
HISTORIAS DEL ARTE ARGENTINO EN EL SIGLO XX

Cultura escrita e historia disciplinar

HISTORIES OF THE ARGENTINE ART IN THE 20TH CENTURY

Written Culture and Disciplinary History

JUAN CRUZ PEDRONI

pedronijuancruz@gmail.com

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

Recibido 06/04/2017 | Aceptado 10/07/2017

Resumen

El presente artículo¹ realiza un recorrido por historias generales del arte argentino publicadas en el siglo XX desde la perspectiva teórica de los estudios sobre cultura escrita. Se reflexiona sobre la historia del género en la Argentina como un lugar de inscripción para el pasado artístico, a partir de la relación sostenida con diferentes prácticas y espacios editoriales. A través de este recorrido, se pone de relieve la insistencia de determinados sentidos asignados a la escritura y a la historia en la producción de estos artefactos culturales.

Palabras clave

Historiografía del arte; arte argentino; cultura escrita; historia editorial

Abstract

This article presents a tour of general histories of Argentine art published in the 20th century from the theoretical perspective of studies on written culture. It reflects on the history of the genre in Argentina based on the relationship maintained with different practices and publishing spaces as a place of inscription for the artistic past. Through this tour, we aim to emphasize the insistence of certain meanings assigned to writing and history in the production of these cultural artifacts.

Keywords

Art Historiography; Argentine art; written culture; publishing history

¹ Este trabajo se inscribe en el marco de una investigación en curso realizada con una beca tipo A radicada en 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 Ángel Hitz.



Como artefactos escritos y visuales, los libros de historia del arte² de carácter general fueron tradicionalmente el espacio de inscripción de nombres y de obras. No obstante esta regularidad, fueron heterogéneos tanto por las prácticas editoriales que les dieron origen como por la procedencia de sus materiales. Los espacios donde se escribe una historia y los modos en los que se configura como texto son deudores de sus emplazamientos sociales. Por esta razón, Michel De Certeau (1999) caracterizaba la historiografía como la *producción de un lugar*. En el caso argentino, incluso después de la formalización de la historia del arte como carrera universitaria en la década del sesenta, la producción editorial de historias del arte argentino se mantuvo ligada a ámbitos extraacadémicos que imprimieron sus formas organizativas a la producción escrita. En este panorama heterogéneo, las prácticas de escritura parecen orientadas por algunas constantes sobre el significado que tiene la escritura de la historia en el seno de una *cultura escrita* (Chartier, 1999).

El *libro de la historia*, un *topos* de larga duración que vincula la forma-libro con la voz de la historia, describe este artefacto como un espacio privilegiado para la inscripción del discurso sobre el pasado. En este tópico, la historia es alegorizada como un libro en el que los nombres de aquellos que son dignos de recuerdo quedan asentados con letras de oro (Curtius, 1955). Como veremos, estas representaciones —que suponen a su vez el tópico literario sobre la permanencia de lo escrito, *verba volant, scripta manent*³ y que se asocian a la historiografía con la conservación de nombres en la memoria— insisten en las prácticas historiográficas aun en un contexto de progresiva profesionalización⁴ de la escritura sobre arte a mediados de siglo.

En su tradición más clásica, el libro de historia del arte puede ser pensado como aquello que Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004) llaman un *libro-raíz*, un espacio de representación con una estructura orgánica en la que están presupuestas tanto la totalidad del sentido como su legibilidad. La división arborescente que Deleuze y Guattari identifican como la operación principal del libro clásico, asume caracteres particulares en el de historia del arte. De Certeau (1999) señala que la historiografía es un *discurso de la separación* que multiplica en distintos niveles su gesto divisorio: por un lado, separa imaginariamente al pasado respecto del presente y, por otro, separa en el espacio gráfico del texto a la narración histórica de los documentos que la acreditan.

