



ARTE Y DOCUMENTO

Fundación Espigas 1993-2003



ARTE Y DOCUMENTO / ART AND DOCUMENT

Fundación Espigas 1993-2003

25 de septiembre al 3 de noviembre de 2003
Buenos Aires, Argentina

FUNDACIÓN EDUARDO F. COSTANTINI

Presidente

Eduardo F. Costantini

Director Ejecutivo

Eduardo F. Costantini (h)

Directora

Soledad Costantini

Administrador

Carlos Lozito

MALBA - COLECCIÓN COSTANTINI

MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES

Curador en Jefe

Marcelo E. Pacheco

Coordinación General

Ana Goldman

Gestión de Exposiciones y Colección

Victoria Noorthoorn

Museografía

Gustavo Vásquez Ocampo

Coordinación de Exposiciones

Maraní González del Solar

Asistente

Cintia Mezza

Montaje

Fernando Brizuela | Mariano Dal Verme | Beto de Volder |

José Luis Rial | Alejandro Vautier

Educación y Acción Cultural

María Lía Munilla Lacasa

Asistente

Sol García Galland

Cine

Manuel Mendanha | Fernando Peña | Leandro Listorti

Literatura

Ana Quiroga | Cristián Costantini

Biblioteca

Sofía Pomar | Asistente: Silvina Fara

Administración

Tomás Vengerow

Desarrollo

Fiona White

Comunicación

Elizabeth Imas

Correctora

María del Carril

Diseño

Pablo Sara

Asistente

Silvina Fara

Sistemas

Javier Seré

Asistencia

Victoria Giraudo | María Costantini de Silva

PRESENTACIÓN

Eduardo Costantini

Presidente

Fundación Eduardo F. Costantini

La exposición *Arte y Documento, Fundación Espigas 1993-2003* que Malba exhibe es una excelente oportunidad para reflexionar sobre la importancia de valorar, preservar y difundir los fondos documentales que, relacionados con el campo artístico en sentido amplio, constituyen el material primario para la construcción y comprensión de nuestra historia y nuestro presente.

La tarea de la Fundación Espigas se suma a la de otras instituciones que han surgido en los últimos años en Argentina con el propósito de conservar y organizar el material documental en distintas áreas del conocimiento referido tanto al ámbito local como al regional. El caso que nos ocupa, el Centro de Documentación para la historia del arte argentino y latinoamericano de la Fundación Espigas, se ha convertido en un espacio de referencia ineludible para los historiadores e investigadores en la materia en tanto cumple con las aspiraciones de todo estudioso: preservar la memoria y permitir la constatación documental, imprescindible para fundamentar e interpretar la historia de manera más cabal y renovada.

La exposición se organiza sobre seis ejes temáticos que muestran, por medio de variados materiales impresos, la acción de algunos de los componentes que conforman el

campo artístico. Un artista, un coleccionista, tres galerías, un crítico, una institución cultural y una hemeroteca, son exhibidos como protagonistas necesarios de la vida artística de un país, permitiendo una aproximación más fecunda al fenómeno artístico.

Al mostrar los logros que jalaron durante estos 10 años a la Fundación Espigas, reafirmamos nuestro compromiso con el arte argentino y latinoamericano, nuestro esfuerzo por defender un patrimonio cultural tan valioso y por darlo a conocer, concientes que todo proyecto de futuro en un país se apoya en el conocimiento crítico de su pasado.

Quiero agradecer al Consejo de Administración de Espigas y a su presidente Mauro Herlitzka, extender el saludo a Marina Baron Supervielle por haber llevado adelante con gran entusiasmo este proyecto y lo mismo a Patricia Artundo, curadora de la exposición.

Me complace, sinceramente, que el Malba albergue esta exposición. En los dos años de vida que cumple el museo, son varias las veces que ha sumado su esfuerzo al de otras instituciones nacionales e internacionales que bregan en la misma dirección.

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

Vocal emmeritus

Marcelo E. Pacheco

Gestión Institucional

Coordinación General

Marina Baron Supervielle

Bibliotecóloga

Analía Trouve

Asistencia General

Adriana Donini

Asistencia Base de Datos Espiga

Laura Hagiwara

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

Artundo, Patricia María

Arte y documento, Fundación Espigas **1993-2003** / Patricia María Artundo.

1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación Espigas, **2020**.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

Traducción de: Florencia Batitti.

ISBN **978-987-1398-25-6**

1. Literatura. **2.** Ensayo Literario Argentino. I. Batitti, Florencia, trad.

II. Título.

CDD **A864**

PRESENTACIÓN

Mauro Herlitzka
Presidente
Fundación Espigas

No puedo referirme a Fundación Espigas, su creación y sus 10 años de existencia, sin hacer mención del contexto en que transcurrieron los últimos años de fin de siglo en nuestro país.

La Argentina sufrió transformaciones dramáticas que produjeron improntas profundas en el campo económico, social y cultural, y que marcaron el presente y el futuro inmediato de la Nación. Se necesitará perspectiva histórica para analizar las mismas y evaluar el proyecto de futuro que se pueda construir.

Dentro de ese contexto aparecen en el medio cultural argentino, un grupo de instituciones, generadas por la iniciativa privada, no para sustituir la gestión cultural del estado, al que se le reclama mayor eficacia, sino para ampliar el campo de la oferta cultural de nuestro país, apuntalando y rescatando nuestro patrimonio cultural en medio de ese período de transformaciones.

En este sentido y con el fin de hacer una contribución a la profesionalización del medio artístico argentino, se crea en 1993, Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, cuya misión es reunir y resguardar toda documentación referida al arte argentino en el país y en el exterior, así como a las manifestaciones artísticas extranjeras vinculadas a nuestro país. Gracias a un importantísimo número de donaciones e intercambios, hemos logrado reunir más de 150.000 ítems, entre libros, folletos, catálogos de museos, salones, galerías y remates, diarios, revistas, epistolarios y una fototeca con aproximadamente 30.000 imágenes, que dan cuenta del quehacer artístico en nuestro país.

No hemos querido nacer “viejos”, por eso desde Fundación Espigas se incorporaron desde el inicio las herramientas de gestión y tecnología disponibles, que se actualizan permanentemente y que dieron lugar a la creación de la Base de Datos Espiga, que actualizada periódicamente, da acceso a través de Internet a los índices de los contenidos de nuestro archivo. Esto nos ubica en una situación irrepetible en nuestro país y de liderazgo en Latinoamérica.

Fundación Espigas está abierta a la comunidad y su Centro de Documentación puede ser consultado en forma gratuita. La contribución económica de los miembros del Consejo de Administración, socios, amigos, empresas y fundaciones argentinas y del exterior han permitido el desarrollo de nuestros objetivos y cumplimiento de las metas propuestas.

No es casual que esta muestra que celebra los 10 años de nuestra existencia y da cuenta de nuestra acción, se celebre en Malba, ambas instituciones son contemporáneas, de origen similar y con objetivos precisos en pos de difundir nuestra cultura.

Cabe agradecer a Malba, a su Consejo de Administración y personal la posibilidad brindada, al Fondo Nacional de las Artes, a The Cultural Link, a la Fundación del Banco Provincia de Buenos Aires, a Impsat S.A., a Fundación Andreani, a Sotheby's, a los miembros del Consejo, socios, donantes y colaboradores de Fundación Espigas que se haya hecho posible esta exposición, contribuyendo así a reforzar nuestra misión.

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Curadora / Curator

Patricia M. Artundo

Asistente de Curaduría / Curator Assistant

Candelaria Artundo

Conservación de documentos / Documents conservation

Ercilia Galliussi

Ariel Fridman y Pilar Vigil

DVD

Cinetécnica S.R.L.

CATÁLOGO / CATALOGUE

Coordinación Ejecutiva / Executive Coordination

Marina Baron Supervielle

Asistente de Producción / Production Assistant

Candelaria Artundo

Fotografía / Photography

Oscar Balducci

Traducción / Translation

Florencia Battiti

Diseño / Design

Estudio Marius Riveiro Villar

Digitalización de imágenes / Image Digitalization

Enrique Llambías

Impresión / Printing

Gráfica Integral S.A.

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Fernanda Bonino

Carlos Braun

Claudia Caraballo de Quentin

Salvador Carbó

María Silvia Corcuera de Terán

Eduardo Díaz Hermelo

Fondo Nacional de las Artes

Rubén Fontana

Soledad Fontana

Fundación Andreani

Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires

Fundación Eduardo F. Costantini

Fundación Forner-Bigatti

Edgardo Gimenez

Dora Guttero

Impsat S.A.

Familia Llobet

Sotheby's

The Cultural Link Ltd.

Universidad Torcuato Di Tella

Mario Valledor

ÍNDICE / INDEX

11	Historias de un archivo Marcelo E. Pacheco
15	Introducción Institucional / Institutional Introduction 10 años de Fundación Espigas Marina Baron Supervielle
23	Ensayo / Essay Notas a una exposición en el Xº Aniversario de Fundación Espigas Patricia M. Artundo
41	Documentos / Documents
127	Listado de Documentos Exhibidos / Checklist
135	Textos en Inglés / Texts in English

HISTORIAS DE UN ARCHIVO

Marcelo E. Pacheco

Curador en Jefe Malba - Colección Costantini

“El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el *sistema de su enunciabilidad*. El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define su modo de actualidad del enunciado-cosa; es el *sistema de su funcionamiento*. Lejos de ser lo que unifica todo cuanto ha sido dicho en ese gran murmullo confuso de *un* discurso, lejos de ser solamente lo que nos asegura existir en medio *del* discurso mantenido, es lo que diferencia *los* discursos en su existencia múltiple y los especifica en su duración propia.”¹

Entre 1993 y 2003, el *Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina* de Fundación Espigas se convirtió en uno de los archivos especializados más importante del país. Con su actual patrimonio de 150.000 documentos ofrece, a público en general y a especialistas, tanto local como regional e internacionalmente, un conjunto fundamental de fuentes para la difusión y el estudio de la historia del arte argentino, del arte latinoamericano y del arte internacional relacionado con el país.

Las relaciones erráticas y violentas de la Argentina con su memoria histórica forman parte de un diagnóstico y un campo de reflexión casi constantes. Intelectuales y artistas, de muy diferentes posiciones y especialidades, han insistido en lo que parece ya un rasgo de identidad comunitaria: la memoria como un campo de lucha simbólica y material. Desde los enfrentamientos más claros en las fronteras de la política hasta las disputas en territorios menos difundidos como la historia del arte, los gestos de tachar, borrar, ocultar y alterar han sido múltiples y permanentes. En las operaciones de inscripción histórica la manipulación de las fuentes y testimonios han puesto en peligro la conservación, difusión y accesibilidad de los documentos. Desde el abandono hasta la destrucción, pasando por el oculta-

miento, la dispersión y las barreras de acceso, la Argentina ha ensayado y aplicado muchas y diferentes maneras de asegurar la escritura de verdades definitivas y únicas, administrando y disciplinando los caminos de investigación y discusión.

Sin embargo, esta situación no impidió la formación de cuerpos documentales significativos en una red siempre activa, aunque muchas veces fragmentada, de bibliotecas, archivos, museos e instituciones públicas. Simultáneamente, ciertas predilecciones y la curiosidad de coleccionistas, bibliófilos y profesionales independientes, construyeron un tramado de numerosos e importantes islotes de archivos de todo tipo que actuaron como depositarios de reliquias colectivas del pasado y el presente. En caso de la historia del arte hubo críticos, investigadores, historiadores, artistas, galeristas, coleccionistas que se encargaron de conservar sus propias memorias y las ajenas. Luego, hubo familias y herederos que mantuvieron a salvo los “viejos papeles” en cajas y baúles, o que, sin augurar futuros a veces inciertos y azarosos, entregaron y donaron a instituciones públicas, cartas, fotos, revistas, catálogos, manuscritos y publicaciones. Sólo por citar algunos casos en Buenos Aires, bibliotecas como las del Museo Nacional de Bellas Artes,

el Museo de Arte Moderno, el Instituto de Investigaciones “Julio E. Payró” de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y la Academia Nacional de Bellas Artes, recibieron los archivos de varios de los protagonistas importantes de la historia del arte local. Los nombres de Eduardo Schiaffino, José León Pagano o Jorge Romero Brest resultan, en esta dirección, casos paradigmáticos de “papeles” conservados mediante diferentes donaciones.

Hasta los años 80, y siguiendo con una tradición iniciada en el siglo XIX, las tareas de preservación y administración de los documentos estaban en manos casi exclusivas del estado y sus instituciones. De acuerdo con los modelos europeos, y especialmente franceses, la mayoría de las actividades relacionadas con la promoción y difusión, incluso con los estímulos y algunos mecanismos de producción, de las artes visuales formaban parte de la responsabilidad y la misión del estado nacional y las organizaciones provinciales y municipales. Como en tantas otras áreas, la política oficial asumió un liderazgo concordante con una definición moderna de la “cosa pública” y su concepto de responsabilidad colectiva.

Sin embargo, en un proceso largo y, en muchos casos, agónico, el mismo estado fue retirándose lenta pero sistemáticamente. La renuncia no explícita y envuelta en decisiones administrativas o en medidas de emergencia, en general presentadas como transitorias, se reflejó en el ajuste del apoyo a las instituciones y en restricciones presupuestarias constantes. El resultado fue de hecho la clausura de casi cualquier política activa con respecto al resguardo de la memoria documental. Abandono del estado que es necesario pensar, no como variable de las crisis económicas endémicas, sino como parte de una nueva noción de lo público faccioso y como síntoma, y efecto, de luchas que, aunque a veces encubiertas, ocurrieron en frentes de batalla reales, simbólicos y múltiples. Los componentes políticos y sociales de esta forma de desvío del estado y las políticas de estado, son

parte de una historia que la Argentina intenta debatir públicamente, entre el desconcierto y la desazón, siguiendo el ritmo de fracturas y disgregaciones que se muestran constantes en los últimos 50 años.

Como parte de los cambios profundos que, desde fines de los años 80, transforman la esfera cultural, es importante subrayar las nuevas relaciones y porosidades que se construyen entre el sector público y el sector privado. Los proyectos de iniciativa privada, en general con el formato de organizaciones sin fines de lucro, empiezan a multiplicarse con perfiles y suertes diversas. Se trata de caminos complejos dentro de dinámicas y lógicas de campo nuevas. Hay elementos propios y otros de nueva cartografía internacional que se combinan, y aceleran, en la década del 90. Entre la mundialización, las industrias de la información y el entretenimiento, la revolución tecnológica, el capitalismo tardío, las tensiones local / global / regional y el nuevo instrumental teórico y práctico de la posmodernidad, los contextos de reflexión y de acción han cambiado y cambian. No podemos simplificar la mirada y el enfoque a cuestiones de geografías y territorios globalizados, sin interrogar y sin pensar las nuevas constelaciones de conceptos y prácticas que atraviesan el mundo actual.

En el panorama de las nuevas instituciones locales Fundación Espigas define sus objetivos y tareas en relación directa con el mundo de las artes visuales y la documentación, e inicia sus actividades en 1993. El origen del proyecto se remontaba a 1989. Ese año, sobre una idea de Daniel Ergasto Martínez, se había presentado a Fundación Antorchas un borrador de trabajo, con el título *Grupo Memoria*, que proponía analizar la posibilidad de crear un centro de documentación dedicado a las artes plásticas locales. En su momento la iniciativa no prosperó. Durante los próximos años y, en especial, gracias al entusiasmo de Mercedes Bullrich, hubo varios intentos que también fracasaron. En 1992, Mauro Herlitzka, presiden-

te de un grupo de empresas familiares y coleccionista, se interesó en la idea. Desde abril de 1993, empezaron a diseñarse y discutirse las estrategias y las líneas de acción para una nueva fundación privada que tendría como objetivo central la creación y el sostenimiento de un centro documental.

Durante meses se reunió información sobre instituciones ya existentes, se compararon proyectos en diferentes etapas de desarrollo, desde borradores de un caso similar que se estaba considerando en Santiago de Chile hasta los inicios de espacios originales como los que inauguraba CURARE en México DF, pasando por consultas con bibliotecas y archivos de extensas trayectorias como la *Frick Art Reference Library* de la *Frick Collection* y los *Archives of American Art* del *Smithsonian Institution*, ambas en los Estados Unidos. En la Argentina se consideraron casos que tenían en común archivos o repositorios de documentación como, por ejemplo, las bibliotecas del Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de Bellas Artes, la Fundación Forner-Bigatti, la Fundación Pan Klub Museo Xul Solar, el proyecto de documentación de la Librería Utopía, la hemeroteca de Washington Pereyra (hoy Fundación Bartolomé Hidalgo) y la base bibliográfica de la Fundación para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR). Simultáneamente se estudiaron los fondos bibliográficos más importantes que estaban en manos de bibliotecas especializadas, y se relevaron las líneas de trabajo y de investigación que, en el campo específico de la historia del arte argentino, se desarrollaban en universidades de varias ciudades del país. Las ruedas de consultas con investigadores, críticos, coleccionistas, galeristas y personas allegadas al mundo de las artes plásticas, sirvieron para ajustar, discutir y evaluar ideas y posiciones.

Sobre el mapeo obtenido se trazaron, entonces, líneas de acción inmediatas y objetivos a corto y mediano plazo. El diagnóstico mostraba un campo de trabajo disperso pero

vital, y nichos en el resguardo de la documentación o en el acceso al material que afirmaban la necesidad y sugerían el posible éxito del proyecto. Desde el inicio de sus actividades, Fundación Espigas actuó desde un modelo de integración con las instituciones y las organizaciones ya existentes, públicas o privadas, trabajando sobre la idea de tramado como definición de su perfil y como estrategia de construcción. Contribuir a un campo específico aportando un elemento dinámico con responsabilidad pública: la misión de reunir, preservar y catalogar el material formó parte de la elección y decisión simultánea de asegurar el acceso libre y rápido al mismo.

Un hecho quizás casual dio el impulso final al proyecto y aceleró su puesta en práctica. A mediados de 1993 apareció a la venta, en Buenos Aires, el único conjunto de documentación que se conservaba de la primera galería de arte que se había inaugurado en el país, el Salón Witcomb. Se trata de una colección de casi 2.000 catálogos, algunos álbumes de fotos, algunos papeles de archivo, algo de correspondencia y otros materiales diversos que, en conjunto, daban cuenta de la historia de aquella mítica galería que, desde 1896 y hasta 1971, había sido uno de los epicentros del arte, la crítica, el coleccionismo público y privado del país, desde sus locales en la calle Florida y sus sucursales en Rosario y Mar del Plata. Una institución española estaba interesada en la documentación que incluía una serie fundamental de fuentes sobre la presencia del arte español en la Argentina que, durante décadas, había sido la principal plaza de difusión y comercialización del arte hispano, después de Madrid. La obtención de ese archivo fue la base y el catalizador para el inicio de Fundación Espigas y su centro de documentación.

Desde entonces, Fundación Espigas se sumó a la tarea de reunir y registrar archivos del pasado y del presente. La exposición que presenta hoy en Malba busca dar cuenta del trabajo de 10 años de su *Centro de Documentación*.

La asociación de Espigas y el museo inaugura, para ambas instituciones, la experiencia de presentar un cuerpo de documentos como otro camino posible de acceso del público a la historia del arte. Presentar personajes y contar historias a través de fotografías, catálogos, postales, escritos, videos, revistas, grabaciones y afiches, es una manera de poner en acción los materiales que los especialistas y los investigadores acostumbran a interrogar pa-

ra imaginar y escribir sus textos. El material seleccionado y exhibido es otra manera de presentar y narrar públicamente un artista (Alfredo Guttero), un coleccionista (Francisco Llobet), un crítico (Jorge Romero Brest), tres galerías (Witcomb, Pizarro, Bonino) y una institución (Instituto Torcuato Di Tella); otra manera de acercarnos a las artes visuales y sus protagonistas; otra manera de pensar los papeles como acontecimientos aquí y ahora.

“La descripción del archivo despliega sus posibilidades (y el dominio de sus posibilidades) a partir de los discursos que acaban de cesar precisamente de ser los nuestros; su umbral de existencia se halla instaurado por el corte que nos separa de lo que no podemos ya decir, y de lo que cae fuera de nuestra práctica discursiva; comienza con el exterior de nuestro propio lenguaje; su lugar es el margen de nuestras propias prácticas discursivas. En tal sentido vale para nuestro diagnóstico. No porque nos permita hacer el cuadro de nuestros rasgos distintivos y esbozar de antemano la figura que tendremos en el futuro. Pero nos desune de nuestras continuidades: disipa esa identidad temporal en que nos gusta contemplarnos a nosotros mismos para conjurar las rupturas de la historia; rompe el hilo de las teleologías trascendentes, y allí donde el pensamiento antropológico interrogaba al ser del hombre y su subjetividad, hace que se manifieste el otro, y el exterior. El diagnóstico así entendido no establece la comprobación de nuestra identidad por el juego de las distinciones. Establece que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, nuestro yo la diferencia de las máscaras. Que la diferencia, lejos de ser origen olvidado y recubierto, es esa dispersión que somos y que hacemos.”²

¹ Michel Foucault. *La arqueología del saber*. México DF, Siglo XXI Editores, 1977, p. 220

² ibidem pp. 222-223

10 AÑOS DE FUNDACIÓN ESPIGAS

Marina Baron Supervielle

Coordinación general
Fundación Espigas

Fundación Espigas, una ONG sin fines de lucro (con personería jurídica por resolución de la Inspección General de Justicia 000948/1994), inicia sus actividades en octubre de 1993 con el propósito de organizar y sostener un **Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina**.

Su definida **misión** marcó desde el comienzo **objetivos** claros y precisos:

- Preservar, conservar y clasificar documentación variada referida a la historia de las artes visuales en la Argentina, arte argentino en el mundo, arte internacional relacionado con el país y arte latinoamericano.
- Brindar servicios de consulta a historiadores, críticos, periodistas, investigadores, casas de remates, galerías, anticuarios, coleccionistas, estudiantes especializados, instituciones culturales públicas y privadas y público en general.
- Poner a disposición del público usuario, a través de su base de datos, el material documental existente en la institución.
- Conectar la información y documentación obtenidas con las de otros centros nacionales e internacionales, participando activamente en la creación de redes informáticas con instituciones similares.
- Desarrollar proyectos de investigación con temáticas afines, orientados a estimular la producción científica en nuestro país.
- Promover líneas editoriales, a partir de la documentación conservada, con fines de difusión y para contribuir a la producción de nuevos conocimientos sobre el campo artístico local y regional.

Objetivos específicos

- Contribuir a la creación de una conciencia más clara sobre la importancia de la documentación como parte del conocimiento de la historia cultural.
- Aportar un circuito válido de información e investigación a estudiantes de niveles terciarios y universitarios de la educación pública y privada.
- Facilitar a investigadores, expertos, curadores, docentes, críticos, artistas y periodistas especializados locales e internacionales el trabajo de preparación de corpus bibliográficos, ensayos, libros, catálogos razonados, monografías, artículos y publicaciones en general.
- Brindar información a museos, colecciones públicas y privadas e instituciones culturales para la documentación de sus patrimonios.
- Valorizar la documentación como elemento activo en la producción de nuevas formas de conocimiento ligadas a la historia del arte, la sociología del arte, los estudios culturales, la práctica curatorial y disciplinas afines.

FONDO BIBLIOGRÁFICO Y DOCUMENTAL

En 1994 el diseño de una estrategia de rescate y preservación de material documental disperso, de difícil acceso y, en muchos casos, en un proceso de grave deterioro permitió en poco tiempo organizar y clasificar el fondo bibliográfico y documental de Fundación Espigas. Para ello se contactaron y visitaron instituciones culturales públicas y privadas, nacionales, provinciales y regionales: bibliotecas, museos, centros culturales, escuelas de arte, universidades, galerías de arte, anticuarios, casas de remate, etcétera.

Al final de la campaña, que duró aproximadamente un año, se logró reunir cerca de 40.000 documentos e incorporar 200 donantes de material bibliográfico. Luego se implementaron sistemas de canje e intercambio que contribuyeron a ampliar las colecciones.

En la actualidad el fondo bibliográfico de Fundación Espigas es el fondo documental más importante y completo en su especialidad, con alrededor de 150.000 publicaciones organizadas en diferentes archivos: monografías, catálogos de exposiciones individuales y colectivas, catálogos de remates y ventas públicas, obras generales y de referencia, noticias gráficas, publicaciones seriadas, revistas, coleccionismo argentino, mediateca (incluye fototeca, videoteca y diapoteca), monografías, archivos personales e institucionales, catálogos de salones, premios, bienales, ferias locales e internacionales con participación argentina y latinoamericana, manuscritos, epistolarios, agendas culturales, afiches, invitaciones, gacetillas de prensa, etcétera.

Entre sus colecciones se destacan:

- Colección de 37.000 catálogos de exposiciones individuales y colectivas de arte y artistas argentinos en el país y en el exterior, y de arte y artistas internacionales en la Argentina.
- Colección única de 5.000 catálogos ilustrados y nóminas de expositores de salones de bellas artes nacionales, provinciales y municipales desde 1910 hasta la actualidad y antecedentes de fines del siglo XIX.
- Colección única de 3.200 catálogos de remates y ventas públicas en Buenos Aires y Montevideo, Nueva York y Londres (con arte latinoamericano) desde 1876 hasta la actualidad, muchos de ellos anotados con precios y nombres de compradores.
- Archivo de coleccionismo, coleccionistas y colecciones argentinas, que incluye catálogos patrimoniales públicos y privados, catálogos de ventas, noticias gráficas, catálogos de exposiciones, álbumes y publicaciones monográficas. Se trata de alrededor de 1.700 documentos, además del archivo completo de investigación sobre el tema reunido por Lucrecia de O.C. de García Arias.

- Archivo y documentación de galerías e instituciones algunas de ellas destacadas, como galerías Witcomb, Müller, Peuser, Solla (Mar del Plata), Renom (Rosario), Bonino (Buenos Aires, Nueva York, Río de Janeiro), Antígona, Lirio, Pizarro, Argentina, Wildenstein, Artemúltiple, Carmen Waugh, Jacques Martínez, Lublin Arthea, Carrillo (Rosario), El Pórtico, Forma, Lagard, Rioboo, Viau, Velázquez, Centoira, además de las galerías, salas y centros de exposiciones en actividad.

- Colección de catálogos de premios, concursos y certámenes nacionales, municipales, provinciales y privados y, asimismo, en bienales internacionales con participación argentina y de ferias de arte locales y mundiales. Aproximadamente 3.000 publicaciones.

- Archivo y documentación de instituciones públicas y privadas como Amigos del Arte, Agrupación Impulso, Ver y Estimar, El Fogón de los Arrieros, El Círculo, Instituto Torcuato Di Tella, Club de la Estampa, Fundación San Telmo, Fundación Banco Patricios, Arte Canal.

- Fototeca con 30.000 fotografías, diapositivas, transparencias y negativos, incluyendo reproducciones de obras, retratos de artistas, imágenes de exposiciones, fotos de instituciones y material social y biográfico.

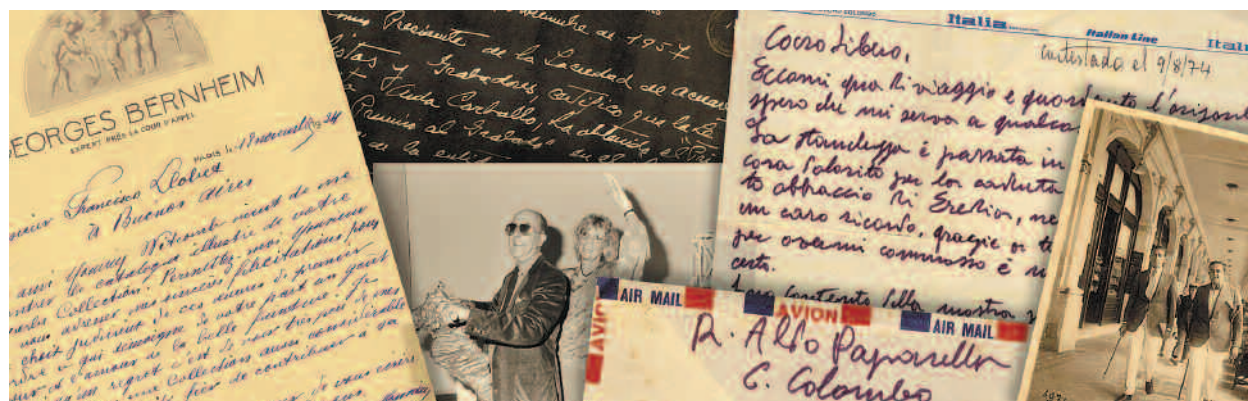
- Hemeroteca con más de 800 títulos de revistas de arte, literarias, culturales y de interés general. En la actualidad se cuenta con 15.000 artículos clasificados en la base de datos.

- Archivo de noticias gráficas de todo el país (completo desde 1994 a la fecha) y con colecciones anteriores de los principales diarios y periódicos locales como, por ejemplo, los suplementos culturales de *La Nación* y *La Prensa* (1928-1944), *La Opinión Cultural* (1975-1976), *La Maga* (completa) y otros.

- Colección de publicaciones seriadas y periódicas, incluyendo títulos de universidades de todo el país y actas y ponencias de seminarios y congresos sobre historia y teoría del arte.

- Dos mil quinientos libros y obras generales de referencia y 2.000 monografías de artistas argentinos y latinoamericanos.

- Archivo de boletines, guías, programaciones y agendas de instituciones culturales de todo el país.



Material documental de los archivos especiales de artistas de Fundación Espigas.

RESCATANDO ARCHIVOS

Bajo el lema *Conservar la documentación es cuidar nuestra historia*, Fundación Espigas, consecuente con su misión, incorporó en los últimos años importantes archivos. Ingresaron al fondo documental archivos procedentes de artistas, críticos, historiadores, coleccionistas e instituciones relacionadas con el campo artístico local. Se incorporaron los originales o, en algunos casos, los duplicados de cartas, manuscritos, fotografías, videos y recortes de diarios, entre otros, de Alejandro Christophersen, Antonio Berni, Aida Carballo, Julia Lublin, Alfredo Guttero, León Ferrari, Ernesto Deira, Líbero Badii, Chiquita García Arias, Adolfo Bellocq, Felipe Noé, Atalaya, Moctezuma, Herrera Mac Lean, Jorge Romero Brest, Francisco Llobet, Alberto Collazo, Gyula Kosice, Raúl Lozza, Sameer Makarius, Pío Collivadino, Sesostris Vitullo, Ignacio Pirovano, Josefina Pizarro.

BASE DE DATOS ESPIGA

Herramienta única en su tipo en América Latina que permite realizar búsquedas, localización y consultas documentales y bibliográficas rápidas con combinación múltiple de descriptores.

A partir de 1995, una vez constituido el Centro de Documentación con sus archivos clasificados, se iniciaron los programas de informatización. Se organizó la Base de Datos Espiga con el programa CDS/WINDOW/ISIS, creado por la UNESCO y reformulado por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Se utilizan palabras clave o descriptores que son elaborados de acuerdo con las necesidades de contenido de cada tipología de material documental, ya que no se cuenta con un tesoro de arte en español. Desde 1999 la Base de Datos Espiga puede consultarse por Internet en www.espigas.org.ar.

En el marco de los programas de informatización del Centro de Documentación, Fundación Espigas lidera, a partir de 1999, la primera red informática de bases de datos, Red de Investigación Artística (RIA), con la participación de las bibliotecas de la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA), el Instituto de Teoría del Arte "Julio E. Payró", de la Universidad de Buenos Aires (UBA), y el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires (MAMBA).

CÓMO ACCEDER A LA INFORMACIÓN: CONSULTAS

La Fundación brinda servicios de consulta en forma gratuita a especialistas y público en general local e internacional.

Las consultas se realizan en las salas de lectura de la institución o vía Internet, www.espigas.org.ar. También se ofrecen servicios arancelados para investigaciones puntuales realizadas por profesionales del Centro y remitidas directamente a domicilio.

PASANTÍAS

Con el objetivo de optimizar la clasificación y ordenamiento del material bibliográfico, desde 1995 se organizó el área de pasantías y voluntariado, con un promedio anual de quince pasantes con ciclos de trabajo trimestrales renovables.

Participan del Programa de Pasantías estudiantes avanzados de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y de la carrera de Gestión e Historia de las Artes de la Universidad del Salvador, estudiantes de las escuelas de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” y “Ernesto de la Cárcova”, estudiantes de Bibliotecología y de Ciencias de la Comunicación (UBA) y otras carreras afines, tanto universitarias como terciarias.

PROGRAMAS DE INVESTIGACIÓN Y SIMILARES

Simultáneamente con la organización del fondo documental y los procesos de informatización, Fundación Espigas estimuló el desarrollo de programas de investigación y similares, entre los que se destacaron:

- Relevamiento de investigadores universitarios dedicados al campo de la historia del arte, con determinación de sus áreas específicas de trabajo y sus vínculos institucionales.
- Relevamiento de la documentación referida a las artes y los artistas plásticos argentinos existente en el Archivo de la Biblioteca Central del Ministerio de Relaciones Exteriores (años trabajados: 1900-1906).
- Proyecto “Documentación del arte español en la Argentina”. Relevamiento del material bibliográfico existente en el Centro de Documentación y armado de una base de da-



Sala de consulta en la sede de la Fundación Espigas.

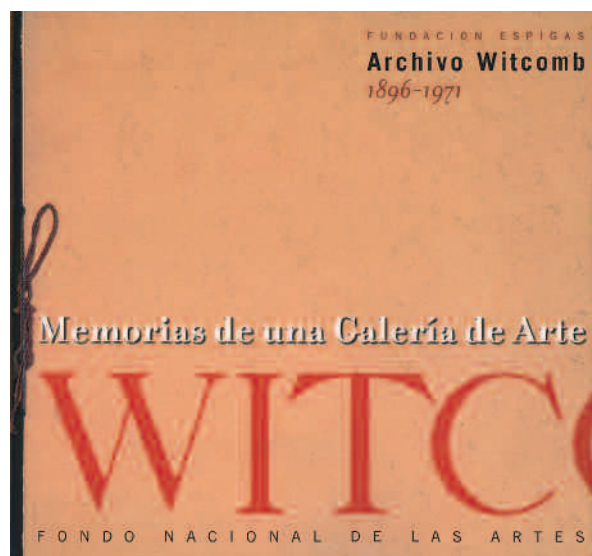
tos y bibliográfica auxiliar en el marco de un programa de cooperación financiado por la AECL, Madrid, y apoyado por la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS-Madrid).

- Proyecto “Relaciones suizo-argentinas en el campo de las artes plásticas. Siglo XIX y XX”. Este proyecto fue financiado por la Oficina Federal de Cultura de la Embajada de Suiza en Buenos Aires y tuvo como finalidad el relevamiento de la información, teniendo en cuenta la relación bilateral cultural entre Argentina y Suiza a través de experiencias artísticas diversas.
- Convenio con TRAMA (programa de cooperación entre artistas), actuando como anfitriona.
- Convenio de colaboración con el Área de Documentación e Investigaciones del Parque de España, Rosario, en el marco de los subsidios AECL y los programas españoles de ambas instituciones.
- Radicación del programa de investigación sobre el crítico argentino Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya) desarrollado por la doctora Patricia Artundo en el marco de una beca nacional de perfeccionamiento otorgada por el Fondo Nacional de las Artes.
- Radicación de un programa de investigación a cargo de la licenciada María Amalia García sobre la correspondencia entre el artista Tomás Maldonado y el coleccionista y teórico Ignacio Pirovano.

- Convenio con el Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la embajada de Francia en la Argentina para informatizar la documentación que conserva Fundación Espigas referida al arte y artistas franceses, especialmente en catálogos de exposiciones, archivos de prensa, revistas y catálogos de remate.
- Proyecto de investigación "Coleccionismo en la Argentina, siglos XIX y XX". Relevamiento e informatización de la documentación preservada en los archivos de Fundación Espigas. Este proyecto se realizó gracias al apoyo del Latin American Department de Christie's de Nueva York.

