

FUNDACIÓN ESPIGAS

Consejo de Administración

Presidente
Mauro Herlitzka

Vicepresidente
Luis F. Benedit

Secretario
Alejandro Gorodisch

Prosecretario
Adriana Rosenberg

Tesorero
Carlos Braun

Vocales
Teresa A. L. de Bulgheroni
Claudia Caraballo de Quentin
Salvador Carbó
Eduardo Grüneisen
Gabriel Werthein

Vocal emmeritus
Marcelo E. Pacheco

Gestión Institucional

Coordinación General
Marina Baron Supervielle

Asesoramiento Proyectos Especiales
Patricia M. Artundo

Bibliotecóloga
Analia Trouve

Asistencia General
Adriana Donini

Informática
Sebastián Guarino

FUNDACIÓN ESPIGAS

Av. Santa Fe 1769 1er piso
C1060ABD Buenos Aires – Argentina
Tel.: (54 11) 4815-7606 Fax: (54 11) 4815-5648
e-mail: arte@espigas.org.ar
www.espigas.org.ar

Julio Rinaldini
Escritos sobre arte, cultura y política

Julio Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y política

Selección y organización

Patricia M. Artundo

Coordinación ejecutiva

Marina Baron Supervielle

Ensayos

Patricia M. Artundo y Cecilia Lebrero

Investigación documental

Paula Casajús y Cecilia Lebrero

Patricia M. Artundo

Asistencia general

Sofía Frigerio

Asistencia de investigación

Candelaria Artundo

Asistencia de producción

Candelaria Artundo y Victoria Lopresto

Fotografía de obra

Oscar Balducci

Caldarella & Banchemo (p. 341 y 343)

Digitalización de imágenes

Enrique Llambías

Diseño gráfico

Estudio Marius Riveiro Villar

Preimpresión e impresión

Ronor®

Fundación Espigas agradece a

María de las Nieves Rinaldini Gonnet de Goñi, Alejandra Rinaldini de Bianchi, Javier Rinaldini, José Julio Rinaldini, Luis Emilio Rinaldini, Fernando Goñi Rinaldini, Horacio Goñi Rinaldini.

Centro de Estudios Históricos e Información Parque España, Rosario; CeDInCI; Fondation Le Corbusier, París; Fundación Pettoruti; Malba - Colección Costantini; Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario.

Lily Berni, Horacio Coppola, Benjamín Cosentino, Liliana Crenovich, Carlos García (Hamburgo), Sonia Henríquez Ureña de Hlito, Jorge Nállim, Raquel Peralta Ramos, Pablo Rossi (Milán).

Julio Rinaldini
Escritos sobre arte, cultura y política

Patricia M. Artundo y Cecilia Lebrero
Organizadoras

FUNDACIÓN  **ESPIGAS**

Buenos Aires
2006

Índice

- 9 Mauro Herlitzka, Presidente del Consejo de Administración de Fundación Espigas
Presentación

Ensayos

- 13 Patricia M. Artundo
Cuarenta años de producción: Julio Rinaldini y el campo intelectual porteño durante la primera mitad del siglo XX
- 31 Cecilia Lebrero
Julio Rinaldini y la crítica de arte como práctica profesional

Textos de Julio Rinaldini

- 51 *Periodismo y crítica de arte: el "yo" autobiográfico*
- 61 *La acción estatal: enseñanza y patrimonio artístico*
- 85 *A los artistas*
- 101 *El ejercicio de la crítica de arte*
- 201 *La arquitectura y el urbanismo en el pensamiento de Rinaldini*
- 233 *Campo polémico: Rinaldini y las discusiones en el campo artístico-intelectual*
- 283 *Un nuevo humanismo: arte, política y cultura en tiempos de guerra*

Reproducciones

- 321 Revistas y libros
- 331 Obras

Apéndice

- 321 Cecilia Lebrero y Patricia M. Artundo
Cronología
- 357 Bibliografía de Julio Rinaldini
- 369 Onomástico

Desde 1993 Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina ha creado y enriquecido permanentemente una base de datos sobre las diversas actividades artísticas en nuestro país. Al mismo tiempo ha impulsado diversos trabajos de investigación y los ha difundido a través de la publicación de la Serie Documental.

Así, se encararon las ediciones de los trabajos sobre distintos críticos de arte en nuestro país como los relacionados con Atalaya, Mario A. Canale y ahora sobre la actividad de Julio Rinaldini (1890-1968).

Ya en 2004, publicamos la edición facsimilar de *Criticas Extemporáneas* (1921) libro en el que su autor hizo una selección de sus artículos publicados en la revista *Nosotros* desde mediados de la década de 1910. En esa oportunidad manifestamos nuestro interés en publicar un libro en el que se diera cuenta de su producción posterior, que se extiende hasta fines de la década de 1950.

En los trabajos de investigación realizados por Patricia M. Artundo y Cecilia Lebrero y en la selección de los textos recopilados por ellas con la colaboración de Paula Casajús, se pone de manifiesto su prolífica labor y se evidencia su amplia red de conexiones en el medio intelectual de quien puede ser considerado uno de nuestros principales críticos de arte.

Sus intereses no sólo se volcaron a la crítica sino a analizar la evolución del medio cultural, campo en el que generó diversas polémicas a las que no rehusó enfrentar. Su interés en el urbanismo y en la arquitectura lo llevaron a desempeñar la función pública en un momento clave en el desarrollo y crecimiento de la ciudad de Buenos Aires y a establecer con Le Corbusier una particular relación durante la visita de este último a nuestra ciudad en 1929.

A mediados de siglo, las conflagraciones internacionales y su repercusión local, lo distinguen con sus escritos, realizando un profundo análisis de los acontecimientos mundiales y su devenir histórico.

Su producción –que excede las páginas de este libro– podrá ser consultada en los archivos de Fundación Espigas, donde están a disposición del público interesado.

Agradecemos la contribución que nos han brindado los descendientes de Rinaldini, especialmente su hija María de las Nieves Rinaldini Gonnet de Goñi y sus nietos Alejandra Rinaldini de Bianchi, Luis Emilio Rinaldini, Fernando Goñi Rinaldini, Javier Rinaldini y José Julio Rinaldini que con su apoyo incondicional nos permitieron llevar a cabo esta tarea.

Esperamos con esta edición contribuir a un mayor conocimiento de la trayectoria de Julio Rinaldini y de la historia del arte en la Argentina.

Mauro Herlitzka
Presidente del Consejo de Administración
Fundación Espigas



Ensayo I

Anónimo. Retrato de Julio Rinaldini, [1944?]. Reproducido en *Salón Peuser. Exposición inaugural*. Buenos Aires, Salón Peuser, 1944.

Cuarenta años de producción: Julio Rinaldini y el campo intelectual porteño durante la primera mitad del siglo XX

Patricia M. Artundo

En lo que podríamos pensar como una historia de la crítica de arte en la Argentina, Julio Rinaldini (1890-1968) ocupa un lugar particular, signado por sus notas de arte en la revista *Nosotros* (1ª época: 1907-1934) y por su libro *Críticas extemporáneas* (1921).¹ Este último, en realidad una recopilación de algunos de sus textos aparecidos en esa misma publicación. Sin embargo, su actividad documentada se extendió hasta la década de 1950, con un período de mayor intensidad registrado para los años 30 y 40.

Más de doscientos veinte artículos (incluidos introducciones y prólogos a libros, conferencias y textos para catálogos) y diez libros constituyen el registro casi exacto de casi 40 años de producción crítica.² Actividad que estuvo además ligada a publicaciones como *La Nación*, *El Hogar*, *El Mundo*, *Sur*, *Saber Vivir*, *Argentina Libre*, *Cabalgata*, *Ars* y *Lyra*, entre otras. Allí la crítica de arte se vio modelada por el discurso periodístico que le imponían los distintos medios para los cuales escribió, situación en la que, por otra parte, Rinaldini no pareció sentirse incómodo.

Si este aspecto de su trayectoria es uno de los puntos a tener en cuenta, no obstante, el proponer extender y ampliar el marco temporal para la consideración de su obra como crítico de arte, plantea otra problemática no menos importante: la de evaluar la propia validez de esta acción a ejercer sobre ella. A diferencia de críticos como Atalaya –quien nunca perdió su aura casi mítica– o de Jorge Romero Brest –en los últimos años, objeto de un estudio sistemático– el caso de Rinaldini puede equipararse al de otras figuras de nuestro campo artístico. Figuras a quienes se les reconoce una extensa trayectoria –como por ejemplo Julio E. Payró– pero que sólo ocasionalmente se han constituido en objeto de estudio³ y muchas veces, cuando sus textos son citados, lo son en tanto resultan instrumentales al estudio de ciertas problemáticas específicas.

Con estos antecedentes a la vista, en nuestro caso, la lectura a ejercer sobre su obra está destinada a señalar aquellos espacios en que su acción se reveló más significativa y a reconstruir, siquiera en parte, la trama de relaciones que entabló en el campo cultural de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX. Asimismo, la organización del presente libro –más que haber sido pensada como una simple recopilación de textos– responde a la necesidad de dar cuenta de la dinámica de esas mismas relaciones.

¹ Julio Rinaldini. *Críticas extemporáneas*. Buenos Aires, Talleres Gráficos "Cúneo", 1921. Existe edición facsimilar (Fundación Espigas, 2004). Cf. Noemí A. Gil y Jorge M. Bedoya. *Aproximación al arte de los años veinte en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Glauco, 1972. Diana B. Wechsler. *Papeles en conflicto: arte y crítica entre la vanguardia y la tradición (1920-1930)*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA, 2003 [2004].

² Cf. el apéndice donde se hace el registro de todos sus trabajos documentados hasta el presente.

³ Sobre Payró, cf. Catalina E. Lago y Elena Ardissonne. *Julio E. Payró. Contribución a la bibliografía. Homenaje del Fondo Nacional de las Artes*. Bibliografía argentina de artes y letras. Compilación especial n. 43, 1973. Y también la revista *Estudios e Investigaciones. Número homenaje a Julio E. Payró*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Facultad de Filosofía y Letras. UBA, n. 4, 1991, con textos de Catalina Lago, Diana Wechsler y Cecilia Barbat.

El espacio inaugural para su actividad como crítico de arte fue *Nosotros*, editada por Alfredo Bianchi y Roberto F. Giusti.⁴ Una revista que dificultosamente pudo afirmar una sección dedicada a las artes plásticas cinco o seis años después de haber sido fundada. De hecho, en 1907 y durante un par de meses, había sido el dramaturgo rosarino Emilio Ortiz Grognet el encargado de iniciar una sección de crítica de arte, situación que no prosperó. Luego de la aparición circunstancial de otros escritores –como Alberto Gerchunoff o Juan Pablo Echague– sólo fue con la publicación de los textos de Manuel Gálvez entre 1912 y 1914 que comenzó a definirse un espacio propio para la crítica de arte. A partir de entonces y durante los diez años siguientes, con su incorporación a *Nosotros*, Rinaldini pasó a compartir sus páginas alternativamente con el mismo Gálvez y con otros colaboradores más o menos cercanos a la redacción como Carlos Muzzio Sáenz Peña, Jorge Bunge, Nicolás Coronado, Arturo Lagorio, Enrique Prins, Francisco de Aparicio, Atilio Chiappori y Antonio Aita.

Allí, entre 1914 y 1923 fue centrándose en algunos temas –como los Salones Nacionales y los de los Acuarelistas–, en algunos artistas –como Cesáreo Bernaldo de Quirós y Rogelio Yrurtia– y, si se quiere, definiendo un ámbito de especialización en la pintura francesa del siglo XIX, en particular, los impresionistas. Temas que a lo largo de las décadas siguientes serían muchas veces recurrentes y para los cuales sería también requerido una y otra vez.

Desde la “tribuna” de *Nosotros* fue partícipe además de algunas polémicas que la misma revista buscó provocar como en el caso del Cuarto Salón Nacional, cuando a la suya se sumaron dos voces de autoridad, la de Gálvez y la de Ricardo Rojas.⁵ Y también de otras que él mismo se ocupó de generar polemizando con el mismo Cupertino del Campo –director del Museo Nacional de Bellas Artes– y con Leopoldo Lugones. Esta última, sobre el artista nominado como el “pintor nacional”, Alfredo Gramajo Gutiérrez.⁶

Gestos por lo demás de una audacia casi inusitada, que demuestran no sólo la confianza en sí mismo que tenía Rinaldini, sino también la que depositaron en él los editores Bianchi y Giusti. Estos gestos también explican el seudónimo bajo el cual decidió enmascararse en esos años: Rinaldo Rinaldini. Un juego entre ficción y realidad por la coincidencia de compartir el mismo apellido con el personaje principal de la famosa novela de Christian August Vulpius *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann* (Rinaldo Rinaldini, el capitán de los bandidos, 1799): la popular historia de un delincuente que elegía como víctimas a representantes de la aristocracia y del clero, pero que al mismo tiempo manifestaba ciertos valores morales. A la luz de este seudónimo, uno también puede entender la ilustración para la cubierta de *Críticas ex-*

⁴ Sobre *Nosotros* existe una extensa bibliografía, señalamos aquí el texto de Nicolas Shumway, “*Nosotros*, el ‘nosotros’ de *Nosotros*”. En: Saúl Sosnowski (editor). *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*. Madrid-Buenos Aires, Alianza Editorial, 1999, p. 165-180, que proporciona una lectura abarcativa de la revista. Cf. también el monumental trabajo de Elena Ardissonne y Néliida Salvador. *Bibliografía de la revista Nosotros 1907-1943*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes. Bibliografía argentina de artes y letras. Compilación especial 39/42, 1971.

⁵ Cf. los textos de Manuel Gálvez. “El Salón Nacional de 1914”. *Nosotros*, a. 8, v. 15, n. 65, septiembre de 1914, p. 284-289; de Ricardo Rojas, “El Salón del Retiro”, *Nosotros*, a. 8, v. 15, n. 63, julio de 1914, p. 59-66 y de Rinaldini, “El cuarto salón”, *Nosotros*, a. 8, v. 15, n. 65, p. 290-295, septiembre de 1914; v. 16, n. 66, octubre de 1914, p. 73-91 y n. 67, noviembre de 1914, p. 194-202. La primera parte del texto de Rinaldini recogida en este volumen, p. 87.

⁶ V. el capítulo “Campo polémico” (p. 235-252), donde reproducimos los textos mencionados.

temporáneas: a manera de “firma” aparece un insecto –¿una mosca?–, esto es, algo molesto e insistente, próximo sin duda al famoso tábano que identificaba al diario *Crítica*.

Durante el período señalado supo ir generándose un espacio propio que le permitió acceder a otros medios como el diario *La Nación* y también a iniciar una actividad como conferencista no tan común a comienzos de la década de 1920, que le abrió las puertas del Museo Nacional de Bellas Artes. En este punto, la aparición en 1921 de *Críticas extemporáneas* marca una suerte de hito para este joven de 31 años. Primero, porque fue el único de los colaboradores de *Nosotros* que consiguió reunir sus críticas de arte en un libro. Y, luego, porque cuando reflexionamos sobre lo exiguo de la “literatura artística” de esos años, sólo se pueden sumar unos pocos títulos al suyo.⁷

Por otra parte, sus últimas intervenciones en *Nosotros* durante el año 1924 sirven para resituarlo en el contexto artístico-cultural de mediados de 1920. Primero, su nota publicada inicialmente en el *Illustrierte Zeitung*, dedicada a “Las bellas artes en la Argentina”⁸ y su inmediata reproducción en *Nosotros* lo muestra en una situación particular. Esto debido a que en un medio como este último, su escrito podía llegar a adquirir el estatus de un discurso legitimado. En él Rinaldini explicitaba las condiciones políticas, sociales y culturales en las cuales el arte argentino había debido desarrollarse.⁹

Por un lado, un país de “corrientes inmigratorias” donde todavía lo “propio” estaba en proceso de consolidación; y, por otro, y en lo que hacía específicamente a las artes plásticas, la influencia europea que no dejaba de hacerse sentir. Sin embargo, Rinaldini podía destacar ciertos rasgos caracterizadores que se habían visto favorecidos por la afirmación de un sentimiento nacionalista. Fernando Fader, Jorge Bermúdez y Alfredo Guido eran tres artistas que habían tomado la delantera en ese sentido y le permitían hablar de una “conciencia artística nacional”. No obstante, él se cuidaba muy bien de encontrar únicamente en la afirmación nacionalista las posibilidades futuras del arte argentino. Era en ese punto donde podía sumar otros nombres a los ya mencionados, como el de Quirós, Italo Botti, Fray Guillermo Butler, Emilia Bertoló o escultores como Pedro Zonza Briano, Yrurtia, Alberto Lagos y Agustín Riganelli.

