas militantes representan, cuando mucho, el movimiento de algunas callejuelas de París, y nadie en Europa los toma en serio» (Oyuela 1915: 162).

El momento en que el escritor argentino expresó sus ideas fue posterior al anuncio que Rubén Darío hizo en el diario *La Razón* del día 12 de agosto (García Morales, 2004), sobre la próxima aparición de la revista. Por ello, es posible que Oyuela lo supiera y que su expresión «aquí todavía no, por fortuna» fuera una reacción frente a esa que pretendía constituirse según el poeta nicaragüense en el «órgano de la aristocracia intelectual de la generación nueva» (García Morales, 2004: 119).

Este tipo de polémicas marcaron la vida del Ateneo. *La Revista de América* estimuló uno de los debates del momento: cosmopolitismo o nacionalismo. Los rasgos cosmopolitas que tanto molestaban a los nacionalistas y a los hispanistas pueden verse en la obra del poeta nicaragüense y en ese Schiaffino con predilección por lo francés. Veremos, en el caso del pintor argentino, cómo estos se filtran en su discurso y dan lugar a referencias que permiten formalizar el *modelo estético*.

Un Schiaffino a lo Huysmans

La relación de Rubén Darío con el simbolismo/decadentismo⁷ se observa no sólo en los retratos sobre escritores y sobre poetas admirados por él, que realiza en su obra *Los Raros* (1896) (una

7 Si bien tanto *simbolismo* como *decadentismo* se caracterizaron por el espiritualismo, la revalorización de lo que se percibe más allá de los sentidos, la preferencia por lo exótico, lo misterioso y el uso de correspondencias y de analogías que explicaran el sentido oculto del universo, el decadentismo es asimilado a la temática más morbosa y truculenta (Schiavo, 1999). Es a partir de esta diferenciación que considero que tanto Rubén Darío como Schiaffino están más cercanos al simbolismo.

8 En el prólogo de 1905 el autor reconoce haber dado a conocer el simbolismo en América.

9 *A Rebours* (1884) es la expresión del llamado *fin du siècle*, siglo XIX francés y de un determinado estilo de época, el decadentismo. Son rasgos predominantes de este estilo lo antinatural y el culto al artificio, siendo la finalidad del artista el cincelar su propia vida como una obra de arte.

10 Pintor argentino (1852-1894) que comenzó su formación artística junto con Martín Boneo en Buenos Aires. En Francia ingresó a la Escuela Julien, en Bayona, en 1873. Su protector fue Achiles Zó (Zoo) y su maestro el pintor Léon-Joseph Bonnat. Permaneció en Europa hasta 1887.

11 Gustave Flaubert utiliza el término *muflismo* para caracterizar la última y contemporánea edad de la humanidad: tiempo de barbarie y retroceso. El significado de *panmuflismo* en Darío puede relacionarse con la *barbarie*, el mal gusto y el materialismo generalizado de su propia contemporaneidad (a veces utiliza el término *mufla*).

especie de panteón simbolista),⁸ sino, también, en algunas de sus notas en la prensa. La sección de «Mensajes de la tarde» del diario *La Tribuna*, por ejemplo, eran firmadas bajo el seudónimo Des Esseintes (nombre del protagonista de la novela *À rebours* (1884), biblia del decadentismo, de Joris Karl Huysmans).⁹ En estos artículos, publicados desde septiembre de 1893 hasta febrero de 1894, el poeta introdujo al lector, temática y estilísticamente, en esta tendencia.

Las referencias a Huysmans se exponen, también, en artículos de la *Revista de América*. En la nota que responde a la crítica que el poeta inglés Richard Le Gallienne realiza a los decadentes, Darío realiza la defensa de las obras que tienen «su campo principal en la región de las ideas puras, en el Ensueño en el Misterio» en el número dos de la Revista de América (Darío, [1894] 1967: 74). También, en el número tres de la Revista, reseña al escritor francés en su artículo sobre la exposición del artista argentino Mendilaharsu (Darío, [1894] 1967: 99-101).

Nos interesa, especialmente, este breve artículo sobre la Exposición póstuma de la obra de Graciano Mendilaharsu.¹⁰ En éste, el poeta rescata la «nota brillante» que representa tal evento dentro de ese «Buenos Aires tan refractario a lo intelectual» y responsabiliza de la misma a su amigo, «verdadero mirlo blanco artístico», Eduardo Schiaffino (Darío, [1894] 1967: 99).

Efectivamente, tal como el pintor lo expresó en la crónica de la muestra —publicada en el diario *La Nación* del 26 de septiembre de 1894 (Schiaffino, 1933)—, tras la inesperada muerte del joven Mendilaharsu, organizó, junto con Ballerini, la exposición de noventa y siete de sus obras en los Salones del Ateneo. La misma fue inaugurada el 26 de septiembre de 1894.

Tal y como comenta Darío en su artículo, Schiaffino se refiere a la difícil situación vivida por el artista al volver de Europa (algo de lo que esta generación ya había dado cuenta): sequedad espiritual del medio, ignorancia y *panmuflismo* del público.¹¹ Para el poeta, a causa de la perturbación espiritual provocada por la indiferencia del ambiente, este verdadero artista enloquece al igual que el caricaturista André Gill, el poeta Maupassant y Vincent Van Gogh, quien por los ideales artísticos, la lucha con la técnica y otras circunstancias cotidianas, se emparenta aún más con Mendilaharsu. Así lo captura Darío, al igual que a Van Gogh, en transacción con ese mundo utilitario que no le permite ver sus proyectos realizados: «Desgraciados y malditos aquellos que han nacido en el Nuevo Continente con el fuego del arte verdadero» (Darío, [1894] 1967: 99).

El recurso utilizado por Darío en esta crítica es retomar lo dicho por Schiaffino sobre las obras y brindar una denuncia del estado de las almas en las nuevas sociedades americanas, que imposibilitan el espacio para el cultivo del arte. Dice el nicaragüense: «El Arte no puede tener vida en donde la Religión va perdiendo terreno, y en donde el Lucro y la Política hinchen cada día más sus enormes vientres» (Darío, [1894] 1967: 99).

La única alusión a las obras de Mendilaharsu las realiza a través de Schiaffino y allí nos interesa la cita de la descripción que el artista argentino realiza de una naturaleza muerta:

Recrean los ojos, dice, con el concierto de sus tonos á [sic] veces sordos, robustos y tranquilos como en las ya famosas cebollas, cuya armonía recuerda una sonata de violoncello; en otra tela los tonos son más alegres y variados; la reunión de las legumbres toma un aire de fiesta, la gama de rojos alterna con las violetas en un trozo de carne cruda, de la que tiene el peso y la textura esmaltada de pronto, por la nácar azulada y lustrosa de algún fragmento de aponeurosis, un choclo vecino da la nota tierna de los tonos moribundos, desvanecidos, con el blanco mantecoso del menudo grano, las sedosas barbas esparcidas y el fresco sudor de sus anchas hojas puntiagudas; la zanahoria trae consigo el fasto tranquilo de una púrpura nativa, bien llevada, y más allá un grupo de cebollas escalona modestamente su redondez crujiente y olorosa (Darío, [1894] 1967: 99).

La descripción de la naturaleza muerta se convierte en un escrito donde los distintos sentidos se aúnan para percibir la obra: tonos que recuerdan a una sonata, pesos y olores. El uso de metáforas y de sinestesias¹² dan como resultado una «página a lo Huysmans», según lo expresa el poeta nicaragüense.¹³

Lo interesante de esta comparación es que se puede encontrar el mismo tipo de rasgos en otros artículos de Schiaffino, por ejemplo, cuando describe el Monumento a Sarmiento, de François-Auguste-René Rodin:

La noche impera en el antro de la hidra; los vapores acumulados de su aliento ponzoñoso forman nubes caliginosas; el monstruo yace sumergido en el letargo de la barbarie inerte, cuando el paso de Apolo, eternamente joven, cuyo cuerpo atlético denuncia el combatiente, la oscuridad se ilumina y una flecha certera parte el corazón de la hidra; las múltiples cabezas, antes renacientes, se doblan lamentables en tumultuosa agonía; el antro oscuro hase convertido en un nimbo de gloria y el mármol centellea con fulgores de fragua, en torno al Apolo luminoso (Schiaffino, [1926] 1999: 67).

Difícilmente la obra de Rodin se perciba vívidamente sin esta descripción. Esta idea nos conecta con otros artículos del artista argentino que pueden ser leídos desde la cercanía con el escritor francés, también refiriéndose a la obra de Rodin:

[...] sin embargo, ni las parcas de Fidias, admiradas en Londres, ni Donatello, ni siquiera Miguel Ángel —cuya grande alma torturada tiene tanta analogía con el alma contemporánea— produjeron en lo hondo de nuestro ser la turbación sagrada que fluía de aquella humanidad alucinante. Ni la dimensión reducida, ni la materia, ni el lenguaje simbólico de las estatuas, era suficiente para desvanecer el conjuro que nos envolvía (Schiaffino, [1926] 1999: 56).

12 Ana María Telesca y José Emilio Burucúa (1989-1991) plantean que el uso de correspondencias evidencia la presencia de Baudelaire entre los maestros literarios de Schiaffino.

13 De acuerdo con esta filiación simbolista-decadente, la manera en la que Schiaffino establece la distinción entre asuntos literarios y otros pictóricos, en respuesta a la controversia con Rafael Obigado, no parece ya tan clara. En aquellas descripciones a lo Huysmans los distintos campos ya no se encuentran rotundamente delimitados.

En este fragmento se destaca la idea de un arte que permite ubicar al espectador más allá de la realidad concreta: ni la presencia de las estatuas los devuelve a la realidad, están bajo un conjuro. El mismo Huysmans, en la voz de Des Esseintes, pone en la obra de arte el poder de ser un vehículo que lo transporta hacia «una esfera donde las sensaciones sublimadas provocaran en él una conmoción imprevista», podría decirse, cual si ésta fuera un conjuro (Huysmans, [1884] 1997: 187).

En la Introducción realizada en *La pintura y la escultura en Argentina* (1933), Schiaffino parte de una breve reseña sobre el pasado precolombino e informa sobre el estado general del arte en América en ese momento y establece los que para él son los tres grandes núcleos del arte precolombino: Tihuanacu [sic], Cuzco y México. Aquellas tres grandes civilizaciones evocan al «remoto Egipto». También reconoce un aire de familia con el «estilo Indo-Chino de Cambodge». La Puerta del Sol «evoca lejanas, diversas, contradictorias reminiscencias» que ubica tanto en Susa como en algunos azulejos de una Iglesia Santa Paula en Sevilla y, también, en los revestimientos murales en cuero en Córdoba. Completa la alusión, a partir de la repetición del gesto en dicha puerta, con lo siguiente:

[...] el admirable gesto decorativo de los tres clarines escalonados de Puvis, en su fresco de Charles Martel en el sitio de Pointiers; a los herreros de Rafaëlli, que estiran paralelamente el brazo y se inclinan para asir a un tiempo el vaso de vino que tienen por delante, pues la repetición idéntica de un gesto tan simple contiene virtualmente tal valor de afirmación, que ennoblece el más sencillo de los actos; y pasando del mimetismo de la acción a la repetición del sonido, el *never more* el lúgubre estribillo que modula el cuervo de Poe, pertenece al mismo orden estético que la triple hilera de reyes alados, plegando la rodilla a los lados del Sol, en signo de adoración y vasallaje (Schiaffino, 1933: 5).

Aquí no solo está presente la evocación de otros tiempos a partir de una obra, sino que, al realizar la referencia al fresco de Pierre Puvis de Chavannes y a Jean-François Rafaëlli, a Edgar Allan Poe y a su cuervo negro se reconoce la elección de un determinado estilo de época como referencia. Una reacción antipositivista que se plantea como huida hacia el exterior en el tiempo y en el espacio y allí, la huida al pasado prehispánico glorioso. Elementos que permiten *desocultar* un Schiaffino con inclinaciones sino decadentistas sí, al menos, simbolistas.

Conclusión

Schiaffino se presenta como una personalidad que ha sabido buscar y encontrar un espacio desde el cual promover el campo artístico nacional. Ligado desde este lugar al paradigma

positivista hegemónico, estructurado de acuerdo con la idea de progreso estético asociado a la de civilización. Así, construye la historia del arte nacional sobre aquellas obras heredadas del arte europeo, como modelo estético. Podríamos pensar que, partícipe de la generación del ochenta, la construcción histórica pragmática que permitiera fijar el pasado artístico nacional es funcional a la propuesta de Estado que se pregona. Schiaffino encuentra aquellos *héroes* de nuestra pintura y escultura casi como próceres, cuya *gerarquía* (en palabras de Darío) hay que respetar en el camino hacia la perfección.