PROGRAMA EDITORIAL

Una de las prioridades de Fundación Espigas desde sus comienzos fue el desarrollo de una línea editorial, que pudo concretarse en el año 2000 con el lanzamiento de la publicación *Memorias de una galería de arte. Archivo Witcomb 1896-1971*, libro histórico documental con aparato crítico dirigido a la comunidad académica y público en general, editado por el Fondo Nacional de las Artes y produ-



Cubierta del libro *Memorias de una galería de arte. Archivo Witcomb 1896-1971*.

cido por Fundación Espigas sobre la base de su archivo Witcomb, primera galería de arte que funcionó en el país.

Actualmente, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, Sotheby's - New York, AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional de Madrid) y el Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada Francesa en la Argentina, se encuentran en preparación la edición de un libro sobre el crítico de arte Atalaya sobre la base del Archivo Atalaya (alrededor de 700 documentos inéditos), la publicación de *El arte francés en la Argentina* y el proyecto de preedición de *El arte español en la Argentina*.

Es importante también destacar el área de intercambio y donaciones de material documental. Esta área funciona desde 1995 y a través de convenios y distintos programas se han distribuido más de 60.000 piezas bibliográficas en 150 bibliotecas especializadas de todo el país y el exterior. En 1999 la colaboración de Fundación Andreani resultó indispensable para el logro de este objetivo.

PREMIOS Y SUBSIDIOS

Metas cumplidas, proyectos y programas concretados y realizados durante estos diez años de gestión contaron con el reconocimiento y apoyo de empresas e instituciones nacionales e internacionales:

- Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), 1999 - 2000 - 2001 - 2002 (España)
- Andrew W. Mellon Foundation, 1999 (Estados Unidos)
- Christie's, 2002 (Estados Unidos)
- Fondo Nacional de las Artes (FNA), 1996 - 1997 - 1999 - 2001 - 2003 (Argentina)
- Fundación Andreani, 1999 - 2000 - 2001 - 2002 - 2003 (Argentina)
- Impsat, 2000 - 2001 - 2002 - 2003 (Argentina)
- J. Paul Getty Grant Program, bienio 1998 - 1999 (Estados Unidos)

- Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada de Francia, 2000 - 2001 - 2002 - 2003 (Francia)
- Oficina Federal de la Cultura (OFC), 1998 - 1999 (Suiza)
- Saráchaga Remates, 1996 - 1997 - 1998 (Argentina)
- Sotheby's, 1997 - 1998 - 1999 - 2000 - 2003 (Argentina)
- Premio Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA), 2001 (Argentina)
- Premio Konex – Mención especial, 2002 (Argentina)

RESULTADOS OBTENIDOS EN DIEZ AÑOS DE GESTIÓN

- En 1996 el Centro de Documentación de Fundación Espigas es declarado de interés nacional (decreto 1.242).
- La calidad y cantidad del material reunido en sus archivos lo ha convertido en el fondo documental más completo que existe en el país sobre la historia de las artes visuales en la Argentina y en uno de los más importantes de Latinoamérica.
- Participa con sus fondos documentales en exposiciones locales e internacionales.
- La Base de Datos Espiga se ha constituido en una herramienta eficaz de trabajo que permite realizar rápidas consultas en forma gratuita en un gran volumen de bibliografía especializada.
- La red informática con otras instituciones creó un circuito de información y de comunicación nacional y regional.
- Investigadores, estudiantes, periodistas, críticos, curadores, coleccionistas, docentes, artistas, operadores y administradores culturales, galerías de arte, museos e instituciones culturales en general, conforman el público usuario en continua expansión (en el último año se triplicó el número de consultas con respecto al anterior).
- Se lanzó la línea editorial, con un libro publicado y tres en preparación.



- Se publicaron y distribuyeron 5 folletos institucionales bianuales que dieron cuenta de los objetivos y actividades de la Fundación.
- Participan del proyecto de Fundación Espigas 50 socios de distintas categorías, 6 representantes en diversas provincias y en el Uruguay, empresas patrocinantes, 700 donantes de material bibliográfico y 30 pasantes anuales.
- La infraestructura institucional cuenta hoy con una sala de lectura con computadora para consulta del público en general, gabinete para investigadores, una sala de recepción y clasificación de material, dos salas de archivo para almacenamiento y conservación del fondo bibliográfico propio y una sala de informática.

Los logros obtenidos en estos diez años son la suma de esfuerzos, colaboración y apoyo económico de amigos, socios, donantes, pasantes e instituciones públicas y privadas, nacionales e internacionales.

Hasta la aparición de nuestro Centro de Documentación, parte de la documentación de nuestra historia del arte era destruida o se conservaba en forma dispersa y era de difícil acceso. Hoy Fundación Espigas funciona como el repositorio más importante y moderno referido a este tema.

Por eso es importante que se comprometa y participe con nosotros colaborando con nuestro proyecto. Para seguir creciendo y brindando mejores servicios necesitamos de usted.

CONSERVAR LA DOCUMENTACIÓN ES CUIDAR NUESTRA HISTORIA.
LOS PAPELES DE HOY SON LOS DOCUMENTOS DEL MAÑANA.

NOTAS A UNA EXPOSICIÓN EN EL Xº ANIVERSARIO DE FUNDACIÓN ESPIGAS

Patricia M. Artundo
Curadora

Organizar una exposición que dé cuenta de los diez años de vida de una Fundación a través de la exhibición del acervo reunido en su Centro de Documentación, implica de por sí varios desafíos. Tal vez el más importante sea el de romper con el prejuicio de que la exhibición de documentos –revistas, libros, catálogos, afiches, fotografías, manuscritos etc.– suele ser algo aburrido o, en todo caso, destinado a un público restringido, provisto básicamente de una cultura literaria. Y esto, particularmente, cuando dicho material no es entendido como complemento de una exposición de arte –en la que obras y documentos aparecen potencializándose mutuamente– sino que se constituye en objeto mismo de exhibición.

En el caso de *Arte y documento. Fundación Espigas 1993-2003* fue necesario, en primer término, responder a dos preguntas: ¿cómo hablar en términos expositivos, sean visuales y/o auditivos de la variedad y riqueza del material que constituye su acervo? y ¿cómo subrayar la amplitud que el concepto de “documento” puede adquirir, particularmente cuando se lo entiende como una categoría abierta y dinámica?

Si las respuestas a estas dos preguntas fueron básicas a la hora de proponer el guión curatorial, en su definición no fue menos importante la necesidad de señalar cómo a través de ellos es posible aproximarse a distintas problemáticas que hacen a la historia del arte argentino. Los objetos a presentar deberían ser aquellos que permitiesen pensar las condiciones de producción artística individual o colectiva, la creación de nuevos espacios alternativos frente a los ya instituidos, cómo en cada momento histórico los espacios de consagración artística fueron

modificándose, cuáles fueron los circuitos de comercialización y circulación de obras de arte, cómo se constituyeron las colecciones públicas y privadas, entre otras tantas posibilidades de abordaje.

Para alcanzar estos objetivos, la organización de la exposición a partir de módulos temáticos pareció ser la alternativa más adecuada, en tanto a través de estos es posible mostrar a los documentos en pleno funcionamiento. Y a la hora de definir dichos núcleos fueron varios los aspectos que entraron en consideración. Si uno de ellos fue la relevancia de la presencia de algunos archivos especiales en el fondo de Espigas, no fue menos importante la consideración del lugar central que ocupan a la hora de comprender al arte argentino en el contexto de procesos histórico-culturales específicos.

En este sentido, la identificación de los materiales pertinentes a los objetivos propuestos fue facilitada por el registro documental de su acervo constituido en la Base de Datos Espiga, que agiliza búsquedas y revela muchas veces material desconocido. Junto a ello, las investigaciones realizadas en el campo de la historia del arte argentino en los últimos quince años, con resultados que recorren toda la bibliografía publicada sobre el tema durante ese lapso, fue también importante en tanto permitió realizar lecturas actualizadas. Todas estas consideraciones llevaron además a delimitar un arco en el tiempo desde fines del siglo xix a fines de los años 60 del siglo xx en el que los módulos temáticos propuestos –un artista, un coleccionista, un crítico de arte, tres galerías y una institución– se activan mutuamente y aparecen interrelacionados. A ellos se suman dos conjuntos: el de afiches –directamente relacionado

con los dos últimos módulos– y entendidos como parte de una estrategia publicitaria que convocó a artistas y a diseñadores; el otro, el de revistas, las presenta en su propia especificidad y ambos amplían la lectura propuesta.

ALFREDO GUTTERO, LA TRAYECTORIA DE UN ARTISTA¹

Alfredo Guttero (Alfredo Nicolás Guttero, 1882-1932) resulta casi ejemplar cuando se busca reconstruir distintos aspectos de la actividad artística argentina desde fines del siglo XIX a comienzos de los años 30 del siglo siguiente.² Como tantos otros pintores, Guttero comenzó su aprendizaje artístico recién ingresado a la adolescencia, guiado inicialmente por Reynaldo Giudici, uno de los representantes de la denominada generación del ochenta; su carnet de dibujo (Cat. 34) muestra este estado inicial de su aprendizaje.

Eran los años de organización de las instituciones artísticas y del comienzo del proceso de profesionalización de los espacios de exhibición –como los Salones Witcomb (Cat. 87)– y de la actividad de agrupaciones como la Colmena Artística (Cat. 160). Su iniciación en el campo del arte lo dirigió rápidamente hacia esos espacios incipientes, en un momento en que la obtención de una beca de perfeccionamiento era una meta deseada por muchos en tanto constituía una de las pocas posibilidades de tener acceso a un nivel superior de formación y de alguna manera aseguraba una posterior reinserción en el medio local. Publicaciones como las de José Elías Niklison –*Los pensionados argentinos de Bellas Artes* (Cat. 12)– permiten eva-

luar quiénes entraban en competencia, cuáles podrían haber sido los criterios de evaluación seguidos para conceder como en el caso de Guttero una Beca Especial “Paisaje”, como así también conocer a sus compañeros de generación y reconocer su proyección virtual en el tiempo, si es que esta existió.

Los primeros años en Europa señalan su paulatina inserción en el medio artístico parisino, presentándose en salones como el organizado por la Société Nationale des Beaux Arts (Cat. 13), y en otros como el de la Société Artistique Française et Argentine presentado en París en 1912 y al año siguiente en las salas de Witcomb (Cat. 16), esto último indicando también la creciente difusión de la pintura francesa en el país y la amplitud de la colonia de artistas argentinos radicados en la capital francesa. Pero tal vez lo más significativo, es que Guttero mantuvo desde el comienzo sus lazos con la Argentina, como lo prueba su participación en la *Exposición Internacional de Arte del Centenario* (1910, Cat. 14) y otras posteriores (Cat. 15, 17 y 19).

No obstante esto, desde mediados de los años 10 comenzó a gestarse una lectura crítica en relación con los mecanismos de promoción y difusión del arte argentino en el exterior. La creación en 1917 de la Asociación de Artistas Argentinos en Europa –integrada por Guttero, Juan M. Gavazzo Buchardo, Pablo Curatella Manes, José A. Merediz, Guillermo Butler y Numa P. Rosssotti– marca precisamente el cuestionamiento a determinadas instancias de legitimación. El valor que este grupo concedió a la Asociación, que realizó su primera y única exposición en Madrid en las salas del Círculo de Bellas Artes (Cat. 3), se comprueba

¹ Deseo expresar mi agradecimiento personal a Dora Guttero, quien donó oportunamente a Fundación Espigas parte del archivo del artista que ella conservó y preservó durante casi setenta años, como así también agradecerle su amistad y generosa ayuda.

² Cf. nuestros “Alfredo Guttero en Buenos Aires: 1927-1932”. En *Arte Argentino del Siglo XX. Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas. Año 1997*. Buenos Aires, Fundación para la investigación del arte argentino, 1997, p. 11-68 y *Cartas a un amigo. Espistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini. 1916-1930*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. FFyL. UBA, 2001. V. también los trabajos de María T. Constantin. “Alfredo Guttero y el paisaje industrial”. En *Arte Argentino del Siglo XX. Premio Bienal de Crítica de Arte Jorge Feinsilber*. Buenos Aires, 1990, p. 31-52 y “Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la re-formulación de la modernidad en Guttero, Cúnsolo y Lacámara”. En: Wechsler, Diana B. (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 1, 1998, p. 157-178.

cuando dos años después Gavazzo Buchardo y Curatella Manes, se presentaron en Buenos Aires como “Expositores Artistas Argentinos – Madrid” (Cat. 18).

En el caso de Guttero, el inicio de la década del 20 lo vio afirmándose en el medio europeo a través de su exposición individual en Berlín en 1922, en la Galerie Alfred Flectheim (Cat. 10 y 20). Una galería sostenida por el coleccionista homónimo que en 1913 había abierto su primer sala en Düsseldorf la que estuvo activa hasta el estallido de la Guerra Mundial. Reabierta en 1919, dos años después inauguró su filial berlinesa. Desde entonces Flectheim se afirmó como uno de los principales *marchands* de arte moderno, representando a artistas como Ernesto de Fiori y teniendo en su trastienda obras de Derain, Vlaminck, Pascin, Kokoska, Macke, Chagall etc.; editando la revista *Der Querschnitt* y completando su acción con una línea editorial propia que anunciaba para 1923 la publicación de *Almaïde d’Etremond* de Francis Jammes ilustrada con litografías de Guttero.

A esta primer exposición, le siguió otra en 1927 en el Palazzo Rosso de Génova (Cat. 11 y 22), pasando por su participación en la *XIVª Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia* en 1924 (Cat. 21). En el marco de esas estrategias de inserción aparece como una figura clave Alberto Candiotti (Cat. 36) que además de cónsul argentino en distintas ciudades europeas, estuvo estrechamente ligado a los medios culturales, en particular como animador del Ateneo Hispanoamericano en Berlín y quien no por casualidad escribió el texto de la exposición de Emilio Pettoruti en *Der Sturm* en 1923 y fue el encargado de presentar a Guttero ante el público italiano en 1927.

Sin lugar a dudas, la decisión de regresar a la Argentina en ese mismo año, para quien había estado 23 años fuera de su país, no debe haber sido fácil, aun cuando tuviera algunos interlocutores en el Río de la Plata. Hacemos referencia al escultor Luis Falcini quien a través de las redes de amistad establecidas en Montevideo y Buenos Aires podía dar a conocer su obra, interesado como estaba por la reno-

vación que proponía su amigo. Eso explica la aparición de noticias sobre su exposición en Génova en la revista uruguaya *Páginas de Arte* (Cat. 31) y de otros artículos más inesperados como el que le dedicara Atalaya en el *Suplemento Semanal* del diario anarquista *La Protesta*, recogido años después en su libro póstumo *1920-1932 Críticas de Arte Argentino* (Cat. 33).

En el caso de Guttero, su experiencia europea lo había fogueado en la participación de salones y a su regreso él puso en práctica lo que denominó una “política de presencia”, que lo mostró activo en exposiciones de Buenos Aires, Rosario, La Plata, Paraná. El período 1927-1932 es el que lo vio afirmarse en el centro de la escena artística local como una figura clave desde su participación en la *Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales* de 1927-1928 (Cat. 23) a su consagración en la *First Baltimore Pan American Exhibition of Contemporary Paintings* de 1931, donde obtuvo el Primer Premio (Cat. 6 y 27). Y si uno puede entender la organización de muestras colectivas como la del *Nuevo Salón* de 1929 como la concreción de expectativas manifestadas anteriormente por otros artistas como el de “los muchachos de París”, también es cierto que fue solo a través suyo que logró configurarse un nuevo espacio para los auto-denominados artistas modernos.

El *Nuevo Salón* con sus versiones en Rosario (Cat. 25) y La Plata y sus sucesivas ediciones, la creación de la Sección de Arte Plástico en la Asociación Wagneriana en 1930 (Cat. 26), la presentación del *Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos* en Montevideo en 1931 (Cat. 28) o la participación de estos artistas –Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Horacio Butler, Raquel Forner, Domínguez Neira, Norah Borges, Xul Solar, Emilio Pettoruti, Carlos Giambiagi, Juan A. Ballester Peña, Ignacio Pirovano, Elena Cid, Alberto Morera etc.– en salones nacionales y provinciales (Cat. 24 y 32), permiten ser identificados claramente, y reconocer las nuevas estrategias de acción de fines de los 20. Todos ellos y en particular Guttero, encontraron también un espacio que los acogió

en las salas de la Asociación Amigos del Arte (Cat. 46, 57, 60) que desde su fundación en 1924 se afirmó en su propio eclecticismo y que acogió no solo las obras pertenecientes a los más encumbrados coleccionistas argentinos, en particular los de arte francés, sino también a artistas como Guillermo Facio Hebequer, al mismo Guttero en dos oportunidades, o la explosiva exposición de Berni en 1932; que editó el *Martín Fierro* de José Hernández con grabados de Alfredo Bellocq (1930) o su serie de tarjetas postales con obras de artistas argentinos (Cat. 7 y 8).

Guttero mismo, junto a Alfredo Bigatti, Pedro Domínguez Neira y Raquel Forner, amplió además el radio de su estrategia de acción al proponer en 1932 los Cursos Libres de Arte Plástico (Cat. 37), a partir de la adopción de un sistema de enseñanza que apareciese actualizado y que respondiese a los principios sostenidos por ellos: la afirmación de una realidad expresiva por sobre la objetiva y la recuperación de la composición plástica como punto de partida para una renovación formal.

Y si en el bloque de los artistas modernos hubo fisuras en las alianzas establecidas inicialmente, lo cierto es que Guttero se ubicó en un espacio privilegiado en el que su persona fue requerida al mismo tiempo desde diversos ámbitos como el Teatro Colón, para el que realizó tres escenografías en 1931 (Cat. 35) y también como jurado en diferentes salones. Su sorpresivo fallecimiento en diciembre de 1932 constituyó sin duda un golpe, en tanto para ese entonces el pintor-decorador operaba ya para muchos como un referente cultural y artístico. Para medir su alcance, basta leer la nómina de instituciones y personalidades (Cat. 38) que participaron de la exposición

homenaje realizada al año siguiente en las Salas Nacionales. Cierre de una época, percepción que se agudiza cuando se considera la desaparición de otra de las figuras clave de la década del 20, el crítico de arte Atalaya, como así también el giro que se produjo en la manera de comprender las relaciones entre arte y sociedad y de *comprometerse* a través del arte, que signó de manera decida a la década del 30.

FRANCISCO LLOBET, EL PERFIL DE UN COLECCIONISTA

En los últimos años ha existido un interés creciente por conocer cuáles son los criterios que guían a un coleccionista en la conformación de su colección, cómo pesa en sus decisiones la necesidad de diferenciarse de otros que asumen el mismo rol; si la adquisición de una obra es pensada en términos financieros o cuál puede ser la elección más adecuada en términos de seguridad en la inversión, cuáles son las funciones que asume para sí en el ámbito privado o público, cuál es la relación posible –y para algunos, deseable– entre coleccionismo y mecenazgo o, por último, cuál es la imagen pública que un coleccionista construye de sí mismo y/o de su colección.³

En el caso de este módulo temático en el contexto de la exposición *Arte y documento*, que la elección haya recaído en la figura de Francisco Llobet (1882-1939) se debe, en principio, a la excepcionalidad del material referido a él conservado en Espigas. Pero también al hecho de que Llobet reunió en sí mismo una multiplicidad de roles que lo vieron comprometido en diferentes espacios de poder no sólo simbólico sino también objetivo, en el campo artístico local.

³ Para una lectura de la historia del coleccionismo en la Argentina, cf. Marcelo E. Pacheco. "La Colección Costantini, un proyecto diferente". En *A Coleção Costantini no Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Museu de Arte Moderna, p. 57 y ss. y del mismo autor "Historia del coleccionismo en la Argentina". Recogido en *Algunos textos 1993-1999*. Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000, p. 104-115. Cf. también Andrea Giunta, Marcelo Pacheco y Mari C. Rodríguez. "De lo público a lo privado y viceversa: Estrategias del coleccionismo artístico en Argentina". *Cantos paralelos. La parodia en el arte argentino contemporáneo*. Jack S. Blanton Museum of Art-Fondo Nacional de las Artes, 1999, p. 260-271. Sobre el coleccionismo a fines del siglo XIX, cf. María Isabel Baldasarre. "Mercado de arte y coleccionismo en Buenos Aires a fin del siglo XIX". *Avances*. Revista del Área de Artes. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. Córdoba, n. 4, 2000-2001, p. 31-45 y como estudio de caso, véase María Amalia García. "El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto". En *Poderes de la imagen. IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 2001 (en prensa).

Este coleccionista, prestigioso médico de profesión, formó su colección durante poco más de 25 años de compras continuas (Cat. 42). La dedicó a la pintura francesa del siglo XIX y de comienzos del s.XX, con especial énfasis en los maestros de la Escuela de 1830 y del impresionismo y, en lo que hace a escultura, además de obras de Antoine Bourdelle, Rembrandt Bugatti y Antoine-Louis Barye, reunió un conjunto notable de 16 piezas de Rodin (Cat. 39-41). A ello sumó porcelanas, cristales de roca y marfiles de las grandes dinastías chinas. Por otra parte, si la elección de la pintura francesa como eje constitutivo de su colección puede ser explicada recordando la formación cultural de nuestras elites que optaron decididamente por el modelo francés, en el caso de Llobet deben hacerse otras consideraciones. Esto particularmente para entender tanto su trato directo con los *marchands d'art* franceses o su relación con algunos artistas como Lucien Simon o Michel Simonidy, o para que su colección fuese presentada en los salones del parisino Hotel Majestic.

En este sentido, parece relevante tener presente las firmes relaciones establecidas desde los años del Centenario de la Independencia por su hermano José Manuel Llobet, primero como Cónsul General en Francia con asiento en París y luego como fundador de la Cámara de Comercio Argentina en Francia, actuación que le valió el reconocimiento público de los gobiernos de ambos países. Seguramente esto le facilitó a Llobet las compras y contactos en el mundo cultural parisino. Fue precisamente bajo los auspicios de esa Cámara que se presentó su colección en París que fue objeto de una conferencia dictada por Camille Mauclair –uno de los críticos de arte más importantes y, para el campo artístico argentino, más influyentes– que fue publicada en formato libro en 1931 (Cat. 49). Un hito en su carrera de coleccionista imposible de igualar en ese momento por ninguno de sus pares argentinos y que estuvo

probablemente relacionado con el viaje que entre agosto y octubre de 1930 realizó una misión argentina por todo el territorio francés con el objeto de estrechar los vínculos entre Francia y la Argentina.⁴

Por otra parte, si nuestro coleccionista continuó con algunas de las prácticas establecidas desde fines del siglo XIX, como la ya mencionada compra directa en Europa (Cat. 60), también el progresivo y sostenido crecimiento del mercado de arte local, apoyado por la profesionalización de nuestras galerías, permitieron el acrecentamiento de su colección con adquisiciones en nuestro país sea a *marchands* extranjeros más o menos establecidos como Ferruccio Stefani, J. Allard et Cie. (Cat. 44), A. J. Conrard; a galeristas argentinos, como Witcomb o al joven Domingo Viau –sea en su asociación con las galerías Georges Petit o con el bibliófilo Alejandro Zona (Cat. 48)– Franz Van Riel, Nordiska Companiet (Cat. 47), en Amigos del Arte o en remates como los de Naón y Bustillo. El cuidadoso inventario de sus obras (Cat. 63), con el detalle de cuándo y a quién las adquirió, el precio en francos y en moneda local, acompañado por un registro fotográfico de cada una de ellas organizado en álbumes, es solo uno de los aspectos que definen el perfil del coleccionista “profesional”.

En 1942 Antonio Pérez Valiente de Moctezuma entregó a los herederos de Llobet su catalogación de sus obras, encargada probablemente en 1936. Tal vez este punto marca un giro en Llobet quien desde 1924 –al inaugurarse las salas de Amigos del Arte con las obras de su colección (Cat. 46)– había optado por realizar él mismo su estudio. Una práctica que continuaría en los años siguientes con su colección de pinturas de Lucien Simon (Cat. 51) o de Forain, en los catálogos de Amigos del Arte dedicados a la pintura impresionista o en los prólogos de las exposiciones

⁴ Cf. José Manuel Llobet. “José Manuel Llobet. Antecedentes en relaciones exteriores (1906-1931)”. Datiloscrito copia, fechado “Buenos Aires, 1º de Julio de 1933”. En Francisco Llobet. Archivos Especiales. Fundación Espigas.

Rodin (Cat. 53) y *Un siglo de pintura francesa* (Cat. 52), hasta publicar sus *Notas de arte* en 1938 (Cat. 54).

En todos sus escritos aparece, por un lado, la adopción de la línea historiográfica del arte francés pauta por la crítica francesa contemporánea. Pero, además, esta misma opción marcaba su alejamiento de posiciones más de “avanzada”, ejerciendo una crítica negativa a las obras de Cézanne y sus *secuelas*, como aparece en las “Notas de un coleccionista” (Cat. 56) o en artículos como “Picasso y su boîte”.⁵

El ejercicio de la escritura y en algunos casos de la crítica de arte lo distanciaron de la mayoría de los coleccionistas que le eran contemporáneos, aunque algunos tomaron ejemplo de sus prácticas como Rafael A. Bullrich con su catálogo comentado de su colección de cuadros de Corot. Entre estos mismos coleccionistas, Llobet asumió una posición de liderazgo, en tanto él tomó para sí de manera sistemática otras funciones relacionadas con las instituciones artísticas oficiales y privadas.

Su actuación en la Asociación Amigos del Arte, de cuya comisión directiva participó de diferentes maneras, lo ubicó públicamente en una posición de privilegio en cuanto a la construcción de su propia imagen y la de su colección, y de allí, a ser nombrado en 1931 al frente de la Dirección Nacional de Bellas Artes, el camino pareció ser en línea recta. Para ello también estableció una serie de alianzas con los artistas modernos, que quedó registrada tanto en la constitución del Consejo asesor,⁶ como en una fotografía (Cat. 43) que lo muestra rodeado, entre otros, por Alfredo Guttero, Luis Falcini, Alfredo Bigatti y Héctor Basaldúa. Asimismo, este punto de encuentro marcó una

divisoria de aguas entre aquellos que a pesar de reconocer la necesidad de cambios en el seno de las instituciones artísticas, rechazaban cualquier tipo de compromiso mientras no se restableciese la vida institucional democrática luego del golpe del 30. Una suerte de alianza que solo puede equipararse a la existente entre otro coleccionista de esos años, Antonio Santamarina, al frente de la Comisión Provincial de Bellas Artes de La Plata y Emilio Pettoruti, nombrado director del Museo Provincial en noviembre de 1930, museo al que con motivo del Cincuentenario de su fundación Llobet también donó una obra (Cat. 45 y 61).

Si la permanencia de Llobet en el cargo fue breve por la polémica desatada en torno al traslado temporario del Museo Nacional de Bellas Artes al Palais de Glace, su acción en relación con este Museo fue más profunda y prolongada en el tiempo a partir de la creación de la Asociación Amigos del Museo en 1931 y de su apoyo personal a la administración de Atilio Chiappori con, entre otras cosas, el préstamo de sus obras o el sostén económico para la publicación del *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* (Cat. 50).⁷

Por último, uno podría pensar que el rol público asumido encontraría otro hito importante en su brega por la creación de un museo de arte decorativo a nivel nacional desde 1931 y que continuaría en diversos escritos en 1936 (Cat. 55) y que se concretaría finalmente en 1937 con la creación del Museo Nacional de Arte Decorativo. Hombre público, en las diversas facetas y en la multiplicidad de los roles que asumió, Francisco Llobet marcó una línea clara dentro del consumo y del gusto artístico de nuestras clases ilustradas durante los años 10, 20 y 30.

⁵ Celadón [seudónimo de Francisco Llobet]. “Picasso y su boîte”. *La Razón*. Buenos Aires, 4 de noviembre de 1934, p. 3. Recorte. Francisco Llobet. Archivos Especiales. Fundación Espigas.

⁶ Integrado por 2 escultores, 3 pintores, 2 músicos, 1 arquitecto, 1 autor teatral y 1 literato, entre los que se contaban Héctor Basaldúa, Jorge Beristayn, Enrique Prins, Alberto Lagos y José Fioravanti.

⁷ Sobre este punto, cf. Paula Casajús. “El *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* (1934-1935 y 1942)”. En María I. Saavedra y Patricia M. Artundo (dirección). *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*. Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. FFyL. UBA, 2002, p. 127-146.

JORGE ROMERO BREST O LA REESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

Hoy tal vez sea más fácil pensar en Jorge Romero Brest (Jorge Aníbal Romero Brest, 1905-1989) posando para una campaña de publicidad que lanzó en los años 70 Old Smugler, sosteniendo en su mano un vaso de whisky y fumando su famosa pipa, que como el intelectual comprometido políticamente de fines de los años 30 y de la década del 40. Objeto de revisión en el último tiempo,⁸ este módulo de la exposición tiene por fin delinear el perfil de un profesor, crítico e historiador de arte y luego operador cultural previo la afirmación de la imagen que derivó de su acción en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

Su padre, Enrique Romero Brest –figura clave en el campo de la enseñanza de la educación física a comienzos del siglo xx, contemporáneo y colega de Martín A. Malharro y como él, figura crítica y renovadora de la enseñanza pública– es una filiación imposible de ignorar al pensar cuál fue la iniciación profesional de su hijo. Esto explica la aparición de sus primeras notas en una publicación en apariencia ajena a preocupaciones estéticas como la *Revista de Educación Física*, fundada por su padre en 1909. También Romero Brest hijo fue maestro, profesor de enseñanza secundaria y universitaria, profesor de educación física iniciando a partir de 1925 una carrera pedagógica en el ámbito público que solo se vería interrumpida a fines de los años 40.

Su segunda actividad documentada fue la fundación del Cine Club de Buenos Aires –junto a Horacio Coppola, León Klimowsky y Néstor Ibarra (Cat. 81)– que lo ubica en el mismo espacio de acción de los pintores modernos y pró-

ximo a Alfredo Guttero (Cat. 9): la Asociación Amigos del Arte. Esta institución abrió sus salas en 1929 a las proyecciones de films como *L'Etoile de Mer* (1928) de Man Ray, *Entr'acte* (1924) de René Clair con escenografía de Francis Picabia y *Le Passion de Jean d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer, un núcleo claramente destinado a difundir la filmografía de vanguardia en nuestro medio. Si pensamos esta actividad del Cine Club en Amigos del Arte, unida a las presentaciones destinadas a propulsar un teatro de arte y la realización del *Nuevo Salón*, que completan el programa desarrollado durante el año 1929, la Asociación aparecía no solo sosteniendo a la vanguardia, sino también poniéndose ella misma a la vanguardia en cuanto a emprendimientos de renovación cultural en el medio local.⁹

Fue también en las mismas salas y referidas al ciclo de cine que Romero Brest se estrenó como conferencista, una actividad que mantendría a lo largo de toda su vida. También en 1930 junto a Coppola, José Luis Romero e Isidro B. Maistegui fundó la revista *Clave de Sol* (1930-1931), con artículos referidos a arte, cine, teatro y música. No por casualidad Romero Brest le dedicó una nota a la exposición del uruguayo Rafael Barradas, organizada en la Asociación Wagneriana por Guttero; en la misma revista José L. Romero se estrenaba con un artículo de corte filosófico dedicado a comprender a la luz de *La rebelión de las masas* (1930) de José Ortega y Gasset la reacción popular que acompañó a la revolución del 30.¹⁰

Si este parece ser el espacio inaugural para Romero Brest, lo cierto es que debió transcurrir gran parte de la década del 30 para verlo asumir posiciones más activas y avanzar no

⁸ 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 una lectura integradora de la acción desplegada por Romero Brest desde sus inicios hasta el cierre del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 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.

⁹ Véase. Asociación Amigos del Arte. *Amigos del Arte 1929*. Buenos Aires, [1930]. Sugestivamente del registro de sus actividades desde su fundación hasta 1932 las proyecciones del Cine Club de Buenos Aires desaparecieron de sus páginas, ignorando nosotros las causas. Cf. Asociación Amigos del Arte. *La obra de “Amigos del Arte”. Julio 1924 - noviembre 1932*. Buenos Aires, [1932].

¹⁰ Sobre la relación entre el sistema de pensamiento de José L. Romero y Jorge Romero Brest, cf. Marcelo E. Pacheco. “El caso Romero Brest”, *op. cit.*

solo en la ocupación de ciertos espacios, sino también contribuyendo decididamente a su formación. Fueron los años en los que comenzó a organizar las primeras exposiciones, afirmando sus vínculos con el Uruguay, e incrementando también su actividad docente a nivel universitario. En estos años el contexto político a nivel mundial veía el avance decidido de los totalitarismos de izquierda y de derecha, el estallido de la Guerra Civil española e inmediatamente el de la II Guerra Mundial. Fue entonces a fines de la década cuando Romero Brest comenzó una actividad pública que lo vio próximo y comprometido políticamente, escribiendo crítica de arte en *La Vanguardia*, un espacio del que también participó Coppola, quien en el *Anuario Socialista* de 1937 (Cat. 64) publicó sus fotografías *Miseria de Buenos Aires* y *Conventillo porteño*. Coppola debe haber tenido algún tipo de rol en el giro ideológico de su amigo en tanto su permanencia europea lo había puesto directamente frente a esa nueva realidad política.¹¹

A partir de entonces, Romero Brest apareció asociado e interactuando con intelectuales alineados a la izquierda y que permanentemente se ocuparon de denunciar las actividades nazis en la Argentina y que objetaron la neutralidad de nuestro país ante la guerra. Sus críticas y notas sobre arte aparecieron en publicaciones como *Argentina Libre* y en otras dirigidas o ligadas directamente al núcleo de exiliados gallegos en nuestro país: *Correo Literario* (Cat. 66), *Contrapunto*, *Saber Vivir* y *Cabalgata*.¹² En el Colegio Libre e Estudios Superiores (Cat. 65) –entidad que compartió esas mismas preocupaciones– participó como conferencista desde 1939 y junto a Julio Payró, Attilio Rossi, Leopoldo Hurtado y Erwin Leuchter, fundó la Cátedra de Investigación y Orientación Artística en 1941.¹³ Fueron también los años de su amistad con Emilio Pettoruti, con quien participó en 1946 de la creación

de Altamira. Escuela Libre de Artes Plásticas (Cat. 68), uniéndose en la empresa a Lucio Fontana, Attilio Rossi, Jorge Larco y Raúl Soldi, actividad financiada por el editor Gonzalo Losada. Dato este último importante, en tanto Romero Brest contribuyó decididamente a definir el proyecto de la editorial homónima en sus Series Americana y Argentina.

Si bien toda esta actividad le aseguró una visibilidad en el campo artístico, fue también ella la que le valió a comienzos de 1947, ya bajo la égida peronista, ser dejado cesante en sus cargos de profesor en la Universidad Nacional de La Plata (Cat. 67). Esto determinó en él la necesidad de plantear nuevas estrategias generando no solo nuevos espacios donde ejercer su vocación docente –como lo fueron los cursos dictados en la Librería Fray Mocho– sino también la creación de otros donde ejercer la crítica de arte en letra impresa, lo que dio lugar a la aparición de la revista *Ver y Estimar* (1948-1955, Cat. 70-72). Romero Brest se vio rodeado de un grupo de discípulos con quienes discutía criterios y quienes en el ejercicio mismo de la crítica de arte se iban formando y que a partir de la constitución de una Sociedad de Responsabilidad Limitada (Cat. 82) se fueron comprometiendo más con la propuesta editorial. La revista adquirió la capacidad de legitimar artistas y tendencias y también la de quitarles entidad, como ocurrió con el Salón Nacional de Bellas Artes.