Ese mismo año de 1924 fue convocado para extenderse sobre el impresionismo durante la exposición inaugural de las salas de la Asociación Amigos del Arte, con la Colección de Francisco Llobet: un reconocimiento implícito a sus varios textos y conferencias dictadas sobre la pintura francesa. Además de su relación con Julio Noé –director de *Nosotros* entre los años 1920 y 1922 y secretario de la nueva Asociación–, esta primera intervención en

⁷ La siguiente lista no es exhaustiva, pero en ella se señalan los libros publicados entre 1918 y 1928 y que de manera general pueden ser considerados bajo el concepto tradicional de “literatura artística”: de José L. Pagano, *El santo, el filósofo y el artista* (1918); *La belleza invisible* (1919) de Atilio Chiappori; *Ideas sobre arte* (1920) de Alejandro Christophersen; *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura* (1922) de José M. Lozano Mouján; *Diálogos estéticos* (1924) de Roberto Cuggini; *Mi credo: pedagogía artística (el tecnicismo). Reflexiones* (1926) de Faustino Brughetti; *Críticas: pintura y escultura* (1927) de Eduardo Eiriz Maglione y *Figuras del arte argentino* (1928) del mismo Lozano Mouján.

⁸ Julio Rinaldini. “Las bellas artes en la Argentina”. *Nosotros*. Buenos Aires, a. 18, v. 46, n. 178, marzo de 1924, p. 426-429. Reproducido en este volumen, p. 134-137.

⁹ *Ibidem*, p. 28-34.

Amigos del Arte señala también la afirmación de otras amistades que tendrán su continuidad en las décadas siguientes: Alfredo González Garaño, Victoria Ocampo y el escritor dominicano Pedro Henríquez Ureña, recientemente llegado a la Argentina e instalado en la ciudad de La Plata desde 1925.

Ya afianzado como polemista Rinaldini no dudó en apoyar las nuevas tendencias que se fortalecieron en nuestro medio. El paso dado lo mostró entonces alejado de *Nosotros*, donde la crítica de arte durante la segunda parte de los años 20 había quedado en manos de críticos bastante reaccionarios en relación con ellas: Antonio Aita, Cayetano Donnis, Roberto Cuggini o Max Dickmann.¹⁰

Fue el comienzo de la acción en un nuevo espacio en el que comenzó a acercarse a los "artistas modernos". Mientras que en el transcurso de la primera mitad de la década Rinaldini se había mostrado alejado de las propuestas modernizadoras, en la segunda parte de esa misma década comenzó a fortalecer otros vínculos con actores como Alfredo Guttero. Prueba de ello son sus textos sobre la labor del pintor como director de la Sección de Arte Plástico de la Asociación Wagneriana en 1930 y para el catálogo de la primera exposición individual de Miguel C. Victorica, también organizada por Guttero en Amigos del Arte. Desde el *magazine* ilustrado de *La Nación* se ocupó, asimismo, de la nueva arquitectura, en particular de la casa de Victoria Ocampo en la calle Rufino Elizalde y se interesó por artistas como Elena Cid.

Pintora hoy escasamente recordada, Cid (seudónimo de Elena Hurtado de Mendoza) realizó su primera muestra individual (1929) en las salas de Amigos del Arte, de manera simultánea a las de Antonio Berni y Xul Solar, además de haber participado de las exposiciones organizadas por Guttero entre 1929 y 1931. Activa en París desde mediados de los años veinte, fue amiga de Christian Zervos, el editor de *Cahiers d' Art*.¹¹ Probablemente regresó a Europa en 1931 y allí también retomó el contacto con Le Corbusier —estrechamente ligado al grupo de *Cahiers*—, con quien coincidió en Buenos Aires a fines 1929. Con este último discutió la posibilidad de concretar la construcción de un museo "extensible". Una discusión que comprometió a Rinaldini en momentos en que él afirmaba su interés en el urbanismo, entendido como una ciencia. En este sentido, obsérvese que el único documento gráfico referido al proyecto de Le Corbusier es la carta remitida por el arquitec-

¹⁰ Sobre este punto, cf. nuestro "La crítica artística y su discurso escrito: Las relaciones entre *Nosotros* y las «vanguardias» durante la década del veinte", en Gustavo Buntix et al. *Rasgos de identidad en la plástica argentina*. Buenos Aires. Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

¹¹ En carta a Alfonso Reyes, Francisco L. Bernárdez le informaba: "El 14 de mayo se inaugurará en los Amigos del Arte la exposición de Elena Cid, pseudónimo de mi amiga Elena Hurtado de Mendoza. Elena ha vivido muchos años en Europa y su argentinidad se parece más a la mía que a la de Ricardo Rojas. Los pintores de París la consideran francesa. Ningún argentino goza en Francia de tanto crédito. Vea usted, la lista de sus emocionados: André Salmón, Florent Fels, Jean-Luis Vaudoyer, André Lhote, Elef Tériade, Christian Zervos, [Maurice] Raynal. Desde 1924 hasta el año pasado, Elena Cid ha expuesto en los Independientes, en las Tullerías, en el Salón de Otoño, de París. Ségonzac fue quien la descubrió en un rincón del Grand Palais, hace 5 años. *Cahiers d'Art* —la vivísima revista de Christian Zervos— patrocinará la muestra que Elena dará en la Galerie Percier, a fin de año." En Alfonso Reyes. *Correspondencias del Plata*. Carlos García editor. México, El Colegio Nacional, en prensa.

to a Rinaldini, acompañada por el plano respectivo, "Désignation d'un terrain pour une musée d'art moderne, à croissance illimitée".¹²

A comienzos de la década de 1930 colaboró en otros periódicos como *La Opinión* y *Noticias Gráficas*, aunque la actividad en torno a ellos resulta hoy difícil de documentar, dado que las colecciones de esos diarios no se encuentran completas en ninguno de los reservorios públicos consultados, incluida la Biblioteca Nacional. Hasta donde sabemos, fue en *El Mundo* donde Rinaldini ejerció la crítica de arte con mayor regularidad, desde fines de 1934 hasta 1941. Su presencia en este periódico –fundado en 1928 por Alberto Haynes– se debió seguramente a una convocatoria de Carlos Muzzio Sáenz Peña, su jefe de redacción, a quien conocía desde la época de *Nosotros*.

El Mundo es, sin duda, un periódico hoy más recordado por la presencia de Roberto Arlt quien publicó allí sus famosas "Aguafuertes porteñas" y otros artículos entre 1928 y 1942.¹³ En su edificio de la calle Río de Janeiro 300, se editaban las revistas *El Hogar* (antes *El Hogar Argentino*) y *Mundo Argentino*, publicaciones a las que en las décadas siguientes se sumarían *Mundo Deportivo*, *Mundo Infantil* y *Mundo Atómico*. Por otra parte, en 1934, la Editorial Haynes gozaba de un momento de amplia expansión; ese año el gobierno le adjudicó la explotación de una emisora de radio que al año siguiente iniciaría las transmisiones como Radio El Mundo en su moderno edificio de la calle Maipú 555, constituyéndose en la más moderna y potente de su tiempo.¹⁴

Más de cien artículos sobre arte señalan su paso por este diario. Allí, con dos o más notas por mes, Rinaldini se ocupó tanto de la actividad artística en Buenos Aires –con los salones oficiales y muestras individuales y colectivas– como en el interior del país: pintura, escultura y escultura monumental, grabado, las grandes exposiciones como *Un siglo de arte en la Argentina*, los Cursos de Cultura Católica, salones femeninos y salones de los médicos, artistas españoles y rioplatenses, arte chileno y arte regional, arte norteamericano, artistas de la Boca, el Grupo Orión, etc. Prácticamente nada parece haber escapado a su atención y durante siete años buscó dar un panorama amplio de todo lo que sucedía en el país. Una actividad que alternó con algunas intervenciones en otros medios como *Sur*, *Cursos* y *Conferencias* y el *Anuario Plástica*.

Pero aquí también es interesante pensar la repercusión que podían tener las notas de Rinaldini en *El Mundo* ya que todo hace pensar que eran seguidas con interés y parecían tener el eco suficiente como para generar algunas respuestas. Al respecto y en relación con sus potenciales lectores, es importante recordar una de las características del diario: *El*

¹² Este plano es conservado por la Familia Rinaldini, en tanto una copia de la carta se conserva en la Fondation Le Corbusier de Paris. Ambos son reproducidos en el presente volumen. Sobre la relación de Le Corbusier con la Argentina, cf. de Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca. "Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929-1949". *Summa*. Buenos Aires, n. 243, noviembre de 1987, p. 40-54. V. también en este volumen el artículo de Cecilia Lebrero quien analiza los documentos mencionados a la luz del interés por el urbanismo que Rinaldini comenzó a manifestar a fines de la década de 1920.

¹³ Beatriz Sarlo se ha ocupado de *El Mundo* en su libro *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1992. Véase también de Sylvia Saitta. *El escritor en el bosque de ladrillos: una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.

¹⁴ Cf. Carlos Ulanovsky et al. *Días de Radio: historia de la radio argentina*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995, p. 85-86.

Mundo supo encontrar su público sin restárselo a los otros matutinos. Como lo informa Carlos Galván Moreno, muchos de los lectores de *La Nación*, *La Prensa* y *La Vanguardia* lo leían al mismo tiempo.¹⁵

En este periódico Rinaldini no se privó de objetar a algunos intocables como Quirós o de polemizar con los “artistas modernos” constituidos en grupo a partir de la acción de Gutthero, pero que continuaron exponiendo como tales luego de su fallecimiento en 1932.¹⁶ Sin embargo, una de las polémicas más movilizadoras de la segunda mitad de la década de 1930 fue aquella originada por la *Primera exposición de dibujos y grabados abstractos*, organizada en diciembre de 1936 en la Galería Moody por el joven artista y diseñador gráfico italiano Attilio Rossi, quien contaba entonces con sólo 28 años de edad.¹⁷

Su nota titulada “Dibujos y grabados abstractos” generó la respuesta de Rossi en *Sur*, revista en la que el italiano había iniciado en marzo de ese año la sección de crítica de arte. Por otra parte, *Sur* era una publicación a la que Rinaldini estaba muy próximo no sólo porque también a comienzos de 1936 se habían reproducido allí dos de sus notas, sino por su amistad con Victoria Ocampo. Por eso no resulta extraño que *Sur* cediese su propia tribuna para que Rinaldini le respondiera a Rossi.

Lo que sabemos al respecto no es mucho, más allá de los textos en los que ella se manifestó y que recogemos en el capítulo “Campo polémico”. Sin embargo, lo que sí queda claro por los mismos textos de Rinaldini y de Rossi es que no se trataba de una discusión producida en términos teóricos, ni de la manifestación de la polémica arte figurativo vs. arte abstracto, que marcaría en parte la década de 1940 y recorrería toda la década de 1950. La exposición en sí –de la que participaron Lucio Fontana, Juan Bay, Mauro Reggiani, Luigi Veronesi, Ezio D'Errico, Mario Radice, Atanasio Soldati y Fausto Melotti– parece haber sido organizada por Rossi a consecuencia de dos notas negativas que Rinaldini había publicado sobre Emilio Pettoruti y Juan Del Prete.¹⁸ Esto se desprende de la respuesta de Rossi en *Sur*, quien la cerraba en estos términos:

¹⁵ Carlos Galván Moreno. *El periodismo argentino: amplia y documentada historia desde sus orígenes hasta el presente*. Buenos Aires, Editorial Claridad, 1943, p. 277.

¹⁶ V. en este volumen, el capítulo “Campo polémico” (p. 258-262), los siguientes artículos: Julio Rinaldini. “El salón de pintores modernos”. *El Mundo*. Buenos Aires, sección Artes Plásticas, jueves 30 de mayo de 1935, p. 21; Aquiles Badi et al. *7 pintores argentinos. Exposición retrospectiva*. Buenos Aires, Amigos del Arte, agosto 1935 y de Julio Rinaldini. “7 pintores argentinos”. *El Mundo*. Buenos Aires, sección Artes Plásticas, domingo 25 de agosto de 1935, p. 23.

¹⁷ Attilio Rossi (Milán, 1909-1994), debido a la situación política de Italia y su postura antifascista, se trasladó a la Argentina en 1935 –luego de una experiencia inicial como fundador y director de *Campo Grafico: revista di estetica e di tecnica grafica*. En Buenos Aires, además de estar ligado a empresas del campo gráfico, rápidamente pasó a ser director artístico de Espasa Calpe y luego de Editorial Losada, de la que también fue miembro fundador, proyectando y dirigiendo varias colecciones de arte, además, de actuar él mismo como ilustrador de varias obras. Entre 1936 y 1938 se desempeñó como crítico de arte de *Sur* y colaboró en medios como *La Nación*, *Argentina Gráfica*, *Saber Vivir*, *De mar a mar*, *Correo Literario* y *Cabalgata*. Fue amigo, entre otros, de Victoria Ocampo, Guillermo de Torre, Jorge L. Borges, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato, Pedro Henriquez Ureña y Rafael Alberti. En 1951 publicó *Buenos Aires en tinta china*, con prólogo de Borges. Realizó dos exposiciones de sus obras en nuestro medio y finalmente en 1946 retornó a Italia, continuando allí una intensa actividad hasta su fallecimiento. Cf. Attilio Rossi. *Le opere 1933-1994. Mostra antologica*. Milano, Museo della Permanente, 3 aprile-12 maggio 1996. Le agradezco a Pablo Rossi su gentil colaboración.

¹⁸ Cf. “Óleos de Emilio Pettoruti”. *El Mundo*, Buenos Aires, sección Artes Plásticas, lunes 21 de septiembre de 1936, p. 6 y “El caso Juan Del Prete”. *El Mundo*, Buenos Aires, sección Artes Plásticas, lunes 5 de octubre de 1936, p. 6.

Nuestra posición explicada pedantemente en todas las ocasiones que se nos han presentado y en estas mismas páginas y nuestra línea de conducta en defensa del núcleo de artistas modernos que ha tenido sus fases más importantes en la batalla contra el silencio y los débiles consejos engañosos, puestos como diques, contra la influencia de las exposiciones de Pettoruti y Del Prete nos ha servido a dar también a esta exposición un carácter definido, es decir solo hostil para la ignorancia presuntuosa.¹⁹

La presentación de los artistas participantes en la exposición de Moody como parte "Abstraction, Création, Art non représentatif" –grupo que también había integrado Del Prete durante su estancia parisina–, las palabras inaugurales de Pedro V. Blake y de Leonardo Estarico –estrechos amigos de Pettoruti–,²⁰ la denominada "vitrina polémica" con revistas, diarios, libros, algunos boletines de la Galleria del Milione, etc. eran en realidad una forma de "ilustrar" al crítico argentino sobre la existencia de todo un movimiento abstracto que era imposible ignorar y que en el caso argentino tenía en Pettoruti y en Del Prete, dos de sus exponentes más significativos.²¹

A pesar de esta disputa y de sus ecos,²² Rinaldini estrechó todavía más los vínculos con *Sur* y con otras figuras del campo intelectual de esos años. En 1939, Oliverio Girondo, Victoria Ocampo, Carlos Mayer, Alfredo González Garaño y Rafael Vehils, fundaron la Editorial Sudamericana con un vasto plan, que incluía la publicación de varias colecciones. Uno de los primeros proyectos concretados fue la Colección Infantil, cuatro volúmenes que reunieron a escritores y artistas: *Historia del General San Martín*, por Julio Rinaldini, con ilustraciones de Antonio Berni; *Geografía Argentina*, por María Rosa Oliver, ilustrado por Héctor Basaldúa; *Alí Babá*, adaptación de Guillot Muñoz e ilustraciones de Toño Salazar y *El Niño Dios* de Leopoldo Marechal e ilustraciones de Juan A. Ballester Peña.