Superada la búsqueda en el pasado, llega el presente deseado. El logro de recursos técnicos, la percepción y la mirada formadas de acuerdo con la tradición europea permiten una mayor libertad. El presente funciona, por un lado, como sostén de esos logros alcanzados y, por otro, como espacio para la búsqueda del artista individual. Y es aquí cuando el Schiaffino artista, ya dejando de lado la objetividad del pensamiento positivista, se acerca al simbolismo y a sus ideales de belleza pura, contra el utilitarismo imperante, y de un arte que evoca visiones de otros tiempos y lugares.

Así, se genera una divergencia en el discurso del artista, entre el modelo histórico, como ya se dijo, progresivo y evolutivo y el modelo estético que en sus orígenes, en Europa de *fin du siècle*, surge como reacción antipositivista, antiobjetivista y antinaturalista. Un modelo estético que le permite valorar las obras, pero que también, como advierten Telesca y Burucúa, se despliega en una retórica particular, tal como puede observarse en algunas de sus descripciones y en las referencias utilizadas para ejemplificar ciertas obras y sus recursos compositivos.

Esta divergencia no ha generado inconvenientes en la efectividad del relato histórico, ya que aún hoy continúa actuando como fundante dentro del campo. Se trata de una divergencia que permite evidenciar el funcionamiento del estilo de época en América Latina a fines del siglo XIX, como un período de superposición de ideologías y de tendencias, como lo planteó Oscar Terán (1987). En este caso, en un mismo discurso se superponen un modelo de historia y un opuesto modelo estético.

Referencias bibliográficas

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.

Darío, Rubén (1905). *Los raros*. Buenos Aires: Maucci Hermanos.

Didi Hubermann, George (2002). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Huysmans, Joris-Karl [1884] (1997). *Contranatura*. Barcelona: Tusquets.

Oyuela, Calixto [1894] (1915). «La raza en el arte». *Anales de la Academia*, tomo IV, (5). Buenos Aires: Academia de Filosofía y Letras.

Malosetti Costa, Laura (2007). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Schiaffino, Eduardo (1933). *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*. Buenos Aires: Edición de autor.

Schiaffino, Eduardo [1926] (1999). *Recodos en el sendero*. Buenos Aires: El elefante blanco.

Schiavo, Leda (1999). *El éxtasis de los límites. Temas y figuras del decadentismo*. Buenos Aires: Corregidor.

Steimberg, Oscar (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.

Taine, Hippolyte [1864] (1980). *Introducción a la Historia de la Literatura Inglesa*. Buenos Aires: Aguilar.

Telesca, Ana María y Burucúa, José Emilio (1989-1991). «Schiaffino, corresponsal de El Diario en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo*, (27-28), pp. 65-73. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo.

Terán, Oscar (1987). *Positivismo y nación en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.

Referencias electrónicas

Bibbó, Federico (2012). «El Ateneo (1892-1902). Sincronías y afinidades». *Prismas*, 16, (2) [en línea]. Consultado el 17 de diciembre de 2016 en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992012000200009&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1852-0499>.

Darío, Rubén; Freyres, R. J. [1894] (1967). «Revista de América». En Carter, Boyd. *La Revista de América de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*, [en línea]. Consultado el 7 de marzo de 2017 en <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2292>>.

García Morales, Alfonso (2004). «Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33 [en línea]. Consultado el 12 de diciembre de 2016 en <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0404110101A>>.

Ecos indigenistas en el campo artístico argentino

Indigenist echoes in the Argentine artistic field

Jorgelina Araceli Sciorra

Jasci_21@hotmail.com

Instituto de Historia del Arte
Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 15/11/2016
Aceptado: 22/02/2017

Resumen

En el presente artículo se abordarán los ecos del movimiento indigenista en el campo artístico argentino, para lo que se analizarán escritos, exposiciones y artistas que se vieron influenciados por dicha corriente entre los años 1910-1930. Se tendrán en cuenta los distintos Salones en los que se exhibieron obras afines al indigenismo, los artistas que adhirieron a esta corriente, los escritores que plasmaron las reivindicaciones del arte autóctono en la revista de arte *Augusta*, así como también las diferentes acciones que fomentaron la revalorización y la concientización de las producciones autóctonas en el país entre las que se pueden mencionar la creación de grandes talleres en distintos centros del país. Se analizará, además, la postura que la crítica y la historia del arte argentino adoptaron frente al surgimiento de esta corriente en el país.

Palabras clave

Indigenismo; Historia del Arte; campo artístico; legitimaciones

Abstract

In this article the echoes of the indigenist movement in the Argentine artistic field will be addressed. To that end documents, exhibitions and artists that were influenced by such movement between 1910 and 1930 will be analyzed. We will take into account the different Rooms in which works related to the indigenism were exhibited, the artists who supported this movement, the documents that captured the vindication of native art in the art magazine *Augusta*, and the different actions that promoted the appreciation and awareness of the native productions in the country. The position that the critique and history of Argentine art took regarding the rise of this movement in the country will also be analyzed.

Keywords

Indigenism; History of Art; artistic field; legitimations

Los ecos indigenistas se hicieron evidentes en el campo artístico argentino durante las primeras décadas del siglo xx. Los actores del mismo, influenciados por un contexto de renovación cultural y de consolidación nacional, sintieron la necesidad de efectuar un giro hacia lo propio que rescatara las tradiciones y las costumbres con el objetivo de producir una nueva estética.

El indigenismo se constituyó entonces para el arte como «una de sus vertientes más representativas, sugerentes y de más largo aliento» (Gutiérrez Viñuales, 2002). Dio cuenta de ello la producción de artistas, como Alfredo González Garaño, José Gerbino, Alfredo Guido, Jorge Bermúdez, José Antonio Terry, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Gonzalo Leguizamón Pondal, la corriente arquitectónica neoprehispánica representada por los proyectos de Héctor Greslebin y Angel Pascual y las letras de Ricardo Rojas, entre otras manifestaciones.

En este artículo se indagará acerca del modo en que los teóricos del arte de aquel momento se vincularon con estas producciones y con sus temáticas reivindicatorias en distintas exposiciones, revistas culturales y escritos producidos entre los años 1910-1930.

El contexto de producción

El supuesto peligro inmigratorio que se sintió a principios del siglo en la Argentina, provocó la necesidad de desarrollar un eficaz proyecto nacionalizador que homogeneizara a todos los habitantes y para ello se reivindicó el culto a la tradición. Así lo expresa la investigadora Laura Malosetti Costa:

El clima de la ciudad, [...] se teñía de hispanismo de la mano de pensadores como Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, que en la intensa lematización de la búsqueda de una identidad nacional proponían una «vuelta a las raíces» de la tradición hispanocriolla, la raza y la lengua, como correctivo para la vertiginosa modernización cosmopolita de Buenos Aires (2010: 57).

En ese momento, desde la literatura, Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, entre otros, se autoasignaron la representación de una cultura propia mediante la creación de relatos, como *El diario de Gabriel Quiroga*, *El payador y Eurindia*.

En *La Restauración Nacionalista* (1909), Ricardo Rojas propuso la recuperación del pasado del país en un contexto en el cual se debía salvaguardar el *ser nacional* y ponderó la necesidad de un arte propio y de una educación estética americana. El nacionalismo de Rojas modificó el trato otorgado a los pueblos originarios de la Argentina. Tanto *Eurindia* (1924) como el *Silabario de la Decoración Americana* (1930) dan cuenta de ello. Sobre el tema, el investigador Miguel Ángel Muñoz sostuvo:

Eurindia (1924) y el *Silabario de la decoración americana* (1930) son el compendio de la estética nacionalista de Ricardo Rojas. *Eurindia* puede considerarse la primera reflexión integral sobre el arte argentino en la que se intentan establecer criterios generales para todas las manifestaciones artísticas, en tanto que el *Silabario*... se ocupa exclusivamente de las artes visuales. Las dos obras aparecen contemporáneamente con la difusión de las vanguardias en nuestro país, pero poco tienen que ver con ellas. En cambio, son deudoras del pensamiento estético de fines de siglo (1992: 172).

En *Eurindia* (1924) Rojas concilió lo europeo con lo americano, asimilándolo. Fue así que propuso fundir, en un amplio sentimiento de argentinidad, la emoción del paisaje nativo, el tono psicológico de la raza, los temas originales de la tradición y los ideales nuevos de la cultura argentina.

Por aquellos años el movimiento indigenista ejerció una gran influencia en el campo artístico. Este se extendió por Latinoamérica durante las primeras décadas del siglo xx y su objetivo radicó en reivindicar los derechos y las costumbres de los pueblos originarios. La pertenencia de la tierra, el problema indígena y las desigualdades sociales formaron parte de los asuntos que preocuparon a quienes conformaron este grupo.

En Latinoamérica, los artistas que pertenecieron al movimiento —los mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; los peruanos José Sabogal, Mario Urteaga y Francisco González Gamarra, entre otros— se aunaron en pos de la conformación de un espíritu nacional, el cual se pudo advertir no solo en las proclamas de revalorización de sus tradiciones, sino, también, en la recuperación de las producciones artísticas, las características, los motivos y las técnicas autóctonas. Los cuerpos voluminosos, la geometrización de las formas, el uso de colores terrosos y, en lo temático, la cosmovisión andina y la cultura de la tierra, se unieron en sus creaciones y esto los acercó a la factura indígena de antaño.

El mayor exponente intelectual de la corriente fue el peruano José Carlos Mariátegui, quien desde la revista *Amauta* (1926) produjo una estética para identificar a los sectores sociales que reivindicaba. El dibujante José Sabogal creó la *cabeza de indio* que distinguió a la revista desde sus portadas y la publicación contó en su interior con una iconografía precolombina que ornamentó sus páginas.

De igual modo que en el caso peruano, en la Argentina los motivos americanos se encontraron presentes en las ilustraciones de los escritores modernistas y simbolistas de la década del veinte. Se advierte ello en varias obras literarias como las efectuadas por Daniel Marcos Agrelo para las ediciones de las *Chacayaleras* de Miguel Camino y alguna de Julio Díaz Usandivaras; Fidel de Lucía ilustró la tapa de *Las vírgenes del sol: poema incaico* (1920), obra del argentino Ataliva Herrera, y José Bonomi, la cubierta y las viñetas de *La venus calchaquí* (1924), del libro de Bernardo González Arrioli.

El indigenismo estuvo presente, a su vez, en las obras del dibujante Alejandro Sirio y en las de Alfredo Guido, quien fue el promotor del simbolismo indigenista en el país. Asimismo, se vio

en aguafuertes, en murales, en mobiliario, en cerámicas y en óleos como el denominado *La Chola desnuda*, que fue premiado en el Salón Nacional de 1924. Revistas tales como la revista de arte *Augusta* (1918-1920) también presentaron rasgos indigenistas desde sus temáticas y diseños.

Resulta llamativo que Eduardo Schiaffino, quien perteneció al simbolismo, no haya utilizado en sus obras la iconografía americana característica del periodo ni haya incluido en sus escritos mayor información de la corriente indigenista y de sus proclamas reivindicatorias. Las menciones al arte precolombino de este historiador del arte en textos tales como *La pintura y la escultura en Argentina*, de 1933, fueron escasas y en general se vieron envueltas en un sesgo positivista producto de su herencia intelectual.

Pese a ello, la nueva mirada sobre lo autóctono también se evidenció en otros ámbitos donde se consideró necesaria la recuperación de la historia nacional. Con ese objetivo, la Universidad de Tucumán, creada en 1912, efectuó una serie de conferencias a las que convocó a Ricardo Rojas, oriundo de aquellas tierras.

La mirada de *lo propio* en la conformación del arte nacional

Las representaciones sobre *lo propio* se expandieron por diversas ramas artísticas, como la danza y las ilustraciones de libros. De lo primero da cuenta la utilización de motivos incásicos para la decoración del Ballet Caporaá (1917). Referido a este ballet, en el segundo número de la revista de arte *Augusta*, Enrique Prins escribió el artículo «Decoraciones indígenas de González Garaño. El baile Caaporá» (1918), acerca de la exposición de las ilustraciones realizadas por Alfredo González Garaño para esta obra, las cuales se exhibieron en Buenos Aires en el Tercer Salón Anual de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertes de 1917. La muestra recibió buenas críticas en aquel momento. Así lo afirmó Hugo Beccacece (2010) al mencionar en su artículo «Nijinsky y el ballet argentino que no fue», que el historiador del arte José León Pagano, crítico de *La Nación*, dio cuenta de las *audacias* del lenguaje plástico utilizado en las ilustraciones.