En los años 50 Romero Brest se mostró estableciendo una alianza con los artistas concretos (Cat. 73) y, al mismo tiempo, afirmando su imagen a nivel internacional y fortaleciendo los vínculos establecidos en América latina durante la década anterior. Esto particularmente con Brasil, pero en una línea opuesta a aquella que lo había llevado a ocuparse de *La pintura brasileña contemporánea*

¹¹ Le agradezco a Luis Priamo el haberme sugerido esta posibilidad.

¹² Cf. nuestro *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo, Edusp-Fapesp, en prensa.

¹³ Sobre el Colegio Libre de Estudios Superiores, cf. Federico Neiburg. *Los intelectuales y la invención del peronismo: Estudios de antropología social y cultural*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1998. Para una lectura más amplia sobre estos años y, en particular, sobre Romero Brest, cf. Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 2001.

en 1945: ahora sería su actuación como jurado en la I y II Bienal de São Paulo (Cat. 74), en la que se discutiría precisamente el rol del arte abstracto en el concierto internacional.

Al ser clausurada violentamente la segunda presidencia de Juan D. Perón por la acción de la autodenominada Revolución Libertadora en 1955, Romero Brest retomó sus cátedras como profesor y, lo que es más importante, asumió primero la intervención del Museo Nacional de Bellas Artes para ser luego nombrado su director, cargo que ostentó durante siete años. Es también sugestivo que en este año dejase de aparecer la revista fundada siete años antes; en su lugar, la creación de la Asociación Ver y Estimar en 1954 tendría una acción continua que además se proyectaría decididamente a la década siguiente, no solo por la actividad pedagógica desplegada sino también por la institución del Premio Ver y Estimar (Cat. 130).

En esta nueva gestión pública al frente del Museo, Romero Brest pareció en principio conciliar posiciones a través de exposiciones más o menos tradicionales como las de Darío de Regoyos, o la de la colección de Mercedes Santamarina, las de Eugenio Daneri, o Batlle Planas, alternándolas con otras como la de *Arte moderno en Brasil* en 1957 (Cat. 75) —que tuvo su contrapartida en el envío a Río de Janeiro en 1961 de *Arte argentina contemporánea* (Cat. 77)—, o la presentación de las pinturas de la Serie de las lunas de Raquel Forner (Cat. 78), con una apuesta fuerte en la organización de *Deira, Macció, Noé, De la Vega*, presentada en Buenos Aires y en Montevideo en 1963 (Cat. 80), en una estrategia compartida con la Galería Bonino que había hecho lo propio pocos meses antes con el mismo grupo en su filial carioca.

Fue la polémica donación de un conjunto de treinta obras de Cesáreo Bernaldo de Quirós lo que provocó finalmente su salida del Museo a fines de 1963.¹⁴ Sin embargo, su retirada del ámbito oficial puede ser rastreada desde 1960 cuando dio inicio una nueva alianza estratégica a partir de la exposición en las salas del Museo de la *Colección Torcuato Di Tella. Premio pintores argentinos. Muestra individual de Alberto Burri* (Cat. 116) que se continuaría con su participación a partir de ese año como jurado en los premios organizados por el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.¹⁵

TRES GALERÍAS HISTÓRICAS: WITCOMB, PIZARRO Y BONINO

La historia del desenvolvimiento de las galerías de arte en nuestro país es una historia que todavía necesita ser revisitada. Si bien es cierto que existen trabajos publicados acerca de algunas de ellas —en particular de Bonino y de Witcomb, o sobre los comienzos del comercio de arte en las ventas de bazar—¹⁶ no son suficientes a la hora de obtener de una visión más comprensiva del papel que desempeñaron en cada momento histórico. Y esto en lo que se refiere a su rol en la definición del gusto artístico y la conformación del coleccionismo local, sus estrategias de comercialización, los artistas que representaron y su relación con ellos, el establecimiento de precios de mercado, el perfil de los mismos galeristas.

En nuestro caso, el eje y la selección de material propuestos para este núcleo de la exposición busca, precisamente, indagar varias de las cuestiones enunciadas, poniendo en foco a tres galerías de arte. Tanto en su historia particular como en los objetivos que se propusieron se diferencia-

¹⁴ Cf. [Nota de la Redacción]. “Treinta cuadros y una renuncia”. *Primera Plana*. Buenos Aires, v. 2, n. 48, 8 de octubre de 1963, p. 28.

¹⁵ Sobre las relaciones de Romero Brest con el Instituto Di Tella desde su posición de director del MNBA durante el período 1960-1963, cf. el libro ya citado de Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, p. 144-152.

¹⁶ Roberto Amigo. “El resplandor de la cultura de bazar”. En: *II Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Buenos Aires, 1998.

ron claramente unas de otras a pesar de haber compartido en un momento el mismo espacio de visibilidad en Buenos Aires. Asimismo, en esta selección también pesaron otras consideraciones que tienen que ver específicamente con la constitución del acervo del Centro de Documentación de Fundación Espigas.

En el caso del archivo de la Galería Witcomb, se trata de la primer adquisición de Espigas para su Centro y si este dato es relevante por la importancia histórica de la galería, no lo es menos si tenemos en cuenta que, como contrapartida, su archivo fotográfico todavía hoy se encuentra en riesgo a pesar de encontrarse a resguardo del Archivo General de la Nación.¹⁷ En lo que respecta a la Galería Pizarro, el ingreso de su archivo al Centro de Documentación fue por un camino poco tradicional, en tanto fue rescatado *literalmente* de un volquete por un amigo de la Fundación. De esta manera, se rompió con el designio, si se quiere fatal, que victimiza a nuestros documentos por la ausencia de una conciencia histórica que los valore y jerarquice y, en consecuencia, los preserve. Por su parte, Bonino está muy bien representada por el conjunto de los catálogos publicados, por documentos, fotografías y diapositivas que ingresaron a Espigas en distintas etapas, principalmente a través de donaciones y también de compras.

La Galería Witcomb, a través de una dilatada historia que cubre desde fines del siglo XIX hasta el año 1971 –cuando cerró las puertas de su famoso espacio en la calle Florida 760– constituye, todavía hoy, un punto de referencia para muchos. A través de las administraciones de A. S. Witcomb, Alejandro Witcomb, Rosendo Martínez y Ángel Lirres Giraldes, Witcomb tuvo la particularidad de sostenerse en el tiempo durante más de setenta años atravesando, en consecuencia, diversas instancias que vieron también la modificación en la constitución del paquete societario. Desde el momento inicial en que abrió su primer salón de

exposiciones en 1896 hasta la inauguración en 1939 de un espacio arquitectónico diseñado especialmente (Cat. 84 y 85), transitó un camino en el que debió definir su propio perfil, afirmarse profesionalmente sea para dar respuesta a un mercado de arte en crecimiento, como para poder estar en condiciones de competir con otras galerías.

Desde sus comienzos, Witcomb tuvo un rol protagónico en la difusión del arte español en la Argentina a través de su asociación con José Artal (Cat. 88) y en los años del Centenario haría lo propio con la pintura francesa, siendo receptiva a la importación de obras que realizaban *marshands* como Georges Bernheim. Asimismo, tuvo un papel decisivo a la hora de apoyar a artistas argentinos, con muestras hoy consideradas históricas como las de Martín A. Malharro en 1902 o Emilio Pettoruti en 1924 (Cat. 91). Incorporó también los remates, primero organizados por terceros o en asociación y luego organizándolos ella misma, práctica que continuó durante toda su historia, pasando por su galería los remates de grandes colecciones (Cat. 92 y 94) colecciones que, por otra parte, había contribuido a conformar. Exploró primero y se afirmó después con sus exposiciones en el interior del país, en Mendoza, Córdoba, Rosario y Mar del Plata, abriendo sucursales en las dos últimas y expandiendo de esa manera, la línea de artistas trabajada a las colecciones e instituciones del interior. En el transcurso de los años, sus salas de la calle Florida vieron también la organización de importantes premios como el Palanza (Cat. 93), el Salón Ika, ANFA y si bien mantuvo una línea tradicional en cuanto a los artistas que representó –que era, precisamente, lo que la hacía atractiva a muchos–, conoció la fidelidad de amigos como Antonio Berni (Cat. 95) –a quien expuso por primera vez en 1921 y que hasta 1961 lo hizo alternativamente en su galería– y sumó nombres como los de Luis F. Noé, Libero Badii, Antonio Seguí, Federico Peralta Ramos, entre muchos otros, además de presentar expo-

¹⁷ Cf. Fondo Nacional de las Artes. *Memorias de una galería. Archivo Witcomb 1868-1971 Fundación Espigas*. Buenos Aires, 2000.

siciones como *Nuevas generaciones en la pintura argentina* o *Pintura-espejismo*.

Durante la segunda posguerra, Buenos Aires fue testigo de una proliferación de galerías de arte que marcaron diferentes líneas y que tuvieron mayor o menor persistencia en el tiempo. Y esto, según supieron sostener estrategias que les permitieron sortear los diferentes obstáculos que la vida nacional les oponía, sobre todo en sus vaivenes políticos y económicos.

Wildenstein, Alcora, el Salón Peuser, Samos, Plástica y Jacques Helft son algunos de los nombres que se sucedieron entre 1940 y 1950. Otros tantos espacios también desaparecieron como Corot, Comte, Au Vieux Paris, Juncal, Antú y la tradicional Galería Müller. Pero, sintomáticamente, fueron varias las galerías que abrieron entre 1955 y 1957: Pizarro, Antígona, Galatea, Heroica, Galería H, Rubbers y cerraron dos de significativa acción en nuestro medio: la famosa Sala V de Van Riel (1952-1957), que expuso a artistas como Xul Solar, Miguel C. Victorica, Jorge Larco y Clorindo Testa y Krayd (1952-55), dedicada al arte abstracto, en la que expusieron Tomás Gonda, Aldo Paparella y el grupo Madí.¹⁸

La galería Pizarro, dirigida por Josefina Pizarro Crespo, una “cordobesa tenaz y temeraria” que hoy muchos recuerdan, estuvo situada en la calle Esmeralda 861. Su archivo organizado en álbumes (Cat. 103) con recortes de diarios, catálogos, fotografías y, a veces también correspondencia, exhibe una actividad incesante desde su apertura. Poco tradicional por un lado, Pizarro se estrenó presentando a Mario Darío Grandi en la Galería San Marco de Lima a mediados de 1955 y pocos meses después inauguró en Buenos Aires con una muestra de un conjunto de artistas consagrados como Basaldúa, Butler, Cogorno, Soldi, Gómez

Cornet etc., optando de esta manera por convocar a un público más amplio.

Rápidamente le imprimió un giro a su galería que le permitió tomar un perfil propio que estuvo definido en la “diversidad”. A exposiciones como *7 pintores abstractos* (Sakai, Borda, Peluffo, Macció, Miguens, Testa) en 1957, las acompañó con la realización de diferentes ediciones del Premio De Ridder (Cat. 97) y los literarios de Emecé, los de Mediator Dei, el Salón Anual de Cerámica. Y ofreció en sus salas muestras individuales de Iommi, Macció, Markarian (Cat. 98), Del Prete, Planas Casas y Martha Peluffo (Cat. 147).

No tuvo prejuicio alguno en sumar las obras de niños japoneses, los grabados chinos, piezas arcaicas y primitivas, tapicerías, cerámicas, arte popular (mexicano, portugués y español). Una variedad de propuestas que era precisamente lo que le brindaba su dinámica. Todo esto acompañado por un buen manejo de la prensa –piénsese en la repercusión que tuvo en 1956 el remate organizado para reunir fondos para adquirir un Picasso y donarlo al Museo Nacional de Bellas Artes– y el establecimiento de alianzas estratégicas con otras galerías como Bonino (Cat. 100). Y si esta última galería tuvo un rol clave en la conformación de la colección de Domingo Minetti, falta aún esclarecer el papel de Pizarro en el circuito de comercialización ligado tanto a este coleccionista rosarino (Cat. 101) como a otros, particularmente a través de exposiciones como la *1ª Venta de pintura argentina* (Cat. 99) que en 1961 reunió un importante conjunto de obras de diversas procedencias (Cat. 102).

En sus salas tuvo lugar la exposición de *Casariello, Greco, Newbery, Pucciarelli. Pinturas* (Cat. 96) que en 1959 apareció en clara consonancia con las exposiciones inaugurales

¹⁸ Uno de los registros más completos para este período es el de Eduardo Eiriz Maglione, “Las galerías de arte bonaerenses”. *Lyra*. Buenos Aires, a. 16, n. 171-173, 2º número extraordinario del año 1958.

del movimiento informalista en las salas de Van Riel y en el Museo Eduardo Sívori y con la intervención de la Galería Bonino con la presentación de Georges Mathieu. Josefina apostó fuerte a artistas como Greco y Pucciarelli; el primero de ellos presentó en el local de la calle Esmeralda la serie de sus *Pinturas negras* en 1960 y al año siguiente la exposición *Las monjas* (Cat. 103), una puesta en crisis del estatuto tradicional de la obra de arte que tuvo su paralelo en otras manifestaciones contemporáneas como en las “cosas colgadas” de Rubén Santantonín en la Galería Lirolay en el mismo año. A mediados de 1960 Greco y Pucciarelli eran para Pizarro el éxito de su galería, según lo declaraba Josefina Pizarro en una encuesta del diario *Clarín*, éxito que era acompañado por las ventas de las cerámicas de Carlos Bartolini, las pinturas de Figari y los grabados de Fernando López Anaya, un eclecticismo que no le impidió sostenerse en los años siguientes, hasta su cierre definitivo en noviembre de 1967.

A la encuesta mencionada también respondían los representantes de otras galerías, entre ellas, Wildestein, Van Riel, Witcomb, Plástica, Galatea, Rubbers, Galería H y Bonino. Esta última, en la voz de Alfredo Bonino, respondía a la pregunta “Cuáles son los artistas que se han destacado en los años 1959-60”, en estos términos: “Salvo algunas excepciones, los mejores artistas argentinos son, sin duda alguna, los representados por la galería Bonino; y por eso los que han expuesto en el período 1959-60 son los que más se han destacado”.¹⁹

Nueve años de actuación continua en nuestro medio avalaban esta postura exitista. Alfredo Bonino fue el típico joven emprendedor que una vez finalizada la guerra se dirigió pri-

mero a São Paulo donde estuvo al frente de la galería Domus en 1946 y poco después llegó a nuestras playas abriendo Samos. En esta última solo alcanzó a organizar tres muestras en 1949, la inaugural con obras de Pettoruti, la de Carreño y, por último, la de Xul Solar (Cat. 107); precisamente, la invitación a la exposición del pintor platense (Cat. 106) exhibe las marcas de los años formativos junto a su padre en Nápoles, en la oferta de muebles de firma junto a pintura. Como lo aclara Marcelo Pacheco, en “aquella época la división entre una galería y un anticuario no funcionaba, se hablaba del *connaissanceur* como del especialista que, sobre la base de su erudición y su seriedad profesional, trabajaba desde una porcelana a un cuadro”.²⁰

Cuando tres años después abrió su nuevo espacio en la calle Maipú 962, ahora sí, Galería Bonino, tuvo presente este comienzo y más estratégicamente propuso como muestra inaugural la de *Francia a través de 15 pintores argentinos* (Cat. 108) y rápidamente inició una serie ininterrumpida de exposiciones para las que convocó a artistas como Forner, Seoane –artista estrechamente ligado a la galería (Cat. 109 y 145)–, Forte, Basaldúa, Victorica, entre muchos otros que fueron acompañados por la edición de un catálogo en formato libro que reunió en sus textos monográficos a algunas de las firmas más prestigiosas de la época. Implementó también como práctica la edición de afiches con litografías realizadas por los mismos artistas (Cat. 149) que anunciaban sus exposiciones en una práctica que inmediatamente fue adoptada por otras galerías porteñas como Rubbers, Pizarro y Lirolay (Cat. 144, 147 y 148). En 1954 lanzó su Editorial de Arte Galería Bonino, en la que publicó monografías y carpetas con reproducciones –litografías y serigrafías–

¹⁹ “Los Directores de Galerías de Buenos Aires responden a dos preguntas de CLARÍN. ¿Cuáles han sido los artistas que más se han destacado en su Galería este año? ¿Cuáles son los pintores argentinos que más venden y cómo se cotizan?”. *Clarín*. Buenos Aires, domingo 28 de agosto de 1960, p. 19.

²⁰ Marcelo E. Pacheco. “Alfredo Bonino fue uno de los galeristas más importantes del país”. Recogido en: *Algunos textos*, op. cit., p. 96.

²¹ Sobre la actuación de Bonino, además del trabajo ya citado de Pacheco, cf. de Andrea Giunta, “Hacia las nuevas fronteras. Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York”. En: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995, p. 414-435. Véase también los testimonios recogidos en la revista *Artinf* en ocasión del fallecimiento de Alfredo Bonino: “Bonino”. *Artinf*. Buenos Aires, a. 5, n. 29-30, octubre-noviembre-diciembre, 1981, p. 7-13.

de los artistas que trabajaba. Los años 60 la mostraron en una rápida escalada abriendo primero su sucursal en Río de Janeiro (Cat. 110) en 1960 en un espacio diseñado especialmente por Sergio W. Bernardes para alojarla –de la misma manera que en 1971 Clorindo Testa haría lo propio en su nuevo espacio frente a la Plaza San Martín–, tres años después sería su filial en Nueva York y en 1969 tendría prevista la apertura de una segunda galería en Buenos Aires y otra en São Paulo.²¹ Giro internacionalista que en lo que hace a su imagen pública fue acompañado por un nuevo diseño para sus catálogos y tarjetas de invitación y cuyo nuevo isotipo serviría para identificar a la galería (Cat. 104).

Durante casi tres décadas Alfredo Bonino fue adoptando nuevas estrategias que también lo vieron aproximarse al Instituto Torcuato Di Tella e intermediando para la adquisición de obras para la Fundación homónima, como en el caso del brasileño Antonio Bandeira. Asimismo, el galerista adoptó el denominado sistema europeo con la firma de contratos con los artistas de manera de contar con la exclusividad de exposición y venta de sus obras: Basaldúa, Sarah Grilo, Seoane, Noé (Cat. 113), luego Penalba y Bonevardi –entre algunos de los argentinos cuya representación en exclusividad anunció sistemáticamente en sus tarjetas de invitación–; Portinari, Djanira, Addemir Martins por el Brasil, José Luis Cuevas por México, nombres a los que sumó los italianos, Capogrossi, Mastroiani, Consagra, los españoles Cuixart, Muñoz, Vela y Serrano y franceses como Georges Mathieu.

EL DI TELLA REVISITADO

Desde fines del siglo XIX y durante todo el transcurso del siglo XX, distintas instituciones artísticas asumieron para sí el apoyar y promover el desarrollo del arte argentino. Y si en cada momento histórico las preocupaciones y las necesidades fueron diferentes, existió siempre una clara conciencia de que solo a través de una decidida intervención en el medio artístico sería posible alcanzar los objetivos propuestos.

De manera independiente a la importancia que se le pueda asignar a cada una de ellas, solo unas pocas han sido objeto de estudio: la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, la Asociación Amigos del Arte, la Agrupación Impulso, el Club de la Estampa y, también, el Instituto Torcuato Di Tella.

En el caso de esta última institución, ligada indisolublemente en el imaginario colectivo a la década del sesenta, los trabajos que le han sido dedicados desde comienzos de los años 80 hasta la actualidad,²² como así también la exposición *Recordando el Di Tella* (Fundación San Telmo, 1985), aparecen unidos a una suerte de polémica que no cesa a pesar de los años transcurridos.²³ Esta es permanentemente reactualizada por algunos de los actores, muchos de aquellos que fueron testigos lúcidos y a la vez críticos, de la acción desplegada en y en torno al Di Tella.

En términos generales, la historia es bien conocida. En 1958 se crearon la Fundación y el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), a diez años del fallecimiento del industrial y colec-

²² Cf. John King. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985. Ana Longoni y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Vanguardia artística y política en el '68 argentino. Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 2000. Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, op. cit. Véase también: AA.VV. *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires, Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales. UBA, 1997. A estos trabajos debe sumarse el de Jorge Romero Brest. *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años 60* (Buenos Aires, Emecé, 1992), que aporta una visión personal y en algunos puntos controvertida de su historia. Otros trabajos como los de María J. Herrera. "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60". En. *Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas. Año 1997. Arte Argentino del siglo XX*, op. cit., p. 71-114 y el de Ana Longoni. "Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1868-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura". En Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero. Archivos del CAIA 2, 1999, p. 190-228, aparecen estrechamente relacionados con la historia del Di Tella.

²³ Véanse las opiniones vertidas recientemente por Edgardo Giménez, acerca de los trabajos citados en la nota anterior, en particular los de Longoni-Mestman y Giunta. *Apud*. Fernando García. "El Di Tella: cuando Buenos Aires soñó ser vanguardia mundial". *Clarín*. Buenos Aires, domingo 17 de agosto de 2003, p. 35.

cionista Torcuato Di Tella. En sus primeros años el Instituto funcionó en una oficina cedida por Romero Brest en el Museo Nacional de Bellas Artes, al tiempo que se pensaba encarar la construcción de un edificio propio. Este albergaría –a la manera de un *campus*– a especialistas del más alto nivel en distintas disciplinas, acompañado por la instalación de un Museo de Arte “encarado como centro vivo íntimamente ligado al proceso creativo contemporáneo”.²⁴ En 1963 la apertura del local en Florida 936 marcó seguramente la necesidad de confrontar el proyecto inicial con la realidad concreta: para ese entonces el Instituto había hecho explícito su intento modernizador que tenía por objetivo poner definitivamente a la Argentina *en el mundo*.

A la exposición sistemática de la colección de Torcuato Di Tella, se sumaron los premios nacionales y los internacionales (Cat. 124) –con jurados de la talla de Lionello Venturi, Giulio C. Argan, Lawrence Alloway, Jacques Lassaigne, William Sandberg (Cat. 115 y 118), con la presencia decisiva de Romero Brest, ahora al frente del Centro de Artes Visuales del ITDT–, las exposiciones de arte argentino –Berni, Le Parc, Kosice, Jorge de la Vega, Polesello (Cat. 123, 126, 127, 152 y 155), *Surrealismo en la Argentina*–, las de arte internacional –Josef Albers (Cat. 120), afiches norteamericanos, la nueva generación holandesa, el arte contemporáneo en Polonia, Dubuffet, Munch o Toulouse-Lautrec (Cat. 121)–, muestras paradigmáticas como *El arte antes de la conquista* (Cat. 119), Figari y Torres García, diseño industrial y diseño gráfico reunidos en *Olivetti: diseño y producto*, fueron algunas de las exposiciones que marcaron el ritmo acelerado de la década.

Sin embargo y eso ya ha sido señalado, los conflictos no estuvieron ausentes y en los últimos años de la década, en un clima enrarecido a nivel político y social, la radicalidad

que cobraba ahora el discurso artístico, ponía en tela de juicio lo actuado desde el Di Tella por Romero Brest y las intervenciones de los artistas que tuvieron lugar en las *Experiencias 68* o en el *Premio de Honor Ver y Estimar* (Cat. 130) y en el *Premio Braque* (Cat. 131) de ese mismo año, señalaron la puesta en crisis del papel legitimador que había asumido para sí el Centro de Artes Visuales.

Si esto es sucintamente lo que en este módulo de la exposición *Arte y documento* hemos buscado delinear, también presentamos a los distintos centros que constituyeron el ITDT, además del Centro de Artes Visuales, en particular el Centro de Experimentación Audiovisual y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. Para esto, la selección recayó en una de las *Memorias* (Cat. 143) publicadas anualmente, fiel reflejo del afán organizativo que puede ser ligado a los orígenes empresariales del Instituto, y en los folletos que publicitaron cada una de las actividades emprendidas en las diversas áreas de incumbencia.

Si este fue uno de los objetivos primarios, también tuvimos en cuenta aquello que contribuyó de manera decidida a construir y a afirmar la imagen pública de la institución. Hacemos referencia a la actividad desplegada por el Departamento de Diseño Gráfico del ITDT que convocó inicialmente a Juan Carlos Distéfano, nombre al que se sumaron los de Rubén Fontana, Juan Andralis, Norberto Coppola y Carlos Soler.²⁵ Catálogos, afiches, folletos y memorias fueron objeto de un trabajo integral en el área del diseño que en la particularidad de cada uno de los integrantes del Departamento de Diseño –trabajando individualmente o en conjunto– modificaron claramente los hábitos visuales de muchos argentinos e imprimieron un giro decisivo en el desenvolvimiento del diseño gráfico en nuestro país.

²⁴ Enrique Oteiza. *Apud*. “Quiénes son hoy los mecenas de las artes”. *del Arte*. Buenos Aires, n. 1, julio 1961, p. 13. En la misma nota, quien fuera el Director ejecutivo del Instituto, informaba que se pensaba en una adjudicación directa del proyecto del edificio a un arquitecto de renombre internacional –había trascendido el nombre de Le Corbusier– o el llamado a un concurso internacional; finalmente el proyecto de remodelación del espacio fue confiado al Estudio Bullrich-Testa.

²⁵ Sobre este punto, *cf.* los testimonios de Guido Di Tella, Enrique Oteiza, Jorge Romero Brest, Juan Carlos Distéfano, Rubén Fontana y Juan Andralis recogidos en “La gráfica del Di Tella (1960-1970)”. *Tipográfica*. Buenos Aires, n. 3, 1987, p. 7-18.

Sin lugar a dudas la importancia y la proyección histórica que tuvo el Instituto Torcuato Di Tella y, a nuestros fines, su Centro de Artes Visuales en los diferentes niveles que operó y con la figura de Jorge Romero Brest a la cabeza, es hoy incuestionable, independientemente de que uno reconozca que otras expresiones contemporáneas a su acción resultaron y permanecen opacadas. Pero esto no es solo un problema exclusivo al *Di Tella*, sino que recorre gran parte de la historia del arte argentino.

LAS REVISTAS EN EXHIBICIÓN

En los cinco módulos propuestos, las revistas constituyen una presencia constante y ello se justifica por la importancia que adquieren en tanto documentos de cultura. A partir de su estudio no solo se desprenden fechas ciertas o es posible reconstruir proyectos ideológicos individuales o grupales y conocer el universo de lectores al que aspiran llegar; también, ellas permiten muchas veces establecer la circulación y/o apropiación de imágenes, reconocer colecciones de arte, reconstruir polémicas o recuperar aspectos que hacen a la enseñanza artística y a las instituciones oficiales, entre muchas otras cosas. Sin embargo, en este núcleo, las revistas más que ser consideradas en su carácter instrumental son vistas como objetos en sí mismos dotados de una entidad propia.

Al lanzarse al público, una revista –o, si se quiere, sus editores– propone una imagen de sí misma a partir de la cual puede ser identificada. Son precisamente el diseño –a partir del momento en que se establece una clara conciencia de este– o los elementos que funcionan a nivel visual como la tipografía o la ornamentación de página los que rápidamente permiten, en la mayoría de los casos, situarlas en su tiempo histórico. Es también a través de esas mismas marcas que se desprenden afirmaciones y proyectos estéticos

en los que el discurso escrito que recorre sus páginas encuentra generalmente su equivalente en el plano visual.

La selección propuesta cubre también un lapso que va desde fines del siglo XIX pero que se extiende hasta la actualidad y en esta operación fueron varios los factores que entraron en consideración: por un lado, se buscó dar cuenta de la variedad no solo de títulos sino también de propuestas y, por otro, poner el énfasis en revistas “de arte”, es decir, en aquellas que se lanzan desde su propia especificidad y buscan un lector determinado. En el contexto general de la historia de las revistas, las dedicadas exclusivamente a arte constituyen un número sensiblemente menor. Como lo afirmáramos en otra oportunidad, una revista de arte necesita para existir –además de la voluntad de un grupo o de un individuo– responder a ciertos requerimientos y necesidades que su propia naturaleza le plantea y que están ausentes de otro tipo de publicaciones.²⁶

Hacemos referencia a la necesidad de reproducir obras de arte –lo que hace suponer que durante mucho tiempo las revistas estuvieron a merced de las limitaciones que los medios técnicos les imponían– y, también, a algo tan elemental como la elección del papel. En este sentido, no se trata solo de que el aspecto “refinado” asociado generalmente al arte les impusiese un determinado tipo de soporte que las distinguiese, como ser el papel ilustración. A esto se sumaba otra problemática que obligaba a pensar cuál debía ser la mejor la elección en miras al resultado final en cuanto a calidad de la reproducción una vez concluido el proceso de impresión, tal el caso de revistas como *El Grabado* (Cat. 163) o *Ars* (Cat. 170).

Durante años y para muchos una revista de arte sin imágenes era casi un contrasentido, en tanto el anclaje visual resultaba indispensable a la hora de promover la reflexión sobre una obra. Con la decidida incorporación de las nuevas

²⁶ Cf. nuestro “Las revistas como objeto de estudio”. En María Inés Saavedra y Patricia M. Artundo. *Leer las artes: las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas*, op. cit, p. 11-22.

tecnologías, en el año 2000 *Ramona* (Cat. 179), optó por separar textos de imágenes volcando estas últimas en su sitio en Internet; recurso estratégico si se quiere que, a la par que resuelve una de las dificultades básicas de toda revista y no solo de arte –la económica–, sirve para delimitar aún más el lector al que está dirigida.

Por otra parte, la frecuente alianza literatura/arte determinó la presencia de este último en la mayoría de las publicaciones periódicas surgidas del ámbito literario; esta estrategia se vio intensificada durante los años '20 y hoy día es difícil pensar su abordaje sin intentar una mirada interdisciplinaria que recupere la revista no sólo como soporte de preocupaciones estéticas sino como un todo integrado, este es el caso de *Ciclo* (Cat. 171) que a fines de los años 40 marcó una alianza entre surrealistas y artistas concretos que en el plano visual se reflejó en el diseño de la cubierta de su segundo y último número de la mano de Tomás Maldonado y Alfredo Hlito.

Asimismo, desde que aparecieron a fines del siglo XIX revistas como *Cri Kri* (Cat. 160) los semanarios culturales y políticos tuvieron un rol clave en la difusión de determinados aspectos que hacen a la vida artística. Durante el transcurso del siglo XX no existió revista que asumiera un perfil cultural que no asignara un espacio destacado y diferenciado a ensayos, críticas y notas de arte, remates, galerías, encuestas, etc. Inclusive, revistas más especializadas como *Análisis* (Cat. 174), además de sus artículos de fondo sobre economía y política, dio cuenta de los acontecimientos que tuvieron lugar durante la convulsinada década del '60: desde la actividad de Le Parc y el

grupo Recherche d'Art Visuel, los *happenings*, las estructuras primarias, los premios del Di Tella, Jorge de la Vega y las bienales. Todo aquello que concerniese a la proyección internacional del arte argentino tuvo un espacio destacado en sus páginas y hoy, al igual que *Primera Plana*, constituyen citas ineludibles para quien se aboque al estudio de la década. Otras como *Crisis* (Cat. 176) –que en su cubierta se anunciaba como *ideas, letras, artes en la Crisis*– entre 1973 y 1976 instauró como práctica el acompañar sus números con la edición de serigrafías de algunos de los integrantes de GRABAS pero también de artistas como Figari, Cogorno, Batlle Planas, e incluyó notas sobre los artistas activos durante la década como Badii o Aizenberg.

A través del recorrido propuesto en *Arte y documento. Fundación Espigas 1993-2003*, cada módulo fue abordado a partir de distintos documentos que, tal lo afirmado antes, aparecen activos y en pleno funcionamiento. Como en todo acto de lectura, ellos le piden al lector/espectador un tipo de acercamiento distinto, más demorado en el tiempo y más próximo físicamente.

Arte y documento presupone, además, un visitante activo y busca estimularlo para que realice sus propias lecturas, queden ellas en un plano puramente visual o se concreten en un nivel más conceptual. En ese arco de posibilidades todo es válido, en tanto lo importante es reconocer que para que un objeto ingrese a la categoría de documento, necesita de un sujeto que pueda separarlo y reorganizarlo en un nuevo contexto.

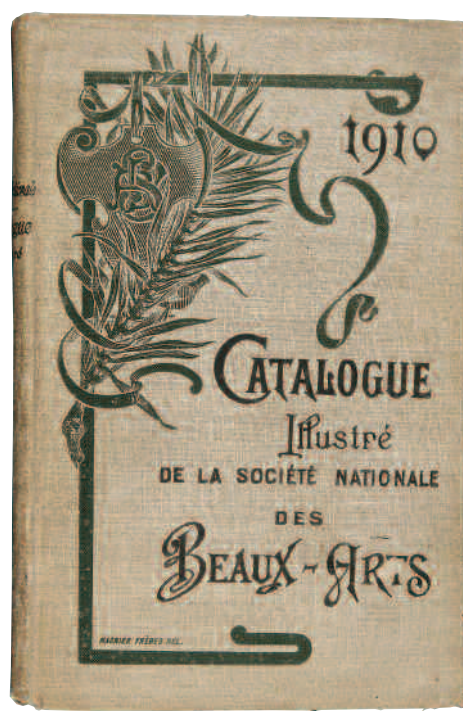


1

1. Anónimo. Exposición de la Asociación de Artistas Argentinos en Europa. Madrid, 1917. Cat. 3



2



3



4

2. José Elias Niklison. *Los pensionados argentinos de Bellas Artes*. Buenos Aires, 1905. Cat. 12

3. *Catalogue Illustré du Salon 1910*. Paris. Société Nationale des Beaux Arts, 1910. Cat. 13

4. *Exposición de pintura y escultura*, Juan Manuel Gabazzo Buchardo, Pablo Curatella Manes. *Concierto Numa Rossotti*. Buenos Aires. Dirección General de Escuelas, 1919. Cat. 18



5



6

5. IX Salón Anual. Buenos Aires. Comisión Nacional de Bellas Artes, 1919. Cat. 19
6. XIVª Esposizione Internazionale D'Arte della Città di Venezia. Venezia, 1924. Cat. 21

Consulado General
de la
República Argentina.

Beyrouth, Diciembre 20 de 1927.

Mi querido amigo:

Jamás hubiese pensado que Ud. partiría de Génova sin decirme ni una sola palabra. ¿Que le pasa? A Génova le he escrito dos cartas preguntando por Ud.

No se imagina la sorpresa que me causó recibir en un sobre, sin una línea, sin un saludo, sin una tarjeta, la fotografía de mi retrato hecho magistralmente por Ud. y publicada en La Nación; la sorpresa que medio Pettoruti desde Rosario escribiéndome "mañana Guttero inaugura su exposición en los Amigos del Arte", Resueltamente Ud. se había marchado a Buenos Aires!...

Sabía, como es natural, que Ud. expondría en los Amigos del Arte, pero creí que sería ~~afinadas~~ a fin de año; en Noviembre o en Diciembre y que Ud. enviaría sus cuadros.

En fin, me alegro que haya expuesto Ud. en Buenos Aires y me alegro sobre manera que haya obtenido un triunfo. He leído la crítica de La Nación, lo felicito. He sabido que la Academia lo compró un cuadro; el que siempre me gustó a mí. ¿Recuerda que muchas veces se lo ponderé? "Las mujeres indolentes" figurará sin duda en nuestra Museo, lo felicito.

Tan pronto como me enteré de que Ud. estaba en Buenos Aires escribí a mi hermana Angélica para que visitase su exposición y le agradeciera el haberme hecho su retrato. Al parecer Ud. no ha enviado ninguna invitación para su exposición a mi hermana, pues de otro modo ya me lo hubiese escrito. Pero, ¿que le ocurre caro amigo?

¿Qué ha podido ocurrir para justificar su silencio?

Le comunico que todas las personas que me han escrito sobre su cuadro por haberlo visto en La Nación o en alguna revista; ponderan su obra y encuentran al cuadro sumamente parecido con el original.