A partir de esta trama teórica indagamos acerca de la producción de un espacio de inscripción para la historiografía del arte argentino en el cruce

2 De acuerdo con su institucionalización universitaria y editorial desde el siglo XIX, el sintagma historia del arte se refiere a las artes visuales o plásticas, por lo que nos atenemos a esta restricción que opera por otra parte en su circulación social. Su revisión crítica podría dar tema a otro trabajo.

3 Las palabras vuelan, lo escrito queda.

4 Sobre la profesionalización de la crítica véase Suárez Guerrini (2010) y Gustavino (2014).

entre distintas prácticas y representaciones. Partimos del supuesto de que el significado que los libros de historia del arte reciben no se limita a lo que *declaran*. Por el contrario, se extiende a sentidos culturales como la conservación de un nombre o la asociación de colecciones particulares con discursos que aspiran a la generalidad y que desbordan las operaciones *enunciadas*. Estas semiosis no se limitan, por otra parte, a los textos, sino, también, a los soportes que los transportan.

Como ha señalado Roger Chartier, los escritores no escriben *libros* sino textos que son transformados posteriormente en objetos impresos (Chartier, 2005). En consecuencia, la consideración de las historias del arte como artefactos culturales debe tener en cuenta junto con los aspectos discursivos, las operaciones que gestionan en el interior del libro y, fuera de él, el espacio de lo escrito.

En los primeros apartados de este artículo se rastrean las *ocurrencias* de un género editorial y se localizan las prácticas culturales y los espacios editoriales en los que la *historia del arte argentino* se constituyó como un espacio de inscripción del pasado artístico. Recorremos especialmente publicaciones de carácter general aparecidas en el siglo XX y hacemos foco en casos que han sido escasamente considerados desde nuestra perspectiva y destinamos una menor extensión a los que fueron abordados en investigaciones previas.

El último apartado del artículo parte de la comprobación de que las historias del arte generales escritas en la Argentina pudieron ser reeditadas décadas después de su edición príncipe sin modificaciones significativas. Esta continuidad es interpretada como una permanencia en las representaciones de la práctica, que encuentra nuevos espacios editoriales para su despliegue sin exceder, sin embargo, la *crónica* como régimen escritural.

El objetivo de este trabajo es pensar una continuidad en las historias generales del arte argentino a partir de su materialidad como prácticas de escritura y a través de sus diferentes emplazamientos productivos y organizaciones del espacio textual. Su propósito más amplio es reflexionar sobre los modos en los que se produce un espacio editorial para la escritura de la historia. Asimismo, se aspira a destacar la centralidad que tiene la indagación de los sentidos culturales otorgados a lo escrito para comprender determinadas prácticas en la historiografía del arte.

Primeras inscripciones

Con la publicación de *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura* (1922), de José María Lozano Mouján, y más adelante con *La pintura y la escultura en la Argentina (1783–1894)* (1933), de Eduardo Schiaffino —ambos autores, críticos de los periódicos metropolitanos *La Razón* y *La Nación*, respectivamente— se editaron en el país los primeros libros generalistas sobre

historia del arte argentino. No obstante, el sintagma «Historia del arte argentino» no encabezó un libro hasta 1944, momento en el que el crítico de arte José León Pagano publicó un título con ese nombre. Editado por L'Amateur, la distribución de *Historia del arte argentino* estuvo a cargo de la reconocida casa El Ateneo, lo que contribuyó a su visibilidad.⁵ La obra continuaba un *itinerario redaccional* que había comenzado con la publicación de *El arte de los argentinos* (1981), una obra autoeditada en tres lujosos volúmenes que había sido posible por el financiamiento del coleccionista Francisco Pisano.

En el caso de Pagano, la cercanía al coleccionismo le permitió realizar un libro cuyos «pre-textos» (Grésillon, 2005) se encuentran en la prensa periódica. En 1955, la edición de *Pintura argentina. I. Colección Ignacio Acquarone*, de Cayetano Córdova Iturburu, no solo presentó una colección, sino que la utilizó como corpus excluyente para la construcción de una historia. Bajo la forma menor del comentario introductorio a un catálogo de una pinacoteca, el libro fue uno de los primeros en ofrecer un panorama de la pintura en Argentina en el siglo XX (Córdova Iturburu, 1955). Las historias de Pagano y de Córdova Iturburu tienen en común que fueron editadas fuera de las editoriales establecidas, a través de los medios gestionados por los coleccionistas y como una prolongación simbólica de esta práctica.