A fines de noviembre o diciembre de ese año, se presentaron en la Asociación Amigos del Arte originales de las ilustraciones, páginas sueltas de los volúmenes, distintos estados de impresión en colores y proyectos de compaginación y el catálogo llevaba prólogo de Oliverio Girondo.²³ Se trataba de un emprendimiento editorial que sin duda cumplía con las

¹⁹ Attilio Rossi. "Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la Galería Moody". *Sur*. Buenos Aires, a. 7, n. 28, enero de 1937, p. 97. Reproducido en este volumen, p. 264-266.

²⁰ A falta del catálogo de la exposición, estos datos se desprenden de la nota de Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, "Crónica de arte: Concreciones sobre abstractismo". *Nosotros*. Buenos Aires, segunda época, a. 1, n. 9, diciembre de 1936, p. 476-479.

²¹ Punto sobre el que Rossi se había extendido pocos meses antes. Cf. "Emilio Pettoruti en la Galería Nordiska" y "Juan Del Prete en Amigos del Arte". *Sur*. Buenos Aires, a. 6, n. 25, octubre de 1936, p. 94-96 y 98-100, respectivamente. Cf. Pablo Rossi. "Buenos Aires, 1937. Attilio Rossi e una polemica culturale". Milano, [s.n.], 1998.

²² A dos meses de cerrada esta polémica, Eduardo Mallea –a la sazón amigo de Rinaldini y de Rossi– publicó una breve nota encomiástica sobre el italiano. Cf. Eduardo Mallea. "Rossi en Buenos Aires". *Sur*. Buenos Aires, a. 7, n. 30, marzo de 1937, p.118.

²³ En la actualidad dicho catálogo es imposible de localizar y la única fuente de información la constituye la nota de Julio E. Payró. "Colección Infantil. Editorial Sudamericana". *Sur*. Buenos Aires, n. 63, diciembre de 1939, p. 71-74. Sobre el momento fundacional de la editorial, cf. "Editorial Sudamericana". *Nosotros*, Buenos Aires, 2ª época, a. 4, v. 11, n. 42-43, septiembre-octubre de 1939, p. 120-121. V. también Gloria López Llovet. *Sudamericana: Antonio López Llausás, un editor con los pies en la tierra*. Buenos Aires, Editorial Dunken, Colección El aporte de los editores españoles en el Río de la Plata, 2004.

expectativas del autor de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, quien siempre prestó una especial atención a la edición de libros, como lo atestiguan cada una de sus obras publicadas y como ejemplo de asociación entre escritor y artista, en 1937 *Interlunio*, con las ilustraciones de Lino Enea Spilimbergo.²⁴

Bajo el aspecto inocente de una colección destinada a un público infantil, el volumen dedicado a la *Historia del General San Martín* permite, sin embargo, realizar otras lecturas. La colección fue pensada en momentos en que el posible estallido de una guerra a nivel mundial estaba en la percepción de todos, dados los acontecimientos que iban marcando el pulso de las relaciones internacionales.²⁵ En este contexto, el libro didáctico de historia puede ser inscripto en la controversia interpretativa que rodeó a la figura de San Martín en la década de 1930.²⁶ En su historia, Rinaldini remarcaba no sólo el ejercicio militar del prócer, sino también y principalmente sus virtudes cívicas, acercándose de esa manera a la reflexión de los intelectuales antifascistas que reclamaban por la unidad continental.²⁷ Una renovada mirada sobre América que en el caso de Rinaldini se traduciría en una vocación panamericanista, esto es, el reconocimiento de un destino común para América toda.

Por otra parte, la reunión en el mismo volumen de Rinaldini como historiador y de Antonio Berni como ilustrador, no es un dato menor. Rinaldini había seguido la actuación del pintor desde comienzos de los años 30 y reconocía en él su preocupación social. Este aspecto de su obra, según lo afirmaba en 1941, se había visto definido por la influencia que sobre él había ejercido la pintura mexicana, en particular, desde el momento de su colaboración con David Alfaro Siqueiros en la ejecución del mural en la quinta Los Granados de Natalio Botana en 1933. Pero esa "influencia", en realidad, se había traducido en un nuevo estímulo para Berni quien a partir de entonces proyectaba "su mirada hacia el mundo inmediato de los hechos, y en este viraje no sólo cambia su visión sino que también se modifica su criterio estético."²⁸ A sus ojos, Berni encarnaba al artista capaz de manifestar casi de manera ideal ese "nuevo humanismo" en arte que desde fines de 1939 buscaba definir y que encontraría plena expresión en *Medianoche en el mundo* (1936-1937), presentada en el Salón de Otoño de 1941.

Para aquel entonces Rinaldini entendía al artista contemporáneo como a un hombre en crisis, es decir, en un estado de cambio, cambio que se correspondía con el propio momento histórico. Frente a los desastres de la guerra que ponían en peligro la supervivencia de la

²⁴ Sobre Gironde y las primeras ediciones de sus obras, cf. nuestro "Oliverio hombre, Oliverio poeta". En: *Oliverio Gironde. Obras Completas. Edición Crítica*. Raúl Antelo (coord.) ALLCA. Colección ARCHIVOS. París, 1999, p. 513-543.

²⁵ Cf. "Crónica sintética 1938-1939". *Informativo*. Recopilación del material seleccionado de los números 171 al 220. Buenos Aires, [1944], p. 661 y ss.

²⁶ Sobre el tema, cf. Alejandro Cattaruzza. "Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional". En Alejandro Cattaruzza (direc. de tomo). *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Tomo 7. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001, p. 439.

²⁷ Andrés Bisso se ha ocupado de estudiar las relaciones entre el ideal antifascista y su expresión a través de parábolas de los próceres argentinos. Cf. del autor "La recepción de la tradición liberal por parte del antifascismo argentino". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, v. 12, n. 2, julio-diciembre de 2001. Acceso: http://www.tau.ac.il/eial/XII_2/bisso.html

²⁸ Julio Rinaldini. "Medianoche en el mundo". *Argentina Libre*. Buenos Aires, a. 2, n. 65, jueves 5 de junio de 1941. Reproducido en este volumen, p. 301-303.

especie humana, él le demandaba al artista que asumiese la responsabilidad moral que como tal le cabía, sin dar vuelta la cara a una realidad que era la que conmovía al mundo entero. Pero esto no significaba “que a un mundo en armas deba corresponder, necesariamente, un arte erizado de bayonetas. El tema de la representación bien puede ser ajeno a las circunstancias pero la expresión no puede sustraerse a su influjo.”²⁹

Era precisamente en este punto donde Rinaldini destacaba a Berni frente a aquellos artistas que persistían en la afectación del arte culto, donde el hombre responsable cedía su lugar al “hombre de oficio”:

Quien ha seguido de cerca el desarrollo de su obra puede que lamente el abandono de parte del artista de ciertas virtudes espontáneas que desde el primer momento lo señalaron como un pintor generoso por la riqueza del color y la materia. El color se ha ido haciendo en él cada vez más parco y ácido, y la materia más áspera. También el dibujo, a la vez que se ha ido cerrando en una más rigurosa definición de la forma se ha vuelto más anguloso.

Pero esta transformación de los caracteres formales de su obra corresponde a un cambio progresivo en la estimación de los hechos. Si la transformación se opera sobre la representación de hechos locales inmediatos, en la manera de expresarlos se advierte el influjo de una experiencia vital de más altas proyecciones que esos hechos ilustran en parte. La aspereza de los caracteres formales de la obra asume el valor de una definición de los hechos representados como de las circunstancias que los han hecho posibles.³⁰

Una unidad e interdependencia entre forma y sentido, es decir, la comprensión que “los valores plásticos son en su esencia signos de expresión, que sin renunciar a su contenido propio, en el curso de la obra asumen el valor que le imponen los caracteres de la representación. En otras palabras que *el significado de toda representación se acusa en formas originales del lenguaje.*”³¹

Es entonces que en sus escritos publicados desde fines de 1939 es posible descubrir un giro en su posición que es paralelo a su formulación de un neohumanismo en arte. Hasta entonces el contexto político-social no se había manifestado de manera explícita en sus artículos sobre arte. Este giro hacia la política fue provocado tanto por la situación interna como por la internacional. Pero no fue el inicio y desenvolvimiento de la Guerra Civil española (1936-1939) la que lo indujo sino el estallido de la II Guerra Mundial. A partir de entonces, el tono político que adquirieron sus artículos marcó toda su escritura de gran parte de la década de 1940. El crítico de arte cedió entonces su lugar al intelectual comprometido ideológicamente con la línea antineutralista y antifascista que en esos años marcó decididamente el pensamiento de muchos escritores, artistas e intelectuales.

²⁹ “El Salón de Otoño”. *El Mundo*. Buenos Aires, sección Artes Plásticas, miércoles 22 de mayo de 1940, p. 6 y 11. Reproducido en este volumen, p. 96-97.

³⁰ *Ibidem*, p. 11.

³¹ *Ibidem, ibid.*, énfasis agregado.

Sin embargo, no se trató del abandono de la crítica de arte, pero ahora los espacios que eligió para intervenir –*Sur*, *Saber Vivir*, *Anuario Plástica* y sobre todo *Argentina Libre*– tenían una vocación explícita en aquel sentido. Inclusive, sus textos sobre arte cobran otra dimensión cuando son leídos en clave política; mencionemos sólo a título de ejemplo “Evolución y crisis del arte contemporáneo” (1939), “El Salón de Otoño (1940)”, “Medianoche en el mundo” (1941), “La exposición de pintura norteamericana” (1941), “Itinerario de ida y vuelta por el arte de América” (1942) o también el título de conferencias como “Corrientes americanas en las bellas artes” dictada en Montevideo en 1942.

Por otra parte, es probable que su salida del diario *El Mundo*, luego de casi siete años de actuación ininterrumpida en él, haya tenido que ver con ese giro ya mencionado y que en 1941 se tradujo en textos como “No marchar a la deriva” y “La política atrasa el reloj”. En cada uno de ellos hay una apelación a tomar decisiones y en particular, a romper con el neutralismo. En “La juventud y la propaganda antidemocrática”, destacó la actuación de la Comisión Investigadora de Actividades Antiargentinas de la Cámara de Diputados, comprometida en la investigación de las actividades nazis en nuestro país. Y, al referirse al trabajo en que estaba empeñada dicha comisión, señaló:

Terminada esta tarea quedará, sin embargo, algo por averiguar: la razón por la cual esta propaganda –que no se propone, por cierto, nuestra salvación– ha tenido y tiene, al parecer, cierto éxito. [...] Aquí, como en todas partes, nos toca asistir al penoso espectáculo de los que están siempre prontos a vender su alma al diablo. Estos son los menos inquietantes, fáciles de localizar y de neutralizar apenas se resuelva tomar medidas contra ellos.

Más complicado es el problema que plantean los otros, los que van siendo ganados por esta propaganda, por esta infiltración –el término no puede ser más justo– que está sobre todo minando a las conciencias más jóvenes. ¿Cuál es la causa de que el virus prenda tan fácilmente en sus naturalezas? ¿Por qué son estas generaciones nuevas las que están siendo contaminadas en una proporción cada vez más alarmante? ¿Es el prestigio de la novedad, del éxito de la fuerza? ¿O es que esa propaganda ha sabido encontrar los puntos sensibles por donde colarse en estas conciencias todavía vírgenes?³²

Rinaldini fue precisando, además, su propia posición asumiéndose a sí mismo desde dos nuevas perspectivas interconectadas entre sí: como ciudadano, haciendo una práctica de la política y, por su misma condición de intelectual en contacto con la realidad, se volcó a “auscultarla e investigarla”. Por eso también se preocupó por reformular los términos en que esta debía ser pensada:

[...] Se ha producido en nuestro medio un como divorcio artificial, que ha venido a establecerse mediante una práctica viciosa entre la política como actividad e inherente a todo ciudadano responsable, y la política llamada militante y considerada, por lo

³² “La juventud y la propaganda antidemocrática”. *El Mundo*. Buenos Aires, viernes 27 de junio de 1941, p. 6. Recogido en este volumen, p. 303-304.

más, como una actividad profesional. Este deplorable estado de cosas no podrá remediarse hasta tanto los políticos militantes y los que lo son por determinación de ciudadanía, no reconozcan y admitan que todos los argentinos estamos, por igual, comprometidos en una misma tarea. La política ha llegado a ser, para los que permanecen al margen de ella, un mundo extraño a su inteligencia. El comerciante y el industrial actúan con eficacia y seguridad porque están siempre frente a los hechos, porque se mueven en un mundo de problemas concretos en estrecho contacto con la realidad, con la cual se miden todos los días.

Como también viven en ese clima los intelectuales llamados, por su misma condición de tales a auscultarla o investigarla. El político militante, o aquel que ha hecho de la política el principio y el fin de sus ambiciones, vive, en cambio, al margen de la realidad, porque siempre se sitúa frente a circunstancias que él mismo crea en un juego de danzas y contradanzas que lo mantienen confinado en un mundo divorciado de los hechos. El ciudadano a quien no escapa el sentido de su responsabilidad y que en otras condiciones prestaría su concurso a la política asiste con sorpresa a este acontecimiento paradójal: que los hombres destinados a gobernar esa realidad viviente, profusa y en constante proceso de adaptación, como es todo pueblo, viven desconectados de la realidad.³³

Este escrito en particular apareció cuando se iba produciendo una polarización del campo político-social entre pro aliados y neutralistas. Y cuando desde mediados de 1941 la crítica al neutralismo se constituyó en un arma de lucha discursiva contra el gobierno de Ramón S. Castillo.³⁴ Fue precisamente este el momento en que se produjo el ingreso de Rinaldini en *Argentina Libre* (1940-49), un medio que desde su lanzamiento había anunciado que políticamente estaba “por la democracia y nuestras instituciones liberales y combate los regímenes totalitarios; se ha vinculado por consiguiente a la causa de los Aliados, que defiende con dignidad y buen estilo.”³⁵ Fueron once los artículos publicados entre febrero de 1941 y enero de 1945, esto es, cuando *Argentina Libre*, ante una nueva clausura, dejó de aparecer y cedió su espacio a *...Antinazi* (1945-1946) y en el que luego de reaparecer en junio de 1946 ya Rinaldini no se volvió a reintegrar a él.

En este punto es interesante destacar que sus intervenciones –aunque cuantitativamente menores en relación con las de otros colaboradores– sin embargo, atravesaron los momentos más críticos de la publicación con dos suspensiones en 1942 y dos clausuras en 1943 y 1945. Y sin que él que se resintiera por ello, aun cuando las represalias podían ser graves y sufrir algunas personas que le eran próximas, como Julio E. Payró o Roberto Giusti quienes en 1943 –a pocos meses del golpe militar que llevó al poder al Gral. Pedro P.

³³ “La política atrasa el reloj”. *El Mundo*. Buenos Aires, domingo 4 de mayo de 1941, p. 6. Recogido en este volumen, p. 300-301.

³⁴ Cf. de Leonardo Senkman. “El nacionalismo y el campo liberal argentinos ante el neutralismo”. *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, v. 6, n. 1, enero-junio de 1995. Acceso: http://www.tau.ac.il/eial/VI_1/senkman.htm

³⁵ N. de la R. “Argentina Libre”. *Nosotros*, Buenos Aires, 2ª época, a. 5, v. 12, n. 48-49, marzo-abril de 1940, p. 327.