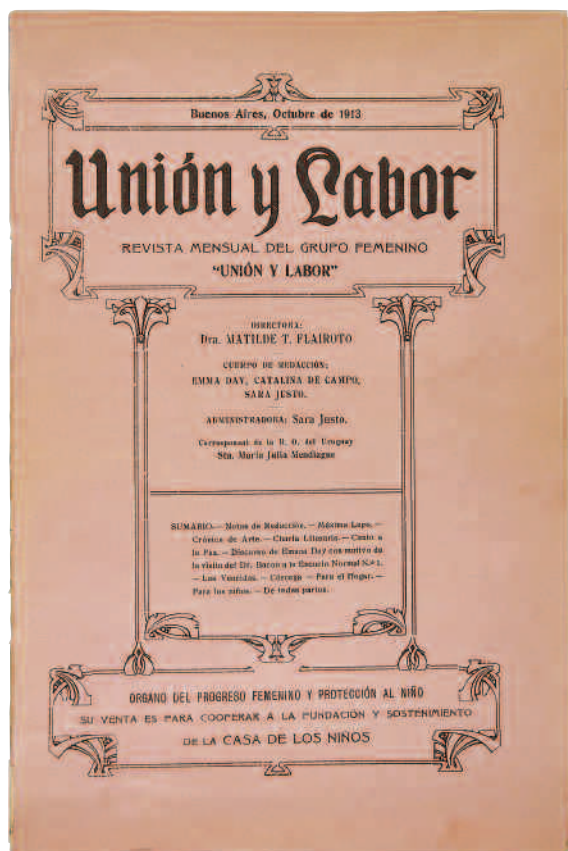
Seguramente Ud. estará en relación con mi querido amigo Julio Noé, un distinguido caballero y un espíritu cultivado y un amigo de verdad. Salúdeme en mi nombre.

Envío esta carta a casa de su hermano, cuya dirección tomo de la guía de Telefonos. Supongo que tendrá la suerte de que sea leída por Ud. y de merecer una respuesta.

Feliz año nuevo; mucha prosperidad y un gran abrazo en el cual le envío mis más sinceras felicitaciones

Diego C. Audit

Al Señor Alfredo Guttero

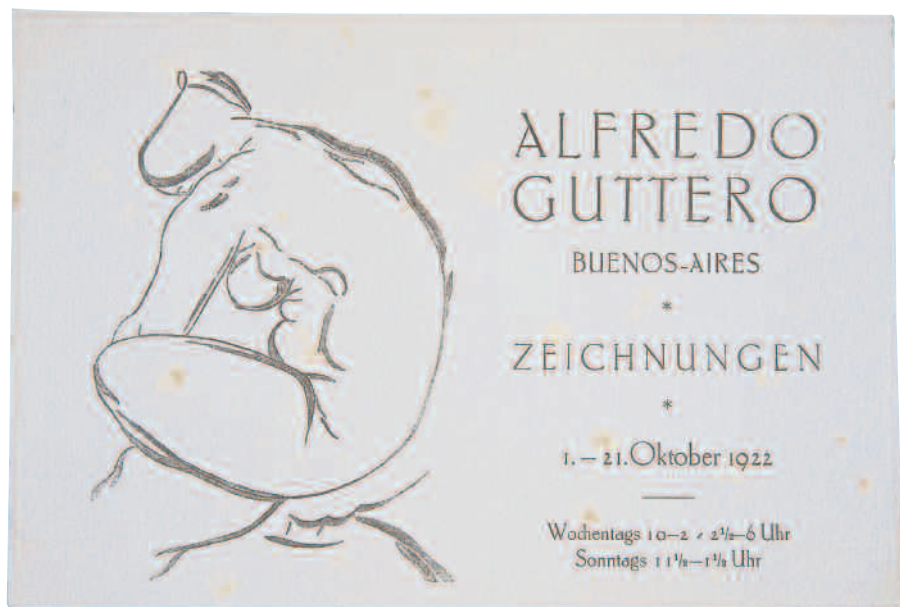


8

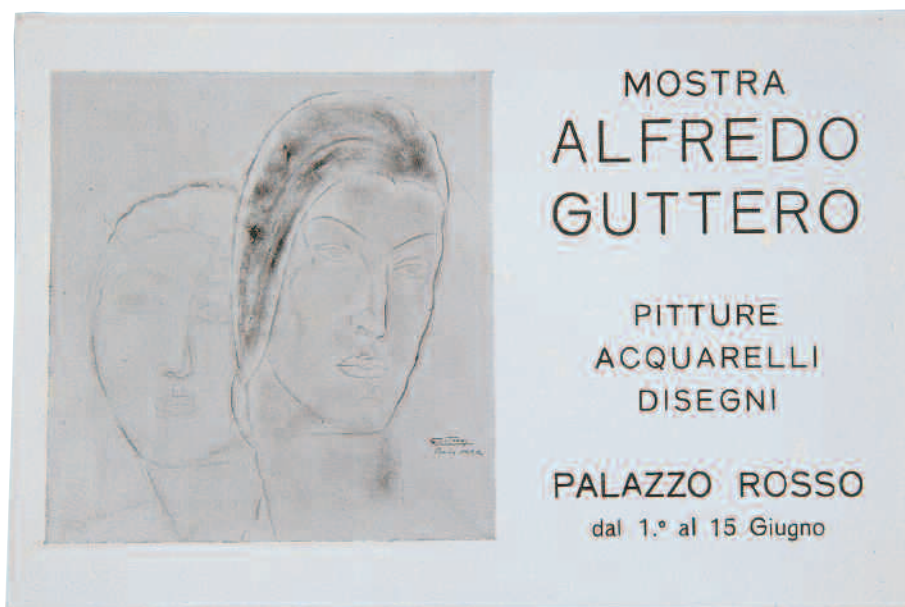


9

7. Alberto Candiotti. Carta a Alfredo Gutierrez, datada "Beyrouth, 20 de diciembre de 1927". Cat. 35
8. *Unión y Labor*. Buenos Aires, a. 4, n. 49, noviembre de 1913. Cat. 29
9. Anónimo. *La esfinge* de Alfredo Gutierrez, 1916. Cat. 4



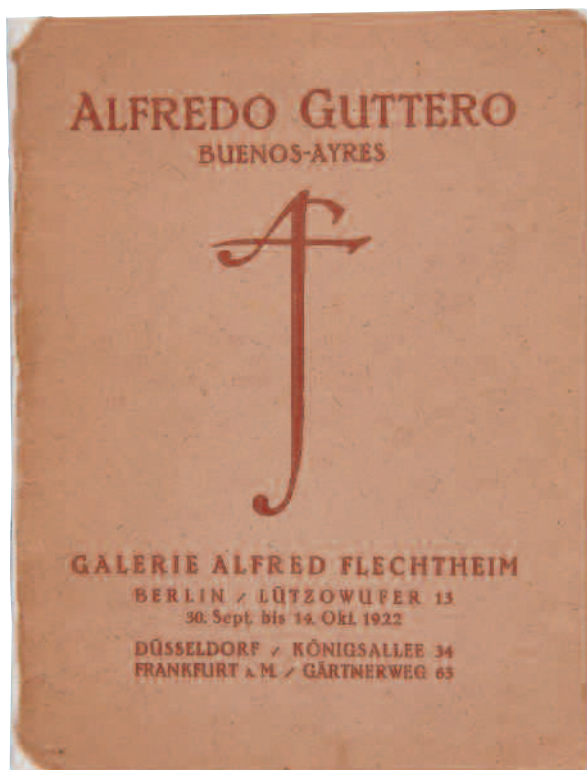
10



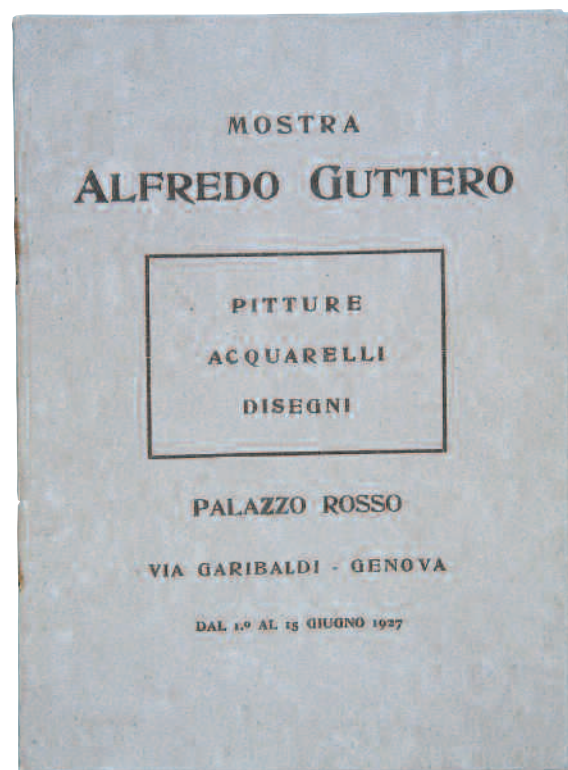
11

10. Alfredo Guttero. Buenos Ayres. Berlin. Galerie Alfred Fleckheim, 1922. Cat. 10

11. Mostra Alfredo Guttero. Pitture. Acquarelli. Disegni. Genova. Palazzo Rosso, 1927. Cat. 11



12



13

12. Alfredo Guttero. Buenos Ayres. Berlin. Galerie Alfred Flechtheim, 1922. Cat. 20
13. Mostra Alfredo Guttero. Pitture. Acquarelli. Disegni. Génova. Palazzo Rosso, 1927. Cat. 22



14



15



16

14. Lino E. Spilimbergo. Buenos Aires. Asociación Wagneriana, 1930. Cat. 26 Diseño de cubierta: Alfredo Guttero

15. Nuevo Salón. Año Primero. Rosario. Comisión Municipal de Bellas Artes, 1929. Cat. 25

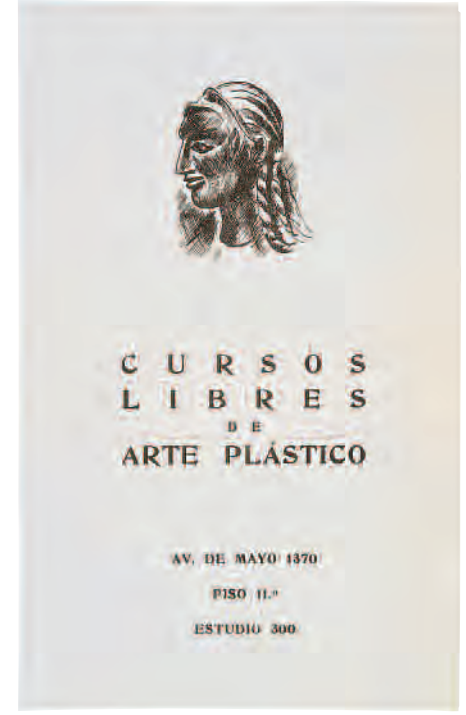
16. Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos. Montevideo. Salón Centenario, mayo 1931. Cat. 28



17



18



19

17. Anónimo. *Anunciación* de Alfredo Gutierrez, 1931. Cat. 6
18. *First Baltimore Pan American Exhibition of Contemporary Paintings*. Baltimore. Baltimore Museum of Art, 1931. Cat. 27
19. *Cursos Libres de Arte Plástico*, [Buenos Aires, 1932]. Cat. 37



20

20. Anónimo, 1931. Francisco Llobet, Alfredo Bigatti, Alfredo Guttero, Héctor Basaldúa, Luis Falcini y otros. Cat. 43



21



22

21. Anónimo, [ca. 1930]. Auguste Rodin. *Glaucus*. Cat. 39

22. Anónimo, [ca. 1930]. Auguste Rodin. *La cariatide tombée portant une urne*. Cat. 40



23

23. Anónimo, [ca. 1930]. Auguste Rodin. *La cariatide tombée portant sa pierre*. Cat. 41

Guerriero & Williams

Carlos Pellegrini 1042

Dr Dco Slobet.

Mi distinguido amigo:

Viamante 12/5

He tenido el placer de recibir su libro - un hermoso libro q. podriamos llamar un excepcional, triple catálogo ya q. autos calificados pueden darsele; por la extraordinaria nomina de autores, por la linda expresion grafica y muy especialmente por la solia, elegante, descriptiva literatura q. lo complementa.

En tan excepcionales condiciones su obra tan agraable, sera p^{ra} la oficina nada un inapreciable companero de otras excursiones.

Muchas gracias pues por su recuerdo. Si yo pudiese alguien en el pais, se la daria tambien por contribuir en la forma q. le sea a la cultura general - cada una de las muchas cosas q. le concurren a su hermosa exposicion le encuentran mucha gente y oido algunais aumentarios -

PALABRAS DE JULIO NOÉ EN LA INAUGURACIÓN DEL PRIMER
SALÓN DE LA SOCIEDAD "AMIGOS DEL ARTE"

Muy grato y muy honroso me es agradecer en nombre de la Asociación "Amigos del Arte" las palabras de sincera adhesión a nuestra obra que acaba de pronunciar el señor Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

Por grande que fuera el entusiasmo, por intensa que fuera la fe de las personas reunidas para esta desinteresada empresa de cultura, su éxito sería más difícil y su constancia más incierta, si carecieran de la adhesión y de la simpatía oficiales. Este fervor que hoy ponemos en la obra, esta confianza que tan ilimitadamente depositamos en nuestros destinos, esta llama ardiente y viva que hoy encendemos en este hogar, podrían apagarse mañana en medio de la indiferencia. ¿Cómo no congratularnos, pues, de las palabras que acabamos de oír, señor presidente? Sabemos desde ahora que la alta institución oficial que representa seguirá con muy particular simpatía nuestra obra, y de veras confiamos en que su adhesión cálida y verdadera asegurará la vida de esta casa de arte, alzada por la fe de nuestros corazones como un templo contra el escepticismo y el desdén.

Nuestra maravillosa tierra argentina nos da siempre, con insospechada abundancia, los frutos de la siembra. Quien en ella no confíe, que de en su casa encerrado con su pesimismo y su amargura. Algún día verá pasar cerca suyo a los buenos hermanos, que aún sin su confianza, han enaltecido el nombre de la patria.

Los que en esta casa nos hemos reunido sabemos que una gran época se inicia en la historia de nuestro pueblo. Pintores, escultores,

*Discurso al hacerse cargo de la Dirección
Nacional de Bellas Artes. Proyecto de la obra a
realizarse en esta
Dirección -*
Exelentísimo Señor Ministro:

Al agradecer el nombramiento con que el Gobierno ha querido honrarme, se me hace indispensable justificarlo en la medida de mis recursos, empezando por declarar que los títulos que me asisten para aceptar el cargo, que desde ya estimo como gratísimo son más de un orden virtual que de un orden militante. Desde luego, entiendo que para ocuparse de bellas artes hay que estar íntimamente vinculado a ellas, ya sea en calidad de artista que profesa su culto al propio tiempo que lo realiza, ya sea en la de espectador que se interesa por lo que atañe a la belleza y se mantiene en permanente contacto con ella, la sigue en sus manifestaciones, cree en su trascendencia y confía en sus destinos.

Y bien Señor Ministro se ha pensado con benevolencia y acierto con alguna razón, que podría yo ser uno de esos espectadores tenaces que han llegado al convencimiento de que esta exteriorización de vida espiritual debe acompañar las actividades humanas sin abandonarlas un solo día, que mi obsecuencia por el arte, humilde pero sincera podría ser justificativo para que un admirador contemplativo hasta ayer contribuyera hoy a estimular los valores artísticos con que cuenta el país y a acrecentar los medios de darles mayor incremento y difusión. En este concepto puedo permitirme el placer de entregarme a las tareas que la misión implica y en tal carácter, aceptar mi designación, sabiendo de antemano que lo que

24. Galeries Georges Petit. Carta a Francisco Llobet; datada "Paris le 25 Août 1924". Cat. 60
25. Julio Noé. "Palabras de Julio Noé en la inauguración del Primer Salón de la Sociedad 'Amigos del Arte'". Datiloscrito original, [1924], 2 páginas, 28,2 x 21,3 cm. Cat. 58
26. Francisco Llobet. "Discurso al hacerse cargo de la Dirección Nacional de Bellas Artes, [1931]. Cat. 62

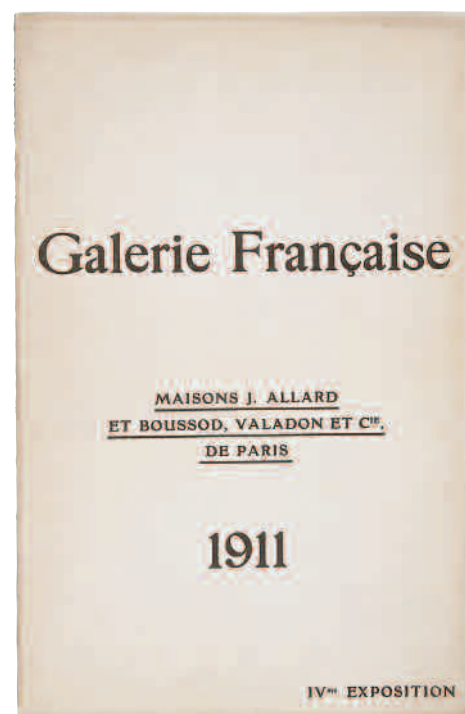


27

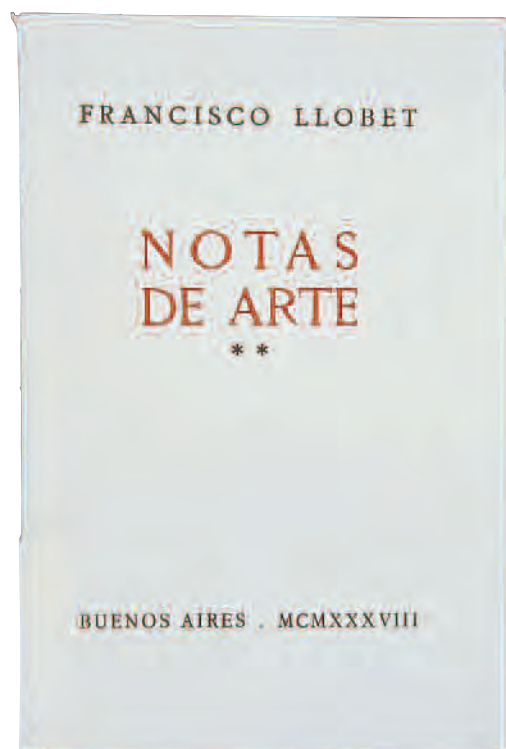
27. *Exposición de Pintura Francesa Moderna*. Buenos Aires. Nordiska Kompaniet, 1926. Cat. 47



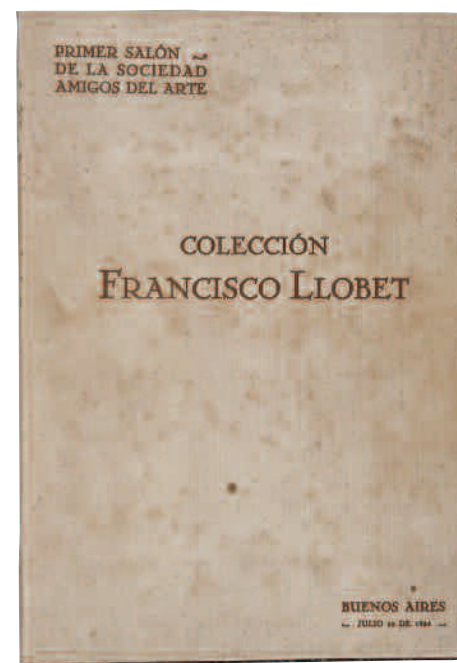
28



29



30



31

28. Cuadros de la Escuela Francesa. Buenos Aires. Galeries Georges Petit. Viau y Zona, 1927. Cat. 48

29. Galerie Française. Paris. Maisons Allard et Boussod, Valadon et Cie., 1911. Cat. 44

30. Llobet, Francisco. Notas de Arte. Buenos Aires, 1938. Cat. 54

31. Primer Salón de la Sociedad Amigos del Arte. Colección Francisco Llobet. Buenos Aires. Asociación Amigos del Arte, 1924. Cat. 46



32



33

32. Llobet, Francisco. *Un Siglo de Pintura Francesa*. Buenos Aires. Amigos del Museo, 1934. Cat. 52

33. *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, a. 1, vol. 1, julio de 1934. Cat. 50

34. Llobet, Francisco. "Notas de un coleccionista". Recorte, s.l., s.f. Cat. 56



El Dr. FRANCISCO LLOBET a su mesa de trabajo, reproducción fiel de la que sirvió para la firma del histórico tratado de Versailles.

NOTAS DE UN COLECCIONISTA

Por Francisco Llobet

LAS imágenes no aparecen nunca aisladas en el espíritu. De modo lógico o ilógico las impresiones llegadas de la periferia se asocian en el cerebro. Por analogía o contraste, ideas, imágenes, sentimientos, emociones, se asocian, se atraen y se ensamblan. Unas veces su reunión confusa pasa pronto por la conciencia; otras la voluntad inteligente detiene y ordena aquellos fenómenos psicológicos y la cultura artística los embellece según las tendencias del espíritu de cada uno. Pero no sólo asociamos mentalmente de modo involuntario: el hombre busca la correspondencia entre las sensaciones de orden diverso. Pintores y músicos y poetas de todos los tiempos crearon símbolos y alegorías, ya por necesidad de exponer mejor una imagen demasiado sutil, ya por el mero placer artístico de exornar la sensación primaria de origen objetivo.

¿Cómo llega una simple mancha, el color sin forma ni dibujo, a representar otra cosa que la sensación visual, que la impresión de los rayos de la luz? ¿Cuál es su poder de asociación? ¿Cuál es su poder de evocación? Alquimia extraña y misteriosa la que hace transmutar las sensaciones, lo que nos lleva a percibir el color en imágenes sono-

ras y el sonido en imágenes visuales, la piel aterciopelada o estremecida, la morbidez de las carnes de un niño o de un fruto, el eflavio de una flor, la suavidad o aspereza de una tela, el sabor del agua marina o el ruido de sus olas.

"Les parfums, les couleurs et les sons se répondent", ha dicho Baudelaire en su célebre soneto. El mismo color es capaz de evocar sentimientos variados: los transportes del espíritu y de los sentidos, la emoción de la naturaleza sonriente o melancólica, el drama de la vida con el sentido íntimo que cada color encierra: el rojo de la pasión ardiente y trágica, el celeste puro de las situaciones dulces y tranquilas, del ocio y la holganza, como las que ofrece una playa de mar.

Llamamos cálidos o fríos a los colores como si hubiera temperatura realmente en ellos. Lo decimos por inconsciente recuerdo de materias u objetos que la tienen: brasa ardiente, llama o nieve. Sensaciones múltiples fusionadas, de sus calidades sensibles, que un objeto o la naturaleza nos ofrece y que el pintor por abstracción las reduce a una sola impresión visual, la del color, expresado en una simple mancha de forma variada. Color en armonía con las diversas calidades sensibles, cuya correspon-



IV.

MISERIA DE BUENOS AIRES. (Foto G. y H. Coppola).



V.

CONVENTILLO PORTEÑO. (Foto G. y H. Coppola).



37

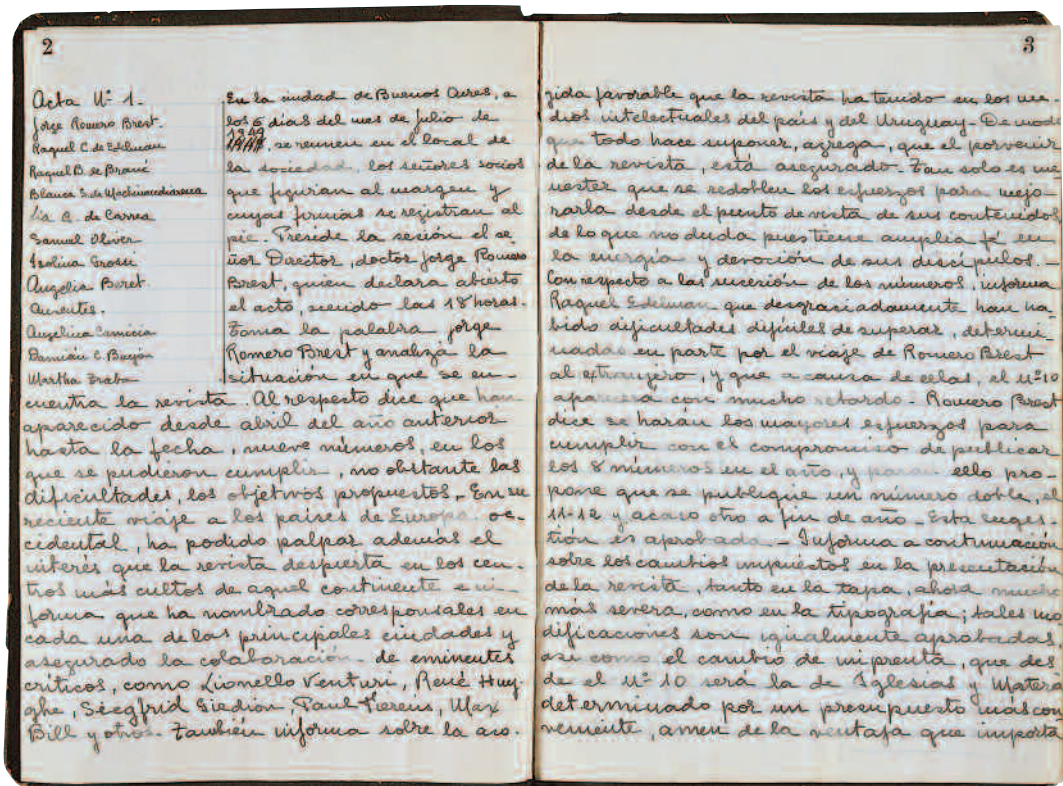


38



39

37. *Cursos y Conferencias*. Buenos Aires, a. 4, n. 9-10, vol. 12, diciembre 1937 - enero 1938. Cat. 65
 38. *Imagen*. *Revista Oficial de la Escuela de Bellas Artes*. La Plata, a. 2, n. 2, julio de 1945. Cat. 68
 39. Romero Brest, Jorge. *La pintura europea. 1900-1950*. México. Fondo de Cultura Económica, 1952. Cat. 69



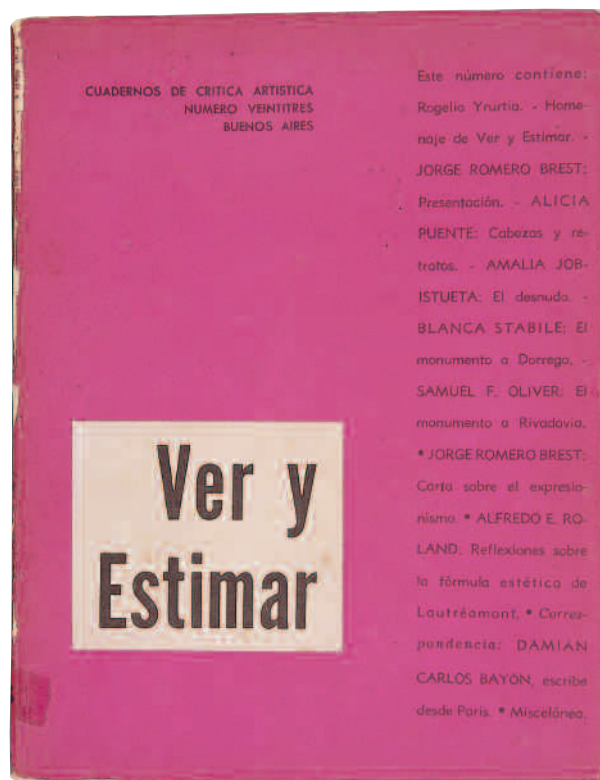
40

40. Libro de Actas de Ver y Estimar. 20 de noviembre de 1948 [1949-1953]. Cat. 82

41. Ver y Estimar. Buenos Aires, n. 23, mayo de 1951. Cat. 71

42. Ver y Estimar. Buenos Aires, serie 2, n. 1, noviembre 1954. Cat. 72

43. Nueva Visión. Buenos Aires, n. 4, 1953. Cat. 73



41



42



43



44



45

44. *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo. Museu de Arte Moderna, 1953 - 1954. Cat. 74

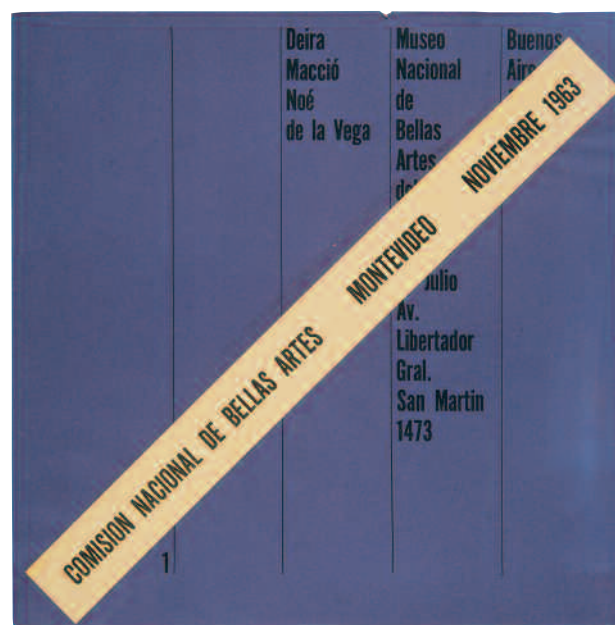
45. *Arte Moderna en Brasil*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, 1957. Cat. 75



46



47



48

46. *Arte argentina contemporánea*. Rio de Janeiro. Museu de Arte Moderna, 1961. Cat. 77
47. *Raquel Forner. Pinturas serie de las lunas*. 1958-1962. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, 1962. Cat. 78
48. *Deira, Macció, Noé, De la Vega*. Buenos Aires - Montevideo, 1963. Cat. 80





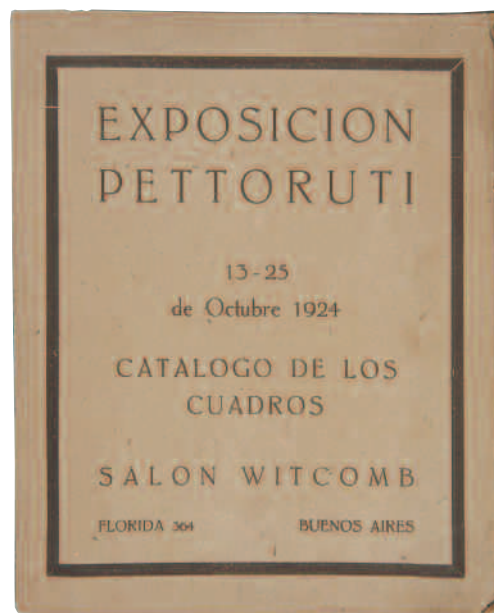
50



51



52



53

102.230		
4.000	97	DAUBIGNY, CHARLES FRANÇOIS (1817-1878) BORDS DE L'OISE À AUVERS Óleo sobre tela "parqueté" (la pintura mide 0.320 x 0.215 y la tabla 0.331 x 0.228) firmado abajo, a la izquierda, Daubigny.
5300	98	DEGAS, EDGARD (1834-1917) TROIS DANSEUSES EN MAILOT Dibujo al carbón sobre papel 0.865 x 0.450, abajo, a la izquierda, sello de la venta Degas. Al dorso, etiqueta de la segunda venta del taller Degas, que dice: V. A. D. n.º 359.
13.000	99	DEGAS, EDGARD (1834-1917) TRES BAILARINAS ENTRE DECORACIÓN DE ÁRBOLES Carbón y pastel, 0.44 x 0.62, firmado abajo, a la derecha.
1.150	100	DELACROIX, EUGÈNE (FERDINAND - VICTOR - EUGÈNE) (1798-1863) GUERRERO MARROQUÍ Óleo sobre tabla 0.243 x 0.327.
4600	101	DERAIN, ANDRÉ (1880) PAISAJE Óleo sobre tela 0.33 x 0.41, firmado abajo, a la derecha.
300	102	DEVERIA, ACHILLE (1805-1857). Atribuido a, BAÑISTAS SORPRENDIDAS Óleo sobre tela encolado sobre tabla 0.30 x 0.41, firmado abajo, a la izquierda, Achille Deveria.
4.200	103	DÍAZ DE LA PEÑA, NARCISO - VIRGILIO (1807-1876) LE GUÉ, SOLEIL COUCHANT Óleo sobre tabla "parqueté" 0.385 x 0.284, firmado abajo, a la derecha.
1400	104	DÍAZ DE LA PEÑA, NARCISO - VIRGILIO (1807-1876) PAISAJE (FONTAINEBLEAU?) Óleo sobre tabla 0.196 x 0.123, firmado abajo, a la derecha, N. Díaz.
136.180		
14		
66.180		
150105		DIGNIMONT, ANDRÉ (1891) ESCENA DE CABARET (INTERIOR) Óleo sobre papel 0.17 x 0.21, firmado abajo, a la derecha.
40006		DOMINGO, F. (1842) PROCESIÓN DE MUJERES Óleo sobre tela 0.16 x 0.29, firmado F. Domingo, abajo, a la derecha.
2500107		DUNOYER DE SEGONZAC, ANDRÉ (1884) NATURE MORTE Óleo sobre tabla 0.45 x 0.55, firmado abajo, a la izquierda.
2300108		DUPRÉ, JULES (1811-1889) PAISAJE Óleo sobre tela 0.407 x 0.222, firmado abajo, a la derecha, Jules Dupré y fechado 1838. Etiquetas al dorso.
700109		DUPRÉ, JULES (1811-1889) PAISAJE DE PONIENTE Óleo sobre tela 0.59 x 0.46, sin firma. Etiquetas al dorso.
400110		DUPRÉ, JULES (1811-1889). Atribuido a, LA MARE AU GRAND CHÊNE Óleo sobre tabla 0.190 x 0.245, firmado abajo, a la izquierda, con el monograma J. D.
500	111	ESCUELA FRANCESA (SIGLO XIX) RETRATO DE HOMBRE Óleo sobre tela encolado (posiblemente) sobre tabla 0.185 x 0.240, sin firma.
350	112	ESCUELA FRANCESA (SIGLO XIX) RETRATO DE MUJER Óleo sobre tabla 0.250 x 0.295, sin firma.
350	113	ESCUELA FRANCESA (SIGLO XIX) RETRATO DE HOMBRE Óleo sobre tabla 0.250 x 0.295, sin firma.
143030		
8		
15		

50. Rosendo Martínez. *Apuntes Exposiciones de Arte en Buenos Aires*. Buenos Aires, [1934?]. Cat. 8751. *Arte Moderno. Escuela Española y otras*. Buenos Aires. Salón Witcomb, 1907. Cat. 8852. *Exposición Félix Pascual. Caras Bonitas*. Rosario. Salón Witcomb, 1922. Cat. 9053. *Exposición Pettorutti*. Buenos Aires. Salón Witcomb, 1924. Cat. 9154. Adolfo Bullrich & Cía. Ltda. *Venta judicial de la Colección Rafael A. Bullrich*. Buenos Aires. Galería Witcomb, 1945. Cat. 92



55

55. Anónimo, [ca. 1940]. Fachada de la Galería Witcomb. Cat. 85



56



58

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

RETROSPECTIVA DEL PREMIO FONDO NACIONAL DE LAS ARTES DOCTOR PALANZA

CENTENARIO GALERIA WITCOMB

Del 22 de Julio al 5 de Agosto

57

EL MUNDO
DIARIO ILUSTRADO DE LA MAÑANA

MIÉRCOLES 28 DE AGOSTO DE 1963

Remate Millonario en Buenos Aires

- Un Picasso (Primera Época) con Más de 2 Millones y Medio de Soos
- Dos Renoir que Sobrepasan el Millón (Tasaciones Judiciales)
- 666 Mil Pesos, la Base de "Piazzi" de De Chirico

Alquileres y Opciones de Arte

El mundo de la pintura se agita por el remate de una colección de obras de arte que incluye a los más grandes maestros de la pintura occidental y oriental. Entre las obras más valiosas se encuentran: un Picasso de la primera época, dos Renoir que sobrepasan el millón, y una base de "Piazzi" de De Chirico.