El libreto de la obra *Caaporá*, escrito por Ricardo Güiraldes, fue puesto en valor en el año 2010 mediante el libro *Caaporá, un ballet indígena de modernidad*, editado por el Banco Galicia y Van Riel, con prólogo de Cecilia Smyth y con el estudio crítico de la historiadora del arte María Elena Bobino.

La estética de *Caaporá*, inspirada en la leyenda guaraní del urutaú, buscó conciliar —de igual modo que el texto de Güiraldes— las raíces indígenas con el lenguaje contemporáneo mediante la producción de figuras de formas sintéticas, casi abstractas, tomadas del lenguaje precolombino.

En el artículo de *Augusta*, Prins elogió la extrema fineza con la que el ilustrador realizó las imágenes del ballet y exaltó la noble condición de los intentos artísticos del pintor. Entre las ilustraciones de González Garaño presentes en *Augusta* se

encuentran: *Cacique*, *Grupo Decorativo*, *Cabeza Tatuada*, *Caaporá*, *Vaso Guarany*, *Ñanbú*, *La mujer del vaso* y *Payé*. Todas ellas aluden a la cultura guaraní al reproducir su vestuario y sus objetos útiles, lo que posibilita recrear una estética americanista en la obra.

En las últimas líneas del mencionado artículo, Prins efectuó una reflexión final en la que manifestó su postura respecto a la problemática indígena.

No hemos llegado aún a ver nuestros ejemplares de raza en las manifestaciones de arte superior. Los pocos ensayos realizados han carecido de aquel soplo divino cuya fuente conocemos, para languidecer en el olvido, y morir después. Sólo el arte dramático —nuestro siempre infantil arte dramático— ha aventurado con su habitual inocencia algunos devaneos. No es del caso debatir el asunto.

Toda iniciativa que tienda a dignificar nuestra vista material explotable, haciendo obra de alta belleza, será prueba de refinamiento de alma y los que ven en la pampa, en el gaucho y sus adminículos el programa de la estética nacional malogran una buena causa, creyendo que la vida pasada se reduce a poetizar, con más o menos lirismos los héroes de Gutierrez y Ascasubi.

Mayor es el tesoro que guardan las tribus legendarias, sumidas en la penumbra de su época nebulosa, que el del paisano híbrido de las milongas, los entreveros y las puñaladas, parto que digiere fácilmente el populacho y que no ha encontrado, acaso por su índole, artística superante para elevarlo de rango y darle un destino más noble.

Por esto, y por su intrínseco valor, González Garaño, merece más que este sincero comentario, los plácemes de quien entienda que sus ilustraciones están a la altura de su digno empeño (Prins, 1918: 79).

Las ilustraciones de *Caaporá* fueron expuestas posteriormente en Madrid y cuatro años después la revista *Martín Fierro*, de vanguardia en el país, reprodujo una de las pinturas del ballet como muestra de una estética americanista que empleó un lenguaje de renovación.

En 1918 se creó la Sociedad Nacional de Artes Decorativas de Tucumán, que realizó el Primer Salón Nacional de Arte Decorativo en el que se exhibieron cerámicas, huacos peruanos, vasos, urnas y platos, cofres y muebles calchaquíes.

En aquella oportunidad, se otorgó el primer premio a Alfredo Guido y a José Gerbino por un Cofre incaico. Refiriéndose a estos artistas, Fernán Félix de Amador escribió en el número 5 de *Augusta* (1918) un artículo titulado «Alfarería Americana». El mismo se ornamentaba con fotografías de una urna, un plato y un juro calchaquí, un plato calchaquí con decoración draconiana, un juro con decoración serpentiforme, una urna con decoración antropomorfa y serpentiforme, una urna antropomorfa y unos huacos peruanos. El escrito refirió al accionar del escultor José Gerbino y del pintor Alfredo Guido, en favor de la renovación decorativa y del renacimiento del arte americano de la arcilla en el país advertibles en la muestra de Witcomb, en pro de la alfarería artística argentina.

Félix de Amador exaltó en estos artistas la renovación decorativa que lograron por medio de la diversidad de los modelos expuestos —pucos, tazas, zuros, nipos, etcétera— que se refieren a casi todas las especies de alfarería, tanto argentina como americana, y de los símbolos que en ellos se plasmaron. Así lo mencionó el autor en el escrito: «Buena empresa es por consiguiente, la que intentan los artistas Guido y Gerbino, al suscitar con un propósito de renovación decorativa, el renacimiento de este grácil arte de la arcilla, tan profundamente americano» (1918: 243).

Otro artículo que dio cuenta de la importancia que el arte autóctono tuvo para la época se encuentra en el número 7 de *Augusta* (1918), en el que L.E. Moi describió el Primer Salón Nacional de Artes Decorativas y se refirió a su éxito como prueba del creciente interés que este tipo de exposiciones representaba para quienes trataron de «aclimatar aquí la planta todavía exótica del buen gusto» (1918: 342). En relación a esto, el autor sostuvo que tanto el salón como la revista de arte *Augusta* habían tenido el objetivo de desarrollar el gusto artístico «todavía en germen» en el país. Dicho propósito resuena en las palabras de Eduardo Schiaffino presentes en la recopilación de 1910, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*.

Sin embargo, Moi observó que de todos los expositores que figuraron en el catálogo sólo se ajustaron a los propósitos de la misma los artistas Alfredo Guido, Clemente Onelli, Gutero y Matilde Fierro y agregó:

Las cerámicas y maderas talladas con ídolos de pupila misteriosa, los fantásticos tapices aborígenes, los papeles pintados con ramazones y flores estilizadas, los raros almohadones historiados con liturgias incaicas; este es el arte decorativo, propiamente dicho, porque se aplica a la vivienda humana y tiende a enaltecer nuestra existencia por el hechizo de las cosas bellas dentro de lo que es útil y agradable a nuestros sentidos (Moi, 1918: 350).

El artículo se ilustró con diversas obras y objetos expuestos en aquella oportunidad. Entre ellos, se pueden mencionar: un «cofre estilo incaico» y una «repisa indígena» realizadas por Gerbino y Guido; «alfombras calchaquí y santiagueña», por Clemente Onelli; «almohadones estilizados», por María Fierro; «El jardín romántico», por Alejandro Sirio y el «cofre», por Magdalena Lernoud de Casaubón.

Un año después se llevó a cabo el Segundo Salón de Arte Decorativo y se realizó también el V Salón de Acuarelistas; según describe Elisa Radovanovic, en este último «la modalidad netamente americana se hallaba en acuarelas sobre fondos de oro y en los trabajos conjuntos de urnas, yuros, huacos y otras piezas de cerámica con decoraciones y motivos de ornamentación precolombina» (2010: 138).

También se impulsaron en el país las Escuelas de Artes y Oficios que, acorde a lo expuesto por la investigadora Ruth Corcuera, nacieron por el temor a la «desvirtualización de la identidad

nacional a causa de las corrientes inmigratorias» (2010: 120). Con la misma finalidad se fomentó la producción de tejidos y la creación de grandes talleres en distintos centros del país como los que se desarrollaron en Tucumán, Córdoba y Buenos Aires. Aquí funcionó el taller de tapicería y de cerámica autóctona desarrollado por Clemente Onelli, investigador naturalista y Director del Jardín Zoológico de Buenos Aires.

Hacia 1919 aparecieron otros textos con marcada tendencia indigenista en los números 8, 9 y 14 de *Augusta*. En el primero de ellos, Jorge Blanco Villalta escribió un artículo denominado «Alfarería Catamarqueña», y en el número 9 Pedro Blake redactó «Arte Americano» (1919). En el primero de ellos se analizó la sección arqueológica del Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires, ubicado en la Plaza Monserrat. El autor advirtió sobre las malas condiciones de exhibición y de conservación de la sección e hizo énfasis en la precariedad de la construcción que la albergó. Respecto de la colección del museo destacó las reliquias en piedra esculpida y las cerámicas así como también su variedad y riqueza ornamental. Asimismo, describió el estilo draconiano y el de Santa María, a los cuales pertenecieron los objetos relevados. El artículo fue ilustrado con urnas funerarias, estatuillas de barro cocido pertenecientes a los diaguitas de La Rioja, pipas y otros objetos como un amuleto de amor que destacaron la conciencia del arte y de la belleza de los productores.

Blanco Villalta consideró que las producciones autóctonas posibilitarían la base de la conformación de un arte nacional, para lo cual propuso el origen de un estilo netamente americano que, aplicado a las varias industrias de arte existentes, pudiera servir para la decoración de lozas, porcelanas, cerámicas en general, decorados de marcos, de cuadros y varillas, tapices, alfombras y caminos, guarda de papel y papel para interiores, azulejos, mosaicos, etcétera. Desde la perspectiva del autor, así surgiría un estilo nacional, noble por sus orígenes y por su fin.

En el número 30 de *Augusta*, un escrito de Manuel Rojas Silveyra, director de la revista, confrontó al Tercer Salón Nacional de Artes Decorativas con el primero de ellos producido en 1918, con el objetivo de evidenciar los desajustes del primero respecto de los requerimientos de un salón de tales características. Según Rojas Silveyra, este debería:

Hacer de la vivienda humana un sitio grato a la existencia, poner ante los ojos ávidos de belleza y de armonía el secreto de las líneas gráciles, de los tonos suaves, hacer que todas las cosas, hasta las más humildes, la silla, el papel que cubre los muros, el hierro de la chimenea, el cristal de la ventana, todo lo que vemos a diario, lo que constituye nuestra vivienda, lo que está en íntimo contacto con nuestro espíritu, vuelva a nosotros en la gracia sin par de la belleza y mitigue por el influjo de esa misma gracia las penas de la vida (1920: 226).

Resulta interesante destacar que este escrito da cuenta de la importancia que el arte decorativo tuvo para la época, de igual

modo que demuestra que entre los objetos expuestos, algunos de los cuales ilustran el mismo, había un «biombo estilo calchaquí», «una alfombra estilo incásico» y «un telar indígena», lo que confirma que estos objetos seguían siendo de interés para el momento y que se exhibían como objetos artísticos, cuestión que en la actualidad despierta un inconcluso debate.

Consideraciones finales

¹ *Eurindia* representa una síntesis del pensamiento y del programa de Ricardo Rojas en la que plasmó su propuesta para la construcción de la identidad nacional argentina. Esta postura no rechazó al elemento europeo sino que lo asimiló de igual manera que no reverenció exclusivamente lo americano, por el contrario, se planteó como una superación del mismo y como una fusión ideal de ambas culturas.

De lo mencionado se advierte que el pensamiento euríndico¹ plasmado por Ricardo Rojas en 1924 se encontraba en germen entre los intelectuales del país. Asimismo, se observa que la conformación de un arte nacional argentino era tema de interés y de debate para los actores del campo artístico durante las primeras décadas del siglo xx.

Favorecido por el contexto de búsqueda de un *ser nacional* argentino que fortaleciera los lazos internos frente al peligro que representaba la creciente inmigración de principios del siglo xx, el arte se constituyó como un campo propicio para publicitar aquella empresa que el Estado argentino entendió como imprescindible. En esta creciente perspectiva nacionalista se filtró la influencia del movimiento indigenista en el país, la cual se pudo manifestar en el pensamiento de los intelectuales que escribieron en escritos de arte tales como los de la revista de arte *Augusta* (1918-1920). Se demostró en esta investigación que los escritores que desarrollaron dicha temática en la revista denunciaron las condiciones en las que se exhibían o conservaban las obras pertenecientes a las culturas originarias del país de igual modo que manifestaron su preocupación ante la desaparición de las mismas.

Como contraparte, los referentes de la Historia del Arte de la época, Eduardo Schiaffino y José León Pagano, efectuaron una escasa y, en ocasiones, prejuiciosa descripción de las manifestaciones autóctonas en sus textos. Tanto en *La pintura y la escultura en Argentina*, de Schiaffino (1933), como en *El arte de los argentinos*, de José León Pagano (1937, 1938 y 1940), las menciones de *lo propio* aparecen por lo general comparadas con producciones de culturas europeas o asiáticas tales como las griegas o las egipcias.