Ramírez– perdieron sus cargos públicos por haber firmado un manifiesto exigiendo una democracia efectiva y el ejercicio de la solidaridad americana.³⁶

Sin duda, la presencia de Rinaldini en *Argentina Libre* estuvo ligada a la actividad de Jorge Romero Brest en el semanario desde su segundo número. Seguramente lo conoció a fines de la década de 1920, cuando en las salas de Amigos del Arte tenían lugar las actividades del Cine Club Buenos Aires. Ambos compartieron, además, la amistad de Francisco Romero y en 1938 la aparición de Rinaldini en el Colegio Libre de Estudios Superiores dictando una conferencia sobre Figari, también se debe a la misma actividad de Romero Brest en esa institución, además de la de Payró.³⁷ Ya en el mes de marzo de 1941 Romero Brest había destacado a Rinaldini, junto a Payró y a Romualdo Brugghetti, al referirse a su artículo publicado en el *Anuario Plástica* sobre la exposición de arte chileno, en un momento que su propia reflexión estaba orientada a definir los fines y objetivos de la crítica de arte, a precisar el perfil del crítico de arte y a pensar el arte en América latina.³⁸ No obstante, cuando uno analiza aún más en profundidad la experiencia de *Argentina Libre* y de los actores comprometidos en ella, surgen otros lazos que amplían considerablemente el espectro de relaciones de Rinaldini.

Es posible también que al mismo tiempo él participara de Acción Argentina –fundada a mediados de 1940– agrupación que asumió para sí la causa de los Aliados y la lucha contra el fascismo. Se inspiró, además, en la experiencia del Comité Nacional de la Juventud que en 1917 se había opuesto al neutralismo del gobierno de Hipólito Yrigoyen durante la Primera Guerra Mundial.³⁹ De hecho Rinaldini –según lo afirmaba en su artículo “Yrigoyen y el comité Nacional de la Juventud” (1943)– había participado directamente de esta experiencia. Por otra parte, en Acción Argentina no sólo confluía el amplio espectro de figuras de distinta extracción partidaria –como Américo Ghioldi, Emilio Ravignani, Antonio Santamarina– sino también otros intelectuales como Victoria Ocampo, Alfredo González Garaño (algunas reuniones de la

³⁶ Cf. Jorge Nállim. “Del antifascismo al antiperonismo: *Argentina Libre*, ...*Antinazi* y el surgimiento del antiperonismo político e intelectual”. En Marcela García Sebastiani (edit.). *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo: conflictos políticos e ideológicos en Argentina (1930-1955)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 77-106. Toda la situación planteada cobró estado público a través de los medios. La lectura de unos de sus contemporáneos –Xul Solar– puede ser reconstruida a partir de los recortes conservados por él. Cf. “Una manifestación de anhelos respecto a la situación política” (15.X. 43), “A propósito de una manifestación sobre la situación política” (16-X-43) y “La Universidad le comunicó la cesantía a varios profesores” (21.X.43). En Carpeta de recortes “Amberia – 1943”. Archivo Documental. Fundación Pan Klub.

³⁷ Sobre la actividad de Romero Brest en torno a *Argentina Libre*, cf. Ana Longoni. “El que siembra vientos cosecha tempestades”. Clement Moreau por Romero Brest”. *Ramona. Revista de artes visuales*. Buenos Aires, n. 13, junio 2002, p. 58-59 y Andrea Giunta “‘El artista construye la realidad’. Materiales para la polémica sobre Romero Brest: acerca del llamado ‘arte social’”. *Ramona. Revista de artes visuales*. Buenos Aires, n. 15, agosto 2001, p. 38-41. Para un estudio de las relaciones entre José L. Romero y Romero Brest, cf. Marcelo E. Pacheco. “El caso Romero Brest. Aproximaciones”. Ponencia presentada en la Conferencia “Curatorial Practice and Criticism in Latin America”. The Center for Curatorial Studies at Bard College. March 23-24, 2001.

³⁸ Jorge Romero Brest. “Anuario Plástica 1940”. *Argentina Libre*, Buenos Aires, marzo de 1941. Archivo Jorge Romero Brest. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA.

³⁹ Sobre Acción Argentina, v. Marcela García Sebastiani. *Los antiperonistas en la Argentina peronista. Radicales y socialistas en la política argentina entre 1943 y 1951*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005, p. 34 y ss. y Andrés Bisso. *Acción Argentina: un antifascismo nacional en tiempo de guerra mundial*. Buenos Aires. Prometeo Libros, 2005.

agrupación se realizaron en su casa), los hermanos Norah y Jorge L. Borges, Oliverio Gironde, Eduardo Mallea, Adolfo Bioy Casares y Francisco Romero.

Jorge Náállim ha realizado un detallado cuadro de los "lazos personales" de *Argentina Libre* y su relación con Acción Argentina, tanto desde el sector político que provenían sus colaboradores (UCR, PDP, PS, Miembros de la Concordancia) y de los mismos intelectuales según los medios e instituciones en que actuaban (*Sur*, *Nosotros*, Colegio Libre de Estudios Superiores y la SADE).⁴⁰ Entre estos últimos se contaban figuras con las que Rinaldini estaba en contacto: Roberto Giusti, Alberto Gerchunoff, José Luis y Francisco Romero, Julio Payró, Américo Ghioldi, sin contar a Oliverio Gironde. Este último había respondido desde las páginas de *Argentina Libre* a una crítica adversa de Adolfo Mitre, a su folleto "Nuestra actitud ante el desastre" (1940). Esta polémica, como así también las diferentes posturas que asumieron otros intelectuales como José L. Romero o inclusive los debates en *Sur*, giraban sobre una cuestión central durante el desenvolvimiento de la II Guerra Mundial: cuál debía ser la relación de Argentina en tiempos de guerra con Europa y con el resto de América.⁴¹

Por su parte, Rinaldini, optó claramente por algo que se había vislumbrado ya en 1939 en su *Historia del General San Martín*: por un panamericanismo que era en definitiva el que se trasluce en textos como "El arte de los norteamericanos":

Hoy que las circunstancias imponen a los países de las tres Américas la necesidad de una más estrecha colaboración, el conocimiento de la producción estética de unos y otros tiene un valor de oportunidad que no todo el mundo advierte. Muchos son todavía los que creen que las bellas artes son un lujo que se permiten los pueblos en las horas de la paz y prosperidad. La experiencia prueba, por el contrario, que son una manifestación esencial de su espíritu, una forma de expresión que nace del fondo sensible de los pueblos y que por lo mismo viene a ser, al cabo, una de las guías más seguras para su más íntimo conocimiento.

[...] Los que no tememos por la seguridad de nuestros derechos, porque las circunstancias nos colocan en la imperiosa necesidad de una más estrecha colaboración entre las naciones del continente, vemos en esta voluntad de intercambio cultural promovido por los Estados Unidos lo que en definitiva es: el empleo de un recurso eficaz de contacto, de un medio útil para la más cabal inteligencia de pueblos comprendidos en un destino común.⁴²

⁴⁰ Jorge Náállim. "Del antifascismo al antiperonismo", *op. cit.*

⁴¹ Sobre la polémica entre Gironde y Mitre, *cf.* nuestro "Oliverio hombre, Oliverio poeta", *op. cit.*, p. 533-536. Leonardo Senkamm se ha ocupado de los textos publicados por José L. Romero entre 1940 y 1941 en *Argentina Libre*, analizando cuál era su postura en relación con los Estados Unidos. V. también "Debates sobre temas sociológicos. Relaciones interamericanas". *Sur*. Buenos Aires, n. 72, 1940, p. 100-123, donde se transcriben las opiniones de Amado Alonso, Germán Arciniegas, Francisco Ayala, José Bianco, Roger Caillois, Pedro Henríquez Ureña, Victoria Ocampo y María Rosa Oliver, entre las de otros asistentes a la reunión.

⁴² "El arte de los norteamericanos". *El Mundo*. Buenos Aires, domingo 27 de abril de 1941, p. 6. Recogido en este volumen, p. 295-297.

Aunque en su caso, la mirada y la preocupación por la situación europea no desapareciese y constituyese, asimismo, un motivo de reflexión continua como lo dejaría asentado en algunos artículos como “Los artistas frente a la guerra” o “El arte castigado”.

De manera paralela a su experiencia en *Argentina Libre*, Rinaldini comenzó a colaborar en la revista *Saber Vivir* (1940-1956), fundada por José (Pepe) Eyzaguirre y que contó con Carmen Valdés como su secretaria y figura clave. Y aunque *Saber Vivir* buscó constituirse en una suerte de refugio en tiempos de guerra, entre 1940 y 1942 –bajo la guía artística del catalán exiliado en Buenos Aires, Joan Merli– recibió las colaboraciones de María Rosa Oliver, Romero Brest, Raquel Forner, Attilio Rossi, Toño Salazar, de exiliados del Estado Novo como Newton Freitas y también de otros exiliados españoles como Luis Seoane y Lorenzo Varela.⁴³ Este espectro de colaboradores situaban a la publicación como un espacio abiertamente ligado a la causa antineutralista y antifascista. En este sentido, si bien es cierto que algunos de los textos de Rinaldini respondieron a ese tono “amable” previsto por *Saber Vivir* para la comunicación con sus lectores –como “La Navidad porteña” o “Enero”–, o tuvieron un carácter más histórico como los dedicados a Prilidiano Pueyrredón o Mauricio Rugendas, sin embargo, otros estuvieron en estrecha consonancia con el compromiso político asumido: “Itinerario de ida y vuelta en el arte de América” o “La Gran Bretaña que yo vi” (1944).

La relación de amistad de Rinaldini con Joan Merli fue, sin duda, una de las más fructíferas durante la década de 1940. Al fundar Poseidón en 1942, Merli lo convocó en cinco oportunidades para ocuparse de algunos de los títulos de la Colección Biblioteca de Arte –*Toulouse-Lautrec, Auguste Rodin, Eugène Delacroix, Edouard Manet y Edgar Degas*– y en la Colección Aristarco apareció su *De Leonardo a la pintura contemporánea* (1942). Ese año y probablemente a sugerencia de Romero Brest, Attilio Rossi –quien dirigía la Serie Argentina de las Monografías de Arte de Editorial Losada– le confió –superando la disputa de cinco años antes– el volumen dedicado a Rogelio Yrurtia, otro reconocimiento a su constante interés y a los trabajos dedicados al escultor argentino.

Por otra parte, si su amistad con escritores españoles puede situarse a comienzos de la década de 1930 –con Federico García Lorca y José Moreno Villa, entre otros– fue al finalizar la Guerra Civil en 1939 y producirse el mayor aflujo de exiliados en nuestro país que Rinaldini –de manera paralela al mayor compromiso político asumido– se acercó muy especialmente a Merli. Colaboró luego en la revista *Cabalgata* (1946-1948) fundada por el catalán y ya hacia 1949 estuvo comprometido –junto a él y a Romero Brest– en la creación y fundación de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, cuyo origen e historia todavía son un tema pendiente en los estudios sobre el tema.

Como vemos, a lo largo de la década de 1940, Julio Rinaldini se fue ubicando en un lugar clave del campo intelectual y es posible suponer –por los medios en que actuó– que su natural posicionamiento en los años de la primera y segunda presidencia de Juan D. Perón, lo ubicara en el lado de los opositores. De hecho, si bien entre 1946 y 1955 colaboró en pu-

⁴³ Sobre el contexto en que se produjeron estas colaboraciones, cf. nuestro *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo, Edusp-Fapesp, 2004, p. 160-162 y de María Amalia García, “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina de los años ‘40”. Buenos Aires, inédito, 2004, quien además estudia el proyecto editorial de Poseidón de la mano de Merli.

blicaciones como las prestigiosas *Ars* y *Lyra*, prologó algunos catálogos de exposiciones, él careció de una actuación sistemática en los medios periodísticos como la que había sostenido desde los inicios de su actividad a mediados de los años 10 y su producción se redujo considerablemente.

Más allá del volumen de su obra, lo que parece ser más relevante para destacar es su propio itinerario –para emplear una palabra que a Rinaldini resultaba atractiva– entendido éste a partir de la idea de viaje y de descubrimiento. Una producción en la que es posible reconocer dos momentos. El primero de ellos, en el que su eje se asienta en el campo de la crítica de arte y desde sus primeros textos en *Nosotros* a los últimos en *Ars* y *Lyra* su discurso crece y se enriquece. Ellos tuvieron su origen en la reflexión sobre el arte de su tiempo. No obstante la inmediatez de la escritura frente al hecho mismo, Rinaldini se dio tiempo para reflexionar con cierto detenimiento y evitar la superficialidad –en algunos casos, banalidad– que constituye el riesgo natural cuando existe una obligación de dar cuenta regularmente de la actividad artística.

Sin duda alguna, hubo artistas a los cuales él les prestó mayor atención. Entre los argentinos, podemos mencionar a Yrurtia, Pettoruti, Victorica (además del “rioplatense” Figari) y, ya en el ámbito internacional, la pintura francesa en general y el impresionismo en particular. Sin embargo, y con el equilibrio e intento de objetividad que se desprende de todos sus escritos, siempre procuró destacar aquellos hechos que merecían no solo atención, sino también respeto en tanto los consideraba válidos aun cuando no pudiesen llegar a generar un gran impacto en el medio.

Es claro que también dejó fuera de su reflexión “pública”, al arte concreto. Pero en este punto –ya que es obvio que no lo desconoció y que inclusive algunas veces los nuevos actores compartieron los mismos espacios con él–⁴⁴ resulta evidente que, durante los años 40, sus preocupaciones lo llevaban por otro camino. Una vía de valoración del arte que difícilmente le hubiese permitido expresarse sobre el arte concreto sin ser polémico (como lo había sido en 1936) en tanto su preocupación central giraba en torno a un “nuevo humanismo”, tal como lo definió en reiteradas oportunidades.

Y lo que a los ojos de hoy resulta revelador es el momento en que se produjo esa fractura en la línea de pensamiento que había sostenido hasta fines de los años 30. Una fractura –consecuencia directa del impacto violento de la situación política local e internacional– que lo llevó a dejar en un segundo plano –aunque no a abandonarlo– aquello que había sido central hasta entonces, la crítica de arte. La Guerra Mundial y la situación política interna –con los gobiernos de Ortiz, Castillo, el golpe de 1943 y el ascenso de Perón– lo obligaron a asumir una responsabilidad nunca negada pero que entonces pasó a ocupar un lugar central. Para él no era posible pensar el arte deslindado de la responsabilidad política a la que se había obligado a sí mismo como ciudadano y como intelectual. Sus escritos, sin perder el equilibrio que los había caracterizado durante los veinticinco años anteriores, tomaron el

⁴⁴ Véanse, por ejemplo, las respuestas a “¿Arte abstracto o arte no figurativo?”. *Sur*. Buenos Aires, n. 209-210, marzo-abril de 1952, p. 157-158.

pulso de su tiempo histórico. Rinaldini se comprometió públicamente de una manera que, por cierto, no fue exclusiva a él pero que, sin lugar a dudas, constituye un caso testigo de valor.