La Subasta

La subasta de arte se realizará el próximo miércoles en la ciudad de Buenos Aires. Se espera que atraiga a una gran cantidad de compradores interesados en adquirir obras de arte de gran valor.

59

56. Sameer Makarius, 1964. Ángel Lires Giraldes y Alberto Greco. Cat. 86
57. Retrospectiva del Premio Fondo Nacional de las Artes Doctor Palanza. Centenario Galería Witcomb. Buenos Aires. Galería Witcomb, 1968. Cat. 93
58. Invitación a la exposición Berni en el tema de Juanito Laguna. Buenos Aires. Galería Witcomb, 1961. Cat. 95
59. El Mundo. (Buenos Aires, miércoles 28 de agosto de 1963). Artículo de Ovidio Bellando. "Remate millonario en Buenos Aires". Cat. 94

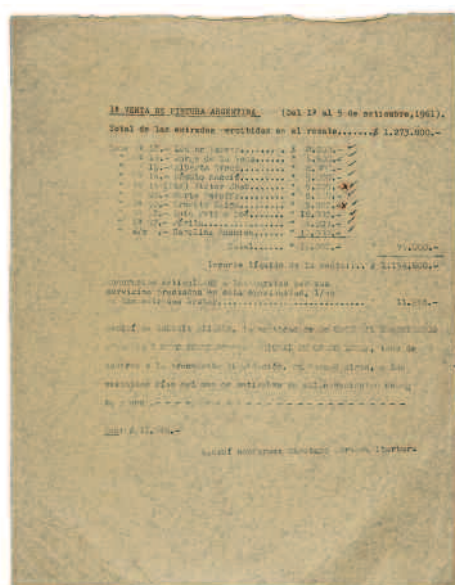


60

60. Afiche de Rómulo Macció para la exposición *Markarian* en la Galería Pizarro, 1959. Cat. 98



61



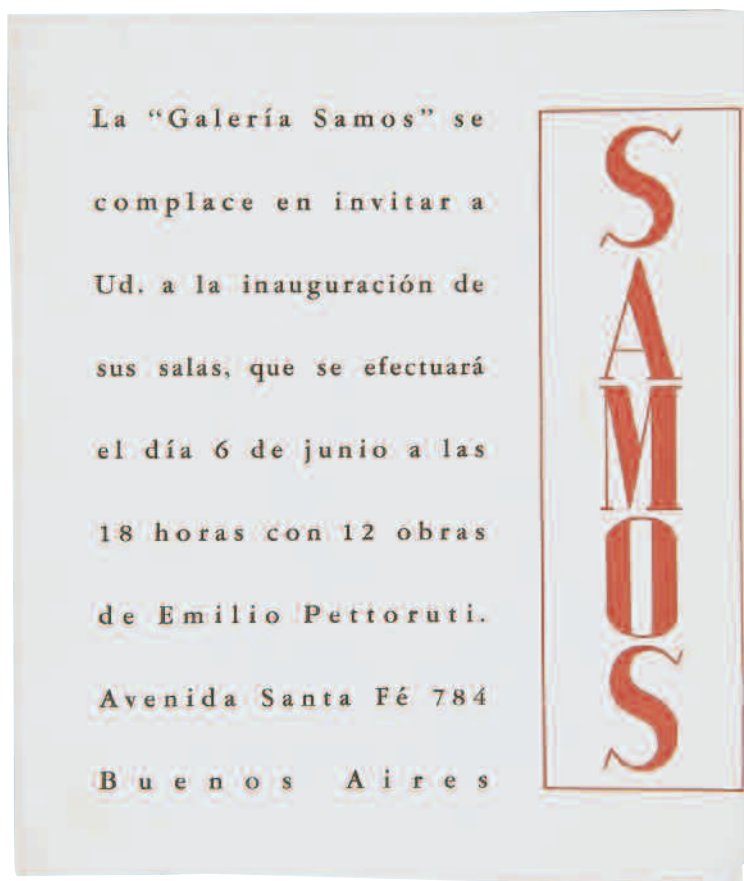
62



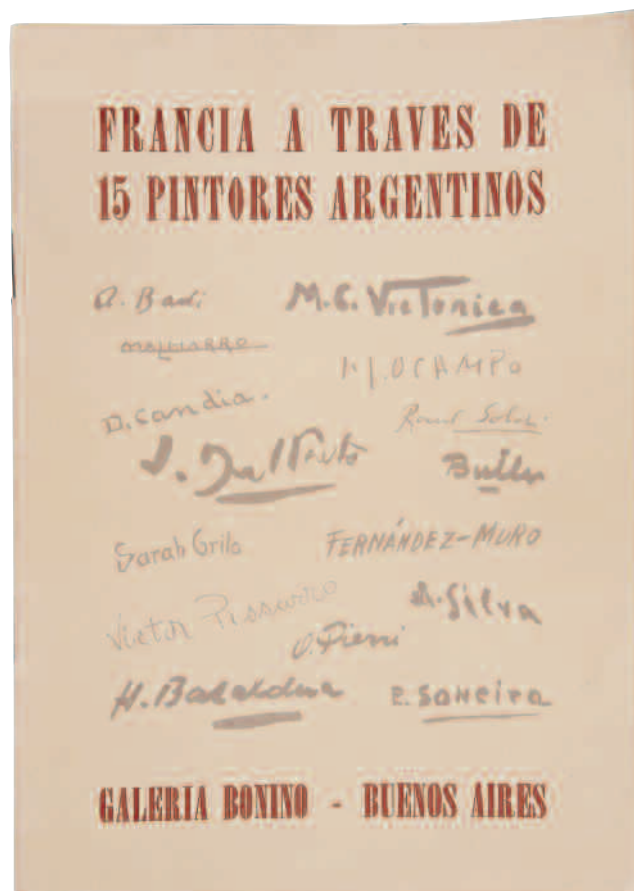
63

61. Anónimo, 1960. Sala de exposición de la Galería Pizarro durante el Premio De Ridder a los Jóvenes Escultores y Grabadores Argentinos. Cat. 97
62. Galería Pizarro. Liquidación de ventas de la exposición 1ª Venta de Pintura Argentina, 1961. Cat. 102
63. *Mundo Gráfico*. (Buenos Aires, n. 2, octubre 19 de 1961). Artículo de Dora de la Torre. "Alberto Greco, ¿pintor espectáculo?". Cat. 103

GALERIA BONINO



64



65

64. Emilio Pettoruti 12 obras. Buenos Aires, Galería Samos, 1949. Cat. 106

65. Francia a través de 15 Pintores Argentinos. Muestra inaugural. Buenos Aires, 1951. Cat. 108

66. Juan Biscayart Melo, [ca. 1960]. Manuel Mujica Lainez y otros en la entrada de la Galería Bonino. Cat. 104





67

67. Anónimo, 1964. Alberto Greco, Antonio Gades, Pablo Suárez y otros a la salida de la Galería Bonino luego de la presentación de *Mi Madrid querido*. *Pintura espectáculo Vivo-Dito*. Cat. 105

68. Luis Felipe Noé. *Paintings*. New York. Galería Bonino, Ltd., 1966. Cat. 113

69. *Gaceta de las Artes*. (Buenos Aires, a. 1, n. 2, noviembre de 1968). Nota sin firma. "Galería Bonino". Cat. 114

70. *Galería Bonino. Exposição Inaugural*. Rio de Janeiro. Galería Bonino, maio 1960. Cat. 110



68



70



69



71

71. Sameer Makarius, 1963. Alfredo Bonino, Guido Di Tella, Jaques Lassaigue y William Sandberg. Cat. 115



COLECCION TORCUATO DI TELLA
PREMIO PINTORES ARGENTINOS
MUESTRA INDIVIDUAL DE ALBERTO BURRI

DEL 1º AL 30 DE OCTUBRE
INSTITUTO TORCUATO DI TELLA
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES



73



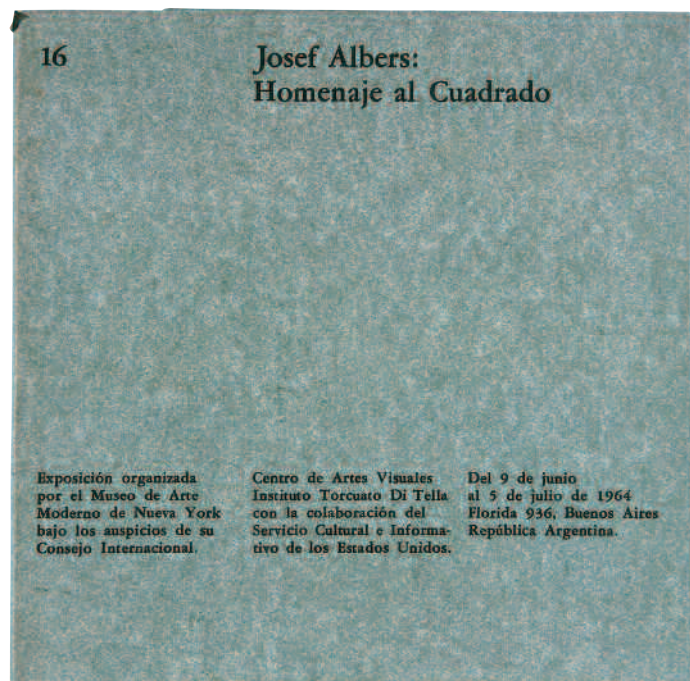
74

72. Colección Torcuato Di Tella. Premio Pintores Argentinos. Muestra individual de Alberto Burri. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, 1960.

Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano. Cat. 116

73. *Discusión de un jurado*. Premio Internacional de Escultura. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella, 1962. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano. Cat. 118

74. *El arte antes de la conquista*. Buenos Aires. Museo de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1963. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano. Cat. 119



75



76

75. *Josef Albers. Homenaje al cuadrado*. Buenos Aires. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1964. Diseño gráfico: Joseph Bourke Del Valle. Cat. 120
76. *Henri de Toulouse Lautrec. 1864-1964*. Buenos Aires. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1964. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano. Cat. 121



77



78

77. *Berni. Obras 1922-1965*. Buenos Aires. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1965. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano. Cat. 123
78. *Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas*. Córdoba, 1966. Diseño gráfico: Rodolfo Imas. Cat. 125



79



80

79. *Más allá de la geometría (Extensión del lenguaje visual)*. Buenos Aires. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1967.

Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano, Rubén Fontana. Cat. 127

80. *Experiencias visuales 1967*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella, 1967. Diseño gráfico: Rubén Fontana. Cat. 128



81

81. *Memoria*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella, 1968. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano. Cat. 143



82

82. *Premio Braque 1968*. Buenos Aires. Embajada de Francia. Museo Nacional de Bellas Artes, 1968. Cat. 131



83



84

83. *Semana del arte avanzado en la Argentina*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella. Centro de Experimentación Audiovisual, 1967. Diseño gráfico: Rubén Fontana. Cat. 135

84. *Compañía de Mimo de Ángel Elizondo*. Buenos Aires. Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella. Cat. 137



85

85. *Las nubes*. Buenos Aires. Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, 1969. Cat. 136



86



87

86. *Homenaje a Luigi Dallapiccola. Concierto de sus obras*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella. Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, 1964.

Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano. Cat. 140

87. *Séptimo Festival de Música Contemporánea*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella. Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, 1964.

Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano. Cat. 141



88

88. Seoane. Pinturas. Buenos Aires. Galería Bonino, 1957. Cat. 145



89



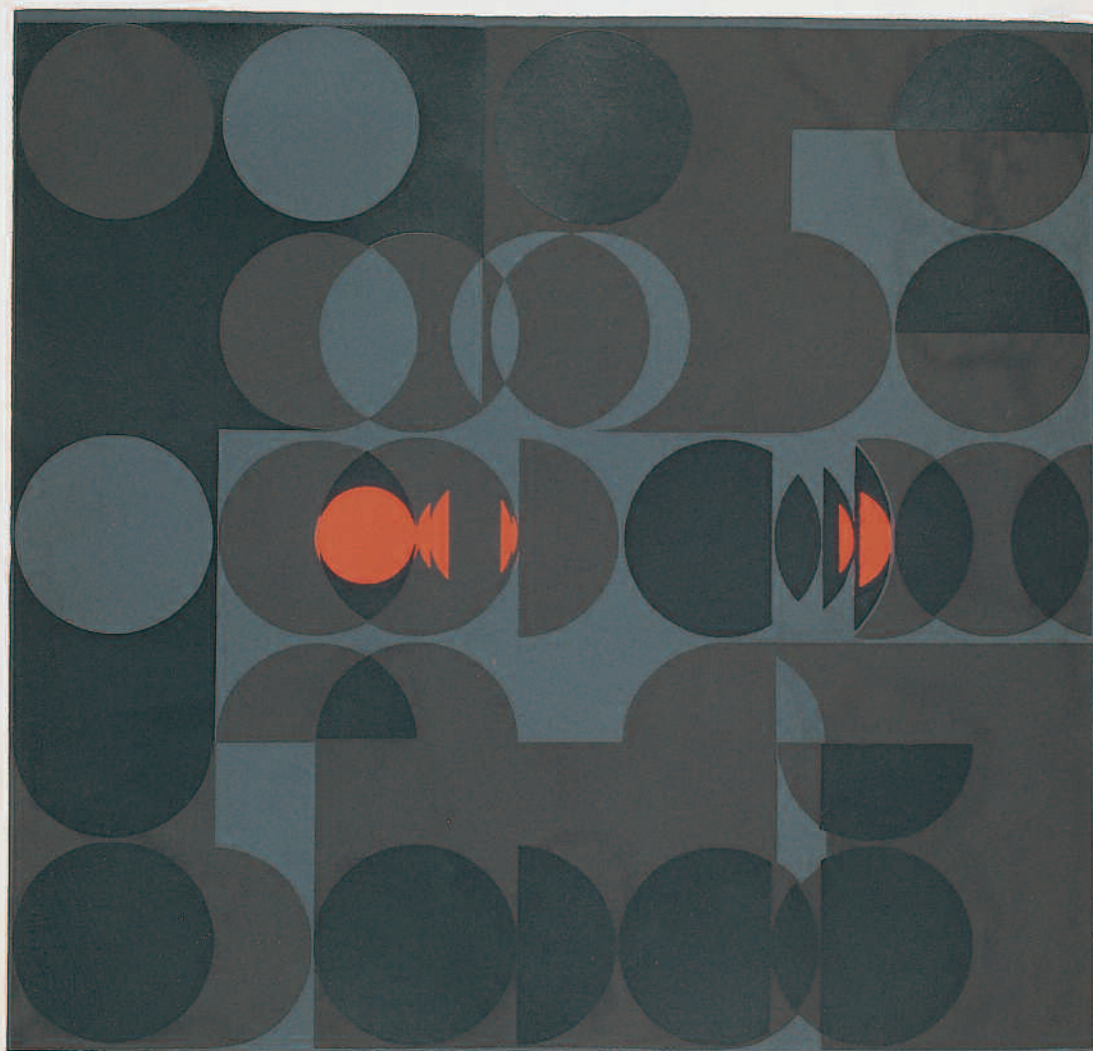
90

89. *Alberto Greco 57*. Buenos Aires. Galería Rubbers, 1957. Cat. 144

90. *Martha Peluffo*. Buenos Aires. Galería Pizarro, 1958. Cat. 147

91. *Fernández Muro*. Buenos Aires. Galería Bonino, 1958. Cat. 146

**Galería Bonino
Maipú 962 Buenos Aires
Del 21 de Agosto
al 6 de Setiembre**



FERNANDEZ-MURO



92



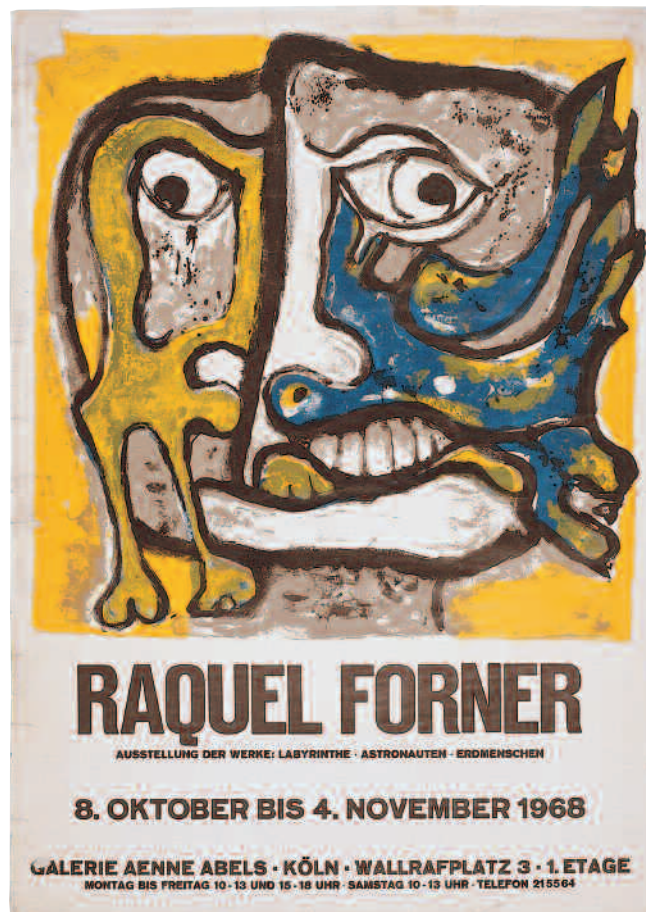
93

92. *El búho y yo. Pinturas de Bárbara Wulman.* Buenos Aires. Galería Witcomb, 1965. Diseño gráfico: Edgardo Giménez. Cat. 150

93. *Seguí. Metamorfosis de Doña Felisitas Naonn. Sobre fotos de Jorge Roiger.* Buenos Aires. Galería Lirolay, 1962. Diseño gráfico: Edgardo Giménez. Cat. 148

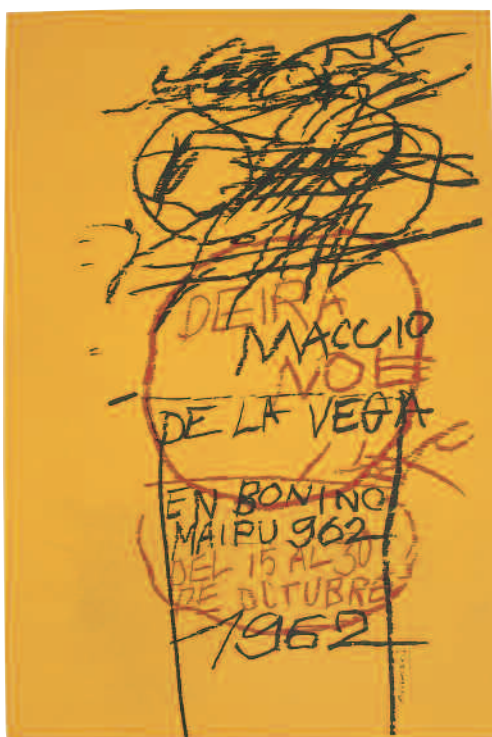


94



95

94. *New York Graphic Workshop*. Buenos Aires. Plástica Galería de Arte. Auspicio Museo del Grabado, 1966. Cat. 151
95. *Raquel Forner. Ausstellung der werke: Labyrinth. Astronauten. Erdmenchen*. Galerie Aenne Abels. Köln, 1968. Cat. 153



96



97

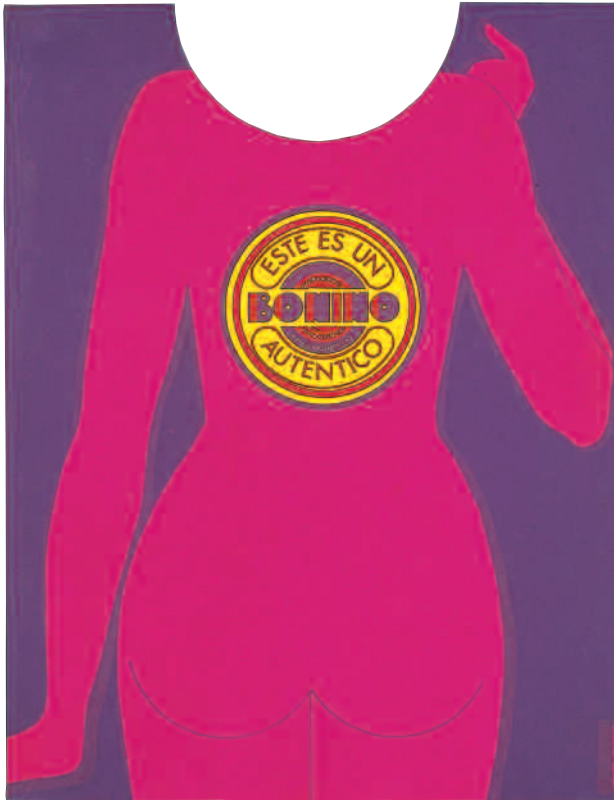
96. *Deira, Macció, Noé, De la Vega*. Buenos Aires. Galería Bonino, 1962. Diseño gráfico: Romulo Macció. Cat. 149

97. *Jorge De la Vega. Blanco & negro*. Buenos Aires. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1967. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano y Rubén Fontana. Cat. 152

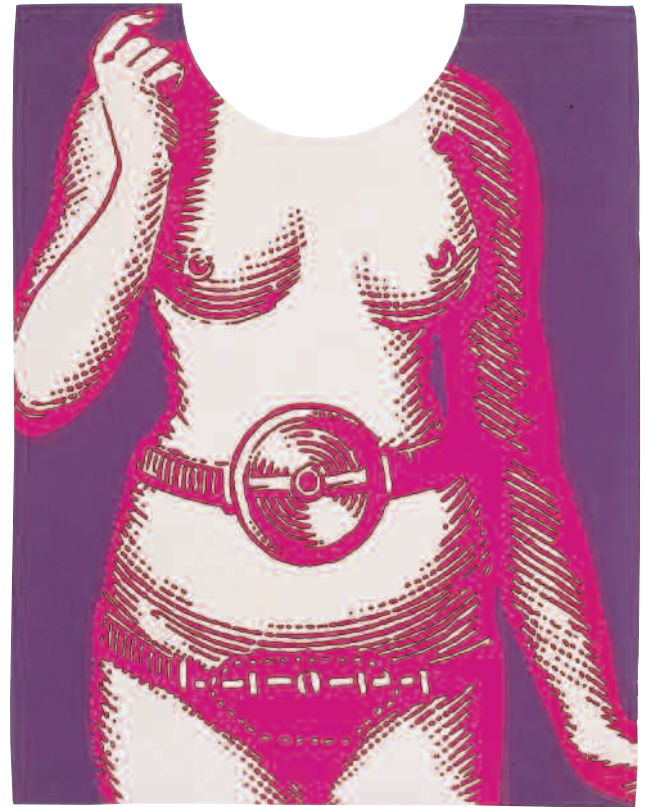


**CLARYDEE
FINGERMANN**

**GALERIA VAN RIEL / FLORIDA 659 BUENOS AIRES
10 AL 22 DE AGOSTO DE 1970**



100



99. *Clarydee Fingerman*. Buenos Aires. Galería Van Riel, 1970. Cat. 156

100. *Este es un auténtico Bonino*. Buenos Aires. Galería Bonino, 1971. Edición homenaje 20º Aniversario de la Galería. Casulla para mujer. Diseño gráfico: Ronald Shakespear. Cat. 158



101

101. *Cri Kri* (1897-?). Buenos Aires, a. 1, n. 32, 9 de diciembre de 1897. Cat. 160



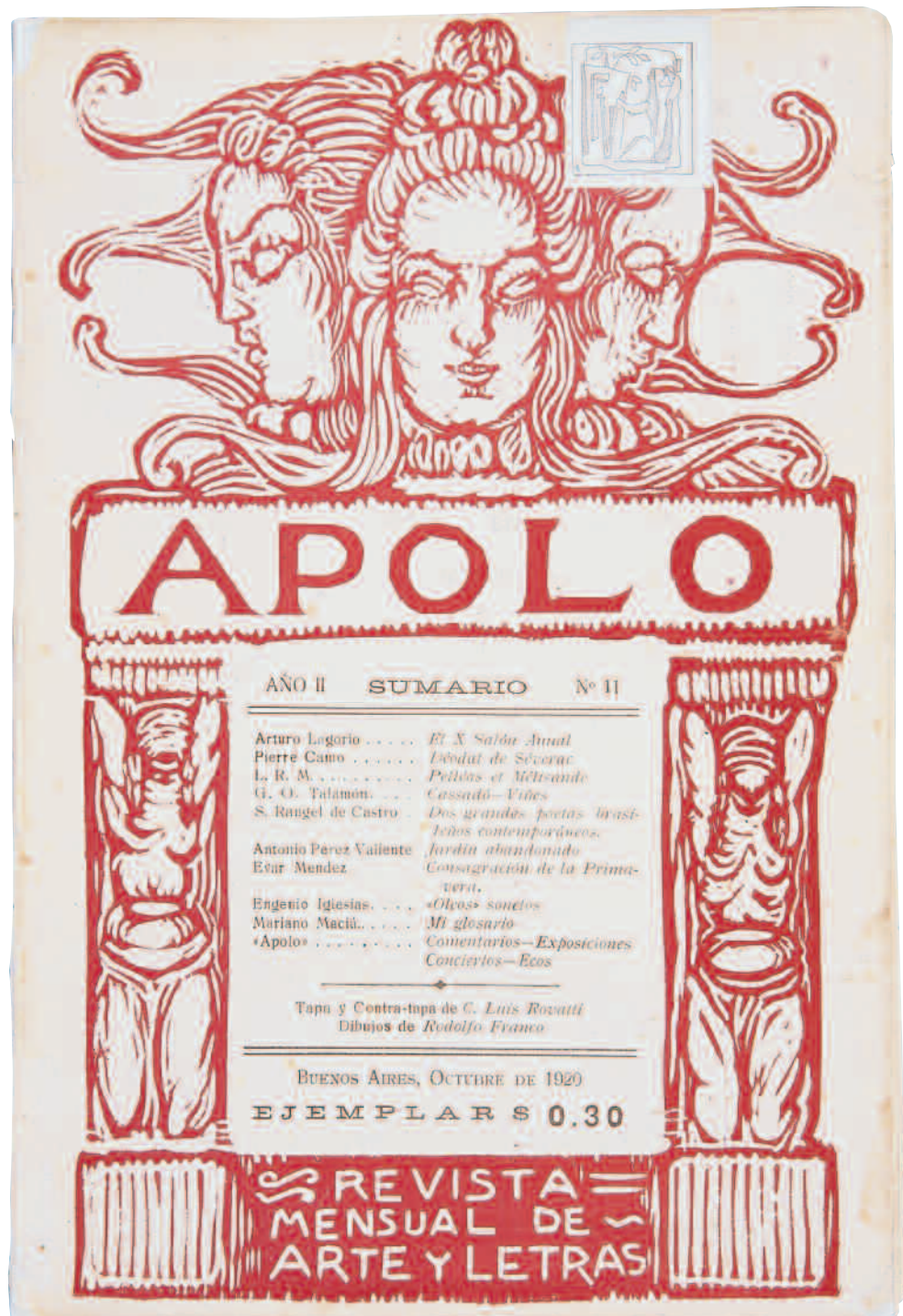
102



103

102. *Revue Illustrée du Rio de la Plata* (1889-1916). Buenos Aires, XIII me. année, 207 et 208, octobre 1901, 1ère. et 2 ème. Quinzaine. Cat. 161

103. *El Grabado* (1916). Buenos Aires, n.1, enero de 1916. Cat. 163

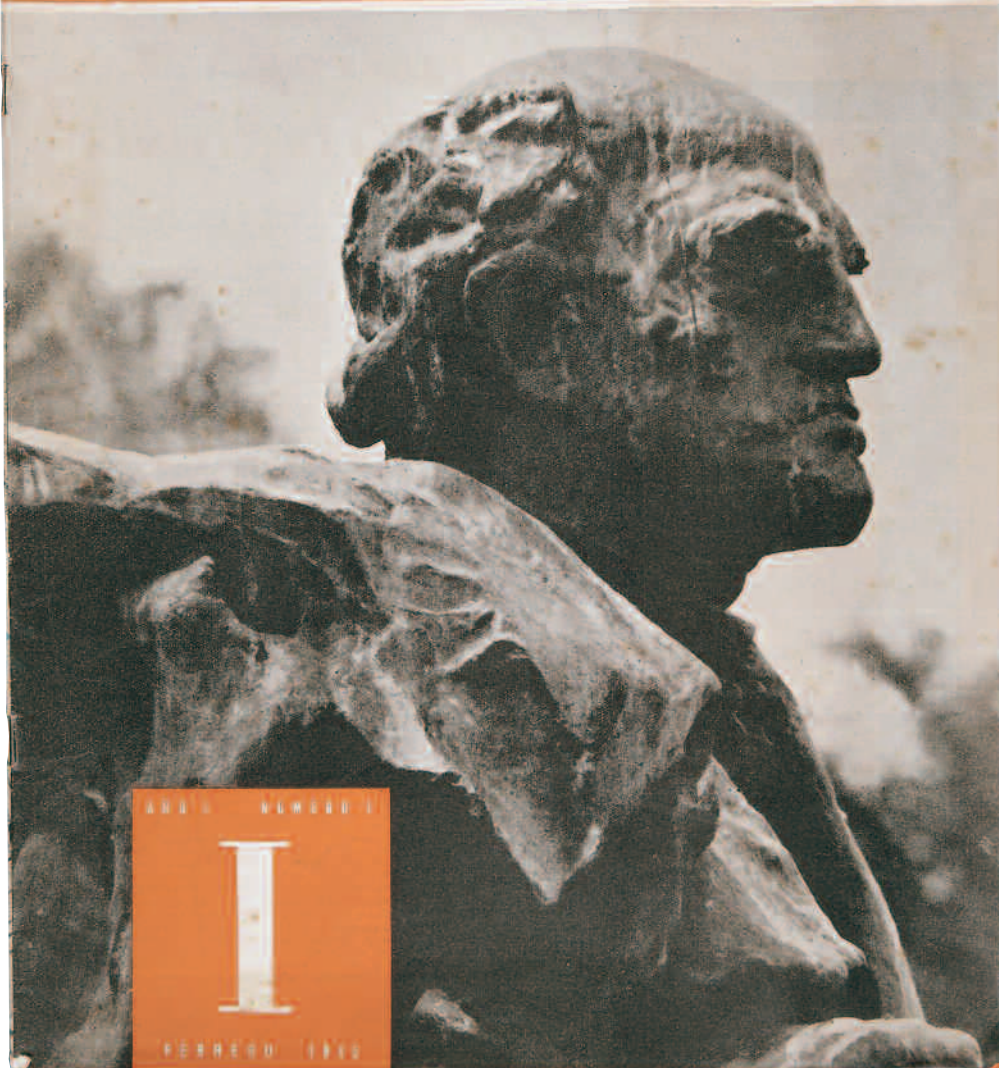


104

104. Apolo. Revista Mensual de Arte y Letras (1919-1920). Rosario, a. 2, n. 11, octubre de 1920. Cat. 164

Latitud

"Para el salvaje Jerez de nuestro tiempo, la mejor simiente de la Humanidad"

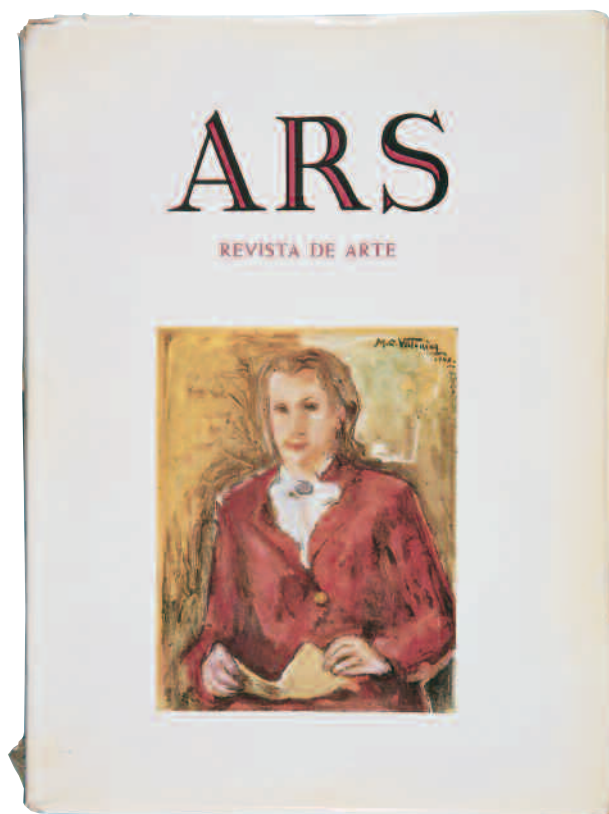


105

105. *Latitud* (1945). Buenos Aires, a. 1, n. 1, febrero de 1945. Cat. 168

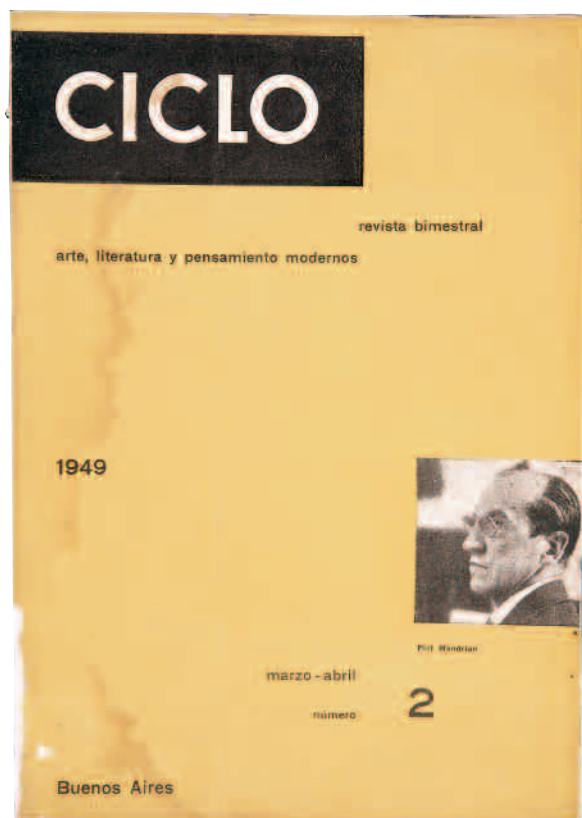


106



107

106. *Forma*. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (1936-1965). Buenos Aires, n. 3, mayo de 1937. Cat. 167
 107. *Ars*. Revista de Arte (1942-1980). Buenos Aires, a. 8, n. 41-42, 1948. Cat. 170