En *Augusta*, quienes abordaron la temática del arte indígena lo hicieron exaltando y revalorizando esas creaciones. En dicha publicación quedaron plasmadas diversas exposiciones que involucraron al arte autóctono, tales como las ilustraciones de González Garaño para el baile *Caaporá* así como los salones de artes decorativas en los que artistas tales como Alfredo Guido y José Gerbino exhibieron objetos pertenecientes a la alfarería argentina. Por su parte, Fernán Félix de Amador destacó actividades tales como la alfarería y la platería americana en sus artículos, de igual modo que Pedro Blake abordó el arte americano y Jorge Blanco Villalta la alfarería catamarqueña.

Varios planteos de los escritos analizados en dicha publicación coinciden con las ideas euríndicas de Ricardo Rojas en relación al

deseo de una renovación decorativa en las artes y a la conformación de una estética americanista.

Sin embargo, pese a los intentos por destacar a las producciones autóctonas del país, los mencionados artículos trataron de los objetos pero en menor medida de sus hacedores. No existió en estos escritores argentinos un compromiso mayor por las reivindicaciones sociales como sí ocurrió en Perú, debido quizá a que en éste país el movimiento indigenista se desarrolló de la mano del socialismo y sus proclamas. Tampoco desarrolló la revista una estética autóctona, tal como José Sabogal, dibujante peruano, realizó en *Amauta* (1926-1939), publicación que ornamentó sus páginas con iconografía americana. Si bien la revista peruana apareció seis años después de que *Augusta* finalizara su tiraje, la activa militancia de su director, José Carlos Mariátegui, ya se encontraba vigente de igual manera que su director artístico, el mencionado Sabogal, había visitado el noroeste argentino llevando consigo los rasgos de las comunidades que pudieron inspirarlo para la realización de la «cabeza de indio» que decoró las páginas de *Amauta*. Por su parte, la empresa que llevó adelante el peruano Manuel González Prada a través de sus ensayos y sus libros pudo haber llegado al país como al resto de Latinoamérica, por medio de los intelectuales que adhirieron a la causa.

El intento de los autores que plasmaron en *Augusta* sus reivindicaciones por el arte de las comunidades originarias resultó novedoso ante una teoría del arte tibia que, en respuesta a ciertos sectores hegemónicos del campo, centró sus temas de interés en la conformación de un arte argentino basado en los estudios y las becas internacionales y en la exaltación del arte extranjero. Por lo tanto se debe a esta publicación la incorporación y valoración de las producciones autóctonas argentinas como una temática de interés en el campo artístico en tanto estética de renovación de las artes.

Es importante destacar que la influencia del movimiento indigenista en el país se desplegó en el marco de un proyecto de recuperación de las tradiciones y de las costumbres argentinas que fomentó, entre los años 1910 y 1930, el desarrollo de salones en los que los objetos con motivos precolombinos fueron revalorizados y enriquecidos por la creciente producción de los artistas del momento.

Referencias bibliográficas

Corcuera, Ruth (2010). «La cultura del monte en el este catamarqueño». En Gutiérrez, Ramón (coord.). *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)* (pp.113-125). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2002). «El indigenismo y la integración de las artes en la Argentina (1910-1930)». *Actas del XIV Congreso Nacional del CEHA*, pp. 283-292. Málaga: Comité Español de Historia del Arte.

Malosetti Costa, Laura (2010). «Las instituciones y el arte en el centenario». En Gutiérrez, Ramón (coord.). *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)* (pp.53-63). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Mariátegui, Juan Carlos (1926). «Presentación de Amauta». *Amauta*, año I (1). Lima: Editorial de Amauta.

Pagano, José León (1937). *El arte de los argentinos*. Tomo I. Buenos Aires: El autor.

Pagano, José León (1938). *El arte de los argentinos*. Tomo II. Buenos Aires: El autor.

Pagano, José León (1940). *El arte de los argentinos*. Tomo III. Buenos Aires: El autor.

Radovanovic, Elisa (2010). «Nuevas perspectivas en las artes aplicadas argentinas. 1905-1915». En Gutiérrez, Ramón (coord.). *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)* (pp. 127-141). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Rojas, Ricardo (1909). *La restauración nacionalista*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

Rojas, Ricardo (1924). *Eurindia*. Buenos Aires: La Facultad.

Rojas, Ricardo (1953). *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires: Losada.

Referencias electrónicas

Beccacece, Hugo (2010). «Nijinsky y el ballet argentino que no fue». *La Nación* [en línea]. Consultado el 23 de febrero de 2017 en <<http://www.lanacion.com.ar/1331861-nijinsky-y-el-ballet-argentino-que-no-fue>>.

Blake, Pedro Viñals (1919). «Arte Americano». *Augusta, revista de Arte* [en línea]. Consultado el 15 de noviembre de 2016 en <https://archive.org/details/3649767_2_9>.

Blanco Villalta, Jorge (1919). «Alfarería catamarqueña». *Augusta, revista de Arte* [en línea]. Consultado el 23 de noviembre de 2016 en <https://archive.org/details/3649767_2_8>.

Félix de Amador, Fernán (1918). «Alfarería americana». *Augusta, revista de Arte* [en línea]. Consultado el 2 de diciembre de 2016 en <https://archive.org/details/3649767_1_5>.

Mariátegui, José Carlos. *Obras completas de José Carlos Mariátegui* [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2016 en <http://www.patriaroja.org.pe/docs_adic/obras_mariategui/Ideologia%20y%20Politica/paginas/polemica%20finita.htm>.

Moi. L.E. (1918). «Primer Salón Nacional de Artes Decorativas». *Augusta, revista de Arte* [en línea]. Consultado el 14 de diciembre de 2016 en <https://archive.org/details/3649767_1_7>.

Muñoz, Miguel Ángel (1992). «Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas». *Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA)* [en línea]. Consultado el 12 de febrero de 2017 en <<http://www.caia.org.ar/docs/26-Mu%C3%83%C2%B1oz.pdf>>.

Prins, Enrique (1918). «Las decoraciones indígenas de Gonzalez Garaño. El baile Caaporá». *Augusta, revista de Arte* [en línea]. Consultado el 7 de enero de 2017 en <https://archive.org/details/3649767_1_2>.

Rojas Silveyra, Manuel (1920). «El Salón Nacional de Artes Decorativas». *Augusta, revista de Arte* [en línea]. Consultado el 25 de enero de 2017 en <https://archive.org/details/3649767_5_30>.

José León Pagano y el valor histórico del arte

El caso del arte prehispánico y colonial en el territorio argentino

José León Pagano and the historic value of art
The case of pre-Hispanic and Colonial art in Argentina

María Silvia Cobas Cagnolati

maria.cobascagnolati@gmail.com

Historiografía del arte III

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Recibido: 17/11/2016

Aceptado: 20/02/2017

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo analizar la noción de arte de José León Pagano y, particularmente, establecer su concepción sobre el arte nacional. Teniendo en cuenta estas definiciones, se indagará en el pensamiento de nuestro crítico de arte acerca de las manifestaciones artísticas del periodo prehispánico y colonial en nuestro territorio. Para ello, abordaremos algunos de sus textos más importantes que condensan años de trabajo y de reflexión en torno a estas cuestiones: *Motivos de estética* (1940), *El arte de los argentinos* ([1937] 1981) y «El templo de San Ignacio», artículo publicado en 1947 por La Academia Nacional de Bellas Artes, que complementa nuestro estudio. Los mismos serán analizados con relación a los planteos filosóficos de Benedetto Croce que ejercieron gran influencia en el pensamiento estético de Pagano.

Palabras clave

Arte; intuición-expresión; valor histórico; arte nacional

Abstract

This article analyzes Pagano's notion of art and, particularly, his concept of national art. Taking into account these definitions, we will inquire into the thinking of our art critic on the artistic manifestations of the pre-Hispanic and Colonial period in our territory. In order to do this, we will address some of his most important texts that condense years of work and reflection on these issues: *Motivos de estética* [*Matters of Aesthetics*] (1940), *El arte de los argentinos* [*The Art of Argentinians*] ([1937] 1981) and «El templo de San Ignacio» [«The Temple of San Ignacio»] published in 1947 by The National Academy of Fine Arts, which complements our study. They will be analyzed in relation to the philosophical thoughts of Benedetto Croce, which exerted great influence in the aesthetic thought of Pagano.

Keywords

Art; intuition-expression; historical value; national art

«Una vez más salva la naturaleza sus fueros. Mas el arte afirma los suyos con no menor prepotencia. Allí están inconfundidos e inconfundibles. El arte está en la naturaleza, mas no es la naturaleza; está en la vida, mas no es la vida. ¿Qué es entonces? Arte, nada más, nada menos.»

Pagano (6 de septiembre de 1931: 9)

En *Motivos de Estética* (1940) José León Pagano entiende al arte como intuición-expresión. Este modo de concebirlo nos remite directamente al neoidealismo del filósofo italiano Benedetto Croce para quien el arte es visión o intuición, es una unidad universal, es *absoluto*. De esta manera, al ser intuición, el arte no es ni un fenómeno físico (diferencia entre arte y obra de arte), ni un acto utilitario; tampoco es un acto moral (el arte no puede ser catalogado como moral o amoral, sí el artista), ni posee caracteres de conocimiento conceptual, ya que la intuición estética no distingue entre realidad e irrealidad (Croce, 1947). El arte como intuición es una síntesis indivisible entre sentimiento y expresión; es una intuición pura, limpia de todo concepto o juicio debido a que la intuición engloba a la idea y al sentimiento en una unidad indivisible y superadora: el *absoluto*. El absoluto es razón y espíritu, es inmaterial y, por lo tanto, indivisible. El arte es un aspecto cognitivo de lo absoluto, es decir, es autoconocimiento.

Pagano, toma esta noción de Benedetto Croce y define al arte dentro de la esfera de lo humano, como categoría de la vida. Lo que esté por fuera de dicha esfera, es decir, en «el extrarradio de lo humano», para él, no es arte. El autor sostiene:

Es obra del hombre y va dirigida al hombre. Tiene una técnica, se rige por normas y está supeditado a leyes que el artista puede modificar, sin duda, pero que no puede suprimir, porque el tenerlas está en la naturaleza misma del arte, conforme lo indica el sentido etimológico de la voz *arte* (Pagano, 1940: 49).

De esta manera, al definir al arte como intuición-expresión, Pagano lo presenta como una actividad específicamente humana, un producto espiritual, como autoconciencia y autosuficiencia. Esto quiere decir que una obra de arte, aunque se base en la naturaleza, no es ni imitación ni copia de la misma, sino la objetivación del sentimiento o de la intuición del artista, es la objetivación del espíritu:¹

«Arte» y «deshumano», son términos excluyentes, pura antinomia, como fuera pura tautología decir «arte humanizado». Digámoslo con otro giro: el arte es un producto de nuestra actividad espiritual, es autoconciencia y autosuficiencia. La pintura no imita ni copia. Apoyándose en el natural, nos da una cosa que no es el objeto reproducido. Frente a él no lo identificamos con la vida. El retrato de Inocencio x no es Inocencio x. La obra de Velázquez vive en sí misma y de sí misma. Al pintarla, el sevillano se pintó a sí propio. Es el sentimiento del artista

¹ En su discurso de recepción en la Academia de Historia de Buenos Aires en el año 1939, titulado «El arte como valor histórico», Pagano retoma estos postulados y diferencia claramente entre las *ideas del artista* y las *ideas metafísicas*, diciendo que las primeras son *intuiciones* no *conceptos*; son de substancia *emotiva* y no de forma *intelectiva*.

lo que vive en esa forma ideal. Más no un sentimiento sobreañadido a la imagen como algo preexistente a ella. Así como no es una técnica más una efigie, tampoco es una efigie más sentimiento. Técnica, sentimiento, imagen, son allí una cosa única, y por ello se identifican consigo mismo.

Reducir lo humano en el artista es desvirtuar el arte negándolo en su propia esencia (Pagano, 31 de mayo de 1931: s/p).

Por último, Pagano apunta a que es condición del arte la disolución de los arquetipos y la subsistencia de lo individual. De todo ello se desprende que el arte, al ser intuición-expresión, es puramente humano e individual y, en consecuencia, la Historia del Arte se constituye como una historia de las intuiciones individuales (de cada artista), como una historia nominalista, sustantiva de la obra de arte. En este sentido el autor señala:

Uno y único, porque en el arte sólo hay momentos, grandes momentos de plenitud señera. Momentos individuales, únicos también en el curso vital del poeta, del plástico, del músico. [...] el sentimiento es todo! Y el artista no siente dos veces de igual o análoga manera, precisamente porque lo característico de su capacidad imaginativa es el renovarse en la estructuración de cada obra, sea línea, color, sonido, verso, regido éste por el *fren dell' arte*, en el rigor de número y rima. [...] el sentimiento es todo; concepto de amplio radio, porque referido al arte, lo define como expresión lírica; y pues el sentir es intransferible, su propia substancia subjetiva viene a decirnos: en arte la personalidad lo es todo (1940: 318-319).