Lo sucedido después, probablemente también su propio desasosiego frente a las sucesivas fracturas en la sociedad argentina, parecen haberlo retirado de los primeros planos de la escena cultural. Y en el transcurso de los años, luego de su fallecimiento en 1968, él fue quedando relegado en ese ángulo muerto de la memoria, una metáfora del no lugar en donde quedan relegados aquellos que no fueron abiertamente ni tradicionalistas ni vanguardistas.⁴⁵

Hace ya más de veinticinco años, Arturo Ardao –al ocuparse de la noción del nombre de América Latina– citaba algunas palabras de Bernhard Groethuysen. Ellas resultaban oportunas no sólo para la tarea en la que se había empeinado trabajando con documentos del siglo XIX para alcanzar una lectura comprensiva de su tema, sino que servían para explicar su propia acción sobre esos textos: “Si semejantes documentos de la época han de ser arrancados al olvido y si su contenido ha de pasar a formar parte de la actual conciencia histórica, no queda más recurso que volver a imprimirlos”.⁴⁶

Hemos planteado al inicio de este trabajo la posible validez de la acción de recuperar los textos de Julio Rinaldini. Una acción que en otros casos, más que resultar positiva en relación con el posible autor, podría tener consecuencias absolutamente negativas para su valoración; esto es, que más que aumentarla, uno podría llegar a la conclusión que no existe motivo para tal “operación de rescate”. Esto significa, además y por lo menos a nuestro juicio, que no todo texto merece ser exhumado ni vuelto a publicar. En el caso de Rinaldini –y, reiteremos una vez más, que él no constituye una excepción en lo que hace a la historia del arte argentino– recuperar sus textos implica sumar nuevamente su voz. Una acción que permite evitar los peligros de una monotonía discursiva que, como historiadores, nos acecha constantemente.

⁴⁵ Jaime Brihuega. “El ángulo muerto de la memoria”. En *L. Brihuega: 1915-1981*. Madrid, Caja de Madrid, 1992, p. 9-10.

⁴⁶ Bernhard Groethuysen. *Apud* Arturo Ardao. *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980, p. 10.



Ensayo II

Anónimo. Julio Rinaldini y Alfonso Reyes, s.d. [ca. 1929]. Copia de época, gelatina de plata. 14 x 8,5 cm.
Colección Alejandra Rinaldini.

Julio Rinaldini y la crítica de arte como práctica profesional

Cecilia Lebrero

Artistas, público, crítica, instituciones oficiales y no oficiales son algunos de los discursos ineludibles en el momento de abordar el estudio de un determinado período del campo artístico. Estos elementos, o discursos, conviven y se relacionan, pero al mismo tiempo funcionan con autonomía y responden a sus propias leyes. De este modo se configura el entramado del campo cultural.

La crítica de arte, como uno de los discursos que constituyen este entramado, no actúa en forma aislada sino en íntima relación con los hechos que se suceden dentro de la escena artística porque a ellos se refiere. Asume en su tarea el rol de intérprete, difusora y también generadora de sentido en la medida que establece diálogos con otros actores del campo artístico. Desde sus elecciones y omisiones, comentarios e interpretaciones marca una posición y colabora así en la conformación de un imaginario.

Es en este sentido que nos proponemos abordar la obra crítica de Julio Rinaldini (1890-1968) y a partir de este corpus reflexionar acerca de las características de una mirada particular, de un "lector" particular. Confiamos en que abrir su producción, sumar a la obra ya conocida del autor otro núcleo inédito colaborará para complejizar y desentrañar un discurso que es protagonista en el Buenos Aires de la primera mitad del siglo y que consideramos ineludible a la hora de encarar cualquier estudio histórico e historiográfico.

Este capítulo se plantea desarrollar las constantes de sus formulaciones críticas en el campo de las artes plásticas y también del urbanismo, disciplina en la que incursiona durante un período de la década del '30.

La extensa carrera de Julio Rinaldini comienza en su adolescencia a finales de la década del '10 hasta los años 50. Durante más de cuarenta años participa de la vida cultural del país abocado principalmente a la crítica de arte.¹ Sus primeros pasos los da en el periodismo, cuando a la edad temprana de dieciséis años comienza a trabajar en el diario *El País* para luego continuar su tarea de aprendiz en la redacción de *La Nación*. Como sucede habitualmente en este tipo de profesiones el paso por distintas secciones del diario lo irán familiarizando con el oficio y el arte de escribir. Es muy entretenido su artículo "El periodismo arte de vigilancia"² donde cuenta algunas anécdotas de su etapa de "reportero social", como la cobertura de la muerte del General Mitre o la visita del compositor italiano Giacomo Puccini. A través de estas historias y comentarios, Rinaldini describe no sólo el clima que se vive en la prensa argentina –la relación con periodistas de otros diarios, el clima de la redacción, "la charla" con los compañeros– sino también algunos episodios que hacen a la vida social de las familias más aristocráticas del medio porteño, con las que el joven periodista toma contacto durante este período.

¹ Rinaldini también ejerce como profesor de historia del arte en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova" y en la Escuela de Bellas Artes "Manuel Belgrano".

² Julio Rinaldini. "El periodismo arte de vigilancia". *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 3, n. 22, mayo de 1942, p. 22-23. Recogido en este volumen.

No sabemos exactamente cuál fue el motivo que lo acercó a la crítica de arte, pero sí sabemos porque él mismo lo aclara, que fue una “determinación espontánea”. No fueron entonces las vicisitudes del periodismo las que en su azar lo colocaron en esta tarea sino que fue el resultado de una decisión personal. Este periodista jamás se volverá a apartar del rumbo elegido, hecho que afirma con más fuerza aún la convicción de su elección.

La delimitación de la crítica de arte como tarea especializada es un hecho que durante la década del '20 y del '30 irá cobrando cada vez mayor firmeza. Esta situación responde a un proceso de profesionalización que se inicia en las dos primeras décadas del siglo y que incluye otras carreras, como por ejemplo la del arquitecto que delimita su campo con respecto al del ingeniero constructor. Estos serán algunos de los cambios que nuestra “modernidad periférica”³ acarrea y que obligarán a los actores sociales a cuestionar sus posiciones. Rinaldini es consciente de estar viviendo este proceso de profesionalización y aunque, en varias ocasiones, –como en la introducción de sus libros *Críticas extemporáneas* (1921) y *De Leonardo a la pintura contemporánea* (1942)– deja abierto el flanco a la subjetividad y los posibles equívocos, advierte en la tarea crítica la capacidad de constituirse como discurso autónomo por su capacidad de resignificación. La considera un “conocimiento especializado” y la distingue del “buen gusto” o la mera opinión.⁴

La primera nota de Julio Rinaldini como crítico de arte aparece en la revista *Nosotros* bajo el seudónimo de Rinaldo Rinaldini.⁵ Si no tuviéramos la certeza de que se trata de su primera nota sobre arte –algo que él mismo aclara unos años más tarde– parecería que estamos frente a la obra de un crítico ya experimentado y legitimado en su tarea. Evidentemente su labor previa en el periodismo funciona como un sustrato sólido a la hora de encarar esta nueva ocupación.

El artista que elige para su primer comentario es el escultor Pedro Zonza Briano. Rinaldini contrasta la obra del escultor con algunas de las “reflexiones” que el artista publica en el diario *La Nación* para concluir que éstas por momentos sintetizan su obra y, en otros, la contradicen. El crítico no admite que en obras como *Pensamiento helénico* el genio griego quede reducido a las “bajas pasiones” del ser humano, resultado de la incapacidad del artista por escapar a las fluctuaciones de su época. Para Rinaldini sería en la naturaleza donde el artista debería encontrar la inspiración, y no en la vida “que está hecha de pequeños conflictos y de estrechas vicisitudes.”⁶

Estas apreciaciones nos interesan porque muestran la preocupación de Rinaldini por la representación en el arte: sobre qué debe representar la obra de arte y la relación que establece con los elementos que la realidad le proporciona. Éste, junto a otros temas que irán apareciendo, serán algunos de los puntos a los que recurrirá en forma permanente y que irán construyendo las bases de su discurso. La cuestión de la representación en el arte y la rela-

³ Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 28-29.

⁴ Entre los años 1950 y 1951 Julio Rinaldini se constituirá en el primer presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACCA).

⁵ Rinaldo Rinaldini [seud.] “Las reflexiones del Sr. Zonza Briano”. *Nosotros*. Buenos Aires, a. 8, n. 62, junio de 1914, p. 246-254.

⁶ *Ibidem*, p. 250.

ción arte-realidad, lo conducirán más adelante a pensar la vanguardia, así como también el tema del “arte nacional”.

De aquí en más la carrera de Rinaldini transitará por los caminos de la crítica de arte como la entendemos en la actualidad. Escribirá para algunos medios en forma permanente y en varios otros como colaborador. Sus comentarios se referirán principalmente al arte argentino, a las exposiciones más trascendentes del ámbito local –que incluye las muestras de artistas extranjeros que visitan el país–, así como también los certámenes oficiales del Salón Nacional y del Salón de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas.

La constitución de un discurso crítico

Rinaldini insistirá en la idea de que sobre el dato de la realidad el artista recompone su propio mundo, su “realidad poética”. En el año 1937 en una de sus notas para el diario *El Mundo* sobre el Salón de ese año advertirá un retorno hacia una “conciencia particular” y en forma auspiciosa dirá que “no ha decaído la voluntad de una expresión ajustada al espíritu de la época.”⁷

Aquí aparecen otros términos a los que Rinaldini recurrirá con frecuencia en sus críticas; ellos son el tema de la “voluntad” y del “espíritu de época”. Estos términos sumados a los utilizados para determinar la finalidad del arte, la captación de la “belleza” y la aspiración de producir una emoción en el espectador son conceptos que se pueden enmarcar dentro de una visión “idealista”, casi romántica y que se enraízan en la estética alemana del *Einführung*, entendida como “proyección sentimental”.⁸

Rinaldini define la “voluntad artística” como “una voluntad de liberación del espíritu”,⁹ contraria a la limitación de las proposiciones teóricas; como un hecho que antecede a la conciencia y que trasciende las formulaciones teóricas. Esta situación ubica al objeto artístico en un universo propio que funciona con autonomía con respecto a otros lenguajes.

La idea de “voluntad artística” nos conduce a Alois Riegl (1858-1905) quien, a diferencia de la mirada positivista, no considera que en el arte existan épocas mayores o menores. Cada época responde a un sustrato común que se traduce en la “voluntad artística” o *kunstwollen*. Cuando un artista logra captar esta *kunstwollen* es que el objeto trasciende. Rinaldini comprende al arte desde esta posición por lo menos así lo deja asentado en su discurso cuando dice: “Si en tiempos de Taine se creía que sólo era arte lo que había sido obrado en la cuenca del Mediterráneo, hoy sabemos que el arte es un hecho universal. Una amplia y saludable revisión de valores nos ha permitido comprobar que aún entre los negros del África la materia inerte fue transformada alguna vez en obra bella.”¹⁰

⁷ Julio Rinaldini. “El XXVII Salón Nacional”. *El Mundo*. Buenos Aires, sección Artes Plásticas, martes 28 de septiembre de 1937, p. 6.

⁸ Diana B. Wechsler. *Papeles en conflicto*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Serie Monográfica n. 8, 2003, p. 87.

⁹ Julio Rinaldini. “Dibujos y grabados abstractos”. *El Mundo*. Buenos Aires, sección Artes Plásticas, domingo 13 de diciembre de 1936, p. 6. Recogido en este volumen.

¹⁰ Julio Rinaldini. “Las nuevas tendencias de la pintura francesa”. Conferencia leída en la Asociación de las Artes; recorte, s.l. [*El Argentino?*], s.d. [agosto de 1929?]. Archivo Pedro Hénriquez Ureña - Sonia Hlito. Buenos Aires. Recogido en este volumen, p. 155-161.

La obra crítica de Rinaldini no se caracteriza por haber abordado períodos o culturas que no conformen la historia del arte oficial aunque en sus escritos se advierte un interés particular por el arte oriental¹¹ representado fundamentalmente en la figura del artista japonés Hokusai. La admiración que le produce la obra de Hokusai es evidente dado que lo nombra en varios de sus escritos como un ejemplo a tener en cuenta para los artistas locales. Destaca la solidez y síntesis de su dibujo y aclara que esta capacidad es la resultante del estudio y trabajo consecuente y no de la mera intuición.

Vale aclarar que no es nuestra intención con estas observaciones clasificar el pensamiento de Rinaldini dentro de una u otra teoría porque, como apunta Diana Wechsler, el pragmatismo con que la crítica local fue incorporando el pensamiento filosófico la “condujo a servirse de pensamientos diversos, a veces relativamente contrapuestos, para dar cuenta de una realidad compleja que sentían la necesidad de ordenar y explicar.”¹² Rinaldini no escapa a esta tendencia y es por esto que dentro de su campo teórico conviven distintas figuras como Péladan, Laforgue y Huysmans junto a conceptos que se enraizan en la estética alemana. Más adelante sus consideraciones adquirirán incluso un matiz más social.

La “identidad artística como valor. El arte como oposición de voluntades

Nos referiremos ahora a los dos últimos artículos de Rinaldini que la revista *Nosotros* publica en el año '24. En ambos casos se trata de trabajos producidos para otros medios, y nos interesan en la medida que tocan dos temas sobre los cuales se referirá en más de una ocasión: el tema de la “identidad artística” y el tema del impresionismo como movimiento clave en la historia del arte occidental.

El primero es un encargo de *La Illustrierte Zeitung* una revista alemana que convoca distintos intelectuales para que describan el panorama artístico argentino en las distintas áreas. Rinaldini es el encargado de referirse a las artes plásticas.¹³ Comienza su crónica con una afirmación, casi a modo de advertencia: que el arte argentino a pesar de estar en estrecha convivencia con el “arte universal” ha llegado a un punto en que ya puede definirse por sus propios rasgos. No es habitual en el discurso del crítico hacer este tipo de señalamientos. Sus apreciaciones no desbordan de fervor nacionalista y con esto no queremos decir que le reste importancia al tema. El tema de la “identidad nacional” —íntimamente ligado a la constante presencia de agentes externos, que en la Argentina resultan determinantes desde su conformación— es un tópico ineludible en este período y Rinaldini no escapa a esta realidad. Considera de vital importancia la afirmación de “lo propio” y distintivo en relación a la producción artística pero confía en que esto sucederá de forma espontánea y natural en el momento en que el artista afirme su propia individualidad, su “voluntad creadora” y rehuya a las modas. En el año

¹¹ Ver: Julio Rinaldini. “Las estampas japonesas”. *Críticas extemporáneas*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Cúneo, 1921, p. 161-172.

¹² Diana B. Wechsler. *Papeles en conflicto*, op. cit., p. 89.

¹³ Julio Rinaldini. “El arte y las letras argentinas, juzgadas en el extranjero. Las bellas artes en la Argentina”. *Nosotros*. Buenos Aires, a. 18, n. 178, marzo de 1924, p. 426-429. Recogido en este volumen, p. 134-137. Julio Noé, ex director de la revista *Nosotros*, será el encargado de escribir sobre la situación de la literatura argentina.

1916 apunta irónicamente: “Las exposiciones de artistas argentinos han sido en 1915 más abundantes que en los años anteriores, lo que ha dado lugar a que muchas personas, con una buena fe que le envidiamos, crean en la existencia de un arte nacional.”¹⁴

Pensamos que la cautela con la que generalmente se refiere al tema disminuye en este artículo, no porque repentinamente sea preso del entusiasmo, sino más bien por el medio para el cual escribe y el público al cual se dirige. El artículo consiste de algún modo en una “presentación en sociedad” de nuestro arte y la idea es realizar una síntesis de los artistas más representativos y de los “rasgos distintivos” de nuestro arte.

Además de los artistas que ya mencionamos –Quirós, Fader, López Naguil– incluye en la lista a Jorge Bermúdez y Alfredo Guido. La lista de artistas se completa con la mención de los pintores Rodolfo Franco, Italo Botti, Lorenzo Gigli, Tito Cittadini, Jorge Soto Acebal, Valentín Thibon de Libian y Emilio Centurión, todos artistas que pertenecen al círculo del Salón y que a pesar de su valor, no ofrecen grandes novedades o controversias. Destaca la “tendencia” que se ha instalado en el país a ir a buscar tierra adentro los motivos que nos distinguen y especula que es a raíz de la última guerra que el sentimiento nacionalista se ha avivado. En un intento por definir estos “rasgos distintivos” a los que hacíamos referencia, el crítico menciona la “tendencia colorista” como una característica particular de la pintura argentina.