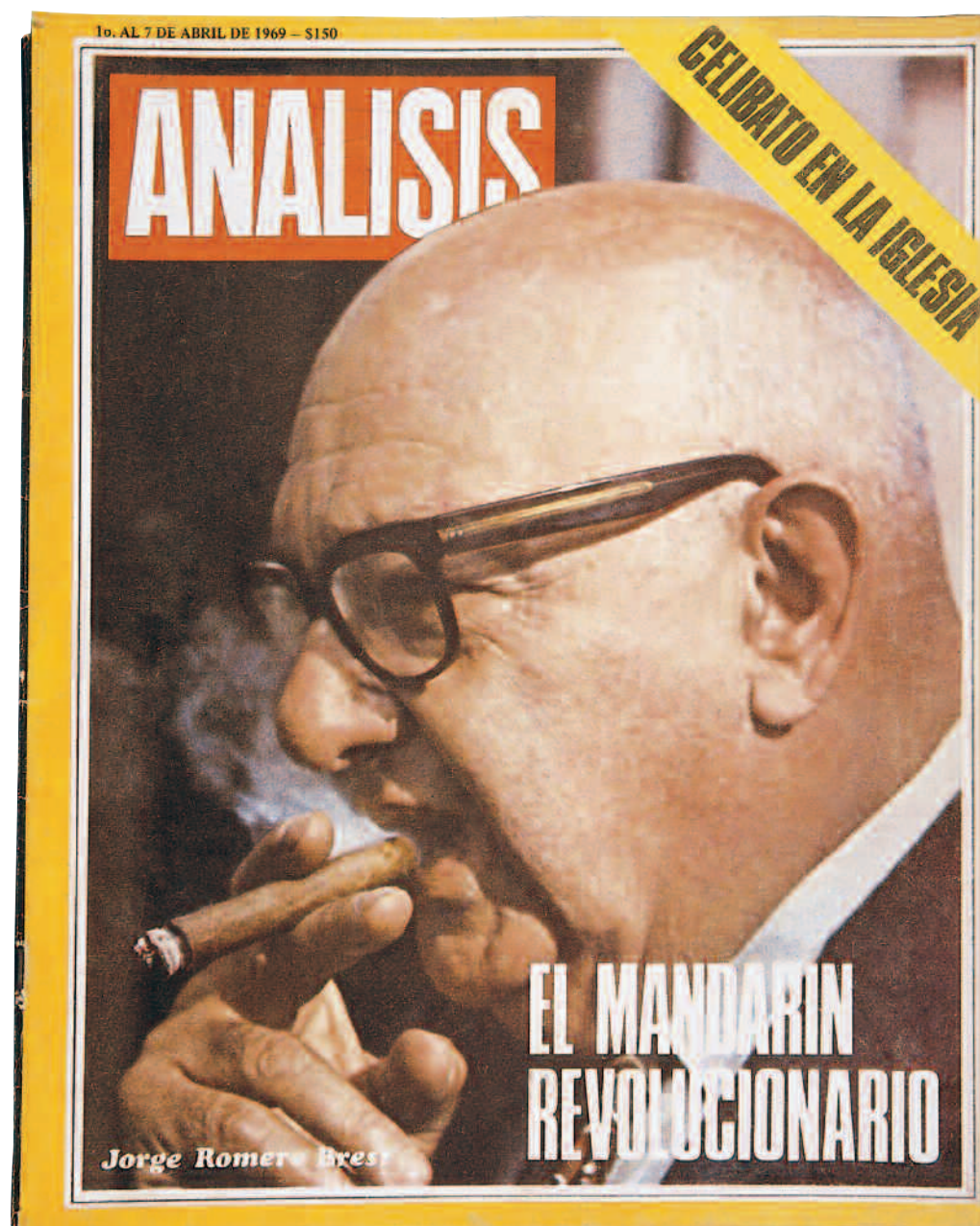


108



109

108. *Ciclo*. Arte, literatura y pensamiento modernos (1948-1949). Buenos Aires, n. 2, marzo-abril 1949. Diseño Gráfico: Alfredo Hlito y Tomás Maldonado. Cat. 171
109. *Caballete* (1960-1967). Buenos Aires, n. 46, abril de 1963. Cat. 172



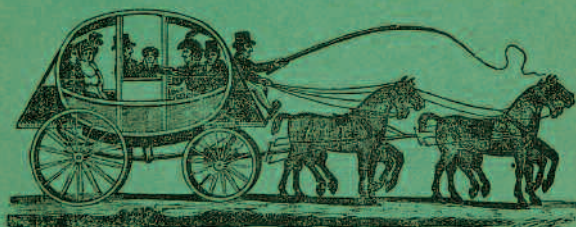
110

110. *Análisis* (1962-1967). Buenos Aires, a. 9, n. 420, 1º al 7 de abril de 1969. Cat. 174

ideas
letras
artes
en la

crisis

jaureche: civilización y barbarie
textos de alegría cantón santoro onetti
darcy ribeiro fernández retamar
cuentos de céspedes mignogna collazos
canciones prohibidas de chico buarque
jorge amado: reportaje y tramo inédito
de su última novela el peronismo y la
revolución cubana por cooke cartas del
che guevara y marechal obras
de roberto gonzález y grupo grabas



\$ 5

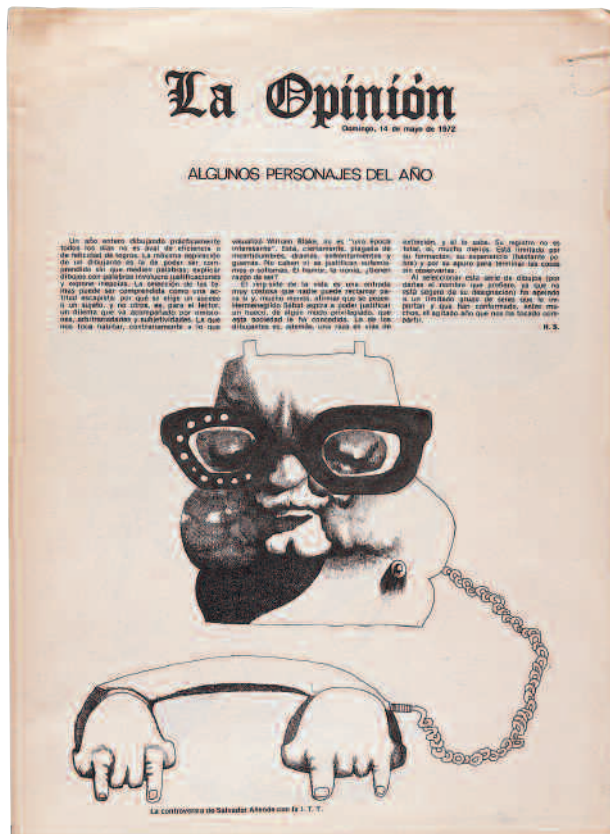
precio para el
uruguay: \$ 550

buenos aires, setiembre 1973

5

111

111. *Crisis* (1ª época: 1973-1976). Buenos Aires, a. 1, n. 5, septiembre de 1973. Cat. 176
112. *La Opinión* [Suplemento cultural]. Buenos Aires, domingo 14 de mayo de 1972. Cat. 175
113. *Artinf* (1968, en circulación). Buenos Aires, a. 6, n. 31-32, marzo-abril de 1982. Cat. 177
114. *Lys* (1990-1996). Buenos Aires, a. 2, suplemento n. 10, diciembre de 1991. Cat. 178



112



113



114

Alfredo Guttero, la trayectoria de un artista

Fotografías

1. Anónimo, 1903
Alfredo Guttero y familia
Copia de época, gelatina de plata
13 x 18 cm
2. Anónimo, 1910
Alfredo Guttero. *Portrait d'Amoureuse*
Copia de época, gelatina de plata
28 x 23,3 cm
3. Anónimo, 1917
Exposición de la Asociación de Artistas
Argentinos en Europa. Madrid. Círculo de
Bellas Artes, abril de 1917. José A.
Merediz, Fray Guillermo Butler, Juan M.
Gavazzo Buchardo, Pablo Curatella Manes,
Numa P. Rossotti y Alfredo Guttero
en el frente autógrafo en tinta negra de
Alfredo Guttero: "Merediz – Butler –
Gavazzo – Curatella – Rossoti – yo "
Copia de época, gelatina de plata
8,5 x 13,5 cm

Postales y tarjetas de invitación

4. Anónimo, 1916
Alfredo Guttero. *La esfinge*
Copia de época, gelatina de plata
Autógrafo en tinta negra, datado junio
1916
8,7 x 13,7 cm
5. Anónimo, 1916
Alfredo Guttero. *Georgelina*
Copia de época, gelatina de plata
autógrafo en tinta negra, datado mayo
1916
13,5 x 8,6 cm
6. Anónimo, 1931
Alfredo Guttero. *Anunciación*
Primer Premio Exposición Pan Americana
Baltimore 1931
Copia de época, gelatina de plata
13,8 x 8,7 cm
7. Luis Falcini. *Racimos*
Escultor argentino contemporáneo
Edición "Amigos del Arte" [ca. 1930]
13,8 x 8,9 cm
8. Alfredo Bigatti. *Retrato*
Escultor argentino contemporáneo
Edición "Amigos del Arte" [ca. 1930]
13,8 x 8,7 cm

9. Tarjeta de invitación a la reunión y cena
en homenaje a Alfredo Guttero. Buenos
Aires, octubre de 1931
10. *Alfredo Guttero. Buenos Ayres*. Berlin.
Galerie Alfred Flectheim, 30. Sept. bis 14.
Okt. 1922
11. *Mostra Alfredo Guttero. Pitture.*
Acquarelli. Disegni. Genova. Palazzo
Rosso, dal 1°. al 15 Giugno 1927

Libros, revistas y catálogos

12. Niklison, José Elías. *Los pensionados
argentinos de Bellas Artes*. Buenos Aires,
[s. n.], 1905
13. *Catalogue Illustrée du Salon 1910*. Paris.
Société Nationale des Beaux Arts, 1910
14. *Exposición Internacional de Arte del
Centenario*. Buenos Aires. Comisión
Nacional del Centenario, 1910 [2ª edición]
15. *Exposición Nacional de Arte*. Buenos
Aires. Comisión Nacional de Bellas Artes,
1912
16. *Société Artistique Française et Argentine.*
Cinquième Exposition. Paris. L'Éclectique.
Galerie des Artistes Modernes, du 6
decembre 1912 au 5 janvier 1913. Archivo
Galería Witcomb, Álbum de catálogos
1913
17. *VII Salón Anual de Arte, Pintura,
Escultura, Arquitectura y Artes
Decorativas*. Buenos Aires. Comisión
Nacional de Bellas Artes, 21 de
septiembre - 21 de octubre de 1917
18. *Exposición de pintura y escultura, Juan
Manuel Gabazzo Buchardo, Pablo
Curatella Manes. Concierto Numa
Rossotti*. Buenos Aires. Dirección General
de Escuelas. Sala de Sesiones del H.
Consejo de Educación, 25 de noviembre
de 1919
19. *IX Salón Anual*. Buenos Aires. Comisión
Nacional de Bellas Artes, 1919
20. *Alfredo Guttero. Buenos Ayres*. Berlin.
Galerie Alfred Flectheim, 30. Sept. bis 14.
Okt. 1922
21. *XIVA Esposizione Internazionale d'Arte
della Città di Venezia*. Venezia, 1924
22. *Mostra Alfredo Guttero. Pitture.*
Acquarelli. Disegni. Génova. Palazzo
Rosso, dal 1°. al 15 Giugno 1927
23. *Exposición Comunal de Artes Aplicadas e
Industriales*. Buenos Aires. Sociedad Rural
Argentina, 1927 - 1928
24. *V Salón Anual*. Santa Fe. Museo Provincial
Rosa Galisteo de Rodríguez, 1928
25. *Nuevo Salón. Año Primero*. Rosario.
Comisión Municipal de Bellas Artes, 1929
Diseño de cubierta: Pablo Tosto; diseño
de colofón: Pompeyo Audivert
26. *Lino E. Spilimbergo*. Buenos Aires.
Asociación Wagneriana _Sección de Arte
Plástico_, 14 de noviembre al 2 de
diciembre de 1930
Diseño de cubierta: Alfredo Guttero
27. *First Baltimore Pan American Exhibition of
Contemporary Paintings*. Baltimore.
Baltimore Museum of Art, January 15th -
February 28th 1931
28. *Primer Grupo Argentino de Pintores
Modernos*. Montevideo. Salón
Centenario, mayo 1931
29. Anónimo. "Crónica de Arte. Nuestros
Artistas: Alfredo Guttero". *Unión y Labor*.
Buenos Aires, a. 4, n. 49, noviembre de
1913, p. 7-11
30. Morro, Clément. "M. Alfredo Guttero". *La
Revue Moderne*. Paris, 13e. année, n. 1,
janvier 1913, p. 15-16
31. _Luis Falcini_. "Alfredo Guttero en el
Palazzo Rosso". *Páginas de Arte*.
Montevideo, a. 2, n. 6, julio de 1927
32. Anónimo. "XI Salón Nacional de Bellas
Artes". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, a.
32, n. 1617, 28 de septiembre de 1929
33. Chiabra Acosta, Alfredo. *1920-1932.*
Críticas de Arte Argentino. Buenos Aires.
M. Gleizer Editor, 1934

Documentos

34. Alfredo Guttero.
Carnet de dibujo, [ca. 1895]
17,3 x 26 cm

35. Alberto Candiotti. Carta a Alfredo Guttero, datada "Beyrouth, 20 de diciembre de 1927"; autógrafo en tinta negra, 1 página, 26,1 x 20,3 cm; sobre, autógrafo en tinta negra, 11,8 x 13,9 cm

36. Alfredo Guttero, 1931.
Bocetos de escenografías realizadas para el Teatro Colón
lápiz sobre papel
reverso: autógrafo en lápiz negro
16,5 x 21,4 cm

37. Cursos Libres de Arte Plástico. Dibujo, Composición, Pintura, Escultura. [Buenos Aires, 1932]

38. [Alfredo Bigatti?] "Comisión Homenaje Guttero. Exposición Guttero. Inauguración: 28 de octubre a las 17 horas", autógrafo en tinta negra y lápiz negro, 1 página, 28,5 x 22,7 cm, impreso: "Cursos Libres de Arte Plástico"; sello: "Comisión Homenaje Guttero. Avenida de Mayo 1870, piso 11 [ilegible]"

**Francisco Llobet,
el perfil de un coleccionista**

Fotografías

39. Anónimo, [ca. 1930]
Auguste Rodin. *Glaucus*
copia de época, gelatina de plata
11,9 x 8,8 cm

40. Anónimo, _ca. 1930_
Auguste Rodin. *La cariatide tombée portant une urne*
Copia de época, gelatina de plata
11,8 x 8,6 cm

41. Anónimo, _ca. 1930_
Auguste Rodin. *La cariatide tombée portant sa pierre*
Copia de época, gelatina de plata
11,7 x 8,8 cm

42. Anónimo, [ca 1930]
Residencia Llobet, sala con obras de su colección
Copia de época, gelatina de plata
17,3 x 23 cm

43. Anónimo, 1931
Francisco Llobet, Alfredo Bigatti, Alfredo Guttero, Héctor Basaldúa, Luis Falcini y otros
Copia de época, gelatina de plata
16,6 x 24,8 cm

Libros, revistas y catálogos

44. *Galerie Française*. Paris. Maisons Allard et Boussod, Valadon et Cie., 1911

45. *Exposición Gustave Pierre*. Buenos Aires. Salón Witcomb, junio 1922. Archivo Galería Witcomb, Álbum de catálogos 1922

46. *Primer Salón de la Sociedad Amigos del Arte. Colección Francisco Llobet*. Buenos Aires. Asociación Amigos del Arte, Julio 12 de 1924

47. *Exposición de Pintura Francesa Moderna*. Buenos Aires. Nordiska Kompaniet, 1926

48. *Cuadros de la Escuela Francesa*. Buenos Aires. Galeries Georges Petit. Vía y Zona, mayo 1927

49. Maclair, Camille. *Conférence sur la Collection du Dr. Francisco Llobet de Buenos-Aires*. Paris. Chambre de Commerce Argentine en France, 1931

50. *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, a. 1, vol. 1, julio de 1934.

51. Llobet, Francisco. *Lucien Simon. Su vida y obra*. Buenos Aires. [s.n.], 1932

52. Llobet, Francisco. *Un Siglo de Pintura Francesa*. Buenos Aires. Amigos del Museo, 1934

53. *Exposición Rodin*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, 1934. Texto de Francisco Llobet

54. Llobet, Francisco. *Notas de Arte*. Buenos Aires, [s.n.], 1938

55. Llobet, Francisco. "El Museo de Artes Decorativas". *Arte y Decoración*. Buenos Aires, a. 2, n. 2, 1936

56. Llobet, Francisco. "Notas de un coleccionista". Recorte, s.l., s.f. Archivo Francisco Llobet

57. [Nota de la Redacción]. "Los Amigos del Arte". *Aconcagua*. Buenos Aires, a. 1, v. 4, n. 11, diciembre de 1930, p. 67

Documentos

58. Julio Noé. "Palabras de Julio Noé en la inauguración del Primer Salón de la Sociedad Amigos del Arte"; datiloscrito original, sin datar [1924], 2 páginas, 28,2 x 21,3 cm

59. [ilegible] Guerrico. Carta a Francisco Llobet, datada "Julio 26/24"; autógrafo en tinta negra, impreso "Guerrico & Williams. Carlos Pellegrini 1042"; 2 páginas, 21,4 x 13,6 cm

60. [G. Bergano?]. Carta a Francisco Llobet; datada "Paris le 25 Août 1924"; datiloscrito en cinta azul, autógrafo en tinta negra; 1 página, 27,3 x 21,2 cm, impreso "Galeries Georges Petit"

61. Antonio Santamarina. Carta al Doctor Francisco Llobet, datada "La Plata 24 de Noviembre de 1932"; datiloscrito en cinta azul, autógrafo en tinta negra; 1 página, 18,8 x 21,9 cm, impreso "Comisión Provincial de Bellas Artes. Pasaje Dardo Rocha. La Plata. República Argentina"

62. Francisco Llobet. "Discurso al hacerse cargo de la Dirección Nacional de Bellas Artes. Proyecto de la obra a realizarse en esa Dirección"; datiloscrito copia, autógrafo en tinta negra, sin datar [1931], 5 páginas, 24 x 17 cm

63. Colección Doctor Francisco Llobet. Obras de arte. Sección cuadros. Detalle de facturas y pagos efectuados. Planilla 2 [193?]; datiloscrito copia, 1 página, 58 x 46 cm

**Jorge Romero Brest
o la reescritura autobiográfica**

Libros, revistas y catálogos

64. Horacio Coppola. *Miseria de Buenos Aires y Conventillo porteño*. En *Anuario Socialista*. Buenos Aires, enero 1937

65. *Cursos y Conferencias. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*. Buenos Aires, a. 4, n. 9-10, vol. 12, diciembre 1937 - enero 1938

66. Romero Brest, Jorge. "Un dibujante y un grabador". *Correo Literario*. Buenos Aires, a. 2, n. 16, 1º de julio de 1944, p. 1

67. "Altamira Escuela de Artes Plásticas". *Anuario Plástica 1945*. Buenos Aires, a. 7. Ediciones Plástica 1946
68. *Imagen. Revista Oficial de la Escuela de Bellas Artes*. La Plata, a. 2, n. 2, julio de 1945
69. Romero Brest, Jorge. *La pintura europea. 1900-1950*. México. Fondo de Cultura Económica, 1952
70. *Ver y Estimar*. Buenos Aires, n. 3, vol. 1, junio de 1948. Director: Jorge Romero Brest
71. *Ver y Estimar*. Buenos Aires, n. 23, mayo de 1951. Director: Jorge Romero Brest
72. *Ver y Estimar*. Buenos Aires, serie 2, n. 1, noviembre 1954. Director: Jorge Romero Brest
73. *Nueva Visión*. Buenos Aires, n. 4, 1953. Director: Tomás Maldonado
74. *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo. Museu de Arte Moderna, dezembro 1953 - fevereiro 1954
75. *Arte Moderno en Brasil*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, 1957
76. *Exposición Batlle Planas*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, octubre - noviembre 1959
77. *Arte Argentina Contemporânea*. Rio de Janeiro. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, julho 1961
78. *Raquel Forner. Pinturas serie de las lunas. 1958-1962*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, 9 de junio - 1º de julio 1962
79. *Ocho Artistas Constructivos. Brizzi. Espinosa. Lozza. Mac-Entyre. Martorell. Sabelli. Silva. Vidal*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, 13 al 28 de julio 1963
80. *Deira, Macció, Noé, De la Vega*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 15 de junio - 7 de julio de 1963; Montevideo. Comisión Nacional de Bellas Artes, noviembre de 1963

Documentos

81. Cine Club de Buenos Aires. Ciclo de Ilustración cinematográfica. Buenos Aires, _ca.1929-1930_; datiloscrito mimeógrafo; 3 páginas, 34,9 x 22,5 cm
82. Ver y Estimar. Sociedad Responsabilidad Limitada. Libro de Actas. Buenos Aires, 20 de noviembre de 1948 [1949-1953]
83. Digitalización de documentos. Soporte DVD. Compuesto de:
 - Fotografías de Jorge Romero Brest. Fototeca
 - Conferencia de Jorge Romero Brest sobre la *Semana del arte avanzado en la Argentina*, [octubre?, 1967]. Archivo sonoro
 - Cortometraje *Premio Ver y Estimar 1962*. Dirección: Nicolás Rubió. Fotografías: Jorge Roiger. Voz: Luisa Vehil. Música: Astor Piazzolla. Supervisión Ver y Estimar: Francisco Díaz Hermelo. Tiempo: 12'25". Videoteca

Tres galerías históricas: Witcomb, Pizarro, Bonino

Galería Witcomb

Fotografías

84. Anónimo, _ca. 1920] Sala V de Galería Witcomb Copia de época, gelatina de plata 21,5 x 26,7 cm
85. Anónimo, _ca. 1940_ Fachada de la Galería Witcomb Copia de época, gelatina de plata 19,5 x 25,4 cm
86. Sameer Makarius, 15 de noviembre de 1964 Ángel Lires Giraldes y Alberto Greco en el dorso, autógrafo de Ángel Lires Giraldes en tinta negra: "buen amigo. Se suicidó" Copia de época, gelatina de plata 15 x 20 cm

Catálogos, libros y revistas

87. *Apuntes Exposiciones de Arte en Buenos Aires. Salones Witcomb, 1896-1916*. Buenos Aires. [1934?]

88. *Arte Moderno. Escuela Española y otras. XVII Exposición Anual de Pintura y Dibujos*. Buenos Aires. Salón Witcomb, abril de 1907
89. *Martín Malharro. Sus obras póstumas*. Buenos Aires. Salón Witcomb, octubre de 1911
90. *Exposición Félix Pascual. Caras Bonitas*. Rosario. Salón Witcomb, mayo 24 al 30 1922
91. *Exposición Pettorutti*. Buenos Aires. Salón Witcomb, 13 - 14 de octubre de 1924
92. Adolfo Bullrich & Cia. Ltda. *Venta judicial de la Colección Rafael A. Bullrich*. Buenos Aires. Galería Witcomb, julio 12 y 13 de 1945. Archivo Galería Witcomb. Álbum de catálogos 1945
93. *Retrospectiva del Premio Fondo Nacional de las Artes Doctor Palanza. Centenario Galería Witcomb*. Buenos Aires. Galería Witcomb, 22 de julio - 5 de agosto 1968
94. Bellando, Ovidio. "Remate millonario en Buenos Aires". *El Mundo. Diario ilustrado de la mañana*. Buenos Aires, miércoles 28 de agosto de 1963. Archivo Galería Witcomb
95. Invitación a la exposición *Berni en el tema de Juanito Laguna*. Buenos Aires. Galería Witcomb, 6 al 18 de noviembre de 1961

Galería Pizarro

Fotografías

96. Anónimo, 1959 Alberto Greco. *Composición con ocre* _Colección Antonio Balcazar_. Expuesto en: *Casariello, Greco, Newbery, Pucciarelli. Pinturas*. Galería Pizarro, 7 al 25 de julio de 1959 22 x 11,7 cm
97. Anónimo, 1960 Premio De Ridder a los Jóvenes Escultores Argentinos; Premio De Ridder a los Jóvenes Grabadores Argentinos. Galería Pizarro, 4 al 22 de octubre de 1960 Copia de época, gelatina de plata 13,8 x 23,8 cm

Afiches

98. Markarian en Pizarro
24 de octubre al 14 de noviembre _1959_
Diseño gráfico: Rómulo Macció

Catálogos

99. 1ª Venta de Pintura Argentina. Buenos Aires. Galería Pizarro, septiembre 1961

100. Venta de Pintura Argentina. Buenos Aires. Galería Pizarro, Galería Bonino, noviembre 1962

Documentos

101. Anónimo _Domingo Eduardo Minetti_. Remito a la Galería Pizarro, datiloscrito original en cinta negra, datado “Buenos Aires, 12 de agosto de 1961”, 1 página, 14 x 21 cm

102. Galería Pizarro. Liquidación de ventas de obras remitidas por Cayetano Córdova Iturburu para la exposición 1ª Venta de Pintura Argentina. Del 1º al 5 de septiembre, 1961. Datiloscrito copia, 1 página, 27,9 x 21,9 cm

103. Torre, Dora de la. “Alberto Greco, ¿pintor espectáculo?”. *Mundo Gráfico*. Buenos Aires, n. 2, octubre 19 de 1961. Recorte en Álbum 1961. Galería Pizarro.

Galería Bonino

Fotografías

104. Juan Biscayart Melo, _ca. 1960_. Manuel Mujica Lainez y otros en la entrada de la Galería Bonino
Copia de época, gelatina de plata
14,2 x 9,1 cm

105. Anónimo, 1964
Alberto Greco, Antonio Gades, Pablo Suárez y otros a la salida de la Galería Bonino luego de la presentación de *Mi Madrid querido*. *Pintura espectáculo Vivo-Dito*. Con la colaboración del famoso bailarín español Antonio Gades; presentación de Jorge Romero Brest. Galería Bonino, 9 de diciembre de 1964
Copia de época, gelatina de plata
17,8 x 23,7 cm

Tarjetas de invitación

106. *Emilio Pettoruti 12 obras*. Buenos Aires, Galería Samos. Exposición inaugural, 1949

107. *Exposición Xul Solar*. Buenos Aires. Galería Samos, 1949

Revistas y catálogos

108. *Francia a través de 15 Pintores Argentinos. Muestra inaugural*. Buenos Aires. Galería Bonino, 1951

109. Galería Bonino 1958 _Catálogos Temporada 1958_. Buenos Aires, _s. n._
Diseño de cubierta: Luis Seoane

110. *Galería Bonino. Exposição Inaugural*. Rio de janeiro. Galería Bonino, maio 1960

111. *Exposição Kazuya Sakai*. Rio de Janeiro. Galería Bonino, novembro 7 a 22 , 1960

112. *Premio de Dibujo “Galería Bonino”*. Buenos Aires. Galería Bonino, 1965

113. *Luis Felipe Noé. Paintings*. New York. Galería Bonino, Ltd., 1966

114. Anónimo. “Galería Bonino”. *Gaceta de las Artes*. Buenos Aires, a. 1, n. 2, noviembre de 1968, p. 9

El Di Tella revisitado

Fotografías

115. Sameer Makarius, 1963
Premio Internacional de Pintura. Instituto Torcuato Di Tella 1963
Alfredo Bonino, Guido Di Tella, Jaques Lassaigne y William Sandberg
14 x 22, 7 cm

Libros, catálogos y revistas

116. *Colección Torcuato Di Tella. Premio Pintores Argentinos. Muestra individual de Alberto Burri*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, 1º al 30 de octubre de 1960. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano

117. *Primera Bienal Americana de Arte*. Córdoba-Buenos Aires. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa. Córdoba, 26 de junio de 1962. Museo de Arte Moderno. Buenos Aires, 1º de agosto de 1962

118. *Discusión de un jurado. Premio Internacional de Escultura*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella, 1962.
Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano

119. *El arte antes de la conquista*. Buenos Aires. Museo de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, del 7 de noviembre al 8 de diciembre de 1963.
Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano

120. *Josef Albers. Homenaje al cuadrado*. Buenos Aires. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 9 de junio al 5 de julio de 1964. Diseño gráfico: Joseph Bourke Del Valle

121. *Henri de Toulouse Lautrec. 1864-1964*. Buenos Aires. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 30 de octubre al 29 de noviembre de 1964.
Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano

122. *Buenos Aires 64*. Buenos Aires. Museo de Arte Moderno, 1964

123. *Berni. Obras 1922-1965*. Buenos Aires. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, junio-julio de 1965.
Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano

124. *Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1965. En la celebración del 5º aniversario del Instituto Torcuato Di Tella*. Buenos Aires. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, del 1º al 23 de septiembre de 1965.
Diseño gráfico: Departamento de Diseño del Instituto Torcuato Di Tella [Juan Carlos Distéfano]

125. *Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas*. Córdoba, del 15 al 30 de octubre de 1966. Diseño gráfico: Rodolfo Imas

126. *Homenaje a Julio Le Parc. Gran Premio Pintura Bienal de Venecia 1966*. Exposición organizada por Ver y Estimar en el Instituto Torcuato Di Tella. Buenos Aires, 1 de Agosto 1967. Tarjeta de invitación, 8,9 x 13,4 cm

127. *Más allá de la geometría (Extensión del lenguaje visual)*. Buenos Aires. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1967. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano, Rubén Fontana

128. *Experiencias visuales 1967*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella, 1967. Diseño gráfico: Rubén Fontana
129. *100 obras de Kosice, un precursor*. Buenos Aires. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 9 de agosto al 1º. de septiembre de 1968. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano, Rubén Fontana
130. *Premio de Honor Ver y Estimar 1968*. Buenos Aires. Museo de Arte Moderno, del 30 de abril al 19 de mayo de 1968
131. *Premio Braque 1968*. Buenos Aires. Embajada de Francia. Museo Nacional de Bellas Artes, 16 de junio-11 de agosto de 1968
132. Romero Brest, Jorge. "La voz del pope: Experiencias '68". *Análisis*. Buenos Aires, a. 8, n. 378, 10 de junio de 1968
133. *Diapositivas. Exposiciones realizadas en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella [s.d.] Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano
134. *Artaud 66. Una antología del teatro de la crueldad*. Obras de Jean Genet, Antonin Artaud, Marqués de Sade y Shakespeare-Marowitz. Buenos Aires. Centro de Experimentación Audiovisual, Instituto Torcuato Di Tella, junio - julio de 1966. Diseño gráfico: Juan Andralis
135. *Semana del arte avanzado en la Argentina*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella. Centro de Experimentación Audiovisual, 25 al 30 de septiembre de 1967. Diseño gráfico: Rubén Fontana
136. *Las nubes*. Buenos Aires. Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, 1969. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano, Rubén Fontana, Carlos Soler. Fotografía: Humberto Rivas
137. *Compañía de Mimo de Ángel Elizondo*. Buenos Aires. Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, [s.d.]. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano
138. *Tiempo de fregar*. Buenos Aires. Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, 1968. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano, Rubén Fontana, Carlos Soler. Fotografía: Humberto Rivas
139. *Micharvegas: canciones de fogueo*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella. Centro de Experimentación Audiovisual. [s.d.] Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano, Rubén Fontana
140. *Homenaje a Luigi Dallapiccola. Concierto de sus obras*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella. Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, 28 de septiembre, 1964. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano
141. *Séptimo Festival de Música Contemporánea*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella. Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, 28 de septiembre, 1964. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano
142. *Hacia una política de desarrollo urbano-regional en la Argentina*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella. Centro de Estudios Urbanos y Regionales (CEUR). Departamento de Adherentes. Programa de extensión cultural, julio/agosto 1969
143. *Memoria*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella, 1968. Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano
- Afiches**
144. *Alberto Greco 57*. Buenos Aires. Galería Rubbers, 21 de junio-julio 3 1957, 54,4 x 34,8 cm.
145. *Seoane. Pinturas*. Buenos Aires. Galería Bonino, del 7 al 19 de octubre de 1957, 53 x 40 cm.
146. *Fernández Muro*. Buenos Aires. Galería Bonino, del 21 de agosto al 6 de setiembre 1958, 52,1 x 36,8 cm
147. *Martha Peluffo*. Buenos Aires. Galería Pizarro, del 8 al 25 de octubre 1958, 51,5 x 34,9 cm
148. *Seguí. Metamorfosis de Doña Felisitas Naonn. Sobre fotos de Jorge Roiger*. Buenos Aires. Galería Lirolay, del 30 de octubre al 13 de noviembre 1962, 58,9 x 20,9 cm
Diseño gráfico: Edgardo Giménez
149. *Deira, Macció, Noé, De la Vega*. Buenos Aires. Galería Bonino, del 15 al 30 de octubre 1962, 50 x 33,4 cm
Diseño gráfico: Romulo Macció
150. *El búho y yo. Pinturas de Bárbara Wulman*. Buenos Aires. Galería Witcomb, 26 de julio al 7 de agosto de 1965, 58,5 x 31,7 cm
Diseño gráfico: Edgardo Giménez
151. *New York Graphic Workshop*. Buenos Aires. Plástica Galería de Arte. Auspicio Museo del Grabado, 10 al 29 de octubre de 1966, 54,4 x 36,1 cm
152. *Jorge De la Vega. Blanco & Negro*. Buenos Aires. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, del 7 al 26 de noviembre de 1967, 87,7x 60,4 cm
Diseño gráfico: Juan Carlos Distéfano y Rubén Fontana
153. *Raquel Forner. Ausstellung der werke: Labyrinth. Astronauten. Erdmenchen*. Galerie Aenne Abels. Köln, 8. october bis 4. november 1968, 67,9 x 47,8 cm
154. *Pero ¿por qué son tan geniales? Carlos Squirru, Dalila Puzzovio y Edgardo Giménez*. Buenos Aires, 1968, 60,1 x 39,9 cm
Diseño gráfico: Edgardo Giménez
155. *Rogelio Polesello 1969*. Buenos Aires. Instituto Torcuato Di Tella, del 19 de setiembre al 11 de octubre 1969, 70,9 x 107,9 cm
Diseño gráfico del Instituto Torcuato Di Tella: Distéfano, Fontana, Soler
156. *Clarydee Fingerman*. Buenos Aires. Galería Van Riel, 10 al 22 de agosto de 1970, 64,4 x 35,4 cm
157. *1er. Festival Internacional de Música Contemporánea*. Buenos Aires. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 4 al 21 de noviembre, 58,8 x 40,4 cm
Diseño gráfico: Manuel Espinosa
158. *Este es un auténtico Bonino*. Buenos Aires. Galería Bonino, 1971. Edición homenaje 20º Aniversario de la Galería. Casulla para mujer, 68,3 x 52,7 cm
Diseño gráfico: Ronald Shakespear
159. *Este es un auténtico Bonino*. Buenos Aires. Galería Bonino, 1971. Edición homenaje 20º Aniversario de la Galería. Casulla para hombre, 68,3 x 52,7 cm
Diseño gráfico: Ronald Shakespear

Las revistas en exhibición

160. *Cri Kri* (1897-?). Buenos Aires, a. 1, n. 32, 9 de diciembre de 1897
161. *Revue Illustrée du Rio de la Plata* (1889-1916). Buenos Aires, XIII me. année, 207 et 208, octobre 1901, 1ère. et 2 ème. Quinzaine
Directora: Clémence Malaury
162. *Athinae. Revista Mensual de Arte* (1908-1911). Buenos Aires, a. 2, n. 5, enero de 1909
Director: Mario A. Canale
163. *El Grabado* (1916). Buenos Aires, n.1, enero de 1916
Director: Mario A. Canale
164. *Apolo. Revista Mensual de Arte y Letras* (1919-1920). Rosario, a. 2, n. 11, octubre de 1920
Directores: Luis Le Bellot, Evar Méndez
165. *Myriam. Revista Ilustrada* (1915-1919). Buenos Aires, a. 3, n. 27, noviembre de 1918
Director: Héctor F. Leyva
166. *Pan. Síntesis de toda idea mundial* (1935-1940). Buenos Aires, a. 1, n. 6, 7 de mayo de 1935
Director: no se consigna
167. *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* (1936-1965). Buenos Aires, n. 3, mayo de 1937
Director: Aquiles Badi
168. *Latitud* (1945). Buenos Aires, a. 1, n. 1, febrero de 1945.
Directores: Jorge Thénon, Enrique Amorim, Leopoldo Hurtado, María Rosa Oliver, Antonio Berni, Norberto A. Frontini, Horacio Coppola, Luis Falcini
169. *Continente* (1947-1955). Buenos Aires, a. 1, n. 2, 15 de mayo de 1947
Director: Joaquín F. Dávila
170. *Ars. Revista de Arte* (1942-1980). Buenos Aires, a. 8, n. 41-42, 1948
Director: I. Schlagman
171. *Ciclo. Arte, literatura y pensamiento modernos* (1948-1949). Buenos Aires, n. 2, marzo-abril 1949. Comité directivo: Aldo Pellegrini, Enrique Pichon Riviere, Elías Piterbarg. Diseño gráfico: Alfredo Hlito y Tomás Maldonado
172. *Caballero* (1960-1967). Buenos Aires, n. 46, abril de 1963
Director: Eduardo Baliari
173. *Lyra* (1943-1984). Buenos Aires, a. 21, n. 192-194, 1964
Director: Francesco De Ecli Negrini
174. *Análisis* (1962-1967). Buenos Aires, a. 9, n. 420, 1º al 7 de abril de 1969
Director: Fernando M. Morduchowicz
175. *La Opinión* [Suplemento cultural]. Buenos Aires, domingo 14 de mayo de 1972
176. *Crisis* (1ª época: 1973-1976). Buenos Aires, a. 1, n. 5, septiembre de 1973
Director ejecutivo: Federico Vogelius.
Director editorial: Eduardo Galeano
177. *Artinf* (1968, en circulación). Buenos Aires, a. 6, n. 31-32, marzo-abril de 1982
Directora: Silvia de Ambrosini
178. *Lys* (1990-1996). Buenos Aires, a. 2, suplemento n. 10, diciembre de 1991
Directores: Elvira Fernández Arbós, Osiris Chiérico
179. *Ramona. Revista de artes visuales* (2000, en circulación). Buenos Aires, n. 9,10, diciembre 2000 – marzo 2001
Editor responsable: Gustavo A. Bruzzzone

FOREWORD

Eduardo F. Costantini

President

Fundación Eduardo F. Costantini

Malba's exhibition *Fundación Espigas- X Aniversario* is an excellent opportunity to reflect on the importance of appreciating, preserving and disseminating documentary reserves that, related with the artistic domain in a broad sense, constitute the primary material for the construction and comprehension of our history and our present.