Aquí se enlaza otro concepto clave en la estética de Pagano: el valor histórico del arte. Puesto que el arte es intuición-expresión individual, responde a un espacio-tiempo determinado y «cada estilo temporal denuncia la caducidad del presente» (Pagano, 1940: 319). De esta manera, Pagano sostiene que todo arte es histórico y de contenido histórico ya que es expresión del *absoluto*, es decir, conjuga la idea y el sentimiento del artista, fruto de un lugar y de un momento determinados. El arte, por ser producto del espíritu, debe identificarse o ser correlativo a las impresiones del artista: allí radica su autenticidad. En palabras de Pagano:

El artista compone en uno y otro caso, y no pinta la realidad, sino una parte de ella: la preferida por serle afín, la de su elección, la de su peculiar mundividencia. Haga cuanto quiera, siempre se objetiva a sí mismo, hace historia auténtica al hacer la historia de su propio espíritu (1940: 324).

El arte no puede ser una aventura sugerida. El arte se fecunda *desde uno mismo*. Es endógeno. Nada externo, por tanto. El intuitivo se realiza perfeccionándose en intimidad. Podríamos expresar esto mediante un concepto aristotélico, y llamar a ese estado de plenitud: entelequia. En toda obra lograda irradia la luz del espíritu (1940: 345).

Como hemos señalado, Pagano entiende que el arte posee valor histórico en tanto «documento definidor de estados

sociológico-culturales» (1940: 326). Un pueblo es más o menos desarrollado dependiendo de su grado de desarrollo artístico y tecnológico. Si bien esto implica una concepción evolutiva del arte, Pagano no habla del mismo en términos de *progreso* ya que sostiene que la teoría del progreso en línea recta, es decir, en ciclos evolutivos, es obsoleta y retrasada. Según dice, el arte no progresa:

[...] rige esta concepción cíclica de la historia un fatalismo explicado, a su vez, por la ley del progreso. Según ella, el largo y doloroso proceso de centurias y milenios sólo ha servido para hacer posible el arte actual, el de avanzada; todas fueron fases previas —sólo explicables como tales períodos de preparación necesarios— algo así como momentos en agraz destinados a depurarse en otras condiciones estéticoculturales (1940: 336).

No hubo progreso, decimos. Hoy ni se pinta mejor, ni se modela, ni se graba, ni se construye en grado superior a otras directivas de escuela o de tendencia. El arte actual se justifica en sus aciertos —como todo arte— y trae en su esencia la condición de ser correlativo a nuestra viviente contemporaneidad (1940: 344).

Desde la perspectiva de Pagano, entonces, el *arte nacional* —en este caso, el arte argentino— es aquel que responde al tiempo y al espacio del cual surge; aquel que expresa una *voluntad de forma*, es decir, que es correlativo a las impresiones del artista que lo produce. Si retomamos los conceptos *crocianos*, el arte nacional auténtico es la intuición-expresión del hombre, que, como ser histórico, pertenece y está determinado por su época.

Arte prehispánico y colonial: algunas consideraciones

En los primeros capítulos de *El arte de los argentinos* [1937] (1981), Pagano analiza el estado de las diferentes culturas originarias de la Argentina con relación a la producción artística (cerámica, instrumentos, metales, etcétera), y describe brevemente a los diversos pueblos nativos existentes en nuestro territorio antes de la llegada de los conquistadores europeos. En vinculación con lo enunciado, señala grados de civilidad, relativos al mayor o menor nivel de desarrollo en las artes y la tecnología. El autor culmina el capítulo con el siguiente párrafo:

Estas breves glosas relativas al estado afectivo de las agrupaciones indígenas locales, permiten apreciar el contenido de su evolución cultural, según el testimonio vivo de las cosas animadas por el espíritu ([1937](1981: 12).

Este fragmento con el que Pagano cierra el primer capítulo de su libro manifiesta la concepción evolutiva de la cultura —aunque no adhiera a hablar del arte en términos de *progreso*— y la fuerte influencia *crociana* en su pensamiento al establecer que el arte es siempre producto del espíritu.

El autor sostiene que en América no hubo un proceso evolutivo, sino que se dio un *trasplante inmediato*—y un reiterado sincronismo— en distintas etapas desde la llegada de los europeos a tierra americana hasta su contemporaneidad, por parte de Europa. No cree que haya habido un intercambio, una fusión o un sincretismo entre las dos culturas. Según Pagano, solo encontramos vestigios de las culturas americanas en aquellos pueblos que, cuando llegaron los conquistadores, tenían un mayor grado de desarrollo y de organización y, en consecuencia, ofrecieron mayor resistencia a los modelos que los europeos buscaban implantar.

En el territorio argentino, Pagano encuentra un bajo grado de desarrollo social y tecnológico —excepto el caso de los diaguitas que, a diferencia del resto de las comunidades que se hallaban en el período neolítico de la evolución industrial humana, habían alcanzado la Edad de Bronce— por lo que la transferencia o el trasplante fue más profundo, principalmente en el ámbito de la arquitectura: «Quien emprenda el estudio de nuestra edificación advertirá que la arquitectura no derivó ningún vestigio de la tradición indígena. Lo propio cabe aseverar respecto a las artes plásticas de los argentinos. Esta área del espíritu florece sin autoctonía» (Pagano, [1937] 1981: 13).

Según el autor, el motivo por el cual en el territorio argentino la arquitectura del período colonial no alcanzó características monumentales como en otras zonas de América, radica en la *voluntad de forma* o en la *capacidad de estilo* que está íntimamente ligada al estado cultural -o grado evolutivo- de nuestras agrupaciones indígenas:

[...] no cabe, por tanto, imputarlas a la indócil resistencia de materiales, a sus posibilidades externas de construcción y de estilo. Esas mismas circunstancias rigen para todos, para los de aquí y los de allá; y siendo una causa, no se explicarían resultados opuestos en tan viva contradicción. El Perú *había hecho obra* antes de la conquista; nosotros no. El Perú estaba, pues, *preparado* para adoptar formas nuevas y nuevas directivas, y llegado el caso, para modificarlas, según su peculiar modo sensible ([1937] 1981: 19).

En conclusión, con respecto al arte colonial en el actual territorio argentino, Pagano sostiene que no hubo un arte propio o auténtico, ya que no se generó un sincretismo o una fusión entre lo autóctono y lo europeo, sino que se realizó *borrón y cuenta nueva* con respecto a las tradiciones americanas para implantar formas y normas europeas como, por ejemplo, el estilo Barroco. Este trasplante no permitió la producción artística *real* ya que en América, el Barroco, a diferencia de Europa, no se correspondía con un estado intelectual local indígena. El caso del arte jesuítico también pone de manifiesto esta idea: «[...] el extrañamiento de los Jesuitas vino a detener una germinación vital. Hizo algo más tremendo: la extirpó de raíz, aniquilándola» (Pagano, [1937] 1981: 32).

Es interesante ver cómo años más tarde, en su escrito sobre el Templo de San Ignacio de Buenos Aires, Pagano retoma y profundiza estas ideas al punto de sostener que no se puede hablar de un arte colonial en lo referente a la arquitectura y que, de dicho periodo, la producción artística más relevante la encuentra en las artes del dibujo llevadas a cabo por la Compañía de Jesús:

Solemos definir como *arquitectura* colonial a lo producido en ese arte antes de nuestra independencia. El calificativo es doblemente erróneo. Primero: ni antes ni después de la conquista hispánica, nuestro país produjo, en arquitectura, un estilo autóctono; segundo: aquí no hubo *colonia* de España, sino dominación española. Tampoco se difundió entre nosotros un estilo jesuítico, porque la Compañía de Jesús no creó ninguno en arquitectura. La Orden de Loyola adoptó y propagó activamente una forma de barroco [...] (1947: 11).

[...] Concentrándonos en las artes del dibujo, lo realmente significativo realizado durante la dominación española, es obra directa de la Compañía de Jesús (1947: 25).

De esta manera, para Pagano, el arte de la época colonial en nuestro territorio, no es auténtico y será en años posteriores, cuando se genere una arte verdaderamente propio.

Textos críticos: el fortalecimiento de sus postulados estéticos

A lo largo del artículo hemos revisado las nociones de arte y de arte nacional de José León Pagano, las cuales fueron centrales en su profusa carrera. Los textos hasta aquí analizados, correspondientes a las décadas del treinta y del cuarenta, pertenecen a un periodo de madurez de su pensamiento que condensa años de estudio y de reflexión en torno a estos temas. Si bien nos hemos detenido en sus postulados acerca del arte del periodo colonial en nuestro territorio —en relación con la etapa anterior, es decir, con la organización social prehispánica—, creemos interesante analizar algunos de sus textos de crítica de arte sobre artistas nacionales de su contemporaneidad para mostrar su coherencia intelectual no solo a lo largo del tiempo, sino también en el abordaje de diversas disciplinas artísticas, correspondientes a distintos momentos históricos. Veamos, pues, cómo los postulados teóricos desarrollados y defendidos por Pagano aparecen en sus reseñas sobre artistas nacionales de su tiempo.

1) El arte es intuición-expresión y es puramente humano e individual.

En sus paisajes se advierte la impresión de las cosas traducidas con la fresca espontaneidad de lo inmediato. Un trazo firme aquí, una mancha de color allí, articulándose con breves líneas ágiles y otros tintes fluidos dan a estos motivos su verdadero carácter.

..... [sic] temas, todos, que Fábregas ha visto con visión penetrante, y ha traducido con la sencillez directa de las cosas realmente sentidas (Pagano, 1932).

2) Puesto que el arte es intuición-expresión individual, responde a un espacio-tiempo determinado al cual pertenece el artista: todo arte es histórico y de contenido histórico.

Una obra, dos, tres, pueden mostrar aspectos determinados de un artista, esclarecer algunas fases de sus estilo, resumir quizás, algunos momentos de su evolución interna. Más no podrán documentar las etapas diversas de todo un proceso espiritual, desde las afirmaciones primigenias hasta su máxima plenitud (Pagano, 1935).

3) El arte por ser producto del espíritu debe identificarse o ser correlativo a las impresiones del artista: allí radica su autenticidad.

Esa virtud dinámica, angustiosa para otros, es ley vital para Luis Macaya, que siendo virtualmente un artista poliforme es esencialmente un dibujante de estilo, léase un hombre fiel consigo mismo (Pagano, 1931).

Son los suyos temas disímiles, motivos de inspiración varia, de ambiente tonal diverso. Mas hay en todos un ligamen interno, referido él a la inequívoca personalidad de su autor. Estilo, cohesión emotiva, rigor formal, todo ello fluye de lo intrínseco y se define en un término de autenticidad. El comunicarse con acento propio, el hablar un lenguaje no menos personal, es siempre condición de excelencia, título de categoría. [...] Conforme se ve, no es De Lucía un pintor limitado, ceñido a módulos coercitivos. Frente al mundo de su representación deja fluir libre y amplia su vena emotiva, y deriva de ella las imágenes vitalizadas por la viva intuición del arte (Pagano, 1945).

A modo de cierre, podemos sostener que a lo largo de toda su extensa y fértil carrera, José León Pagano fue un hombre de pensamiento profundo, que mantuvo una línea en sus reflexiones estéticas, lo cual queda evidenciado en estas últimas citas extraídas de sus reseñas sobre artistas nacionales de su tiempo, donde aparecen sus postulados principales sobre el arte, el arte nacional y la condición del artista. En función de estas nociones, podemos afirmar que si bien para Pagano el arte del periodo colonial en territorio argentino no puede tomarse como auténtico ni como nacional—por tratarse de un *trasplante inmediato* desde Europa que obstruye dos condiciones vitales del arte: la *intuición-expresión* propia de cada artista y, en consecuencia, su carácter histórico— en su tiempo, es decir, cuando escribe las obras aquí analizadas, sí habría un verdadero arte nacional, una real *intuición-expresión* de algunos de los artistas argentinos, cuya producción respondería a una *voluntad de forma* propia del espacio-tiempo al que pertenecen, que los determina a ellos y a su obra.

Referencias bibliográficas

Croce, Benedetto (1947). *Breviario de estética*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Pagano, José León (1931, 31 de mayo). «La deshumanización del arte». En *La Nación*, s/p.

Pagano, José León (1931, 6 de septiembre). «Arte y Naturaleza». En *La Nación*, p. 9.

Pagano, José León [1937] (1981). *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Goncourt.