En la primera mitad del siglo, la escritura de libros sobre historia del arte argentino estuvo ligada al periodismo y al coleccionismo. Si la práctica de la escritura en la prensa gráfica ofrecía a sus autores un corpus de escritos con el cual el proyecto de un libro sobre el arte argentino podía hacerse plausible, el coleccionismo ofrecía una especie de corpus *silvestre* de obras que podían ser puestas en discurso.⁶

Durante el segundo gobierno peronista, el Estado nacional se constituyó como editor. En 1954, el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto publicó una *Síntesis Histórica del Arte Argentino* a través de la Dirección de Relaciones Culturales y Difusión. En el mismo año, editó en forma separada cinco versiones de esta obra anónima traducidas a los idiomas en uso por la repartición. La procedencia institucional, la multiplicidad de lenguas y su casi completa ausencia en bibliotecas públicas de la Argentina son indicadores de una circulación prevista para los canales diplomáticos. Esta *historia del arte* era coherente con la importancia acordada a la producción impresa sobre arte en el sector estatal, visible en los catálogos del Salón Nacional (Giunta, 1999). La síntesis histórica reescribe desarrollos anteriores del género: se apoya en el motivo evolucionista ya presente en Schiaffino —y que alcanza aquí un *pathos*

5 Véase la publicidad de El Ateneo aparecida en el Anuario Plástica de 1945.

6 Al calificar el uso de las colecciones como corpus silvestres para la escritura historiográfica utilizamos una metáfora recurrente en los textos de Oscar Steimberg (2013). Con el adjetivo silvestre el autor identifica operaciones de definición y clasificación de distintos objetos semióticos que surgen de una práctica social naturalizada. Estas operaciones metadiscursivas poseen capacidad para regular la circulación de los objetos culturales.

de destino nacional— y multiplica a lo largo del texto el sintagma *arte de los argentinos*, una figura que había dado título a la obra de José León Pagano. Es un indicio significativo. En la década que separa la aparición de la historia del arte de Pagano y la de edición estatal, *El arte de los argentinos* había tenido un funcionamiento central como fuente de acreditación: era frecuente que galerías como Witcomb extrajesen fragmentos biográficos para los catálogos de sus exposiciones, como una manera de certificar que el artista exhibido había estado *inscripto* en ese libro.

Conservar los nombres

En 1956 se publicó *Situación de la plástica argentina* ofrecida a la prensa por el historiador de arte Ángel Osvaldo Nessi, en la ciudad de La Plata. El libro inicia con una «Advertencia» en la que el autor polemiza, de forma oblicua, el determinismo del medio geográfico en la interpretación artística (Nessi, 1956). El *otro polémico* de esas alusiones puede encontrarse en la teoría positivista del *milieu* que en la historiografía del arte argentino representó Eduardo Schiaffino, pero también en la teoría de una luminosidad peculiar a la pintura argentina que fue inherente a su geografía, extendida en la segunda mitad de la década del cincuenta.⁷