Fundación Espigas' task is added to that of other institutions that have emerged recently in Argentina with the objective of conserving and organizing documentary material from different areas of knowledge, referred as much to the local as to the regional fields. In this particular case, Fundación Espigas' Documentation Center for the history of Argentine and Latin American art, has become an unavoidable space for historians and investigators in this sphere so long as it fulfills the aspirations of any scholar: preserve the memory and allow documentary verification, indispensable to support and interpret history in the most precise and revitalized manner.

The exhibition is organized on six thematic cores that show, by means of different printed materials, the action of some of the components making up the artistic field. An artist, a collector, a gallery, a critic, a cultural institution and a periodicals library are exhibited as necessary protagonists in the artistic life of a country, allowing a more fertile approach to the artistic phenomenon.

By showing the accomplishments that marked Fundación Espigas during these 10 years, we reaffirm our commitment to Argentine and Latin American art, our efforts to protect and make known such a valuable cultural heritage, aware that any country's project for the future has to be based on a critical knowledge of its past.

I want to thank Espigas' Management Board and its president Mauro Herlitzka, as well as to Marina Baron Supervielle, for having carried out this project with great enthusiasm, and the same to Patricia Artundo, curator of the exhibition.

It sincerely pleases me that Malba can house this exhibit. In the museum's two years of life, many times it has added its effort to that of other national and international institutions that struggle in the same direction.

FOREWORD

Mauro Herlitzka

President Fundación Espigas

In order to refer to Fundación Espigas, its creation and its ten years of existence, we need to previously mention some important events that took place in Argentina in the last decade of the XX Century.

In this period of time, Argentina suffered dramatic transformations that left a profound imprint in its economic, social and cultural life. This unprecedented transformations determines the nation's present and will condition its immediate future. Historic perspective will be needed to analyze them and to evaluate what kind of project for the country's future can be built.

In this changing context and created by private initiative, a group of cultural institutions emerged, not to substitute the government's role in the nation's cultural affairs but to broaden the cultural field, and to develop and rescue our cultural heritage in the midst of this period of huge transformations.

Among those institutions, and committed to make a contribution to professionalize the Argentine artistic milieu, Fundación Espigas was established in 1993, together with its Documentary Center for the History of Argentine Visual Arts. The latter's main mission is to gather and protect all documents related to Argentine art within the country and abroad, as well as foreign art connected to our country.

Thanks to a very important number of donations and exchanges, we have been able to collect more than 150,000 items, including books, brochures', museums', salons', galleries' and auctions' catalogs, magazines, collections of letters and a photographic library with approximately 30,000 pictures, all accounting for the artistic activities in our country.

We did not wanted to be "old", this is why Fundación Espigas, since its creation, has incorporated the best available management and state of the art technology which are permanently updated. Such improvements gave rise to Espiga Data Base, which can be accessed via Internet and allows anyone to reach our archives' table of contents. The aforementioned improvements, made for the betterment of Argentine art, places us in a unique situation not only in our country but also among other Latin America institutions of this kind.

Fundación Espigas is open to the community, and its Information Center can be freely consulted. The generous contributions coming from the Administration Council's members, members, friends, Argentine and foreign companies and foundations have allowed us the development of our objectives and the attainment of our goals.

It is not a mere coincidence that this exhibition celebrating our 10 years of existence and rendering account of our activities is presented at Malba, both institutions are contemporary, have a similar origin, and clear objectives in pursuit of the dissemination of our culture.

We must thank Malba, its Administration Council and personnel, for the opportunity they have provided, and Fundación Andreani, Fundación Banco Provincia de Buenos Aires, the Fondo Nacional de las Artes, Impsat Comunicaciones, Sotheby's, The Cultural Link, the members of our Council, members, donors and collaborators of Fundación Espigas, who have made this exhibit possible, thus contributing to reinforce our mission.

STORIES OF AN ARCHIVE

Marcelo Pacheco

Chief curator

Malba - Colección Costantini

“The archive is not that which, despite its immediate escape, safeguards the event of the statement, and preserves, for future memories, its status as an escapee; it is that which, at the very root of the statement-event, and in that which embodies it, defines at the outset *the system of its enunciability*. The archive is not either that which collects the dust of the statements that have become inert again and permits the miracle of its resurrection; it is that which defines the mode of occurrence of the statement-thing; it is *the system of its functioning*. Far from being that which unifies all that has been said in that confuse murmuring of a discourse, far from being only that which ensures our existence in the midst of *the* maintained discourse, it is that which differentiates discourses in their multiple existence and specifies them in their own duration.”¹

Between 1993 and 2003, the Espigas Foundation *Center of Documentation for the History of Visual Arts in Argentina* became one of the most important specialized archives in the country. With its current collection of 150,000 documents, it offers locally, regionally and internationally, both to the general public and to specialists, a fundamental set of sources for the diffusion and study of the history of Argentine art, of Latin American art, and of international art that bears relation to our country.

The erratic and violent relationship of Argentina with its historic memory constitutes an almost constant source of diagnosis and a field of reflection. Intellectuals and artists, from very different positions and areas of expertise, have emphasized what it now seems a feature of community identity: the memory as a field of symbolic and material fight. From the clearest confrontations in the frontiers of politics to the disputes in less disseminated fields like art history, the gestures of erasing, crossing out, hiding and altering have been multiple and permanent. In historic inscription operations, the manipulation of sources and testimonies has endangered the conservation, dissemination and accessibility of documents. From neglect to destruction, through concealing, scattering and obstruction of access, Argentina has tried out and applied many different ways of ensuring the writing of definite and unique truths, by managing and disciplining the paths of inquiry and discussion.

However, this situation has not prevented the creation of significant bodies of documents in an always-active network, albeit sometimes fragmented, of libraries, archives, museums and public institutions. Simultaneously, thanks to certain predilections and the curiosity of collectors, book lovers and independent professionals a network of numerous and important islets of all kinds of archives was built. They acted as depositaries of collective relics from the present and the past. In the case of art history, there were critics, researchers, historians, artists, gallery owners, and collectors who saw to preserve their own memories and those of other people. Then, there were families and heirs who kept the “old papers” safe in boxes and trunks, or who, without auguring uncertain and hazardous futures, handed over and donated letters, photographs, magazines, catalogs, manuscripts and publications to public institutions. Just to mention a few cases in Buenos Aires, libraries such as the ones of the National Fine Arts Museum, the Modern Arts Museum, the University of Buenos Aires Faculty of Philosophy and Letters “Julio E. Payró” Research Institute, and the National Academy of Fine Arts received archives from various important protagonists of local art history. The names of Eduardo Schiaffino, José León Pagano, or Jorge Romero Brest are, in this sense, paradigmatic cases of “papers” preserved through different donations.

Until the 80's, and following a tradition started in the 19th century, the tasks of preservation and management of documents was almost exclusively in charge of the State and its institutions. According to European models, especially French, the majority of the activities related to promotion and dissemination, even the incentives and some production mechanisms, of visual arts were the mission and responsibility of the national State and provincial and municipal organizations. As in many other areas, the official policy was to take a leadership role consistent with a modern definition of the “public thing” and its concept of collective responsibility.

¹ Michel Foucault. *La arqueología del saber. (The Archeology of Knowledge)*. México DF, Siglo XXI Editores, 1977, p. 220. Translated from the Spanish version.

Nevertheless, in a long and in many cases excruciating process, the State itself started withdrawing, slowly but surely. The non-explicit surrender often implicated in administrative decisions or emergency measures, usually presented as temporary, was reflected in the dwindling support to the institutions and in constant budget restrictions. The result was, as a matter of fact, the end of any active policy as regards the preservation of documentary memory. This desertion of the State has to be thought, not as a variable of the endemic economic crises, but as part of a new notion of the factious public thing and as a symptom, and effect, of fights that, albeit sometimes concealed, took place in battlefronts that were real, symbolic and multifarious. The political and social components of this form of deviation of the State and its policies are part of a story that Argentina attempts to discuss publicly, with uneasiness and disbelief, to the beat of the fractures and disintegrations that have been a constant for the last 50 years.

Among the profound changes that, since the late 80's, are transforming the cultural sphere, it is important to emphasize the new relationships and perviousness that are constructed between the public and the private sectors. Private enterprise projects, usually with the format of non-profit organizations, start to multiply with different profiles and rates of success. These are complex processes within new dynamics and field logics. They have their own elements, and during the 90's combined others, at an ever-increasing speed, from a new international cartography. With globalization, the entertainment and information industries, the technological revolution, the late capitalism, the local/regional/global tensions and the new theoretical and practical instruments of postmodernism, the contexts of reflection and action have changed and change still. We cannot simplify our vision and our approach to matters of globalized geographies and territories without questioning or considering the new constellations of concepts and practices that pervade in the world today.

Within the perspective of the new local institutions, the Espigas Foundation defines its objectives and tasks in direct relation with the world of visual arts and documentation, and starts its activities in 1993. The origin of the project dates to 1989, when, after an idea of Daniel Ergasto Martínez, a draft entitled *Grupo Memoria* proposing to study the possibilities of creating a documentation center which would be dedicated to local plastic arts was presented to the Antorchas Foundation. At that time, this initiative did not prosper. During the following years, and especially due to Mercedes Bullrich's enthusiasm, there were several other attempts that also failed to succeed. In 1992, Mauro Herlitzka, Chief Executive of a group of family businesses and collector, became interested in the idea. As from April 1993, strategies and lines of action for a new private foundation, whose main objective would be creating and sustaining a center of documentation, started to be designed and discussed.

For months, information about existent institutions was gathered, and projects in different stages of development were compared. This activities ranged from the study of drafts of a similar case that was being considered in Santiago de Chile, through the examination of the beginnings of original spaces such as those that CURARE was inaugurating in the City of Mexico, to consultations with long standing libraries and archives such as the Frick Collection and Frick Art Reference Library and the Smithsonian Institution's Archives of American Art, both in the United States. In Argentina, institutions that had archives or repositories of documentation were considered; these included the libraries of the Modern Arts Museum and the National Fine Arts Museum, the Forner-Bigatti Foundation, the Pan Klub Foundation and Xul Solar Museum, the documentation project of the Utopia Bookshop, Washington Pereyra's newspaper library (now Bartolomé Hidalgo Foundation) and bibliography from the Foundation for the Research of Argentine Art (FIAAR). At the same time, bibliographic repositories in the hands of specialized libraries were examined, and a survey of the lines of work and research that, in the specific field of Argentine art history, were being developed at universities in various cities of the country was carried out. The rounds of consultation with researchers, critics, collectors, gallery owners and those close to the world of plastic arts served to adjust, debate, and evaluate ideas and positions.

From the resulting map, immediate lines of action and short and medium term objectives were drawn up. The diagnosis showed a scattered but lively field of work, and niches in the safeguarding of the documentation or in the access to the material, which reinforced the need and suggested the possible success of the project. Since the beginning of its activities, the Espigas Foundation acted from a model of integration with the existent public or private institutions and organizations and worked on the idea of a network as a definition of its profile and strategy of construction. Its mission was to contribute to a specific field providing a dynamic element with public responsibility –to collect, preserve, and classify the material was part of the simultaneous decision and choice of ensuring free and fast access to it.

A perhaps fortuitous event gave momentum to the project and accelerated its putting into practice. In mid-1993 in Buenos Aires, the only preserved collection of documents from the first arte gallery inaugurated in the country, the *Salón Witcomb*, was put on sale. This was a collection of almost 2,000 catalogs, a few photo albums, some documents, letters, and various other materials, which altogether told the history of that mythical gallery that, since 1896 to 1971, had been one of the epicenters of art, critique, and public and private collecting in

the country from its premises at Florida Street and its branches in Rosario and Mar del Plata. A Spanish institution was interested in the documentation, which included an essential series of sources about the presence of Spanish art in Argentina that, for decades, had been the main place, after Madrid, of dissemination and commercialization of Hispanic art. Obtaining that archive was the basis and the catalyst for the launching of the Espigas Foundation and its center of documentation.

Ever since then, the Espigas Foundation has joined in the task of collecting and classifying archives from the present and the past. The exhibition presented today at Malba Museum attempts to report the 10 years of work of its *Center of Documentation*. The association of Espigas and the Museum initiates, for both institutions, the experience of presenting a body of documents as another possible way of public access to art history. Introducing characters and telling stories through photographs, catalogs, postcards, texts, videos, magazines, recordings and posters is a way of putting in action the materials that experts and researchers normally question in order to devise and write their texts. The selected and exhibited material is another way of publicly presenting and telling the story of an artist (Alfredo Guttero), a collector (Francisco Lobet), a critic (Jorge Romero Brest), three galleries (Witcomb, Bonino, and Antígona), and an institution (Torcuato Di Tella Institute); it is another way of approaching visual arts and their protagonists, another way of considering papers as events here and now.

"The description of the archive deploys its possibilities (and the mystery of its possibilities) on the basis of the very discourses that have just ceased to be ours; its threshold of existence is established by the discontinuity that separates us from what we can no longer say, and from that which falls outside our discursive practice; it begins with the outside of our own language (*langage*); its locus is the gap between our own discursive practices. In this sense, it is useful for our diagnosis. Not because it allows us to draw the picture of our distinctive features and outline the shape that we will have in the future, but because it deprives us of our continuity, it dissipates that temporal identity in which we are pleased to look at ourselves when we wish to exorcise the discontinuities of history; it breaks the thread of transcendental teleologies and where anthropological thought once questioned man's being or subjectivity, it now bursts open the other, and the outside. In this sense, the diagnosis does not establish the fact of our identity by the play of distinctions. It establishes that we are difference, that our reason is the difference of discourse, our history the difference of times, ourselves the difference of masks. That difference, far from being the forgotten and recovered origin, is this dispersion that we are and make."²

² *Ibidem* pp. 222-223

10 AÑOS DE FUNDACIÓN ESPIGAS

Marina Baron Supervielle

General Coordination

Fundación Espigas

Fundación Espigas, a non-profit organization, started its activities in October 1993 with the objective of organizing and maintaining a Documentary Center for the History of Argentine Visual Arts.

The **mission** established marked, from its inception, clear and precise **objectives**.

- To preserve, conserve, classify diverse documentation referring to the history of visual arts in Argentina, Argentine art in the world, international art related to Argentina and Latin American art.
- Provide a consulting service to historians, critics, journalists, investigators, auction houses, galleries, antiquarians, collectors, specialized students, public and private cultural institutions and public in general..
- Make available to the public in general, through its Data Base, the documentary material in existence in the Institution.
- Connect the information and documentation obtained with that of other national and international centers, participating actively in the creation of computer networks with similar institutions.
- Develop research projects with subject matter in common, oriented to stimulate scientific production in our country.
- Promote editorial projects based in the preserved documents so as to give them diffusion and to contribute to the production of new developments in the local and regional art fields.

Specific Objectives

- Contribute to the creation of a clearer conscience of the importance of documentation as part of the knowledge of cultural history.
- Provide a valid circuit of information and investigation to students of college and university levels in public and private education.
- Offer investigators, experts, curators, teachers, artists and specialized journalists, both local and international, the preparatory work of bibliographic corpus, essays, books, reasoned catalogs, monographs, articles and publications in general.
- Provide museums, public and private collections and cultural institutions with information for the documentation of their property.
- Value documentation as an active element in the production of new forms of knowledge connected to history of art, sociology of art, cultural studies, curatorial practice and similar disciplines.

BIBLIOGRAPHIC AND DOCUMENTARY FUND

In 1994, the design of a strategy to rescue and preserve documentary material that is widely scattered and hard to access, and in many cases in a process of great deterioration, allowed the organization and classification, in little time, of Fundación Espigas' bibliographic and documentary fund. To that end, national, provincial and regional public and private cultural institutions were contacted and libraries, museums, cultural centers, art schools, universities, art galleries, antiquaries, auction houses, were visited. At the end of the campaign, which lasted approximately a year, approximately 40,000 documents were obtained, as well as 200 donors of bibliographic material. Then, systems of exchange were implemented to expand the collections.

Actually, Fundación Espigas' bibliographic fund is the most complete documentary fund of its specialty, with around 150,000 publications, organized in different archives: monographs, individual and collective exhibit catalogs, auction and public sales catalogs, general and reference works, graphic news, serial publications, magazines, Argentine collecting, media libraries (including photos, videos and slides), monographs, personal and institutional records, catalogs of salons, prizes, biennials, local and international fairs with Argentine and Latin American participation, manuscripts, collections of letters, cultural agendas, posters, invitations, press releases, etc.

Among its collections, the following can be highlighted:

- Collection of 37,000 catalogs of individual and group exhibitions by Argentine artists, in Argentina and abroad, and of international art and artists in Argentina.
- Unique collection of 5,000 illustrated catalogs and lists of exhibitors from national, provincial and municipal fine arts salons from 1910 to the present as well as late XIXth century works.

- Unique collection of 3,200 catalogs of auction and public sales in Buenos Aires, Montevideo, New York and London (Latin American art) from 1876 to the present, many of them including prices and names of buyers.
- Archive of Argentine collections, collectors and collecting, including catalogs of public and private patrimonial catalogs, sales catalogs, graphic news, exhibition catalogs, albums and monographic publications. It deals with around 1,700 documents, besides the complete research archive on the subject gathered by Lucrecia de O.C. de García Arias.
- Archive and documentation from galleries and institutions, including some prominent ones such as Witcomb, Müller, Peuser, Solla (Mar del Plata), Renom (Rosario), Bonino (Buenos Aires, New York, Río de Janeiro), Antígona, Lirolay, Pizarro, Argentina, Wildenstein, Artemúltiple, Carmen Waugh, Jacques Martinez, Lublin Arthea, Carrillo (Rosario), El Pórtico, Forma, Lagard, Rioboo, Vía, Velazquez, and Centoira galleries, besides those galleries, exhibition halls and show centers currently in activity.
- Collection of catalogs from prizes and contests, national, municipal, provincial and private, beside international biennials with Argentine participation and local and global art fairs. Approximately 3,000 publications.
- Archive and documentation from public and private institutions such as Amigos del Arte, Agrupación Impulso, Ver y Estimar, Fogón de los Arrieros, El Círculo, Instituto Torcuato Di Tella, Club de la Estampa, Fundación San Telmo, Fundación Banco Patricios, Arte Canal.
- Photographic library with 30,000 photographs, slides and negatives, including reproductions of works, artists' portraits, images from exhibitions, pictures of institutions and social and biographic material.
- Newspaper and magazine library with more than 800 titles of art, literary, cultural and general interest publications. The data base actually has 15,000 classified articles.
- Archive of graphical news from all over the country (complete from 1984 to date) and previous collections of the main local newspapers, such as the cultural supplements of *La Nación* and *La Prensa* (1928-1944), *Opinión Cultural* (1975-1976), *La Maga* (complete), etc.
- Collection of serial and periodic publications including from universities all over the country as well as minutes and papers of seminars and congresses about history and theory of art.
- 2,500 books and general reference works and 2,000 monographs of Argentine and Latin American artists.
- Archive of brochures, guides, programs and agendas of cultural institutions from all over the country.

RESCUING ARCHIVES

Under the slogan “*Conserving documentation is caring for our history*”, Fundación Espigas, in keeping with its mission, has added, in the most recent years, important archives. Collections of records from artists, critics, historians, collectors and institutions related to the local artistic field were incorporated to the documentary fund. Among others, originals, or in some cases duplicates, of letters, manuscripts, photographs, videos and newspaper clippings from Alejandro Christophersen, Antonio Berni, Aída Carballo, Julia Lublin, Alfredo Guttero, León Ferrari, Ernesto Deira, Libero Badii, Chiquita García Arias, Adolfo Bellocq, Felipe Noé; Atalaya, Moctezuma, Herrera Mac Lean, Jorge Romero Brest, Francisco Llobet, Alberto Collazo, Gyula Kosice, Raúl Lozza, Sameer Makarius, Pío Collivadino, Sesostri Vitullo, Ignacio Pirovano, and Josefina Pizarro were added.

ESPIGA DATA BASE

Unique tool of its kind in Latin America allowing searches, quickly locating and consulting documents and bibliographies while combining multiple descriptors.

Since 1995, once the Documentation Center was created, and its archives classified, computer programs were set up. Espiga Data Base was created with the program CDS/WINDOW/ISIS, created by UNESCO and reformulated by the Economic Commission for Latin America and the Caribbean (CEPAL). This program utilizes key words or descriptors that are elaborated according to the content needs of each documentary material typology, since there is no art thesaurus in Spanish. Since 1999 Espiga Data Base can be consulted by Internet www.espigas.org.ar.

In the framework of computer programs, the Centro de Documentación Fundación Espigas leads, since 1999, the first computer network of RIA, Red de Investigación Artística, (Artistic Research Network) with the participation of the libraries of the following institutions: Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA), Instituto de Teoría del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires (UBA) and Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires (MAMba)

HOW TO ACCESS THE INFORMATION: QUERIES

The Foundation offers free consulting services to local and international specialists and general public. Queries can be carried out in the institution's reading rooms or by Internet at www.espigas.org.ar. Paid services are also offered for specific research carried out by the Center's professionals and sent directly to the requester's address.

AREA OF INTERNS

So as to optimize the classification and ordering of the bibliographic material, the area of interns and volunteers was organized in 1995 with an annual average of 15 (fifteen interns) with quarterly renewable work cycles.

Participants in the Interns Program are advanced Art students in the School of Arts (UBA) and History and Management of Arts at Universidad del Salvador, students at schools of Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" and "Ernesto de la Cárcova, students of Bibliotecología (Library Science) and of Ciencias de la Comunicación (Communication Sciences) (UBA) and other similar careers, both at university and college levels.

RESEARCH PROGRAMS

Simultaneously with the organization of the documentary fund and the computer processes, Fundación Espigas stimulated the development of research programs among which can be highlighted:

- Survey of university researchers in the field of history of art, determining their specific work areas and their institutional links.
- Survey of existing documentation regarding Argentine arts and plastic artists in the archive of the Foreign Affairs Ministry's central library (1900/1906).
- "Documentation of Spanish art in Argentina" project. Survey of bibliographic material existing at the Documentation Center, with a data base and auxiliary bibliography set up in the framework of a cooperative project financed by AECl, Madrid, and with the backing of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía's (MNCARS-Madrid) library.
- "Relaciones Suizo-Argentinas en el campo de las Artes Plásticas. Siglo XIX y XX" ("Swiss-Argentine Relations in the Field of Plastic Arts. XIXth and XXth centuries") project. The Swiss Embassy in Buenos Aires' Federal Office of Culture financed this project; its objective was surveying information while keeping in mind the bilateral cultural relationship between Argentina and Switzerland through different artistic experiences.
- Agreement with TRAMA (cooperation project between artists) acting as host.
- Collaboration agreement with Parque de España, Rosario's Area of Documentation Investigations, in the framework of the AECl subsidies and the Spanish programs of both institutions.
- Setting up of the research program on Argentine critic Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya) developed by Dra. Patricia Artundo in the framework of a national advanced scholarship granted by the Fondo Nacional de las Artes.
- Setting up of a research program under Lic. María Amalia García on the correspondence between artist Tomás Maldonado and collector and theoretician Ignacio Pirovano.
- Agreement with the Cooperation and Cultural Action Service of the Embassy of France in Argentina to computerize Fundación Espigas' documentation referred to French art and artists, especially exhibition catalogs, press archives, magazines and auction catalogs.
- "Coleccionismo en la Argentina, siglo XIX y XX" ("Collecting in Argentina, XIXth and XXth Centuries") research project. Survey and computerization of the documentation preserved in Fundación Espigas' archives. This project was carried out thanks to the support of Christie's New York Latin American Department.

EDITORIAL PROJECT

One of Fundación Espigas' priorities since its beginnings was the development of an editorial project; this was materialized in the year 2000 with the launching of the publication "Memorias de una galería de arte. Archivo Witcomb 1896-1971" (Memoirs of an Art Gallery. Witcomb Archive 1896-1971"), historical documentary book with great critical corpus of work addressed to the academic community and

public in general, which was edited by the Fondo Nacional de las Artes and produced by Fundación Espigas based on its Witcomb archive. Witcomb was the first art gallery to operate in the country.

Actually, with the support of Fondo Nacional de las Artes, Sotheby's, New York, AEI, Agencia Española de Cooperación Internacional of Madrid and the Cultural Cooperation and Action Service of the French Embassy in Argentina, the following publications are in preparation: a book on art critic Atalaya based on the Atalaya Archive (around 700 unpublished documents), "El arte francés en la Argentina" ("French Art in Argentina") and the pre-publishing project "El arte español en la Argentina" ("Spanish Art in Argentina").

It is also important to highlight the area of exchange and donations of documentary material. This area operates since 1995 and, through agreements and different programs, more than 60,000 pieces have been distributed to 150 specialized libraries all over the country and abroad. In 1999 Foundation Andreani's collaboration was essential to the accomplishment of this objective.

PRIZES AND SUBSIDIES

Goals achieved, projects and programs realized during these ten years of administration that had the acknowledgement and support of national and international companies and institutions.

- Agencia Española de Cooperación Internacional (AEI) 1999–2000–2001–2002 (España)
- Andrew W. Mellon Foundation 1999 (Estados Unidos)
- Christie's 2002 (Estados Unidos)
- Fondo Nacional de las Artes (FNA) 1996–1997–1999–2001–2003 (Argentina)
- Fundación Andreani 1999–2000–2001–2002–2003 (Argentina)
- Impsat 2000–2001–2002–2003 (Argentina)
- J. Paul Getty Grant Program, bienio 1998–1999 (Estados Unidos)
- Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada de Francia 2000–2001 2002–2003 (Francia)
- Oficina Federal de la Cultura (OFC) 1998–1999 (Suiza)
- Saráchaga Remates, 1996–1997–1998 (Argentina)
- Sotheby's 1997–1998–1999–2000–2003 (Argentina)
- Premio AACA Asociación Argentina de Críticos de Arte 2001 (Argentina)
- Premio Konex – Mención especial 2002 (Argentina)

RESULTS OBTAINED DURING TEN YEARS OF ADMINISTRATION

- In 1996 the Documentation Center of Fundación Espigas was declared of National Interest (Executive Order N° 1242).
- The quality and amount of material gathered in its archives has made it the most complete documentary fund in the country on visual arts in Argentina, and one of the most important ones in Latin America.
- Fundación Espigas participates with its documents in local and international art exhibitions.
- Espiga Data Base has become an effective work tool allowing fast, free of charge queries on a great volume of specialized bibliography.
- The computer network connecting with other institutions has created an information and communication circuit with national and international scope.
- Investigators, students, journalists, critics, curators, collectors, teachers, artists, cultural operators and administrators, art galleries, museums and cultural institutions in general make up the user public in continuous expansion (In the past year, the number of queries tripled in relation to the previous year).
- Five biannual institutional brochures were published rendering account of the objectives and activities of the Foundation.
- An editorial line was launched, with one book published and three in preparation.
- The Fundación Espigas project has 50 members in different categories, 6 representatives in different provinces and Uruguay, sponsoring companies, 700 donors of bibliographic material and 30 annual interns.
- The institutional infrastructure today includes a reading room with a computer for queries from the general public, an office for investigators, a room to receive and classify material, two rooms to store and preserve the institution's bibliographic fund and a computer room.

The achievements obtained in these ten years are the sum of efforts, collaboration and economical support of friends, members, donors, interns, and public and private institutions, both national and international.

Until the advent of our Documentation Center, part of the documentation of our art history was destroyed or was scattered all over the country and of difficult access. Today Fundación Espigas operates as the most important and modern repository regarding this subject. This is why it is important that you commit yourself and participate with us collaborating with Fundación Espigas' project. To continue growing and offering better services we need you.

CONSERVING DOCUMENTS IS CARING FOR OUR HISTORY. TODAY'S PAPERS ARE TOMORROW'S DOCUMENTS.

NOTES TO AN EXHIBITION ON THE XTH ANNIVERSARY OF EPIGAS FOUNDATION

Patricia M. Artundo

Curator

Organizing an exhibition that accounts for ten years of the life of a Foundation by showing the heritage gathered in its Documentation Center implies several challenges. Perhaps the most important one is to break with the prejudice which the exhibition of documents—magazines, books, catalogs, posters, photographs, manuscripts, etc.—is usually boring, or, in any case, meant for a limited public having a literary culture. Especially when this material is not understood as a complement to an art exhibition—in which works and documents strengthen each other—but is the very object of the exhibition.

In the case of *Arte y documento. Fundación Espigas 1993 – 2003*, it was necessary, in the first place, to answer two questions: How to speak in terms of an exhibition, be it visual or auditory, of the variety and richness of the material constituting its heritage? And how to underline the broadness that the concept of “document” can have, especially when understood as an open and dynamic category?

If the answers to these two questions were basic when proposing the curatorial script, the need for pointing out how through them it is possible to approach different problems related to Argentine art was no less important to their definition. The objects to be presented should be those that allow consideration of the conditions of individual or collective artistic production, the creation of new alternative spaces versus those already established, how in each historical moment the spaces of artistic success were modified, which were the circuits for marketing and circulation of works of art, how public and private collections were formed, among the many possibilities of dealing with the subject.

To achieve these objectives, organization of the exhibition according to thematic modules seemed the most adequate option, while, through these, it is possible to show the documents in their full operation. And at the time of defining these core groups several aspects were considered. If one of them was the relevance of the presence of some especial archives in Espigas’ fund, no less important was the consideration of the central place they occupy at the time of understanding Argentine art in the context of specific historical-cultural processes.

In this sense, identification of the materials pertinent to the objectives proposed was facilitated by the documental registry of its heritage contained in the Espiga Data Base, which expedites searches and often reveals unknown material.

At the same time, research carried out in the field of history of Argentine art in the last fifteen years, with results that cover all the published bibliography on the subject during that period, was also important as it allowed carrying out updated readings. All these considerations also led to defining an arc in time from late in the XIXth Century to the last years of the ‘60s in the XXth Century, in which the proposed thematic modules—an artist, a collector, an art critic, three galleries and an institution—mutually stimulate each other and appear interrelated. Two other additional groups are included: posters—directly linked to the last two modules—understood as part of an advertising strategy that summoned artists and designers; the other one, magazines, presents them in their own specific and both broaden the proposed reading.

ALFREDO GUTTERO, CAREER OF AN ARTIST¹

Alfredo Guttero (Alfredo Nicolás Guttero, 1882-1932) is almost exemplary when trying to reconstruct different aspects of Argentine artistic activity from late XIXth century to the early ‘30s of the next century.² As many other painters, Guttero started his artistic learning in his early adolescence, initially under the guidance of Reynaldo Giudici, one of the representatives of the so-called eighties generation, his drawing identity card (Cat. 34) showing this initial stage of his education.

¹ I wish to express my thanks to Dora Guttero, who gave Fundación Espigas part of the artist’s archive, which she kept and preserved during almost seventy years, as well as my appreciation for her friendship and generous help.

² Cf. our “Alfredo Guttero in Buenos Aires: 1927-1932”. In *Arte Argentino del Siglo XX. Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas. Año 1997*. Buenos Aires, Fundación para la investigación del arte argentino, 1997, p. 11-68 and *Cartas a un amigo. Espistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini. 1916-1930*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. FFyL. UBA, 2001. Also see María T. Constantin’s works. “Alfredo Guttero y el paisaje industrial”. In *Arte Argentino del Siglo XX. Premio Bienal de Crítica de Arte Jorge Feinsilber*. Buenos Aires, 1990, p. 31-52 and “Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la re-formulación de la modernidad en Guttero, Cúnsolo y Lacámara”. In: Wechsler, Diana B. (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 1, 1998, p. 157-178.

These were the organization years of artistic institutions and the beginning of the professionalization process of the exhibition spaces—such as the Witcomb Salons (Cat. 87)—and the activity of groups such as Colmena Artística (Cat. 160). His initiation in the field of art rapidly directed him towards these incipient spaces, at a time when getting a scholarship for advanced studies was one of the few possibilities for access to a higher level of formation and in some way assured a later reinsertion in the local circles. Publications such as José Elías Niklison's— *Los pensionados argentinos de Bellas Artes* (Cat. 12)—allow evaluation of who were in competition, which could have been the evaluation criteria for awarding, as in Guttero's case, Special Scholarship "Paisaje", as well as knowing the other colleagues of his generation and acknowledging his virtual projection in time, if it existed.

The first years in Europe marked his gradual insertion in the Parisian artistic milieu, when he presented his work at salons such as the one organized by the Société Nationale des Beaux Arts (Cat. 13.), and others such as the one by Société Artistique Française et Argentine presented in Paris in 1912 and the following year at the Witcomb salons (Cat. 16), this last one also indicating the growing diffusion of French painting in the country and the number of Argentine artists living in the French capital. But perhaps most significant of all, is that Guttero maintained, from the beginning, his links with Argentina, as proven by his participation in *Exposición Internacional de Arte del Centenario* (1910, Cat. 14) and other later ones (Cat. 15, 17 y 19).

Nonetheless, from the middle of the 1910s, a critical reading started to develop in relation to the mechanisms of promotion and diffusion of Argentine art abroad. Creation, in 1917, of the Asociación de Artistas Argentinos en Europa—made up by Guttero, Juan M. Gavazzo Buchardo, Pablo Curatella Manes, José A. Merediz, Guillermo Butler and Numa P. Rosssotti—marks, in a precise way, the questioning of certain legitimization instances. The value this group granted the Asociación, which carried out its first and only exhibition in Madrid in the salons of the Círculo de Bellas Artes (Cat. 3), was confirmed when, two years later, Gavazzo Buchardo y Curatella Manes presented themselves in Buenos Aires as "Expositores Artistas Argentinos – Madrid" (Cat. 18).