En este artículo que escribe para la revista alemana nombra también a los escultores que en su parecer marcan una tendencia y poseen valores destacables: Rogelio Yrurtia, Pedro Zonza Briano, Alberto Lagos y Agustín Riganelli. A Yrurtia le otorga un lugar especial no sólo dentro del arte nacional sino dentro de la escultura universal.

El otro artículo que nos interesa hacer referencia es en realidad una conferencia, también publicada en *Nosotros*,¹⁵ que Rinaldini pronuncia en 1924 en la Asociación Amigos del Arte (AAA), fundada ese mismo año, a raíz de la primera muestra que la asociación realiza. Se trata de una exposición de arte impresionista compuesta por las obras de la Colección Francisco Llobet.

El tema del impresionismo no constituye una novedad en el ideario del crítico, por el contrario se referirá a este movimiento y a sus principales representantes en varias ocasiones. Podemos inferir que esta situación lo conduce a ocupar un lugar de “especialista en la materia” dentro del campo intelectual. Entre los años ‘21 y ‘23 publica varias notas en el diario *La Nación* sobre determinados artistas del período: Edouard Manet, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec.¹⁶ Esta lista se completa con artículos sobre Jean A. Dominique Ingres, Eugène Delacroix y Gustave Courbet, artistas que preceden al movimiento impresionista y que en la historiografía tradicional francesa funcionan como antecedentes del mismo.

¹⁴ Julio Rinaldini. “Impresionismo discursivo”. *Críticas extemporáneas*, *op. cit.*, p. 105. Recogido en este volumen con variantes con el título “El año artístico”. *Nosotros*, Buenos Aires, a. 9, n. 81, enero de 1916, p. 103-108.

¹⁵ Julio Rinaldini. “El valor del impresionismo y las tendencias post-impresionistas”. *Nosotros*. Buenos Aires, a. 18, n. 182, julio de 1924, p. 291-310. Recogido en este volumen, p. 137-149.

¹⁶ Para ser más exactos en su mayor parte se trata de comentarios que el diario publica sobre conferencias dictadas por el crítico en el Museo Nacional de Bellas Artes. Las conferencias se titulan: “Ingres y Delacroix”, “Manet y el impresionismo” y “Degas, Toulouse Lautrec y la pintura de la vida moderna”.

Rinaldini adscribe a este enfoque, para él: "Cada obra es una fórmula distinta frente a otra que la contradice, una voluntad opuesta a otra voluntad."¹⁷ Así luego de un período clásico vendrá otro romántico y luego otro de tendencia realista. El impresionismo sería la culminación de este proceso dando por resultado un nuevo modo de mirar la realidad en la que el pintor se planta ante el mundo de forma individual, lo que derivará por acción espontánea en un arte que descompone la forma por la acción de la luz.

El legado del crítico sobre el arte impresionista y sus antecedentes se completa con la publicación de una serie que pertenece a la Colección Poseidón en donde escribe sobre Rodin, Toulouse, Delacroix, Manet y Degas y que constituye uno de los primeros trabajos sobre estos artistas realizado por un crítico americano.

En el año 1929 se funda la Asociación de las Artes de La Plata, una agrupación con fines culturales similares a la de Buenos Aires, y en esta oportunidad será también Rinaldini el encargado de leer la conferencia inaugural. Se trata de una ponencia acerca de una muestra sobre arte francés contemporáneo¹⁸ traída al país por Jean F. Conrard de la Asociación Francesa de expansión e intercambio con sede en París.

La disertación de Rinaldini es presentada por Pedro Henríquez Ureña, el ensayista dominicano que reside en la ciudad de La Plata y que es uno de los principales promotores de esta asociación. Ambos formarán parte de un grupo de intelectuales que por esa época acostumbra reunirse los viernes en la casa de Julio Rinaldini para tratar temas literarios y de actualidad. Estas tertulias han quedado retratadas en un poema de Baldomero Fernández Moreno titulado precisamente "La tertulia"¹⁹ dedicado a la esposa de Rinaldini, Nieves Gonnet. Nieves es presentada como una pieza fundamental de estos encuentros, admirada por el poeta por su elocuencia y carácter. En el poema también se mencionan las presencias más concurrentes entre las que se encuentran María Rosa Oliver, sobrina de Nieves; Alberto Gerchunoff, amigo de la familia Rinaldini, Isabel Lombardo Toledano, mujer de Henríquez Ureña y hermana del famoso líder sindical mexicano Vicente Lombardo Toledano; Alfonso Reyes, poeta mexicano amigo de Henríquez Ureña y Amado Alonso, director del Instituto de Filología donde Henríquez Ureña ejerce como secretario a partir del año 1930.

Fernández Moreno ubica a Amado Nervo como una de las figuras que más convoca al grupo. Sabemos de la predilección de Rinaldini por el poeta mexicano dado que en el año 1917 la revista *Nosotros* publica una disertación suya con motivo de una audición de poesías de Nervo en la que se refiere al poeta con gran admiración.²⁰ Además de los intereses literarios y los vínculos afectivos que unen al grupo, podemos suponer ciertas coincidencias o preocupaciones comunes en torno a la realidad política y social.

¹⁷ Julio Rinaldini. "Nihilismo estético". *Críticas extemporáneas, op. cit.*, p. 140. Publicado con el título de "A través del arte contemporáneo. A manera de introducción". *Revista del Mundo*, Buenos Aires, Edición La Nación, a. 2, n. 14, mayo 1920, p. 20-24. Recogido en este volumen, p. 118-121.

¹⁸ Julio Rinaldini. "Las nuevas tendencias de la pintura francesa", *op.cit.*

¹⁹ Baldomero Fernández Moreno. "La tertulia". En *Dos poemas. La tertulia de los viernes. Epístola de un verano*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1935, p. 9-17.

²⁰ Rinaldo Rinaldini [seud]. "Amado Nervo". *Nosotros*. Buenos Aires, a. 11, n. 100, agosto de 1917, p. 555-563.

El urbanismo y la función pública

El urbanismo como tema aparece en la obra y en la vida de Rinaldini durante la década del '30 pero existen antecedentes que ya anuncian este interés. Cuando en agosto de 1929 escribe en la revista semanal de *La Nación* sobre la casa recientemente construida por el arquitecto Alejandro Bustillo en la calle Rufino de Elizalde, a pedido de Victoria Ocampo, define sus apreciaciones sobre la arquitectura moderna. El crítico adopta una postura defensiva sobre este nuevo edificio, cuestionado por el vecindario y sus contemporáneos. El recorrido de la obra lo hace reflexionar sobre la validez de las soluciones que la arquitectura moderna encuentra para cada circunstancia, "la más lógica y necesaria". Reconoce el sentido clásico que pervive en la eliminación de lo superfluo, el valor de las formas puras y las relaciones básicas entre el paisaje y el interior de la arquitectura. Esto le conducirá a una fórmula que sostendrá a lo largo de sus escritos sobre arquitectura y urbanismo: "*l'esprit de la geometrie*" no es incompatible con "*l'esprit de finesse*", tomando las categorías de Blaise Pascal.

Rinaldini es parte del círculo de intelectuales que recibe y se relaciona con Le Corbusier cuando éste visita la Argentina durante los meses de octubre y noviembre de 1929. Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca²¹ lo incluyen en una lista conformada por "personajes ilustres" como Victoria Ocampo, Alfredo González Garaño, Enrique Bullrich, Antonio Vilar y el ingeniero Carlos della Paolera.

La visita del arquitecto, promovida principalmente por figuras relacionadas con la AAA como Alfredo González Garaño y Victoria Ocampo, tiene como objetivo la realización de una serie de conferencias en los salones de la AAA, de los Amigos de la Ciudad y de la Facultad de Ciencias Exactas donde se dicta la carrera de arquitectura.

El interés que Le Corbusier manifiesta por viajar a ciudades periféricas como Buenos Aires, y más tarde San Pablo, se enmarca en un momento particular de su pensamiento en el que él "[...] pasa del originario *appel aux industriels* a una suerte de *appel a l'État*, o mejor a la Autoridad."²² Su interés vira hacia la concreción de "grandes trabajos" o sea trabajos de urbanización donde el estado asuma el rol de comitente. Prevé en estas capitales sudamericanas el ambiente propicio para proyectos de gran magnitud por la combinación de "simplicidad" y "juventud" junto a "cultura", "europeización" y "pujanza".

Como decíamos, es manifiesto su interés por trabajar en proyectos urbanísticos en nuestro país y así lo expresa en una carta dirigida a Julio Rinaldini en 1931 a la redacción del diario *La Opinión*.²³ Le Corbusier le presenta el proyecto de su museo extensible o "Museo Mundial" para nuestra ciudad. El arquitecto propone originalmente como lugar de emplazamiento la zona de la planta potabilizadora de Aguas Corrientes en Palermo –idea que surge en realidad de la pintora argentina residente en París, Elena Cid.²⁴

²¹ Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca. "Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929-1949". *Summa*. Buenos Aires, noviembre de 1987, p. 47.

²² *Ibidem*, p. 41.

²³ Julio Rinaldini participa como crítico en el diario *La Opinión* por un periodo cercano al año 1930. A la edición de esta publicación el diario no ha podido ser ubicado.

²⁴ Le Corbusier. Carta a Julio Rinaldini, datada "15 abril 1931". Fondation Le Corbusier, París. Recogido en este volumen, p. 229. Julio Rinaldini escribe un artículo muy auspicioso sobre la pintora en la *La Nación*. *Revista Semanal de* a raíz de la exposición realizada en las salas de la AAA en el año 1929, mismo año que Le Corbusier visita la Argentina.

En la carta le especifica a Rinaldini acerca de las características de este museo de forma helicoidal, sin fachada, que como un organismo vivo irá creciendo acorde a las necesidades que se le impongan. Junto con la carta Le Corbusier le envía a Rinaldini un croquis a mano alzada en donde ubica al museo sobre el río en la zona del actual muelle de pescadores y a la "citté d'affaires" frente a la costa de lo que es hoy Puerto Madero. La ubicación de estos conjuntos edilicios ratifican su aprecio por el estuario como paisaje y soporte de esta nueva ciudad-funcional, idea ya presentada al público porteño en su primera conferencia dictada en Amigos del Arte en octubre de 1929 en donde manifiesta la falta de relación entre la ciudad y el paisaje natural.²⁵

A fines del '20 la figura de Leonardo, el pintor florentino, será tema recurrente en los escritos de Rinaldini, pero la faceta que más interesara al crítico no será la de artista plástico sino la de urbanista.²⁶

En el primer artículo que escribe sobre el pintor comienza diciendo: "A la manera de Péladan cuando solicitaba para Leonardo un sitio en la historia de la filosofía, podría decir a mi vez que -'vengo a pedir un lugar en la historia del urbanismo para Messer Leonardo da Vinci, pintor florentino'"²⁷ Rinaldini reivindica el interés de Leonardo por la ciudad, pero no desde el punto de vista de un arquitecto, sino desde la mirada de alguien que entiende la ciudad como un organismo vivo que necesita de una planificación previa para poder hacer frente a los problemas que se le presentan.

En el caso de la ciudad renacentista estos problemas tienen que ver principalmente con la salubridad de las ciudades. Leonardo se propone solucionarlos a través de una estrategia urbanística. Además de la descentralización de la ciudad en poblaciones suburbanas, le plantea a su protector Ludovico el Moro, señor de Milán, una fórmula que tiene que ver con el ancho proporcional de las calles. Éstas deben ser tan anchas como altos sean los edificios que las habitan. Para Rinaldini esta fórmula será la "sentencia de exterminio de la ciudad medieval" y el planteo preliminar de todo plano urbano racional.

La otra idea que Rinaldini descubre en los escritos de Leonardo es la propuesta de un doble sistema de calles: unas elevadas y otras al nivel del suelo. La calle alta sería la prolongación de la recepción de la casa y la baja el lugar de provisión y desagote de la misma. Ambos niveles con un elaborado sistema de saneamiento. Rinaldini se enorgullece de ser quien le transmite esta idea al famoso arquitecto racionalista luego de su paso por Buenos Aires, quien hasta el momento no tenía noticias de ella. Las ideas urbanísticas de Leonardo coinciden con la jerarquización vial y con los principios higienistas de Le Corbusier. Este dato es valorado por Le Corbusier en otra carta enviada a Rinaldini en noviembre de 1934 donde le manifiesta haber recibido su artículo sobre Leonardo y en donde valora el hecho de que dicho descubrimiento hubiera sido realizado por un argentino.²⁸

²⁵ Le Corbusier. "Liberarse de todo espíritu académico". En *Precisiones*, Barcelona, Apóstrofe, 1999, p. 40, [1ª edición: 1930].

²⁶ Existe una mención a un documento de 1927 indicado como el primer artículo que el crítico escribe sobre urbanismo. Este documento no ha sido ubicado en la tarea de relevamiento. Ver: Vicente Gesualdo *Enciclopedia del arte en América*. Buenos Aires, Editorial Bibliográfica Argentina OMEBA, 1968, s.p. Entrada "Rinaldini, Julio".

²⁷ Julio Rinaldini. "Leonardo da Vinci, urbanista". *Revista Semanal de La Nación*. Buenos Aires, a. 1, n. 22, domingo 1º de diciembre de 1929, p. 4. Recogido en este volumen, p. 207-214.

Lo que resulta interesante del interés por Leonardo-urbanista es que le otorga un lugar dentro de la historia del urbanismo, un lugar de precursor. Con este aporte, también Rinaldini estaría ingresando a una especialización que hasta entonces le era ajena, por lo menos a nivel social, porque en lo personal la arquitectura siempre atrajo su atención.

Este nuevo foco de interés y especialización en una Buenos Aires todavía muy joven en la materia seguramente fue uno de los motivos para que durante la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre, la cual coincide con el período de gobierno del presidente Agustín P. Justo (1932-1938), Rinaldini sea convocado para trabajar junto al Ing. Carlos della Paolera a cargo del Plan Regulador de la ciudad. Así es que Rinaldini asumirá su primer y único trabajo en dependencia a un órgano gubernamental.

A pesar de llegar al gobierno a través de elecciones fraudulentas, el gobierno de Justo procura diferenciarse del anterior gobierno, producto de un golpe de Estado, en su intento por dotar a su gestión de "signos de legalidad". Puede ser que este interés encubra precisamente acciones contrarias, pero el gobierno concordancista fue lo suficientemente flexible como para atraer a sus filas a hombres capaces, independientemente de su filiación política, en aras de lograr este propósito de "legalidad" y "progreso".

Luego de la publicación en 1925 del Plan de la Comisión Estética Edilicia (más conocido como Plan Noel) distintas voces reclaman un plan regulador para la ciudad de Buenos Aires. La oficina comienza a funcionar ese mismo año, creada por decreto por el intendente José Guerrico (1930-1932) con la colaboración del concejal Adolfo Mugica y el apoyo de los Amigos de la Ciudad que en la persona de Jerónimo A. Rocca es la encargada de llamar al ingeniero della Paolera para crear la Oficina del Plan Regulador. Luego, durante la gestión de Rómulo S. Naón (1932), la oficina es reducida y pierde fuerza para tomar impulso definitivo con el ascenso del intendente de Vedia y Mitre. Desde sus inicios será liderada por el Ing. Carlos della Paolera (1890-1960) a quien se lo reconoce como el primer urbanista argentino.²⁹

El ideario de della Paolera es tributario del urbanismo científico que se pone en marcha en la etapa de reconstrucción luego de la Primera Guerra Mundial. Cómo apuntan Alicia Novick y Raúl Piccioni en su trabajo sobre della Paolera, aportar mayor racionalidad a la toma de decisiones en relación a los problemas de la ciudad es un enfoque que coincide con la racionalización administrativa que emprende el intendente de Vedia y Mitre.³⁰

La labor de la repartición a cargo del Plan de Urbanización era la de intervenir y estudiar los problemas urbanos de orden general que se presentan en la ciudad para producir un in-

²⁸ Le Corbusier. Carta a Julio Rinaldini, datada "PARIS, le 16 Novembre 1934". Fondation Le Corbusier, París. Recogido en este volumen, p. 230.