A la advertencia del historiador le siguen cinco capítulos desglosados, a su vez, en dos y cinco apartados cada uno, que tematizan tanto escuelas artísticas como artistas individuales, con la correspondiente delimitación temporal anotada en todos los casos entre paréntesis en el mismo encabezamiento. Esta parcelación del tiempo histórico se recompone en una lámina ubicada hacia el final del libro, donde encontramos la «Pintura argentina» organizada en el espacio de un cuadro sinóptico a través de «épocas», «pintores» y «caracteres» (Nessi, 1956: 158). La clausura taxativa de las épocas es salvada por la anotación de *figuras-puente* que, sin ubicarse en ninguna generación, actúan como vínculos entre ellas. Es quizás uno de los primeros trabajos en imaginar la historia de la pintura argentina bajo la forma de un *tableau chronologique* estructurado con el método historiográfico de las generaciones. La consignación sistemática de las referencias bibliográficas en las páginas subsiguientes al cuadro pone de relieve las prácticas de escritura en un contexto académico que estaba lejos de ser el escenario habitual para la escritura sobre arte. El modelo de libro académico de Nessi estaba en las antípodas del modelo memorialista de una historia del arte que publicó Romualdo Brughetti nueve años después. No obstante, ambos proyectos se encontraban (con presupuestos diferentes) en el reverso exacto de la

⁷ Este motivo aparecerá expuesto por Córdova Iturburu en 1958, el mismo año en el que Brughetti lo convertirá en el punto de apoyo de su Geografía plástica argentina.

historia del arte sin nombres que la *moderna* escuela vienesa de historia del arte proponía a principios de siglo⁸ y asumían la práctica de la historia como un discurso *onomástico*.

Historia del Arte en la Argentina, de Romualdo Brughetti, a la que hacemos alusión, se publicó en México en 1965, a los cinco años de que Brughetti asumiera la presidencia en la Asociación Argentina de Críticos de Arte en la que se mantuvo hasta 1968. La organización del libro se estructura en treinta y cinco capítulos, los primeros dedicados a períodos («Arte pre-hispánico»; «Arte colonial») y el resto a artistas individuales. En la mayoría de los textos, los artistas se organizan en grupos de tres («Pettoruti, Victorica, Spiliimbergo»), de cuatro («Norah Borges, Xul Solar, Ballester Peña, Trabucco»)⁹ o, incluso de más. A unos pocos, en cambio, el escritor les asigna un apartado exclusivo, enunciando en el título solamente el nombre (es el caso de Carlos Morel, Prilidiano Pueyrredón, Lorenzo Domínguez) o el nombre y un título alternativo introducido por conjunción disyuntiva («Raúl Soldi, o de la poesía en la pintura»). En otros casos los artistas aparecen como cabeza de movimientos, por ejemplo: «Pintores de raíces telúricas. Gambartes y El Litoral».

El último capítulo de exposición histórica se titula «Nuevas experiencias. Le Parc» y en su primera página leemos la única nota al pie del libro, destinada quizás a justificar el estilo taquigráfico de la adenda: «Por gentileza del Editor [sic], ya en pruebas de páginas el libro, incluyo estas sugerencias complementadoras» (Brughetti, 1965: 213). Se trata de listas de nombres: artistas que «han prestigiado su nombre en América», otros a los que se dedicaron «exposiciones-homenaje» (Brughetti, 1965: 214) en el Museo Nacional o que fallecieron en el transcurso de 1963 y 1964. En este capítulo, añadido «ya en pruebas de páginas» (Brughetti, 1965: 213), se observa la vigencia de un modelo que asocia la escritura de un libro de historia con la conservación en la memoria de los nombres de los muertos. La anotación de nombres parece regirse menos por la historia del arte como orden del discurso que por la imagen del libro de la historia como objeto mitológico, cuyo régimen de inscripción lo emparenta con las lápidas o con los monumentos. Es decir que lo que importa no es tanto la explicación de un proceso o de una obra, sino la inscripción de un nombre en un objeto en el que es invocada la Historia.¹⁰

8 Sobre la recepción de la escuela vienesa de historia del arte y en especial de Heinrich Wölfflin en América Latina véase el artículo de Tristan Weddigen (2017).

9 La organización de pintores argentinos en grupos de cuatro se practicó en una serie de libros editados por la colección «Artes plásticas de América» de la editorial porteña Pampa. Esta práctica editorial puede haber contribuido a sugerir relaciones entre pintores de Argentina que no surgían de la adscripción orgánica a un movimiento.