Pagano, José León (1939). «El arte como valor histórico». En *Discursos de recepción en la Academia de Historia* (pp. 25-47). Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

Pagano, José León (1940). *Motivos de Estética*. Buenos Aires: El Ateneo.

Pagano, José León (1947). «El templo de San Ignacio». En *Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes. Documentos de arte argentino*, cuaderno xxii (pp.11-25). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Catálogos

Pagano, José León (1931). *Exposición de Luis Macaya*. Buenos Aires: Galería Witcomb.

Pagano, José León (1932). *Exposición de Fábregas*. Buenos Aires: Galería Witcomb.

Pagano, José León (1935). *Exposición de Artes Plásticas: Fernando Fader*. Rosario: Comisión Municipal de Bellas Artes.

Pagano, José León (1945). *Exposición Fidel De Lucía*. Buenos Aires: Galería Witcomb.

Últimas tendencias historiográficas: exilios modernos

Latest historiographical trends: modern exiles

Lucía Álvarez

luciaalvarezpintado@gmail.com

Trabajo Final
Historiografía del Arte III
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 25/11/2016
Aceptado: 28/02/2017

Resumen

En este artículo proponemos visitar algunos escritos y prácticas del crítico e historiador del arte, escritor y galerista platense, Saúl Yurkievich, con el propósito de analizar lo que, presumimos, implica la existencia de dos versiones del autor que conviven en un breve período temporal. El primer Yurkievich es aquel que pregona el reconocimiento y la celebración de la práctica artística moderna en nuestro territorio. El Yurkievich tardío, armado de una retórica pesimista, declara como imposible tal empresa e incentiva la fuga de estas poéticas hacia geografías europeas permeables a la novedad artística y denomina a estas partidas inminentes mediante el rótulo del *exilio*, del que paradójicamente formó parte.

Palabras clave

Arte nuevo; exilio; centrípeto; centrífugo

Abstract

In this article we propose revisiting some of the writings and practices of the art historian and critic, writer and gallerist born in La Plata Saúl Yurkievich with the aim of analyzing what we presume as the existence of two versions of the author that coexist in a short period of time. The first version of Yurkievich proclaims the recognition and celebration of the modern artistic practice in our territory. His latter version, with a pessimistic rhetoric, permeability of these poetics to European geographies which keep the door open to artistic avant-garde, nominating these imminent departures with the label of the *exile*, which he paradoxically took part in.

Keywords

New art; exile; centripetal; centrifugal

Este trabajo nace del deseo de reanimar uno de los objetos de debate que convulsionaron la historiografía del arte latinoamericano del siglo xx, en enlace con las concepciones teorizadas por Saúl Yurkievich (La Plata, 1931 / Caumont sur Durance, Francia, 2005) en «El arte de una sociedad en transformación» (1974) y en los textos programáticos¹ que el autor confecciona para la exposición *Últimas Tendencias* (1965), donde exhibe por vez primera el Movimiento Arte Nuevo (MAN) del que Yurkievich formó parte.

Por aquel objeto de entredichos y de disputas, nos referimos a la caracterización de la actividad artística latinoamericana, cuyo curso se bifurca en la genealogía historiográfica, bajo el ala de dos *movimientos* aparentemente incompatibles y antagónicos. Yurkievich formula y describe este carácter *bifaz* de la práctica artística y pone en funcionamiento la metáfora del movimiento *centrífugoy centrípeto*. Por efecto de la retórica, expone la existencia real de dos movimientos:

¹ Los textos aludidos comprenden el manifiesto del grupo MAN y el Proemio que antecede la exposición *Últimas Tendencias* (1965). Ambos forman parte del catálogo de la exposición, documento que procede del Archivo Ángel Nessi, conservado digitalmente y oportunamente cedido por Florencia Suárez Guerrini.

El primero promueve y consagra valores que no trascienden las fronteras nacionales y que alcanzan en el mercado local cotizaciones a veces desmesuradas. Se trata, en general de artistas tranquilizadores, previsibles, de tendencias asimiladas por el gusto social, 'legibles' para la mayoría y estéticamente más o menos anacrónicas [...] *A veces, los artistas que tienen formación e información actualizadas, producen obras de avanzada que son rechazadas por el medio, cuyo grado de permeabilidad y de cosmopolitismo superan excesivamente* (Yurkievich, 1974: 176).

Estaticidad o desplazamiento, localismo o internacionalismo, allí se traza la marca distintiva del artista latinoamericano. En la elección de habitar una geografía se prefigura un destino: radicarse en tierra propia y asumir las restricciones y las omisiones de un medio tendiente a la replicación y a la celebración de lo previsible; o bien, optar por el desplazamiento deliberado hacia geografías metropolitanas que, ya imbuidas de las transformaciones que gravitan la vida toda, festejen la avanzada del arte nuevo e inicien a los peregrinos recién llegados en el rito de la modernidad artística.

Las narrativas de la historia del arte incurren en estos desplazamientos y tipifican a sus protagonistas como *artistas viajeros*, fenómeno que indica un movimiento inverso: la modernidad decimonónica arriba a las Américas para *ver, dominar y representar* al otro (Penhos, 2005), en un doble ejercicio de poder que colecciona exotismo y que, a la vez, disciplina los cuerpos y los paisajes implicados en la representación.

La historiografía del arte del siglo xx replica la categoría en sentido inverso y se ocupa de los *artistas migrantes* que fugan hacia los centros hegemónicos de producción y de distribución de la (moderna) cultura. Sin vacilaciones, Yurkievich apuntala las condiciones materiales que predisponen tal funcionamiento del campo artístico: «Así como somos países exportadores de materias primas e importadores de productos manufacturados, lo somos también de productos culturales, *exportamos artistas e importamos estéticas*» (Yurkievich, 1974: 184).

El *movimiento centrípeto* se inscribe, así, en una *sociología del arte* que advierte no simplificar el curso de las condiciones superestructurales a manos de los determinismos de la base económica. Por el contrario, Yurkievich advierte desfasajes entre ambos bloques en el contexto latinoamericano, funcionamiento discontinuo que deriva en el trasplante de *modos de hacer* que no guardan relación con las efectivas condiciones de desarrollo: «[...] el trasplante cultural opera de manera mimética y desconectada de la base socioeconómica» (Yurkievich, 1974: 179).

No obstante, a las advertencias sobre desfasajes y sobre estéticas prematuramente asimiladas —dado el subdesarrollo latinoamericano— se adhiere una concepción del desplazamiento geográfico como *exilio*, denominación que despierta nuestro interés en la medida en que acopla sentidos que ponen a funcionar un imaginario históricamente producido, que liga la palabra a un contexto de desplazamiento forzado y desencadenado posiblemente por fuerzas de orden político, que permuta a quien se retira en apátrida. Entendemos tal uso del lenguaje como estratégico ya que se encuentra sujeto a los códigos afianzados en la circulación social del sentido. A la vez, la dimensión productiva de la palabra despierta nuevas preguntas que se vuelcan hacia el funcionamiento específico de la noción de exilio en el contexto de estos movimientos centrípetos latinoamericanos descritos por Yurkievich. En este sentido, el autor menciona:

El exilio es una dura prueba que ha destruido no a pocos plásticos con talento innato, pero es la condición necesaria para formarse en contacto directo con las fuentes y con la actualidad productiva, para confrontarse con los más altos niveles mundiales, para entrar en galerías poderosas, para acceder a un profesionalismo que recompensa a los consagrados con la solvencia económica y la adecuada difusión de sus obras [...]. El *éxodo* de artistas, intelectuales y técnicos latinoamericanos parece ser una especie de *mal endémico*, forma parte del complejo llamado subdesarrollo (Yurkievich, 1974: 184).

En estos términos, el exilio referido por Yurkievich se permuta en condición *sine qua non* de la actividad artística latinoamericana, en tanto y en cuanto el peregrinaje garantiza formación, consagración y remuneración. Invoca en simultáneo el *éxodo* como metáfora, lo que reenvía insistentemente hacia la imagen de un desplazamiento impuesto, afectado por variables externas a la voluntad de los sujetos y que indica, en palabras de Yurkievich, un *mal endémico* del subdesarrollo.

La referencia a lo sintomático de un campo artístico local incapaz de contener la avanzada de la modernidad en arte aporta, tal vez, un primer indicio que nos habilita a desmenuzar el exilio como elección discursiva para denominar las prácticas de estos artistas viajeros.

El espacio de una década separa la producción de este capítulo inserto en la compilación de *América Latina en sus Artes* (1974),

Damián Bayón, y la escritura de los textos programáticos que forman parte del catálogo de la exhibición *Últimas Tendencias* (1965) donde expone el MAN —conformado el 15 de enero de ese año—. El MAN, a través de un comunicado en el diario *El Día*, anunciaba: «Constituyen en nuestra ciudad una agrupación que apoya el arte nuevo» (*El Día* en Suárez Guerrini, 2010).²

Nos interesa detenernos en lo expresado por Yurkievich los paratextos que pone a funcionar la exposición. El primero de ellos constituye la *declaración de propósitos* del Movimiento y, como tal, dispone una escritura de carácter programático análoga al manifiesto y a su tono propositivo-prescriptivo. Entre sus primeras líneas puede leerse:

Nuevas condiciones de vida, nueva mentalidad y nueva sensibilidad se encarnan en un arte nuevo acorde con la época. *Los artistas que se ubican en esta avanzada estética necesitan ser respetados, comprendidos y auspiciados por la comunidad que los alberga.* De ahí la necesidad de agruparlos en un movimiento que los coaligue y los represente ante todas las instancias vinculadas con el arte (Yurkievich, 1965: 1).

En un primer vistazo, el pedido de auspicio y de comprensión local dista significativamente de la mirada ofuscada ante las hostilidades locales que obstaculizan la práctica artística moderna y su reconocimiento legítimo, y que obligan al artista a la partida inminente en búsqueda de otros destinos geográficos, compatibles con la efervescencia del arte nuevo. Existe dificultad en pensar en la iniciativa del exilio en el contexto de este enunciado que apuesta a la aceptación de la comunidad local y al amparo que administra el movimiento en tanto agrupación.

Esta declaración no rehúsa reconocer las productivas transformaciones que atraviesa el arte en su actualidad. Así aparece expresado en el Proemio: «Con un intervalo cada vez menor, las oscilaciones que se generan en cualquiera de los grandes centros de actividad artística repercuten inmediatamente en nuestro medio. *El arte se ha internacionalizado*» (Yurkievich, 1965: 1).

No obstante, lo que resuena a nivel local por efecto de la internacionalización no equivale a la promoción del exilio como táctica consagratoria cerrada.

El efecto de conjunto de los textos del catálogo de *Últimas Tendencias* produce una mirada consecuente con la promoción de la avanzada del Arte Nuevo local —de la que fugazmente Yurkievich formó parte— sin cancelar otras posibles trayectorias, sin empoderar el desplazamiento geográfico como estrategia única. Las reiteradas alusiones al arte local y al nacional, lejos de incitar una producción de lo latinoamericano como figuración de regionalismos y de motivos autóctonos, impulsa la avanzada de las nuevas tendencias, gesto que sin lugar a dudas apunta hacia los centros neurálgicos de producción y de distribución de la plástica moderna.

² Suárez Guerrini recupera en su trabajo el testimonio de Ángel Nessi, quien dijo sobre el grupo MAN: «No tuvo, por tanto, comisión directiva ni lista de fundadores: apareció de golpe, auspiciado por la Dirección del Museo y por la palabra inaugural de Jorge Romero Brest» (2010:18).

En tal sentido, resulta interesante desmenuzar las discontinuidades que minan la producción teórica de Yurkievich con relación a los efectos que sobre ella producen otras prácticas y discursos.

Diremos, entonces, que la formulación de una mirada centrípetra (en sentido positivo) compatibiliza con el desempeño de Saúl Yurkievich como gestor de la Galería del Asterisco, inaugurada en la ciudad de La Plata el 30 de marzo de 1965 (ubicada en calle 5 N.º 675), fecha sumamente próxima a la inauguración de *Últimas Tendencias*, el 4 de mayo del mismo año. El ejercicio de Yurkievich como promotor y como gestor de la producción plástica local no fue tenida en cuenta por estudios que lo enquistan, exclusivamente, en el dominio de las artes literarias, o bien desaperciben —es el caso de la historia del arte— su intervención integral en el campo de las artes visuales.³ En lo que respecta a la Galería, reponer su existencia fue posible por intermedio de escasos documentos de la prensa local —Diario *El Día*—⁴ donde se reseñan algunas exposiciones y se nombran artistas y una fotografía del diario *El Argentino* que reseña una exposición [Figura 1].