²⁹ Carlos della Paolera, sobrino del arquitecto Juan Buschiazzo, estudia Ingeniería Civil en Buenos Aires pero realiza su tesis para la obtención del título de urbanista en París. Este trabajo se refiere precisamente al estudio de un plan de remodelación y extensión de la Ciudad de Buenos Aires.

Para él se crea la primera cátedra de Urbanismo en la Facultad de Ciencias Matemática, Físico Químicas y Naturales de la Universidad del Litoral, en la ciudad de Rosario, desde fines de 1929 hasta que en el año 1933 se le confirma en el cargo de Profesor Titular de la cátedra de Urbanismo de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires.

³⁰ Alicia Novick y Raúl Piccioni. "Carlos María della Paolera y el Plan de Urbanización". *Revista del Concejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo*. Buenos Aires, a. 92, n. 1, 1er. trimestre de 1992, páginas centrales.

forme técnico basado en un plan integral y aunque su aplicación no pudo ponerse en marcha en su totalidad, constituye un legado imposible de soslayar por las incorporaciones teóricas y la concreción de algunos de sus proyectos.

Es difícil determinar con certeza cuáles fueron las tareas de Rinaldini en su rol de Secretario del Plan de Urbanización pero tal vez hayan sido tareas de coordinación sumadas a tareas de interpretación teórica. Lo que sí sabemos es de su participación activa en algunas de las actividades que esta Oficina organiza o participa como son la Primera Exposición Municipal de Urbanismo (noviembre de 1932) y el Primer Congreso de Urbanismo (octubre de 1935).³¹

Es para la Exposición Municipal que Rinaldini escribe un artículo titulado "Concepto del Urbanismo"³² que cierra la publicación que la revista de la SCA dedica al evento. De algún modo el crítico asume el lugar de portavoz del cuerpo organizador dado que ni siquiera della Paolera, como cabeza del proyecto, presenta un escrito. En una línea de pensamiento coincidente con el enfoque científico del cual se nutre el ingeniero, Rinaldini afirma: "Urbanizar no consiste en convertir en poblado una porción de terreno", y de este modo le otorga al urbanismo como "ciencia en formación" un lugar preponderante en la concepción de la ciudad moderna que ya no puede eludir la instancia de planificación.

Luego de leer el artículo, es inevitable inferir la mano de Rinaldini en las "máximas" que distribuidas por la exposición adornan los salones. Citando a Marcel Poëte en su "Introducción al Urbanismo" una de las máximas reza: "No hay nada peor para el Urbanismo que el manual del perfecto urbanista", frase que Rinaldini también menciona en su artículo para reafirmar la idea de que cada ciudad posee características propias y que como un "organismo vivo" se comporta en cada caso de manera diferente. La ciudad es vista por momentos como un organismo enfermo que precisa atención médica de prevención, curación o incluso de operación estética cuando fuese necesario. Estos términos médicos no son nuevos en su discurso crítico pero en este caso son utilizados con el fin de entender al urbanismo como una disciplina científica en la que los problemas se pueden identificar, prevenir y luego solucionar en forma racional.

En noviembre de 1932 Rinaldini publica un artículo en *La Nación*, "La urbanización de Buenos Aires"³³ en el cual analiza la ciudad en su dinámica histórica y social como un componente fundamental de la organización urbana. Interpreta el crecimiento de la ciudad desde una visión ética y social cuando dice que "el problema de Buenos Aires es de orden moral."

En este artículo se refiere a la "fijación" de la capital: "La ciudad capital tiene señalado su destino desde su origen. Si su posición geográfica le fija una función, razones históricas han hecho de ella la mayor estratificación social en la vida del continente. Función y destino

³¹ El impulso que el tema del Urbanismo, como ciencia aún en formación, irá tomando en América durante la década del '30 se confirma también por la afluencia de urbanistas extranjeros invitados por representantes americanos para disertar o trabajar sobre el tema de la ciudad. Además debemos mencionar la realización del Primer Congreso de Urbanismo Chileno en el que Rinaldini participa como delegado argentino (febrero de 1938).

³² Julio Rinaldini. "Concepto del Urbanismo". *Revista de Arquitectura*. Buenos Aires, a. XIX, n. 145, enero de 1933, p. 13-14. Recogido en este volumen, p. 217-220.

³³ Julio Rinaldini. "La urbanización de Buenos Aires". *La Nación*. Buenos Aires, viernes 18 de noviembre de 1932, p. 6. Recogido en este volumen, p. 214-217.

son nociones congénitas en ella.”³⁴ Al incorporar las palabras “función” y “destino” como nociones congénitas de la ciudad y como fenómenos más poderosos que la acción reguladora de los hombres y, al otorgar importancia a las formaciones de azar, contrasta básicamente con la noción higienista y racionalista de Le Corbusier. Critica así el determinismo pesimista de “ciudad sin esperanza” que utiliza Le Corbusier para referirse a Buenos Aires por su formación azarosa y opone a esa visión racionalista una visión humanista de la ciudad al reconocerla como una construcción de la sociedad y dice: “Buenos Aires es una realidad social más fuerte que sus regímenes políticos. Por lo mismo escapa a todo régimen de previsión.”³⁵ De este modo, le otorga un valor fundamental a la ética social –comportamientos y actitudes de la comunidad– en la organización urbana.

Entiende la ciudad como un organismo vivo cuya supervivencia depende de su eficacia funcional, idea que no anula la importancia crucial de la planificación. De esta manera incluye un alto grado de complejidad al pensamiento de la planificación reelaborando el “determinismo cientificista” al otorgarle valor a las múltiples estructuras del azar.

Otro de los temas de los que se ocupa es el tema de la “estética” y aquí nuevamente el tema de la funcionalidad vuelve a aparecer. La estética, que para Rinaldini no es lo mismo que el embellecimiento urbano, debe estar en función de la practicidad y la utilidad. De algún modo, tiende un puente entre un concepto ético social y la práctica urbana.

Una idea similar maneja en la conferencia que pronuncia en el Primer Congreso de Urbanismo, “Valor y condiciones de la estética urbana” donde considera que la belleza de la ciudad “está contenida en potencia en la adecuación y equilibrio de las funciones de la ciudad.”³⁶ Para él una ciudad bella es una ciudad que “dignifica al ciudadano”. Percibe que es en el espacio público donde la estética cumpliría una función social y asocia la conservación de los espacios de recreo y recorrido con la posible nivelación social. Se hace evidente la influencia que las ideas sociales de Le Corbusier han tenido sobre el crítico, afianzadas seguramente por la relación que luego de su paso por Buenos Aires ambas personalidades mantienen a través de la correspondencia a la que ya hemos hecho referencia.

En la conferencia menciona a Le Corbusier y nuevamente presenta una observación negativa del arquitecto con respecto a nuestra ciudad, en relación con la falta de percepción de la naturaleza. En este caso, Rinaldini concuerda con el arquitecto urbanista e incluso propone algunas soluciones que tienen que ver con una adaptación forma-función y dice: “Cuando hayamos logrado adaptar las ciudades argentinas, formaciones de crecimiento espontáneo, a su función propia, a las condiciones impuestas por el lugar, por el sitio geográfico y el clima y por las necesidades de sus habitantes, habremos creado, sin duda, ciudades de valores estéticos.”³⁷ En el momento que entiende la belleza de la ciudad como una concordancia con el sitio y con la percepción de los habitantes está refiriéndose a la estética urbana como un valor intrínseco de la especie y en correspondencia con la naturaleza.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Julio Rinaldini. “Valor y condiciones de la estética urbana”. Conferencia pronunciada en su rol de delegado de la Municipalidad de Buenos Aires en el Primer Congreso Argentino de Urbanismo realizado en Buenos Aires los días 11 al 19 de octubre de 1935. Recogido en: *Primer Congreso Argentino de Urbanismo*. Buenos Aires, 1936, p. 503.

³⁷ *Ibidem*.

La otra conferencia que presenta en el Congreso se titula "Caseros en la evolución urbana de Buenos Aires" en la que desarrolla el tema urbano desde la investigación histórica al otorgarle a la Batalla de Caseros un valor crucial en la evolución de Buenos Aires. Demuestra esa hipótesis con la dinámica de crecimiento de la población que aparece en las series estadísticas desde 1580 hasta el inicio del siglo XX: "La curva de su crecimiento se quiebra en un codo que, como una demarcación histórica se apoya en la fecha de Caseros."³⁸ Este crecimiento demográfico es posible cuando luego del triunfo de Caseros –donde no se cuestiona la causa de federal– Buenos Aires se inserta en la modernidad y se integra al mundo.

Lo interesante es que Rinaldini formula una hipótesis y demuestra su validez a través de la dinámica de las series demográficas. Sustenta su pensamiento sobre las bases del urbanismo científico para luego desarrollarlo con una formalización de tipo histórico-social.

Una estructura de razonamiento similar utiliza en *Regards sur L'Argentine*,³⁹ un extenso libro sobre imágenes de Buenos Aires editado por la *Comisión Argentine de Cooperation Intellectuelle* en 1939 y que es prologado por Rinaldini. Aquí nuevamente el pensamiento científico funciona como disparador para desarrollar una visión histórica de la formación de un orden social de la ciudad y el destino que ésta tiene como centro de irradiación e intercambio mundial. Basa su pensamiento en hechos mensurables de acuerdo a una definición del espacio territorial, de sus habitantes y de la dinámica de desarrollo urbano, todas herramientas de las que se vale el urbanismo científico.

El crítico ante las nuevas formas de expresión planteadas por la modernidad

Durante este período de ejercicio en el área urbana, el crítico no abandona sus tareas específicas en el campo de las artes plásticas. Cuando en 1936 aborda el análisis del Salón de Otoño, se refiere específicamente al arte abstracto. Es la despersonalización de la creación artística lo que le preocupa, el riesgo de la estilización por la estilización misma, del decorativismo que aleja la imagen de la realidad, y más aún, al artista de su obra. En el mismo sentido que para el urbanismo, Rinaldini considera que en arte la escisión forma-función no produciría sino elementos negativos. Denuncia la pérdida de la función específica de la obra de arte al advertir que los valores formales –color, línea, tonos– "[...] actúan como elementos de expresión independientes. En lugar de servir a un propósito, ellos constituyen la razón de ser del cuadro. Nada importa su sentido mientras satisfagan esta noción puramente sensorial de lo más o menos agradable a la vista."⁴⁰

En su crítica al Salón, Rinaldini personaliza estas apreciaciones en la obra de Juan Del Prete. Advierte en su obra sólo ejercicios de línea y color que no logran ser abstracciones, es decir, resultados de una idea previa. Le otorga al trabajo de composición un valor funda-

³⁸ Julio Rinaldini. "Caseros en la evolución de Buenos Aires". Conferencia pronunciada en su rol de delegado de la Municipalidad de Buenos Aires en el Primer Congreso Argentino de Urbanismo realizado en Buenos Aires los días 11 al 19 de octubre de 1935". Recogido en: *Primer Congreso Argentino de Urbanismo, op.cit.*, p. 79. Recogido en este volumen, p. 220-223.

³⁹ Julio Rinaldini. *Regards sur l'Argentine*. Buenos Aires, Comisión Argentine de Cooperation Intellectuelle, 1939, p. 13-44.

⁴⁰ Julio Rinaldini. "El Salón de Otoño". *El Mundo*. Buenos Aires, martes 9 de junio de 1936, p. 4.

mental y lamenta que el artista se pierda en gestos grandilocuentes en donde la expresión sea pura emotividad. Incluso pone en duda una verdadera comprensión del sentido del arte abstracto por parte del artista.

En este mismo Salón, cuando se refiere a la obra de Antonio Berni destaca su capacidad colorista y advierte que el artista ha logrado ajustar el color a la función que le imponía el carácter de la obra. Entiende que el pintor no ha incurrido en ningún desborde, en ningún alarde, ni la obra se ha transformado en un pretexto para demostrar una capacidad o habilidad. Es en estos términos "funcionalistas" que Rinaldini juzga la obra valiéndose al mismo tiempo de términos ya utilizados por él, más ligados a una mirada humanista, cuando dice que es el "espíritu del hombre" lo que le da a la obra unidad y sentido.

De algún modo Rinaldini está nuevamente reflexionando sobre el tema de la representación, del vínculo que establece la pintura con la realidad, pero esta vez lo hace en relación a las problemáticas que plantean estas nuevas formas de expresión. Para él "la realidad" es un punto de referencia ineludible, un punto de anclaje necesario para que la obra de arte no se pierda en una serie de estilizaciones sin sentido ni el artista se desdibuje en la adecuación a fórmulas ya establecidas. Es por esto que el tema del arte abstracto despierta en él tantas controversias, aunque aclara en más de una ocasión que sus consideraciones al respecto no deben ser leídas como agravios o resistencia hacia nuevas formas de representación. Incluso en un artículo, también del año '36, en el que hace nuevamente referencia a la obra de Del Prete manifiesta en forma contundente no sentirse alarmado por las "novedades", sino todo lo contrario, sentirse parte de una sociedad ávida de soluciones inteligentes.⁴¹

No podemos dejar de apuntar la aparente modificación que se produce en su discurso con respecto a los reclamos que durante la década del '10 le hace a los artistas cuando los exhorta a no dejarse tentar por las vicisitudes que la realidad les plantea, ni tampoco colocar su arte al servicio de la copia fiel de la naturaleza. Con estas formulaciones, desde su lugar de crítico, Rinaldini siente que está colaborando en la conformación de un arte que trascienda los "regionalismos" y adquiera carácter "universal".

Ante una nueva situación de disolución de la figuración y alejamiento por parte del arte abstracto del dato que la realidad proporciona –aunque esto no sea en su totalidad– el discurso del crítico pareciera contradecir sus primeras convicciones al denunciar el peligro de la estilización por la estilización misma. Pero lo que nosotros entendemos como una señal de alarma en su discurso se centra en el riesgo que corre el artista al adecuarse a una "fórmula" y la pérdida consiguiente del rasgo particular.

No creemos, sin embargo, que se trate de discursos opuestos ni tan diferentes en la medida que la preocupación gira en relación a los mismos temas: por un lado, los límites entre el lenguaje plástico en relación a otras realidades y lenguajes, y por el otro, la importancia que tiene el componente personal e interpretativo como condición para que una obra pueda ser considerada de valor. Como dijimos al comenzar el trabajo consideramos que estas aparentes variaciones tienen que ver con una nueva situación dentro del panorama artístico y con

⁴¹ Julio Rinaldini. "El caso Juan Del Prete". *El Mundo*. Buenos Aires, lunes 5 de octubre de 1936, p. 6.

⁴² Julio Rinaldini "Óleos de Emilio Pettoruti". *El Mundo*, lunes 21 de septiembre de 1936, p. 6. Ver en este volumen la reproducción del debate sostenido con Attilio Rossi, en el capítulo "Campo polémico", p. 233.

la aparición de nuevos interlocutores, hecho que obliga al crítico a plantearse otro tipo de problemáticas.

Evidentemente el tema del arte abstracto resulta protagonista durante el año '36 no sólo en el panorama artístico local sino también, o mejor dicho como resultado de esto, en la obra del crítico. Previamente al intercambio de opiniones que mantendrá con Attilio Rossi desde las páginas del diario *El Mundo* y la revista *Sur* en relación con el valor de la exposición sobre arte abstracto que el mismo Rossi organiza en la Galería Moody, se referirá a la exposición de Emilio Pettoruti en Nordiska.⁴²

A pesar de lamentar la reducción del campo expresivo del pintor al autolimitarse a las producciones abstractas destaca lo que considera le otorga categoría y carácter a su obra y es que logra hacer trascender su temperamento por sobre una fórmula que podría conducirlo fácilmente a la repetición.