10 Michel De Certeau ha observado la relación privilegiada que existe entre la escritura de la historia y la anotación de nombres propios, en especial en los índices onomásticos, en los que los nombres se duplican. En los textos de Michel De Certeau (2014) y de Armando Petrucci (2013) puede encontrarse una reflexión sobre la inscripción de los nombres en el libro y el estatuto de este dispositivo como una tumba escrituraria.

La apretada enumeración de artistas era la práctica habitual en las historias del arte. Hacia el final de *La pintura argentina del siglo XX* (1958), el crítico de arte Cayetano Córdova Iturburu realiza una «Sinopsis de la pintura argentina» que consiste en quince páginas en las que se enumeran nombres de artistas, y la ciudad y el año de su nacimiento — cuando corresponde, el de su defunción —, siguiendo probablemente el modelo de un «Apéndice» (Romero Brest, 1945) con los mismos rasgos textuales en el tomo del libro *Historia de las artes plásticas* (1945) que Romero Brest destina a la pintura.

En 1981, la publicación de *El libro de oro de las artes visuales argentinas* (Ovsejevich, 1981) manifestó la relación entre la escritura de la historia con un discurso laudatorio bajo una modalidad directa. En ésta, la premiación de artistas notables llevó su inscripción en una historia. Se trataba de una recopilación de todos los artistas que obtuvieron los premios Konex en 1981. La clásica distinción entre crónica e historia, detallada por Hayden White (2014), se pone de relieve de forma excepcional en este artefacto histórico. La lista de los cien artistas laureados debía transformarse en relato. Para esta tarea se le encomendó a distintos críticos de arte la escritura de narraciones históricas-críticas en las que estos artistas fueran incluidos. El sistema de premiación organiza directamente la escritura de la historia, no solo en los nombres que deben aparecer, sino también en una distribución tópica de los capítulos que coincide con las categorías de premiación. Las categorías de los premios son las que reparten, en el libro, un lugar de inscripción para los nombres de los artistas.

En 1995 se publicó *Historia crítica del arte argentino*,¹¹ con autoría corporativa de la Asociación Argentina de Críticos. Osvaldo Svanascini ocupó la figura de director general de la obra y los capítulos conservaron la autoría individual de los especialistas que los redactaron. El libro fue editado por una empresa de servicios telefónicos que le dio circulación por medio de la donación a instituciones.¹² Un paratexto presenta el libro en términos que vinculan los «cinco años al servicio de la comunicación» de la empresa con «las artes plásticas como forma de comunicación» (Svanascini, 1995: 7). Los nuevos paradigmas que se filtran en esta definición coexisten con la publicación ampliada de los panoramas aparecidos en décadas anteriores.

11 La denominación de las historias críticas del arte o de la literatura da lugar a ambigüedades en la medida en que con esa rúbrica se pueden caracterizar tanto una estrategia de focalización (la historia como articulación de críticas) como una perspectiva radical, cuestionadora, en el sentido en que lo entiende John Harris (2001). Estamos, aquí, ante el primero de los casos. También se debe considerar la de la obra de Michael Podro, *The critical historians of art* (1984).

12 Luego de la privatización de los servicios telefónicos en Argentina en 1990, la prestación de los mismos quedó en manos de las empresas Telecom y Telefónica. La primera de estas empresas editó el libro en cuestión; la otra entidad se extendió hacia la difusión de proyectos artísticos.