3 En el temario del *Diccionario Temático de las Artes en La Plata* (Nessi, 1982) en la sección dedicada a las Galerías platenses, se ausenta la reseña sobre la Galería del Asterisco, debido quizás a su funcionamiento efímero.

4 Documentos relevados en el Archivo Vigo.



Figura 1. Fotografía de una exposición en la Galería del Asterisco, La Plata. *El Argentino*, 1 de mayo de 1965

A pesar de la fragilidad de los registros, resulta factible afiliar esta práctica —junto con su participación también fugaz en el MAN— con las concepciones por él teorizadas ese mismo año. No obstante, esta visión se discontinúa en la compilación de Bayón donde Yurkievich sostiene:

Así como nuestros países forman técnicos avanzados que el incipiente desarrollo industrial impide absorber [...] también capacita a artistas adecuadamente formados e informados pero que de inmediato chocan

con las limitaciones del circuito local —escasez de galerías, mercado reducido, incomunicación, etc.). Para romper este cerco la solución obligada es el exilio [...] (Yurkievich, 1974: 185).

Reaparece la cuestión de lo local como un corsé que constriñe el desarrollo de la práctica artística y que cercena la real posibilidad del artista de desenvolver plenamente sus competencias. Yurkievich enumera lo que dice advertir como falencias reales —escasez de galerías, mercado reducido— y a continuación resuelve firmemente: para romper este cerco o corsé *la solución obligada es el exilio*. Si bien matiza sus palabras, unas líneas más abajo, citando casos en que el exilio se permuta en retorno, la fuerza de la palabra moviliza a diferencia de denominaciones genéricas, como *artistas viajeros*, aún más teniendo en cuenta que el propio Yurkievich resuelve emigrar a París, donde se instala en el año 1966.

Desencriptar las claves que explican la discontinuidad en las proposiciones de Yurkievich sin duda es una tarea que supera extensamente los alcances de este trabajo. No obstante, el presente desea formular y exponer una situación disruptiva que, creemos, se anuda de allí en más a la estructura de pensamiento de Yurkievich y determina en alguna medida su viraje teórico hacia el exilio.

Nos referimos a la recepción de la exposición *Últimas Tendencias* por parte de un segmento de la crítica no especializada, aspecto en el que profundiza Florencia Suárez Guerrini, al notar la virulencia con la que la prensa gráfica describe lo acontecido con una intención punzante y sumamente valorativa. Entre los titulares citados por la autora, se destaca el periódico local *Gaceta* de la tarde, que declama «Una exposición de “Arte Moderno” que aleja y ofende al público», «El Museo de Artes Plásticas se divierte con el arte moderno» (*El Día*, 15 de mayo de 1965) y «Arte Nuevo». Notas sobre una muestra que ha sido duramente criticada» (*El Plata*, 26 de mayo de 1965), entre otros (Suárez Guerrini, 2010).

Suárez Guerrini señala a la nota firmada por Alejandro Puente y por Saúl Yurkievich (1965, 7 de mayo) dirigida al director del diario *Gaceta*, como la única respuesta que emite MAN ante el desagravio provocado por estas lecturas insidiosas. Advierte, también, que el argumento empleado por ambos reside en ofrecer una lista detallada de antecedentes y de distinciones de los participantes, reconocimiento certificado por la autoridad de las instituciones (Suárez Guerrini, 2010).

La producción de esta contraofensiva resulta congruente con la posición que Yurkievich ocupa al momento de escribir los textos programáticos de MAN. Resuena en la escritura que produce años más tarde el eco de estas recepciones filosas:

El código proviene de un consenso social que *tolera sólo un cierto margen de innovación*; si se lo transgrede, la comunicación se corta temporaria o definitivamente; *para avanzar el arte debe dosificar las sorpresas, la imprevisibilidad en su mensaje* (Yurkievich, 1974: 173).

La innovación encorsetada por unos márgenes restringidos, la dosificación de la novedad y la desambiguación del mensaje expresan

quizá las lecciones que Yurkievich conserva de aquella experiencia. Posiblemente esta clave es la que activa en parte su posición atrincherada en el exilio, posición que pregona el éxodo hacia el centro, desacreditando la posibilidad de batallar localmente las investiduras de una tradición que ya se sabe obsoleta.

El exilio será la cita obligada de todo aquel que se reivindique artista latinoamericano. El carácter forzado no sea quizá producto necesario de la violencia política que por aquellos años comienza a implementarse sistemáticamente en América Latina; lo que en parte parapeta al abandono abrupto de la propia geografía es el deterioro de las condiciones de recepción de la novedad por parte de un público inexperto, falta de las competencias interpretativas que exige el arte moderno para ser aprehendido. De allí, la inminencia de exiliarse, prevenirse de esas condiciones adversas, volverse inmune a la tradición vetusta y a sus juicios de valor.

En este ensayo, con una conclusión abierta, proponemos pensar el viraje teórico de Yurkievich en relación con la sedimentación histórica de prácticas y de discursos que, al combinarse, accionan transformaciones productivas sobre su pensamiento y perfilan estos *modernos exilios* como tácticas estratégicas que se desprenden de las ataduras del circuito local para dar rienda suelta al flujo de las nuevas tendencias.

Referencias bibliográficas

El Día (1965, 1 de mayo). «Inauguró una muestra de grabados y dibujos la Galería del Asterisco». En *El Día*.

El Día (1965, 27 de marzo). «Pour la galerie». En *El Día*.

Gaceta (1965, 7 de mayo). «Una exposición de arte moderno que aleja y ofende al público». En *Gaceta*.

El Plata (1965, 26 de mayo). «Arte Nuevo». Notas sobre una muestra que ha sido duramente criticada». En *El Plata*.

Nessi, Osvaldo (1982). *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*. La Plata: IHAAA, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Penhos, Marta (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Puente, Alejandro; Yurkievich, Saúl (1965, 7 de mayo). «Una exposición de "arte moderno" que aleja y ofende al público». En *Gaceta*.

Suárez Guerrini, Florencia (2010). «A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del *MAN* y sus repercusiones». *Revista Boletín de Arte*, 11 (12), pp. 117-145. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata.

Yurkievich, Saúl (1974). «El arte de una sociedad en transformación». En Bayón, Damián (comp.). *América Latina en sus artes* (pp. 173- 189). México: Siglo Veintiuno.

Yurkievich, Saúl (1965). «Catálogo de la exposición *Últimas Tendencias*». En *Archivo Florencia Suárez Guerrini. La Plata: Museo de Artes Plásticas*

Estelas ignoradas

Diálogo con Luis Scafati

Ignored wakes

Dialogue with Luis Scafati

Federico Luis Ruvituso

federicoruvituso@gmail.com

Historiografía del Arte II
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Ilustrador

Leonardo Gauna

capocosmico@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 03/12/2016
Aceptado: 02/03/2017

Resumen

Esta entrevista a Luis Scafati se realizó con el fin de generar fuentes para una historiografía por venir, de conocer, desde la mirada crítica y nunca conformista del artista, tanto las cuestiones que atraviesan su obras y su manera de fundir las imágenes y las palabras, como sus reflexiones sobre la teoría y sobre las formas de producción artística en la actualidad.

Palabras clave

Historiografía; producción artística; entrevista Scafati

Abstract

This interview to Luis Scafati was carried out in order to generate sources for a future historiography, to know, from the critic and never-conformist view of the artist, the questions that are involved in his works and how he joins images and words as well as his reflections on the theory and forms of artistic production in the present time.

Keywords

Historiography; artistic production; interview Scafati



Luis Scafati, por Leonardo Gauna

Luis Scafati es un dibujante e ilustrador argentino, ecléctico e innovador, de renombre internacional, que desde muy joven publicó y difundió sus trabajos en diversas editoriales y medios. Estudió Artes en la Universidad Nacional de Cuyo (UNCU) y en 1981 ganó el Premio de Honor en el Salón Nacional de Dibujo.

Incursionó en diversas formas del grabado, la acuarela y el transfer. Ilustró a Ricardo Piglia, a Franz Kafka y a Roberto Arlt, entre muchos otros, y también publicó textos ilustrados de su autoría. Sus obras forman parte del acervo de importantes museos en Barcelona, Madrid y Frankfurt y fueron publicadas en Francia, Inglaterra y Corea entre muchos otros países del mundo. Ciudadano ilustre de Mendoza, ganó el premio Konex en 2012 como uno de los cinco mejores ilustradores de la década. Ese mismo año fue nombrado Doctor Honoris causa por la UNCU. Sin embargo, lejos de los academicismos y de las convenciones actuales, sus obras inconfundibles y sus opiniones críticas le escapan a las categorías y a los tópicos establecidos.

Usted es reconocido por grandes proyectos de ilustración. Pienso en la edición de Martín Fierro; en la célebre Metamorfosis, de Kafka; en las obras de Joseph Conrad y de Edgar Allan Poe; en la reciente adaptación dibujada de Drácula, y en sus libros Tinta China, Mambo Urbano y El Viejo Uno Dos, entre muchas otras producciones. ¿Cómo piensa la relación entre el texto y la imagen en sus trabajos tanto de ilustración como de adaptación total?

Desde siempre sentí que el dibujo es una forma de narrar; no es casual que muchos escritores dibujen y viceversa. Una imagen siempre nos cuenta algo, así sea un simple retrato. Por lo tanto, la relación de ambas partes —texto y dibujo— es, según lo entiendo,

un natural complemento. Muchas veces una imagen nos dice cosas que es imposible traducir con palabras, amplifica una idea, le da otras resonancias.

Sus primeras publicaciones fueron en revistas de humor como Tía Vicenta, Humor y Péndulo, entre muchas otras. ¿Cómo entiende la actualidad, la insistencia y la supervivencia de la gran tradición del humor gráfico en la Argentina?

Sí, me formé en los medios gráficos y fue allí donde aprendí todo lo que un ilustrador necesita. Mi paso por el humor fue una excusa para dibujar. Creo que de alguna manera participé en un momento cumbre del humor gráfico. Somos un pueblo melancólico, inventores del tango y de otras nostalgias, por lo tanto, el humor es una necesidad básica que compensa esa parte. Hay muchas vertientes donde el humor transita: el folklore, la literatura y, por supuesto, los medios gráficos. Hubo una época en la que las revistas de humor eran una epidemia, recuerdo algunos títulos: *Rico Tipo, El ratón de occidente, Satiricón, Hortensia, Mengano, Humor, Sancho*. Esto era por los sesenta y los setenta, una época complicada política y socialmente.

Si tuviera que elegir algunas influencias artísticas fundamentales en sus obras (tanto pasadas como contemporáneas), ¿cuáles serían?

Un artista no nace de un repollo, somos eslabones. Desde la historieta a las ilustraciones de Roberto Páez, los grabados de Goya, el cine, la música y la literatura impregnaron mi trabajo. Y lo siguen haciendo; por ejemplo, cuando dibujé *La metamorfosis*, de Franz Kafka, no podía dejar de escuchar *Tábula rasa*, de Arvo Part. Pienso que algo de eso entró en los dibujos, no sabría decir en que parte, pero no puedo dejar de evocar esa melodía cuando los miro.

En los últimos años, dentro del marco de las universidades de arte, las prácticas tradicionales se encuentran en disputa con los nuevos medios y con las nuevas tendencias en el mercado del arte. ¿Ha cambiado mucho este contexto desde sus años de estudio en la Universidad de Cuyo? ¿Cómo se relaciona su producción con estas nuevas tendencias de consumo?

Como bien dice el *I Ching*, todo está en perpetuo movimiento. Seguramente siempre pasó, basta revisar la historia del arte para entender que es así. Tal vez hoy todo es más vertiginoso, pero recuerdo que cuando era estudiante de artes plásticas decían que la pintura de caballete había muerto; en aquellos días estaba en el candelero el arte cinético. Hoy Duchamp, cuya producción fue mínima si la comparamos con la de Picasso que hizo *todo*, ocupa un lugar en el basamento conceptual porque tal vez estamos en un momento en el que todo debe tener una lógica. Sin embargo, siempre hay gente que escapa del rebaño: muchos jóvenes siguen pintando.

De sus declaraciones encuentro fundamental la idea de que el dibujo piensa y de que la producción en este campo está acompañada por un tipo especial de narración. En este sentido, ¿qué estrategias comunicativas le habilita el dibujo como medio artístico y qué ventajas posee este medio respecto a otras formas de producción?