La mirada que realiza sobre la obra del pintor platense resulta muy aguda sobre todo cuando a fines de la década del '40 escribe un artículo enteramente dedicado al artista en la revista *Ars* como parte de una serie en la que también se referirá a Demetrio Urruchúa y Miguel Carlos Victorica.⁴³

En él recuerda la exposición del año '24 de Pettoruti y afirma que el artista recién llegado de Europa alborota el clima que se vive en nuestra ciudad quedando su figura asociada a un halo de extravagancia y polémica, aunque su obra no hubiera producido en ese entonces cambios de conciencia profundos. Para el crítico aquellas obras no fueron testimonio de la labor consciente y la línea de trabajo que el artista habría llevado a cabo hasta ese momento.

La figura de Pettoruti, habitualmente asociada a las formas cubistas, encuentra en su mirada un rasgo particular que se asocia con el tratamiento que éste le da a los objetos. Rinaldini observa que en lugar de descomponerlos o desarticularlos los organiza en esquemas geométricos para luego distribuir sobre esta estructura el color. Incluso les da un nombre a estas figuras geométricas, las llama "cromáticas estructuradas". También se referirá al tratamiento particular que el artista hace de la luz al asumir ésta "forma y solidez de objeto".

Esta forma de trabajo en la que el diseño actúa como orden previo a la acción del pintor, o sea, al color, sumado a otros factores como son el hecho de que la realidad como dato no desaparece de sus abstracciones ubican a Pettoruti en un lugar de predilección para el crítico.

Pero principalmente lo que destaca del artista es, como ya dijimos, su capacidad de trascender la moda, la influencia, para lograr una expresión personal, capacidad que también hace extensiva a otros artistas argentinos como Yrurtia, Victorica, Urruchúa, Berni y Lino Enea Spilimbergo. El crítico mantiene con estos artistas un vínculo y una observación muy estrecha de su trabajo y en varios de los casos esta relación se traducirá en amistad. En estos mismos términos se referirá también a la obra de varios artistas americanos como son Cándido Portinari, el grupo de muralistas mexicanos formado por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros y principalmente Pedro Figari sobre el cual se ocupará en más de una ocasión.

El primer artículo que dedica al pintor uruguayo –amigo personal del crítico– data del año 23 y coincide con su segunda exposición en Buenos Aires. En el año 38 escribe dos artícu-

⁴³ Julio Rinaldini. "Pettoruti". *Ars*. Revista de Arte. Buenos Aires, a. 7, n. 38, 1948, s.p.

los en relación a una presentación del pintor en las salas de la AAA, días antes de su súbita muerte en Montevideo el 24 de julio. El primero de estos dos artículos lo publica en el diario *El Mundo*,⁴⁴ donde destaca su espíritu americano además de sus dotes de colorista. La otra nota es para la revista *Cursos y Conferencias* y se trata de una conferencia dictada por Rinaldini en la sede del Colegio Libre de Estudios Superiores, donde señala las diferentes apreciaciones que la obra de Figari suscita en el medio artístico porteño.

Rinaldini da cuenta de un momento de cambios que involucran al ambiente artístico y coloca a Figari en el centro de la escena como un disparador de posiciones encontradas “entre el arte realista y la deshumanización del arte”.⁴⁵ El artista presenta una obra que no resulta fácil de encuadrar en una u otra tendencia y de este modo pone en evidencia un clima de oposiciones estéticas.

Como ya mencionamos, el crítico reflexiona sobre el tema de las diferencias y oposiciones que se producen en el arte en el transcurso de las diferentes épocas, cuando en el año 1924 dicta su conferencia sobre el movimiento impresionista en las salas de esta misma asociación. En aquella ocasión, se refiere a la idea de las “voluntades” que se oponen y que determinan los cambios que se suceden en el arte como una evolución de contrastes. Varios años después retomará esta idea, en el año 1939, en un artículo para la revista *Sur*⁴⁶ en el que incorpora el “factor moral”⁴⁷ como el determinante de esta lógica de cambio. Para él, desde el momento en que los pintores impresionistas adoptan una visión que escapa a la convención y se alejan de la tarea de construir un mundo mimético es que descubren en el mundo exterior las posibilidades de cambio. Rinaldini percibe en los cambios introducidos por el movimiento la instauración de un nuevo humanismo, una nueva forma de relación entre el hombre y el mundo que lo rodea. Es la voluntad del hombre en crisis lo que se manifiesta y la posibilidad del artista de captar esta realidad lo que hace que su obra trascienda y adquiera categoría de arte. Estos mismos preceptos lo guiarán en su mirada sobre el arte moderno.

Rinaldini entiende el presente que le toca vivir como una época histórica de cambios. Los conflictos bélicos y los horrores a los que se somete la humanidad ocupan la primera plana de los diarios locales no sólo desde el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, sino desde el período de la invasión italiana en Etiopía (1934) y la Guerra Civil Española (1936). Los nacionalismos extremos y los ímpetus imperialistas no sólo no han sido acallados luego de la gran guerra y el Tratado de Versalles, sino todo lo contrario, exacerbados.

El panorama local no deja de ser también amenazante. Desde la irrupción de José Félix Uriburu al poder, los gobiernos siguientes subsisten bajo una fachada de legalidad que no puede traer a la larga sino consecuencias negativas. Este clima de apariencias, que también

⁴⁴ Julio Rinaldini. “Obras de Pedro Figari”. *El Mundo*. Buenos Aires, martes 12 de julio de 1938, p. 6.

⁴⁵ Julio Rinaldini. “Un pintor de América. Pedro Figari”. *Cursos y Conferencias*. Buenos Aires, a. 7, n. 3-4, junio y julio de 1938, p. 238. Recogido en este volumen, p. 270-279.

⁴⁶ Julio Rinaldini. “Evolución y crisis en el arte contemporáneo”. *Sur*. Buenos Aires, a. 9, n. 62, noviembre de 1939, p. 29-39. Recogido en este volumen, 285-292.

⁴⁷ En este sentido el ensayo de Meyer Schapiro “La naturaleza del arte abstracto” publicado un par de años antes (1937) en un diario de corta vida, el *Marxist Quarterly* resulta ineludible. En él Schapiro se refiere al “aspecto moral” del impresionismo, de la crítica implícita a las formalidades simbólicas y sociales a partir de una renovación en lo formal.

se traslada al orden social, se acentúa con el triunfo fraudulento de la fórmula oficial liderada por Roberto Marcelo Ortiz.

Es sumergido en este clima político y social que el crítico afirma en este artículo que, a una “nueva realidad” corresponden “nuevas formas de expresión” y retoma la idea del “factor moral” como el determinante para que estos cambios se traduzcan. El artista como hombre de su tiempo testimonia esta crisis, este período de transición.

En una primera instancia, durante el período en la revista *Nosotros*, su actitud será más rígida con respecto a la nueva realidad que el arte plantea. En ocasiones se referirá al arte moderno como “una musa despatarrada y loca”,⁴⁸ falta de ideas que la sustenten, y en busca del éxito, la moda y el lucro. Con esto no queremos asociar su discurso a un escenario de pérdida y nostalgia producido por esta modernidad incipiente pero sí dar cuenta de un clima de polémica, de reacomodamiento de los discursos, producto de la tensión que se establece entre lo nuevo y lo residual. La modernidad acarrea cambios que no tienen que ver sólo con el mundo del arte sino que hacen a la cotidianeidad de los habitantes de la ciudad. Las transformaciones urbanas y edilicias serán uno de las manifestaciones más evidentes de esta situación de cambio. Como ya hemos visto, Rinaldini participa activamente de este proceso durante la década del '30 desde su función pública y privada asociado a una modernidad “elegante” como es el grupo de la AAA y el núcleo que rodea a Victoria Ocampo. Estas vinculaciones sumadas a su relación con Le Corbusier lo ubican en un lugar de comprensión y relación con las nuevas propuestas del arte y la arquitectura. Pero, para él –y en este punto insiste en varias ocasiones– el arte antes de adquirir categoría histórica, “universalidad”, es un hecho individual que responde a una “voluntad creadora” y es así que los elementos con los que cuenta el crítico para el análisis sólo responden a las cualidades intrínsecas de la obra.

El universo artístico es lo que habilita a la obra de arte, pero la realidad, el mundo que rodea al artista, no es ajeno a la instancia de producción como tampoco a la de recepción. El “valor histórico” del arte, así como la responsabilidad que el artista asume en el momento de dar a conocer su arte serán temas sobre los que reflexionará sobre todo en relación con una situación social y política tan determinante como son las repercusiones de una guerra.

En el semanario *Argentina Libre* se refiere a la obra de Antonio Berni *Medianoche en el mundo*⁴⁹ y encuentra en él un ejemplo de artista que asume una posición ante los hechos, y que traduce sus inquietudes en términos expresivos, manteniéndose dentro de los límites de la creación artística. Para Rinaldini, la obra será siempre la protagonista, el gran argumento, “la razón última y concluyente.”⁵⁰

Pone en tela de juicio lo que él percibe como un arte en que el elemento teórico-conceptual sobrepasa los límites del campo pictórico. Este cuestionamiento hacia el arte mo-

⁴⁸ Julio Rinaldini. “El cuarto salón. El vernissage”. *Críticas extemporáneas*, op. cit, p. 21. Publicado con el título “El cuarto Salón. El vernissage”. *Nosotros*, Buenos Aires, a. 8, n. 65, septiembre de 1914, p. 290-295.

⁴⁹ Julio Rinaldini. “Medianoche en el mundo”. *Argentina Libre*. Buenos Aires, a. 2, n. 65, jueves 5 de junio de 1941, contracubierta. Recogido en este volumen, p. 301-303.

⁵⁰ Julio Rinaldini. “Discurso a los artistas”. En Gilberto Knaak Peuser, Martín S. Noel, Ezequiel Martínez Estrada y Julio Rinaldini. *Discursos de inauguración pronunciados el día 15 de junio de mil novecientos cuarenta y cuatro*. Buenos Aires, República Argentina, [1944], p. 30. Recogido en este volumen, p. 97-99.

dermo no es nuevo en su discurso. En un tono similar denuncia el método de un grupo de artistas –Aguiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Horacio Butler, Ramón Gómez Cornet, Emilio Pettoruti y Lino Spilimbergo– cuando en el año 1935 acompañan su exposición con un volante donde manifiestan sus convicciones artísticas. Esta idea de límites claros y precisos entre el arte y otros modos de expresión nos remiten nuevamente a esta visión altamente idealizada que el crítico tiene sobre el universo artístico.

Pero durante este período, el contexto político y social no sólo aparecerá en la obra de algunos artistas sino que él mismo asumirá una relación más directa con la realidad que le toca vivir cuando en sus últimos artículos en el diario *El Mundo* y sus comienzos en *Argentina Libre*, durante el año 1941, matice los temas artísticos con otros de carácter más político. Temas que se encuentran en el aire como son la situación americana y la “unión continental” no serán ajenos a su interés. En este camino de autoconocimiento y autodefinition que el continente americano atraviesa, sobre todo frente a la situación europea de guerra y destrucción, varios intelectuales –como es el caso de Rinaldini o del escritor Eduardo Mallea, amigo del crítico– se plantean el camino a seguir y el rol que ellos como círculo ilustrado deben asumir.

Las diferentes inquietudes que lo movilizan nos hablan de que de algún modo el periodista nunca desaparece. Su formación como profesional ligado a la redacción y a los medios gráficos trascienden la esfera del arte.

Ya nos hemos explayado sobre sus reflexiones urbanísticas y la actualidad de sus enfoques que dan cuenta de una formación e ideología previa a su paso por el Plan de Urbanización. A esto podemos agregar una serie de notas de tono costumbrista e histórico publicadas durante la década del '40 en la revista *Saber Vivir* donde se refiere a algunas costumbres de los porteños así como al estudio de artistas plásticos que pertenecen al ideario histórico, como Prilidiano Pueyrredón o Carlos Pellegrini.

Rinaldini, desde sus comienzos en la revista *Nosotros*, su paso por *La Nación*, *El Mundo*, *Argentina Libre* como también por las revistas *Sur* y *Saber Vivir* –por sólo mencionar los núcleos más importantes– y por el tenor de los temas a los que se refiere, da cuenta de ser un profesional con una clara inserción dentro del campo cultural. Esta situación se afianza en la actitud que asume desde el comienzo de su carrera en la que, a pesar de no hacer de la polémica una bandera o signo de distinción, mantiene una línea argumental y no duda en adoptar una posición crítica, establecer diferencias y debates aunque del otro lado se encuentre una figura como la de Cupertino del Campo, director del Museo, o la de Leopoldo Lugones.

Tal como él mismo exhorta a los artistas, Rinaldini es un hombre comprometido con su época que se asume protagonista de un período particular de nuestra historia en que, como apunta Beatriz Sarlo, la modernidad presenta un escenario de pérdidas pero también de fantasías reparadoras. El futuro no es ya una promesa sino que tiene que ver con el presente y el crítico, a través de su obra escrita, nos da cuenta de esta situación.

Bibliografía sumaria

- ANTELO, Raúl. "Portinari, entre modernismo y posmodernismo". En Andrea Giunta (comp.). *Cándido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 142-146.
- ARDISSONE, Elena y Nélica Salvador. *Bibliografía de la revista Nosotros 1907-1943*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes. Bibliografía argentina de artes y letras. Compilación especial 39/42, 1971.
- Arte y Documento. Fundación Espigas 1993-2003*. MALBA. Buenos Aires, 26 de septiembre - 3 de noviembre 2003.
- ARTUNDO, Patricia M. "La crítica artística y su discurso escrito. Las relaciones entre *Nosotros* y las 'vanguardias' durante la década del veinte. En Gustavo Buntix et al. *Rasgos de identidad en la plástica argentina*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994.
- . "Bibliografía crítica de Martín A. Malharro: el dibujo como agente de educación". *Estudios e Investigaciones*, n. 9, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". FFyL. UBA, 2003, p. 73-108.
- . *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo, Edusp-Fapesp, 2004.
- Attilio Rossi. *Le opere 1933-1994. Mostra antologica*. Milano, Museo della Permanente, 3 aprile-12 maggio 1996.
- CATTARUZA, Alejandro (direc. de tomo). *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Tomo 7. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001, p. 439.
- GARCÍA, María Amalia. "El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina de los años '40". Buenos Aires, inédito, 2004.
- LE CORBUSIER. *Precisiones*. Barcelona, Apóstrofe, 1999, [1ª edición: 1930].
- LIERNUR, Francisco y Pablo PSCHUPIURCA. "Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929/1949". *Summa*. Buenos Aires, n. 243, noviembre de 1987, p. 40-55.
- NÁLLIM, Jorge. "Del antifascismo al antiperonismo: *Argentina Libre, ...Antinazi* y el surgimiento del antiperonismo político e intelectual". En Marcela García Sebastiani (edit.). *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo: conflictos políticos e ideológicos en Argentina (1930-1955)*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, p. 77-106.
- NOVICK, Alicia y Raúl PICCIONI. "Carlos María della Paolera y la Oficina del Plan de Urbanización". *Revista Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo*. Buenos Aires, a. 92, n. 1, 1er. trimestre de 1992, s.p.
- PACHECO, Marcelo E. "El caso Romero Brest. Aproximaciones". Ponencia presentada en la Conferencia "Curatorial Practice and Criticism in Latin America". The Center for Curatorial Studies at Bard College. March 23-24, 2001.
- SAAVEDRA, María Inés (directora). *La ciudad revelada. Lecturas de Buenos Aires: urbanismo, estética y crítica de arte en La Nación, 1915-1925*. Buenos Aires, Vestales, 2004.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

WECHSLER, Diana B. *Papeles en conflicto*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2003 [2004].

———. "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945". En: Burucúa,

José Emilio (director). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

———. "Salones y contra-salones". En: Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Archivos del CAIA 2. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