Nuevas ediciones: (re)inscripciones de la historia

El crítico de arte Cayetano Córdoba Iturburu falleció en 1977. Al año siguiente se publicó su obra *80 años de la pintura argentina* (1978). Este libro se reeditó en 1981, con un tiraje de 4000 ejemplares en ambas ediciones. *80 años* retomó el texto de *La pintura argentina*, el libro de 1958, al que se le anexaron textos ampliatorios en los distintos capítulos. Esta adición, no obstante, no queda marcada por ningún dispositivo gráfico o textual. Además de la ampliación, cambiaron el formato y la cubierta, que pasó de rústica a cartoné. Una práctica editorial semejante se dio con las obras de Pagano (1944, 1981), de Brughetti (1965, 1991) y de Laura San Martín (1961, 2007).¹³ En todos los casos, el procedimiento fue la conservación de lo ya publicado y su ampliación. La escritura se retoma a partir del momento en el que la inscripción del pasado se detuvo. En la obra de Córdoba Iturburu, los primeros párrafos de cada capítulo coinciden con los de *La pintura argentina del siglo XX*. Para llenar el espacio de tiempo que se extiende entre la publicación del antiguo libro y el actual, se anexan nuevos párrafos que *retoman* el hilo del relato, sin marcar ninguna heterogeneidad entre lo ya publicado y lo anexado. Usando un término de la crítica genética, podemos afirmar que no hay marcas que distingan las «campañas de escritura» (Grésillon, 2005: 385). Dicho con una metáfora de las artes plásticas: no hay divisiones marcadas entre las *giornate* a lo largo de las que el fresco histórico fue pintado.

La comprobación de esta regularidad en otras historias no es solamente un indicador del reconocimiento que estos productos editoriales alcanzaron y que convertía la perspectiva de una nueva edición en una empresa atractiva para las casas editoras, ya sea por el prestigio intelectual que los nombres de los autores traían asociados o por su posibilidad de inserción en el mercado editorial. Es también elocuente sobre la historia de la disciplina. En efecto, es el indicio sobre una aparente continuidad en el régimen de lo decible, que hace aceptable que enunciados formulados en otro momento histórico y en otro *estado de la conversación* sobre las artes visuales vuelvan a tener ocurrencia, se vuelvan a inscribir en libros que aspiran a representar el pasado. En la mayoría de los casos, esto ocurre sin dispositivos paratextuales que establezcan una distancia con el texto presentado. Sin dispositivos que reenvíen el texto ya editado al archivo —en el sentido foucaultiano de aquello que ya no nos es dable decir (Foucault, 2008)— la reescritura enuncia desde el mismo tiempo presente de la primera edición.

Para tomar el caso de Brughetti, cuya *Historia del arte argentino* de 1964 se reedita en 1991 como *Nueva historia de la pintura y de la escultura en*

¹³ La obra de Pagano se vuelve publica en forma póstuma a la vez compendiada y ampliada en 1981 como *El arte de los Argentinos* (1981) por editorial Goncourt. El libro de San Martín tiene dos ediciones por la editorial Claridad en las que es ampliado y se modifica el título.

Argentina, no es tan significativa la republicación como el hecho de que una ampliación del texto primitivo haya aparecido entonces como una alternativa plausible. Es sintomático que tanto para el autor como para la editorial — la casa Gaglianone, especializada en artes visuales— ese discurso haya encontrado aún oportunidad de ser retomado y aumentado con la inscripción de nuevos nombres y obras. Pasadas casi tres décadas, el relato histórico de Brughetti no solo encontraba la actualidad de un texto legible sino la de un texto que todavía era *escribible*.

La republicación de la historias del arte con una idéntica organización interna es elocuente sobre la manera en que las operaciones de (re)escritura conciben a la práctica historiográfica. El espacio de escritura aparece llenado a fuerzas de operaciones aditivas, como en el régimen escritural de la crónica: nombres que se suman a los que ya habían sido agregados a una nómina de la historia. Un párrafo llega hasta un determinado punto en la línea temporal; el que sigue a continuación puede retomar esa relatoría con idéntica voz y referirse a los hechos que vinieron después en el tiempo cronológico, sin que esas nuevas inscripciones afecten la legibilidad de un pasado ya escrito. Las palabras agregadas en las nuevas ediciones son como glosas que dejan inalterable lo que ya se escribió pero, a diferencia de las apostillas, se inscriben linealmente a continuación de lo ya publicado y aspirando a un mismo estatuto de jerarquía y de verdad.