No creo que sea más ventajoso dibujar que escribir, un poema puede expresar una cosa a la que tal vez no sea posible aproximarse por otro medio. El dibujo es un lenguaje que escapa a la lógica, es el lenguaje con el que crecí, mi lengua materna. Por lo tanto, mi comunicación básica pasa por ese lugar, más allá de mi interés por la literatura, es lo que sé hacer.

Sus obras podrían acercarse a los trazos del terrorífico Alfred Kubin en algunos casos, a los dibujos y ensamblajes de George Grosz, en otros, y quizás también a los climas plásticos de las xilografías de Victor Delhez, todos ellos artistas en gran medida inclasificables. En este sentido, ¿cómo se lleva con las categorías clasificatorias elaboradas por la Historia del Arte?

Soy ecléctico y me cuesta clasificarme en determinada escuela, tal vez porque uno no tiene la conciencia y la posibilidad de ver lo que otros ven; siempre recuerdo un poema de Cesare Pavese que habla de un nadador que ignora la estela que deja en el agua mientras nada.

¿En qué aspectos considera que radica el lugar periférico que la Historia del Arte le ha dado al mundo de la ilustración y del humor gráfico?

Es que la Historia del Arte hace categorías que parten de prejuicios, jerarquías que me cuesta entender, probablemente porque analizan el hecho artístico solo con el cerebro, no comprenden profundamente lo que ven.

Muchas veces me siento conmovido, se me paran los pelos de la nuca ante las llamadas «artes populares» y me cuesta sentir lo mismo ante gran parte de eso que llaman «arte contemporáneo».

Algunas de sus últimas obras (como otros trabajos suyos en coyunturas diferentes) denotan una manera sumamente crítica de pensar el contexto político actual en la Argentina. ¿Cuál cree que es el valor de estos gestos militantes hoy? ¿Qué papel puede jugar, actualmente, el dibujo como herramienta política?

Ante tanto ruido mediático, ante tanta mentira organizada, ante el cinismo de estos gobiernos liberales, me salen algunos exabruptos en forma de dibujos, no sé si sirven de algo, pero cuando los hago, me siento más liviano.

Fragmento de William Gilpin [1794] (2004). «Ensayo III. Sobre el arte de abocetar paisajes». En Tres ensayos sobre la belleza pintoresca. Madrid: Abada, pp. 101-105.

Del artículo «Tour historiográfico sobre la categoría de lo pintoresco», de Rubén Ángel Hitz

Cuando tomáis *vistas de la naturaleza* podéis hacerlo tanto con la intención de *fijarlas en vuestra propia memoria* como de *transmitir, hasta cierto punto, vuestras ideas a los demás*.

Respecto a lo anterior, cuando veis una escena de la que deseáis hacer un boceto, vuestra primera consideración será la de adoptar el mejor punto de vista. Unos pocos pasos hacia la derecha o hacia la izquierda suponen una gran diferencia. El fondo, que se abarca difícilmente aquí parece que puede hacerse más fácilmente desde allí, y ese largo telón negro del castillo, que resulta tan desagradable desde una posición, desde otra se ve agradablemente interrumpido por un contrafuerte.

Una vez fijado el punto de vista, la siguiente consideración consiste en cómo reducir adecuadamente la escena para comprenderla dentro de los límites de vuestro papel, pues al ser la escala de la *naturaleza* tan diferente de la *vuestra*, si no se tiene algo de experiencia, resulta difícil hacer que ambas coincidan. Si el paisaje que tenéis delante es muy extenso, es preferible no incluirlo todo en un solo boceto, sería deseable, para mayor comodidad, dividirlo en dos. Una vez decidida la parte del paisaje que vais a incluir, fijaos en dos o tres puntos principales, que deberéis marcar en vuestro papel. Esto os permitirá precisar más fácilmente la posición relativa de los diversos objetos [...]. En un cuadro terminado el primer plano es un asunto de gran minuciosidad, pero en un boceto se necesita poco más que lo imprescindible para producir el efecto que deseáis.

Una vez fijado el primer plano, considerareis del mismo modo, aunque con más cuidado, las otras partes de vuestra *composición*. En una rápida *transcripción* de la naturaleza, basta con tomar las líneas del campo tal como las encontráis. Pero en vuestro *boceto adornado*, debéis corregirlas un poco allí donde aparecen de modo inadecuado. Tenéis que conseguir ocultar las partes ofensivas con un bosque, cubrir aquellas demasiado desnudas con arbustos, y quitar esos pequeños elementos que crecen espontáneamente en la naturaleza excesivamente a la vista y que solo sirven para introducir demasiadas partes en vuestra *composición*. El gran mérito de vuestro boceto consiste en estos acertados ajustes. Ninguna belleza de luz, de colorido o de ejecución puede reparar la falta de *composición*. Ésta es el fundamento de toda belleza pintoresca. Ni las mejores galas en la indumentaria pueden realzar a una persona cuya figura sea desgarbada y vulgar.

Fragmento de André Malraux (1954). «El museo imaginario». En Las voces del silencio. Buenos Aires: Emecé, pp. 19-20.

Del artículo «A prudente distancia. Aproximaciones al concepto warbuguiano de grisalla», de Federico Luis Ruvituso

La reproducción va a contribuir a modificar el diálogo, a sugerir otra jerarquía, a imponerla después [...]. El encuadre de una escultura, el ángulo desde el cual es vista, una iluminación estudiada sobre todo, dan un acento imperioso a lo que no había sido hasta entonces más que sugerido. Además, la fotografía en negro «acerca» los objetos que representa, por poco emparentados que estén. Una tapicería, una miniatura, un cuadro, una escultura y una vidriera medievales, objetos todos muy diferentes, producidos en una misma página, se vuelven parientes. Han perdido el color, la materia (la escultura parte de su volumen), las dimensiones. El desarrollo de la reproducción actúa también de manera más sutil. En un álbum, en un libro, los objetos son reproducidos, en su mayor parte en el mismo formato; en rigor, un buda rupestre de veinte metros aparece cuatro veces más grande que una Tanagra... Las obras pierden la escala. Entonces la miniatura se emparenta con la tapicería, con la pintura, con la vidriera. El arte de las estepas era asunto de los especialistas; pero estas placas de bronce o de oro presentadas sobre un bajorrelieve románico, en el mismo formato, llegan a ser ellas mismas; y la reproducción libera su estilo de las servidumbres que lo volvían menor.

Fragmento de Jorge Romero Brest (1947). Texto de solapa. En Pierard, Louis. Manet el incomprendido. Buenos Aires: Argos.

Del artículo «La serie El arte y los artistas, de la editorial Argos. Bibliografía sobre arte e inscripciones de los textos», de Juan Cruz Pedroni

[...] Dos eminentes pintores franceses del siglo pasado comparten el amor de quienes gustan del arte, por igual de los que voluntariamente se rezagan en la tradición y de los que impulsan las exasperadas formas de vanguardia. Corot es uno, Manet el otro. El destino los ha unido, pero el tempo de la vida de ambos fué [sic] diverso, ya que Manet debió luchar infructuosamente —desdichada y siempre renovada injuria de cada tiempo presente con algunos del espíritu que luego han de expresarlo más cabalmente— para obtener ese favor popular que Corot obtuvo casi sin quererlo, por lo menos sin buscarlo con afán. Este bello libro sobre MANET EL INCOMPRENDIDO que publicamos, debido a la pluma elegante de Louis Pierard, diputado socialista y escritor de arte belga, biógrafo de Constant Meunier y de Vincent Van Gogh, espíritu francés a través de su patria chica valona sin que por ello pierda adhesión a su tierra, tiene la virtud de presentar al genial pintor parisién en sus tribulaciones humanas, siempre con la palabra sagaz del crítico y la emoción a flor de piel del aficionado sensible, feliz conjunción que legitima la coherencia de su doble vocación: la política social y el arte.

Y como el espectáculo del dolor ajeno siempre conmueve, acaso pueda esperarse que al trabar contacto con esa vida generosa, sólo amargada por los hombres, quienes ahora lo aman encuentren, además de una razón de simpatía y de comprensión, revelada a través de esa fina mala de penas y alegrías en que tejió su mensaje, una voz de alerta para no repetir la injusticia con los esforzados artistas contemporáneos. De la Historia ha de desprenderse una lección, honda y benéfica cuanto menos parezca dogmática y cuanto más se dé saturada de emoción.

Fragmento de Rubén Darío (1893, 22 de septiembre). «El hierro». En La Tribuna, p. 1.

Del artículo «Modelos divergentes: entre la historia y lo estético. Relectura de la obra histórica de Eduardo Schiaffino», de Natacha Valentina Segovia

La apoteosis del hierro puede decirse que ha sido proclamada en este siglo, en que se ha pretendido darle un alto puesto como material del arte. Huysmans atribuye al utilitarismo reinante el triunfo del hierro. «La época de lujuria utilitaria que atravesamos, no tiene nada que reclamar de la piedra, que estratifica, en cierto modo, los altos impulsos y las plegarias; pero ella puede encarnarse en monumentos que simbolicen su actividad y su tristeza, su astucia y su lucro, en obras extrañas y duras; en todo caso, nuevas. Y la materia señalada es el hierro».

En verdad, que el mármol fue en épocas luminosas y en países intelectuales la materia en que el arquitecto simbolizaba un ideal artístico, el hierro, en este áspero y ciclópeo siglo, es la masa predilecta del Númen.

Es el sajón el quien primero eleva los metálicos, pesados y fríos monumentos. Del clavo, del riel, de la portentosa tablazón de los grandes puentes, pasa á [sic] ser el hierro el elemento principal de las modernas construcciones. El artista es sustituido por el ingeniero.

¿El yankee se enorgullece con su puente de Brooklyn? Pues París consiente que la monstruosa torre de Eiffel humille con su esqueleto negro la joya gótica, la gran H de Notre Dame.

Bien dijo el escritor que afirmó ser la torre Eiffel el campanario de un templo consagrado al culto del oro, cuya misa debía ser dicha por el papa americano Jay Gould, quien alzaría en sus manos, al sonar de los timbres eléctricos, la hostia del cheque.

Mármol para ti, griego, celeste Apolo; para tus iglesias piedra, Cristo Santo y místico; para Pluto casas de hierro, sótanos de hierro, cajas de hierro.

Y esto, en todo el mundo, desde New York, que es Roma, hasta la gran República del Plata, que es tierra prometida.

De Buenos Aires no se puede quejar. Acaba de inaugurarse una espléndida capilla de su culto en la calle de Piedad; capilla grandiosa, que honra el comercio de Buenos Aires, gracias a los señores Staud y Ca.

¿Cuál de nuestros biznietos engendrará al arquitecto que señalará el mármol con que deba construirse el edificio del Ateneo, ó de un lugar, llámese como se llame, consagrado al Arte y á las Letras?

El credo universal se escucha; y todos le repetimos:

«Creo en el Oro todopoderoso, Dios de la tierra; y en el Hierro su hijo...».

Des Esseintes
(Seudónimo de Rubén Darío)

Fragmento de José León Pagano (1931, 6 de septiembre). «Arte y Naturaleza». En La Nación, p. 9.

Del artículo «José León Pagano y el valor histórico del arte. El caso del arte prehispánico y colonial en el territorio argentino», de María Cobas Cagnolati

[...] Al considerar el objeto representado en la obra como naturaleza, los deshumanizadores prescinden de la actividad artística y se contradicen no poco. La naturaleza se hace arte por el espíritu. Urge repetirlo. El contenido estético mana de él, absoluta y exclusivamente. Es ésta una condición «necesaria» de todo arte. La facultad del artista no se agota en ninguna de sus producciones, momentos de un fluir siempre renovado. Nada extrínseco puede contenerlo. Admite estímulos, llámese imagen exterior si se quiere; pero obsérvese qué imagen es la que está presente en la fantasía del hombre intuitivo durante el proceso de objetivación. Es una imagen interior, un organismo vivido y vitalizado por el artista en su interioridad. Evidentemente, el hombre pinta en los otros su propio corazón —valga el recuerdo romántico de Chateaubriand—. Porque, a la postre, el arte siempre irá referido a la fibra sensible.

[...] ¿Qué es, entonces, el mundo objetivo, la naturaleza, puestos frente al hombre plástico —pintor o escultor—?. Si el arte es intuición, y si ésta solo puede darse en lo particular; si —dicho en el lenguaje kantiano— la intuición es lo representado imaginativamente, advertimos de inmediato que el arte es una categoría del espíritu. La actividad del hombre estético se apoya en la naturaleza, pero no se detiene en ella. La elabora, la transforma por el espíritu, o más exactamente, se hizo imagen en éste, de suerte que al expresarla nos da algo distinto y opuesto a ella.