Este artículo intentó cartografiar, en las ocurrencias de un género editorial, la heterogeneidad de emplazamientos productivos y la continuidad en las formas de imaginar la relación entre escritura e historia a través de marcas textuales en algunos casos seleccionados. Por razones de extensión, proyectos en los que un abordaje crítico se hace ineludible y que llegan a fecha reciente —como la *Historia general del arte*, de la Academia Nacional de Bellas Artes aparecida entre 1982 y 2005 y el manual publicado por Jorge López Anaya en 1997 y reeditado en 2005— quedan como objetos de futuros trabajos.

En la dispersión de las historias del arte consideradas se pueden identificar regularidades en los regímenes de escritura y de publicación. El análisis textual y el de los *lugares* de la historia (De Certeau, 1999) son elocuentes sobre los aportes que una historia de lo escrito puede hacer a la investigación crítica de la historia del arte. Los libros producidos en su nombre participan de una cultura escrita mediante la articulación del espacio escrito con el de otras prácticas y la inscripción de un nombre propio en el ámbito del libro. Como intentamos señalar, estas representaciones fueron transversales a programas metodológicos y tenaces en el tiempo.

Referencias bibliográficas

- Brughetti, Romualdo (1965). *Historia del arte en Argentina*. México: Pormaca.
- Brughetti, Romualdo (1991). *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Chartier, Roger (1999). *Cultura escrita, literatura e historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, Roger (2005). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Córdova Iturburu, Cayetano (1955). *Pintura argentina. I. Colección Ignacio Acquarone*. Buenos Aires: Aleph.
- Córdova Iturburu, Cayetano (1958). *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Atlántida.
- Córdova Iturburu, Cayetano (1981). *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires: La Ciudad.
- Curtius, Ernst (1955). *Literatura europea y edad media latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles y Guatarri, Félix (2004). *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pretextos.
- De Certeau, Michel (1999). *La escritura de la historia*. Ciudad de México: ITESO.
- El Ateneo (1945). «El Ateneo presenta libros de arte». En A.A.V.V. *Anuario Plástica 1945*. Buenos Aires: Plástica.
- Foucault, Michel (2008). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Grésillon, Almuth (2005). «Glosario de crítica genética». En *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX* (pp. 289–297). París: CRLA-Archivos.
- Giunta, Andrea (1999). «Nacionales y populares. Los salones del peronismo». En Penhos, Marta y Wechsler, Diana (Coord.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911 – 1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Harris, John (2001). *The New Art History. A Critical Introduction*. New York: Rotledge.
- López Anaya, Jorge (1997). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- Lozano Mouján, José María (1922). *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires: García Santos.
- Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (1954). *Síntesis histórica del arte argentino*. Buenos Aires: sin editorial.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1956). *Situación de la pintura argentina*. La Plata: La reja.
- Ovsejevich, Luis (1981). *Libro de oro de las artes visuales argentina*. Buenos Aires: Konex.

Pagano, José León (1944). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Amateur.

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

Petrucci, Armando (2013). *Escrituras últimas. Ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*. Buenos Aires: Ampersand.

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

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

San Martín, María Laura (2007). *La pintura en la Argentina*. Buenos Aires: Claridad.

Schiaffino, Eduardo (1933). *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires: edición del autor.

Steimberg, Oscar (2013). *Semióticas. La semiótica de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

White, Hayden (2014). *Metahistoria*. México: Fondo de Cultura Económica.

Referencias electrónicas

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 doctoral]. [en línea]. Consultado el 23 de agosto de 2017 en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44213>>.

Suárez Guerrini, Florencia (2010). «Más allá de la sanción. La crítica de arte argentina en la época de su afirmación profesional». En *Figuraciones, teoría y crítica de artes*, (8). Año V [en línea]. Consultado el 23 de agosto de 2017 en <<http://revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=159&idn=7&arch=1>>.

Weddigen, Tristan (2017). «Hispano-Incaic Fusions: Ángel Guido and the Latin American Reception of Heinrich Wölfflin». *Art in Translation*, (9) [en línea]. Consultado el 23 de agosto de 2017 en <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17561310.2015.1058018>>.