In Guttero's case, the early '20s saw him solidifying his presence in the European milieu by his individual exhibition in Berlin, in 1922, at Galerie Alfred Fletheim (Cat. 10 and 20). A gallery maintained by the collector of the same name, which in 1913 had opened its first salon in Düsseldorf, and which was active until World War I broke out. Reopened in 1919, two years later it inaugurated its Berlin branch. Since then, Fletheim affirmed himself as one of the main *marchands* of modern art, representing such artists as Ernesto de Fiori while keeping in his backroom works by Derain, Vlamincq, Pascin, Kokoska, Macke, Chagall etc.; publishing the magazine *Der Querschnitt* and completing his activities with an editorial project of his own which announced, for 1923, the publication of *Almaïde d'Étremont* by Francis Jammes, illustrated with lithographs by Guttero.

This first exhibition was followed by another one, in 1927, in Genova's Palazzo Rosso (Cat. 11 and 22), and his participation in the *XIV^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* in 1924 (Cat. 21). In the framework of these insertion strategies, Alberto Candiotti (Cat. 36) appears as a key figure; besides being Argentine consul in several European cities, he was closely linked to the cultural milieu, especially as organizer of the Ateneo Hispanoamericano in Berlin and who, not by chance, wrote the text of the Emilio Pettorutti exhibition in Der Sturm in 1923 and was responsible for presenting Guttero to the Italian public in 1927.

Without any doubt, the decision of returning to Argentina, for someone who had spent 23 years abroad, could not have been an easy one, even though he had connections in the Río de la Plata area. We refer to sculptor Luis Falcini, who through the links established in Montevideo and Buenos Aires could make his work known, as he was interested in the renewal his friend proposed. This explains the appearance of news about his exhibition in Genoa in the Uruguayan magazine *Páginas de Arte* (Cat. 31) and other unexpected articles as the one by Atalaya in the anarchist journal *La Protesta's Suplemento Semanal*, picked up years later in his posthumous book *1920-1932 Críticas de Arte Argentino* (Cat. 33).

In Guttero's case, his European experience had given him practice participating in salons, and upon his return he put into practice what he called a "policy of presence", which showed him active in exhibits in Buenos Aires, Rosario, La Plata, and Paraná. The period 1927-1932 was the one that showed him established in the center of the local artistic scene as a key figure, from his participation in *Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales* de 1927-1928 (Cat. 23) to his acclaim in the *First Baltimore Pan American Exhibition of Contemporary Paintings* of 1931, where he won the first prize (Cat. 6 and 27). And if one can understand the organization of collective exhibitions such as 1929's *Nuevo Salón* as the realization of expectations previously expressed by other artists like "the Paris boys", it is also true that it was only through him that a new space for the self-denominated modern artists was achieved.

The *Nuevo Salón* with its versions in Rosario (Cat.25) and La Plata, as well as its successive editions, creation of the Plastic Arts Section at the Asociación Wagneriana in 1930 (Cat. 26), the presentation of the *Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos* in Montevideo in 1931 (Cat. 28) or the participation of these artists—Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Horacio Butler, Raquel Forner, Domínguez Neira, Norah Borges, Xul Solar, Emilio Pettoruti, Carlos Giambiagi, Juan A. Ballester Peña, Ignacio Pirovano, Elena Cid, Alberto Morera etc—in national and provincial salons (Cat. 24 and 32), allow them to be clearly identified, while recognizing the new action strategies of the late '20s. All of them, especially Guttero, also found a welcoming space in Asociación Amigos del Arte (Cat. 46, 57, 60), which since its foundation in 1924 affirmed itself in its own eclecticism and received, not only the works belonging to the most distinguished Argentine collectors, especially those of French art, but also artists such as Guillermo Facio Hebequer, Guttero himself in two opportunities, or Berni's explosive show in 1932; edited José Hernández' *Martín Fierro* with engravings by Alfredo Bellocq (1930) and also a series of postcards with works by Argentine artists (Cat. 7 and 8).

Guttero, together with Alfredo Bigatti, Pedro Domínguez Neira and Raquel Forner, also broadened the scope of his action strategy when he proposed, in 1932, the Free Courses in Plastic Arts (Cat. 37), starting with the adoption of a teaching system appearingly up to date and answering to the principles they maintained: affirmation of an expressive reality over the objective one and the recuperation of plastic composition for a formal renewal.

And, if there were fissures in the alliances initially established within the block of modern artists, it is certain that Guttero occupied a privileged space in which his person was required at the same time from different areas, such as the Teatro Colón, for which he carried out three scenographies in 1931 (Cat. 35) and also as member of juries in different salons. His unexpected death in December 1932 was undoubtedly a hard blow, as by that time the painter-decorator was already to many a cultural and artistic referent. To measure his reach, suffice it to read the list of institutions and personalities (Cat. 38) participating in the homage-exhibition carried out the following year in three National Salons. Closing of an era; this perception is sharpened upon consideration of the passing of another of the key figures of the '20s, art critic Atalaya, as also by the turn produced in the way of understanding the relationships between art and society, and of *commitment* through art, which decidedly marked the decade of the '30s.

FRANCISCO LLOBET, PROFILE OF A COLLECTOR

In recent years there has been a growing interest in knowing which criteria guide a collector in making up his collection, the importance of differentiating himself from others taking up his same role has in his decisions; if the acquisition of a given work is thought in financial terms, or which can be the most adequate selection in terms of investment security, which are the functions he takes up for himself in the private or public areas, which is the possible—and to some, desirable—relationship between collecting and sponsorship or, finally, which is the public image a collector builds of himself and/or his collection.³

In the case of this thematic module, in the context of the exhibition *Arte y documento*, the fact that the choice fell on the figure of Francisco Llobet (1882-1939) is due to the uniqueness of the material referring to him that has been kept in Espigas Foundation. But also to the fact that Llobet fulfilled a multiplicity of roles that saw him committed to different power spaces, not only symbolic, but also actual, in the local artistic field.

This collector, a prestigious physician by profession, formed his collection over little more than 25 years of continuous purchasing, (Cat. 42). He devoted his collection to French painting of the XIXth Century and early XXth Century, with special emphasis on the masters of the School of 1830 and impressionism, and, regarding sculpture, besides the works of Antoine Bourdelle, Rembrandt Bugatti and Antoine-Louis Barye, he gathered an outstanding group of 16 pieces by Rodin (Cat.39-41). To these he added porcelains, rock crystals and ivories

³ For a reading of the history of collecting in Argentina, cf. Marcelo E. Pacheco. "La Colección Costantini, un proyecto diferente". In *A Coleção Costantini no Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Museu de Arte Moderna, p. 57 y ss. And by the same author "Historia del coleccionismo en la Argentina". Included in *Algunos textos 1993-1999*. Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000, p. 104-115. Cf. also Andrea Giunta, Marcelo Pacheco y Mari C. Rodríguez. "De lo público a lo privado y viceversa: Estrategias del coleccionismo artístico en Argentina". *Cantos paralelos. La parodia en el arte argentino contemporáneo*. Jack S. Blanton Museum of Art-Fondo Nacional de las Artes, 1999, p. 260-271 (Also English version). On collecting at the end of the XIXth Century, cf. María Isabel Baldañar. "Mercado de arte y coleccionismo en Buenos Aires a fin del siglo XIX". *Avances*. Revista del Área de Artes. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. Córdoba, n. 4, 2000-2001, p. 31-45 and, as study of the case, see María Amalia García. "El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto". In *Poderes de la imagen. IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 2001 (in press).

from the great Chinese dynasties. In any case, if the selection of French painting as the axis of his collection can be explained remembering the cultural formation of our elites, who decidedly opted for the French model, in Llobet's case other considerations must be made. Especially to understand his direct dealing with French *marchands d'art* or his relationship with some artists like Lucien Simon or Michel Simonidy, or his collection being presented in the halls of Paris' Majestic Hotel.

It seems relevant to keep in mind the firm relations established since the years of the Centenary of Independence by his brother José Manuel Llobet, first as Consul General in France, based in Paris, and later as founder of the Argentine Chamber of Commerce in France, which performance won him the public recognizance of the governments of both countries. This surely facilitated Llobet's purchases and contacts in Parisian cultural circles. It was precisely under the auspices of that Chamber that he presented his collection in Paris, and it was the object of a conference delivered by Camille Mauclair—one of the most important art critics, and for the Argentine art field, one of the most influential—which was published as a book in 1931 (Cat. 49). A milestone in his career as a collector impossible to equal at the time by any one of his Argentine peers, and which was probably related to the trip which, between August and October 1930 was carried out by an Argentine mission all over France seeking to strengthen the ties between France and Argentina.⁴

On the other hand, if our collector continued with some of the practices established since late in the XIXth Century, like the above-mentioned direct purchase in Europe (Cat. 60), the progressive and sustained growth of the local art market, supported by the professionalization of our galleries, also allowed the expansion of his collection with acquisitions in our country, be it from foreign *marchands* more or less established in Argentina, some of them pioneers in importation of works of art like Angelo Sammaruga and others such as Ferruccio Stefani, J. Allard et Cie. (Cat. 44), and A. J. Conrard; from Argentine gallery owners like Witcomb or young Domingo Viau—whether in association with the Georges Petit galleries or with bibliophile Alejandro Zona (Cat. 48)—Franz Van Riel, Nordiska Companiet (Cat. 47), at Amigos del Arte or auctions like those of Naón and Bustillo. The careful inventory of his works (Cat. 63), with details of when it was purchased and from whom, the price in francs and in local currency, accompanied by a photographic record of each one, and organized in albums, is only one of the aspects defining the profile of the “professional” collector.

In 1942, Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, gave Llobet's heirs his catalog of Llobet's works, commissioned probably in 1936. Perhaps this marks a turning point in Llobet, who since 1924—with the inauguration of the Amigos del Arte halls with works from his collection (Cat. 46)—had opted for carrying out his studies himself. This practice would continue the following years with his collection of paintings by Lucien Simon (Cat. 51) or by Forain, in the catalogs of Amigos del Arte devoted to impressionist art, or in the prologues of *Rodin* (Cat. 53) and *Un siglo de pintura francesa* (Cat. 52) exhibitions, until the publishing of his *Notas de arte* in 1938 (Cat. 54).

In all his writings there appears, on one side, the adoption of the historiographic line of French art, guided by contemporary French critique. But also, this same option marked his taking distance from more “advanced” positions, exerting a negative critique to the works by Cezanne and *followers*, as can be seen in “Notas de un coleccionista” (Cat. 56) or in articles such as “Picasso y su boîte”.⁵

The exercise of writing, and in some cases, of critique, distanced him from the majority of contemporary collectors, although some, such as Rafael Bullrich, with his commented catalog of his collection of paintings by Corot, took his example. Among these collectors he took a position of leadership, while he taking for himself, in a systematic way, other functions related with both private and public institutions.

His work in Asociación Amigos del Arte, where he participated in the executive committee in different ways, placed him publicly in a position of privilege regarding the construction of his own image, as well as that of his collection, and, from there, to being appointed in 1931 to head the Dirección Nacional de Bellas Artes, it was but one step. To this end, he also established a number of alliances with modern artists, which was recorded in the constitution of the Advisory Board⁶ as well as in a photograph (Cat. 43) that shows him surrounded by, among others, Alfredo Guttero, Luis Falcini, Alfredo Bigatti and Héctor Basaldúa. Likewise, this point marked a division of the waters between those who, in spite acknowledging the need for changes in the artistic institutions, rejected any kind of compromise

⁴ Cf. José Manuel Llobet. “José Manuel Llobet. Antecedentes en relaciones exteriores (1906-1931)”. Handwritten copy, dated “Buenos Aires, 1º de Julio de 1933”. In Francisco Llobet. Archivos Especiales. Fundación Espigas.

⁵ Celadón [Francisco Llobet's pseudonym]. “Picasso y su boîte”. *La Razón*. Buenos Aires, Noviembre 4, 1934, p. 3. Clipping. Francisco Llobet. Especial Archives. Fundación Espigas.

⁶ Made up by 2 sculptors, 3 painters, 2 musicians, 1 architect, 1 theatrical author and 1 literary person, among which were Héctor Basaldúa, Jorge Beristayn, Enrique Prins, Alberto Lagos and José Fioravanti.

before the reestablishment of democratic institutional life, after the *coup d'état* of 1930. A sort of alliance which can only be compared to the one existing between another collector of that time, Antonio Santamarina, who headed the Comisión Provincial de Bellas Artes de La Plata and Emilio Pettoruti, appointed director of the Provincial Museum in November 1930; this was the museum which on occasion of the Fiftieth Anniversary of Independence received a donation from Llobet (Cat. 45 and 61).

If Llobet's permanence in the post was brief, due to the controversy generated around the temporary relocation of the Museo Nacional de Bellas Artes to the Palais de Glace, his activity regarding this museum was deeper and more prolonged in time from the creation of the Asociación Amigos del Museo in 1931 and his personal support of Atilio Chiappori's administration, with, among other things, the loan of his works or the economic backing of the publishing of *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* (Cat. 50).⁷

Finally, one might think that the public role he assumed might find another important milestone in his struggle, since 1931, for the creation of a national museum of decorative art, which continued with different writings in 1936 (Cat. 55) and which was finally realized in 1937 with the creation of the Museo Nacional de Arte Decorativo. Public man that he was in the different facets and multiplicity of the roles he assumed, Francisco Llobet marked a clear line in the consumption and artistic taste of our erudite classes during the '10s, '20s and '30s.

JORGE ROMERO BREST OR AUTOBIOGRAPHIC REWRITING

Today it may be easier to think of Jorge Romero Brest (Jorge Aníbal Romero Brest, 1905-1989) posing for an advertising campaign which Old Smuggler launched in the '70s, holding a glass of whisky in his hand and smoking his well-known pipe, than as the politically committed intellectual of the late '30s and the decade of the '40s. Object of revision in recent times,⁸ this module's purpose is to outline the profile of the professor, critic, art historian, and later cultural operator, before the strengthening of the image deriving from his activities in the Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

His father, Enrique Romero Brest, was a key figure in the field of physical education teaching at the beginning of the XXth Century, a contemporary of Martín A. Malharro, and like him, a critical and renewing personality of public teaching, and it is impossible to ignore this relationship when thinking what was the professional initiation of his son. This explains the appearance of his first writings in a publication that seemingly had nothing to do with aesthetics such as the *Revista de Educación Física*, founded by his father in 1909. Romero Brest Jr. was a high school teacher and university professor as well as a physical education teacher, starting in 1925 a teaching career that was only interrupted late in the '40s.

His second documented activity was the foundation of Cine Club de Buenos Aires—together with Horacio Coppola, León Klimowsky y Néstor Ibarra (Cat. 81)—which puts him in the same activity space as the modern painters and close to Alfredo Guttero (Cat. 9): la Asociación Amigos del Arte. In 1929, this institution opened its halls to such films as Man Ray's *L'Etoile de Mer* (1928), René Clair's *Entr'acte* (1924), with scenography by Francis Picabia, and Carl Theodor Dreyer's *Le Passion de Jean d'Arc* (1928), a group clearly meant to disseminate avant garde movies in our milieu. If we consider this activity by Cine Club en Amigos del Arte, together with presentations meant to promote an art theatre and the realization of *Nuevo Salón*, which complete the program carried out during 1929, the Association appears not only buttressing the avant garde, but also putting itself *in the vanguard* insofar as cultural renewal undertakings in the local milieu.⁹

⁷ On this subject cf. Paula Casajús. "El Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes (1934-1935 y 1942)". In María I. Saavedra and Patricia Artundo (Directors). *Leer las Artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*. Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". FfYL. UBA, 2002, pp. 127-146.

⁸ Cf. Ana Longoni. "'El que siembra vientos cosecha tempestades'. Clement Moreau por Romero Brest". *Ramona. Revista de artes visuales*. Buenos Aires, n. 13, June 2002, p. 58-59 and 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, August 2001, p. 38-41. For an integrated reading of the activities used by Romero Brest since his beginnings to the closing of the Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, cf. Marcelo E. Pacheco. "El caso Romero Brest. Aproximaciones". Paper presented at the conference "Curatorial Practice and Criticism in Latin America". The Center for Curatorial Studies at Bard College. March 23-24, 2001.

⁹ See Asociación Amigos del Arte. *Amigos del Arte 1929*. Buenos Aires, [1930]. Suggestively, the projections of Cine Club de Buenos Aires disappeared from its records from its foundation to 1932 and we do not know why. Cf. Asociación Amigos del Arte. *La obra de "Amigos del Arte". Julio 1924 - noviembre 1932*. Buenos Aires, [1932].

It was in the same halls, and with movies as his subject, that Romero Brest made his debut as lecturer, an activity he would maintain during all his life. Also in 1930, together with Coppola, José Luis Romero and Isidro B. Maistegui, he founded the magazine *Clave de Sol* (1930-1931), with articles on art, movies, theatre and music. It is not by chance that Romero Brest devoted a note to the exhibition of Uruguayan Rafael Barradas, organized at the Asociación Wagneriana by Guttero; in the same magazine José L. Romero made his debut with an article of a philosophical nature, devoted to understanding the popular reaction accompanying the revolution of 1930¹⁰ in the light of José Ortega y Gasset's *La rebelión de las masas* (1930).

If this seems Romero Brest's inaugural space, it is true that a good part of the decade of the '30s had to go by to see him assume more active positions and progress, not only in the occupation of certain spaces, but also decidedly contributing in their creation. These were the years when he started to organize his first exhibitions, cementing his links with Uruguay and also increasing his university teaching activity. In these years, there was, all over the world, a decided advance of totalitarianisms, both of the left and of the right, the outbreak of the Spanish Civil War and immediately after, World War II. It was then, towards the end of the decade, when Romero Brest started a public activity in which he committed himself politically, writing art critique in *La Vanguardia* daily journal, space in which Coppola also participated, who published his photographs *Miseria de Buenos Aires y Conventillo porteño* in the 1937 *Anuario Socialista* (Cat. 64). Coppola must have had some role in his friend's ideological turn, as the years he lived in Europe put him directly in front of this new political reality.¹¹

From that point, Romero Brest appeared associated and interacting with intellectuals of the left, permanently denouncing nazi activities in Argentina, and objecting to Argentina's neutrality regarding the war. His critiques and notes on art appeared in publications like *Argentina Libre* and others addressed to or directly linked to the group of exiled Gallegos in our country: *Correo Literario* (Cat. 66), *Contrapunto*, *Saber Vivir* y *Cabalgata*.¹² In the Colegio Libre de Estudios Superiores (Cat. 65)—institution which shared the same concerns—he participated as lecturer since 1939, and together with Julio Payró, Attilio Rossi, Leopoldo Hurtado and Erwin Leuchter, he founded the chair of Artistic Investigation and Orientation in 1941.¹³ These were also the years of his friendship with Emilio Pettoruti, with whom he participated, in 1946, in the creation of Altamira, Escuela Libre de Artes Plásticas (Cat. 68), joining Lucio Fontana, Attilio Rossi, Jorge Larco and Raúl Soldi; publisher Gonzalo Losada financed this activity. This fact is important as Romero Brest decidedly contributed to the definition of this editorial's project in its America and Argentina Series.

If all this activity assured him visibility in the artistic field, it also earned him, early in 1947, already under Peronist rule, to be laid-off in his positions as professor at Universidad Nacional de La Plata (Cat. 67). This forced him to create new strategies, generating not only new spaces to exercise his vocation for teaching—such as the courses dictated at Fray Mocho bookstore—but also other ones where he could practice art critique in the printed press, which gave rise to the magazine *Ver y Estimar* (1948-1955, Cat. 70-72). Romero Brest was surrounded by a group of disciples with whom he discussed criteria and who, in the practice of art critique, formed themselves, and with the constitution of a Limited Corporation (Cat. 82) committed themselves further with the editorial proposal. The magazine acquired the ability to legitimize artists and tendencies, as well as also withdrawing their consequence, as happened with the Salón Nacional de Bellas Artes.

In the '50s Romero Brest established an alliance with concrete artists (Cat. 73) and, at the same time, asserted his image in international circles and strengthened the links established in Latin America during the previous decade. Especially with Brazil, but in an opposing line to that which had led him to deal with *La pintura brasileña contemporánea* in 1945: now it was his performance as a judge in the I and II São Paulo Biennials (Cat. 74), where the role of abstract art in the international area would be discussed.

When Juan D. Perón's second presidency was violently ended by the so-called Revolución Libertadora in 1955, Romero Brest again took up his chairs as professor, and, what is more important, assumed, first, the intervention of the Museo Nacional de Bellas Artes and later, was appointed its director, position he held during seven years. It is also suggestive that in this year, the magazine founded seven years before ceased publication; in its place the Asociación Ver y Estimar was created in 1954, and it had a continuous activity which would be

¹⁰ On the relation between José L. Romero and Jorge Romero Brest's line of thought, cf Marcelo E. Pacheco. "El caso Romero Brest", *op.cit.*

¹¹ I thanks Luis Priamo for suggesting me this possibility.

¹² Cf. nuestro *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo, Edusp-Fapesp, in printing process.

¹³ About the Colegio Libre de Estudios Superiores, cf. Federico Neiburg. *Los intelectuales y la invención del peronismo: Estudios de antropología social y cultural*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1998. For a broader reading on these years and, particularly, on Romero Brest, cf. Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 2001.

decidedly projected to the following decade, not only due to the pedagogic activity carried out but also because of the institution of the Ver y Estimar prize (Cat. 130).

In this new public position heading the Museum, Romero Brest seemed at first to reconcile positions through more or less traditional exhibitions such as those by Darío de Regoyos, or that of the Mercedes Santamarina collection, those of Eugenio Daneri or Batlle Planas, alternating these with others such as *Arte moderno en Brasil* in 1957 (Cat. 75)—which had its counterpart in the shipment of *Arte argentina contemporánea* (Cat. 77) to Río de Janeiro in 1961—or the presentation of Raquel Forner's paintings of the *Serie de las lunas* (Cat. 78), with a strong bet on the organization of *Deira, Macció, Noé, De la Vega*, presented in Buenos Aires and Montevideo in 1963 (Cat. 80), in a strategy shared with Galería Bonino which had done the same with the same group at its Río de Janeiro affiliate.

It was the controversial donation of a collection of thirty works by Cesáreo Bernaldo de Quirós that finally brought about his exit from the Museum in late 1963.¹⁴ However, his withdrawal from official circles can be tracked to 1960, when he began a new strategic alliance starting from the exhibition, in the Museum's halls, of the *Colección Torcuato Di Tella. Premio pintores argentinos. Muestra individual de Alberto Burri* (Cat. 116), which continued with his participation, starting that very same year, as judge in the awards organized by the Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.¹⁵

THREE HISTORICAL GALLERIES: WITCOMB, PIZARRO AND BONINO

The history of the development of art galleries in our country is one that needs to be revisited. Although there are published papers about some of them—especially Bonino and Witcomb, or about the beginnings of trade in arts in bazaar sales¹⁶— they are not enough to obtain a more comprehensive vision of the role they had in each historic moment. This as regards their role in the definition of artistic taste and shaping of local collecting, its marketing strategies, the artists they represented and their relationship with them, the establishing of market prices and the profile of gallery owners.

In our case, the axis and selection of the material intended for this module of the exhibition tries, precisely, to question several of the mentioned issues, focusing on three art galleries. They differed clearly from one another, as much in their individual history as in the objectives they established, despite having shared at a certain time the same space of visibility in Buenos Aires. At the same time, other considerations having to do specifically with the constitution of the heritage of the Espigas Foundation Documentation Center were taken into account.

In the case of the archives of Galería Witcomb, it is the first acquisition of Espigas Foundation for its Documentation Center, and if this piece of information is relevant due to the gallery's historical importance, it is no less important if we consider that, in contrast, its photographic archive is today at risk despite being safeguarded by the Archivo General de la Nación.¹⁷ Regarding Galería Pizarro, the entry of its archives to the Documentation Center was a nontraditional one, as it was rescued *literally* from a dumpster by a friend of the Foundation. In this way, there was a break in the design, maybe fatal, which victimizes our documents due to the absence of a conscience of the historical that values and therefore preserves them. On its part, Bonino is very well represented by the group of published catalogs, documents, photographs and slides which entered Espigas in different stages, mainly through donations and also by purchases.

Galería Witcomb, through a long history covering from late in the XIXth Century to 1971—when its famous space on Florida 760 closed its doors—is still today a point of reference for many. During the administrations of A. S. Witcomb, Alejandro Witcomb, Rosendo Martínez and Ángel Lires Giraldes, Witcomb had the peculiarity of surviving during over more than seventy years, going, consequently, through several stages that also saw modifications in the composition of its group of shareholders. From the moment when it opened its first showroom in

¹⁴ Cf. [Editor's Note]. "Treinta cuadros y una renuncia". *Primera Plana*. Buenos Aires, v. 2, n. 48, 8 de octubre de 1963, p. 28.

¹⁵ On the relations of Romero Brest with Instituto Di Tella from his position as director of MNBA during the period 1960-1963, cf. the previously mentioned book by Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, p. 144-152.

¹⁶ Roberto Amigo. "El resplandor de la cultura de bazar". In: *II Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Buenos Aires, 1998.

¹⁷ Cf. Fondo Nacional de las Artes. *Memorias de una galería. Archivo Witcomb 1868-1971 Fundación Espigas*. Buenos Aires, 2000.

1896, to the inauguration, in 1939, of a specially designed architectural space (Cat. 84 and 85), it had to cover a road in which it had to set its own profile, and assert itself professionally, be it to provide answers to a growing art market or to be able to compete with other galleries.

Since its beginning, Witcomb had a leading role in the diffusion of Spanish art in Argentina through its association with José Artal (Cat. 88), and in the years of the Centenary of Independence did the same with French painting, being receptive to the importation of works carried out by *marchands* like Georges Bernheim. Likewise, it had a decisive role in its support of Argentine artists, with exhibition today considered historic, such as those of Martín A. Malharro or Emilio Pettoruti in 1924 (Cat. 91). It also added auctions, at first organized by third parties or in association with them, later organizing them themselves, and continued this practice during all its history; this gallery handled the auctions of great collections (Cat. 92 and 94), many of which it had helped to form. It explored first, and later strengthened, its position in the interior of the country by means of exhibitions in Mendoza, Córdoba, Rosario and Mar del Plata, opening branches in the last two cities, and expanding in this way the line of artists to collections and institutions in the interior of the country. During the course of the years, its halls of Florida Street also saw the organization of important awards, like the Palanza (Cat. 93), the Ika Salon, ANFA, and if it maintained a traditional line—which was precisely what made it attractive to many—it knew the loyalty of friends, like Antonio Berni (Cat. 95)—shown for the first time in 1921 and, until 1961, shown alternatively in this gallery—it added names like Luis F. Noé, Libero Badii, Antonio Seguí, Federico Peralta Ramos, among many others, besides presenting exhibitions like *Nuevas generaciones en la pintura argentina o Pintura-espejismo*.

During the second postwar, Buenos Aires witnessed a proliferation of art galleries which marked different lines and has a greater or lesser persistence in time. And this, as they managed to sustain strategies which allowed them to sort the various obstacles that national life put in front of them, especially regarding political and economic ups and downs.

Wildenstein, Alcora, el Salón Peuser, Samos, Plástica and Jacques Helft are some of the names succeeding each other between 1940 and 1950. Other spaces also disappeared, like Corot, Comte, Au Vieux Paris, Juncal, Antú and the traditional Galería Müller. But symptomatically, several galleries opened between 1955 and 1957: Pizarro, Antígona, Galatea, Heroica, Galería H, Rubbers, and two significant ones in our milieu closed: the famous Sala V de Van Riel (1952-1957), which showed such artists as Xul Solar, Miguel C. Victorica, Jorge Larco and Clorindo Testa and Krayd (1952-55), devoted to abstract art, in which Tomás Gonda, Aldo Paparella and the Madi group showed their work.¹⁸

The Pizarro gallery, ran by Josefina Pizarro Crespo, “a determined and bold woman from Córdoba” which many today still remember, was located on Esmeralda 861. Its archives, organized in albums (Cat. 103), with newspaper clippings, catalogs, photographs and sometimes also correspondence, display incessant activity since its opening. Not at all traditional, Pizarro made its debut presenting Mario Darío Grandi at Galería San Marco in Lima in mid 1955, and a few months later did so in Buenos Aires with an exhibition of a group of acclaimed artists such as Basaldúa, Butler, Cogorno, Soldi, Gómez Cornet etc., choosing in this way to appeal to a broader public.

She rapidly gave her gallery a turn that allowed it to have its own profile, defined by “diversity”. Exhibitions like *7 pintores abstractos* (Sakai, Borda, Peluffo, Macció, Miguens, Testa) in 1957 were accompanied by the realization of various editions of the De Ridder Award (Cat. 97) and the literary awards from Emecé, Mediator Dei, and the Annual Ceramic Salon. And her halls hosted individual exhibitions by Iommi, Macció, Markarian (Cat. 98), Del Prete, Planas Casas and Martha Peluffo (Cat. 147).

She had no prejudice in adding the works of Japanese children, Chinese engravings, archaic and primitive pieces, tapestries, ceramics, and popular art (Mexican, Portuguese and Spanish). This variety of proposals was precisely what her dynamic offered. All this accompanied by a good handling of the press—think of the repercussion that the auction organized in 1956 to purchase a Picasso and donate it to the Museo Nacional de Bellas Artes—and the establishment of strategic alliances with other galleries such as Bonino (Cat. 100). And if this last gallery had a key role in the formation of the Domingo Minetti collection, it remains to be clarified what was Pizarro’s role in the marketing circuit linked to this collector from Rosario (Cat. 101) and others, especially through exhibitions such as the *1ª Venta de pintura argentina* (Cat. 99) which in 1961 gathered an important group of works from different origins (Cat. 102).

¹⁸ One of the most complete records of this period is the one by Eduardo Eiriz Maglione, “Las galerías de arte bonaerenses”. *Lyra*. Buenos Aires, a. 16, n. 171-173, 2nd special number of 1958.

In Pizarro Art Gallery, the exhibition of *Casariago, Greco, Newbery, Pucciarelli. Pinturas* (Cat. 96) took place in 1959, in keeping with the presentation of the informalist movement in the Van Riel halls and the Eduardo Sívori Museum, and with the participation of the Bonino Gallery with the presentation of Georges Mathieu. Josefina made a strong bet on artists such as Greco and Pucciarelli; the first named presented in 1960 the series of his *Pinturas negras* in the premises of Esmeralda Street, and the following year the exhibition *Las monjas* (Cat. 103), a radical questioning of the traditional status of a work of art, paralleled by other contemporary productions such as the “hanging things” by Rubén Santantonín at Galería Lirolay in the same year. In mid-1960, Greco and Pucciarelli were the success of Galería Pizarro, as Josefina Pizarro declared in a survey in the *Clarín* daily, success that was accompanied by the sales of Carlos Bartolini’s ceramics, Figari’s paintings and Fernando López Anaya’s engravings, an eclecticism that did not prevent Pizarro from sustaining itself during the following years until its final closure in November 1967.

Representatives of other galleries, among them, Wildestein, Van Riel, Witcomb, Plástica, Galatea, Rubbers, Galería H and Bonino, also answered the abovementioned survey. Alfredo Bonino answered the question “Which are the most outstanding artists of 1959-60” saying “Apart from some exceptions, the best Argentine artists are, without any doubt, those represented by Bonino gallery, which is why those who have showed their works in the period 1959-60 are the most outstanding.”¹⁹

Nine years of continuous presence in our milieu backed this success-seeking attitude. Alfredo Bonino was the typical young entrepreneur who, once the war was over, went first to São Paulo, where he headed Domus gallery in 1946, and shortly after arrived on our beaches opening Samos. In this last gallery he only managed to organize three exhibitions in 1949: the inaugural one, with works by Pettoruti, the one by Carreño, and, finally the one by Xul Solar (Cat. 107); precisely, the invitation to the exhibition of the painter from La Plata (Cat. 106) has the marks of the formative years with his father in Naples, dealing in signed furniture and paintings. As Marcelo Pacheco points out, in those times the separation between a gallery and an antiquary did not exist, the *connoisseur* was the specialist who, based on his erudition and professional responsibility, covered from a porcelain to a painting.²⁰

When three years later it opened its new space on 962 Maipú Street, Galería Bonino kept in mind this beginning and, more strategically, presented in its inaugural showing *Francia a través de 15 pintores argentinos* (Cat. 108), and rapidly started an uninterrupted series of exhibitions summoning such artists as Forner, Seoane—this last artist strongly linked to the gallery (Cat. 109 and 145)—Forte, Basaldúa, and Victorica among many others, with the edition of a catalog in book format gathering in its monographic texts some of the most prestigious authors of the time. It also implemented the practice of publishing posters of lithographs realized by the same authors (Cat. 149) as advertising of their exhibitions, practice that was immediately adopted by other galleries such as Rubbers, Pizarro and Lirolay (Cat. 144, 147 and 148). In 1954 it launched its Editorial de Arte Galería Bonino, which published monographs and binders with reproductions—lithographs and silkscreen prints—of its artists. In the ‘60s the gallery was in a rapid climb, opening first its branch in Rio de Janeiro (Cat. 110) in 1960, in a space especially designed by Sergio W. Bernardes to house it—in the same way Clorindo Testa, in 1971, opened his new space on Plaza San Martín—three years later it was the New York affiliate and in 1969 it was planned to open a second gallery in Buenos Aires and another one in São Paulo.²¹ This international turn regarding its public image also brought a new design for its catalogs and invitations, with a logotype identifying the gallery (Cat. 104).

During three decades Alfredo Bonino adopted new strategies that also brought him closer to the Instituto Torcuato Di Tella, also acting as intermediary for the same foundation, as in the case of Brazilian Antonio Bandeira. Likewise, the gallery owner adopted the system known as European, signing contracts with artists so as to make sure of their exclusivity for the showing and sale of their works: Basaldúa, Sarah Grilo, Seoane, Noé (Cat. 113), later Penalba and Bonevardi—among some of the Argentines whose exclusive representation was systematically advertised in their invitations—; Portinari, Djanira, Addemir Martins from Brazil, José Luis Cuevas from México, as well as Italians Capogrossi, Mastroiani, Consagra, Spaniards Cuixart, Muñoz, Vela and Serrano and French such as Georges Mathieu.

¹⁹ “Buenos Aires gallery directors answer two questions from CLARÍN. Which have been the most outstanding artists in your gallery this year? Who are the biggest selling Argentine painters and what is their value? *Clarín*. Buenos Aires, Sunday, August 28 1960, p. 19.

²⁰ Marcelo E. Pacheco. “Alfredo Bonino fue uno de los galeristas más importantes del país”. Included in: *Algunos textos, op. cit.*, p. 96.

²¹ About Bonino’s performance, besides Pacheco’s already mentioned work, cf. de Andrea Giunta, “Hacia las nuevas fronteras. Bonino entre Buenos Aires, Rio de Janeiro y Nueva York”. In: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995, p. 414-435. Also see the testimonies gathered in the magazine *Artinf* at the time of Alfredo Bonino’s death: “Bonino”. *Artinf*. Buenos Aires, a. 5, n. 29-30, October-November-December, 1981, p. 7-13.

THE DI TELLA REVISITED

Since late in the XIXth Century and during all of the XXth Century, different artistic institutions took it upon themselves to support and promote the development of Argentine art. And, if in each historic moment the concerns and needs were different, there was always a clear awareness that only through a decided intervention in the artistic milieu would it be possible to achieve the desired objectives.

Independently from the importance that may be ascribed to each one of them, only a few have been object of study: the Sociedad Estímulo de Bellas Artes, the Asociación Amigos del Arte, the Agrupación Impulso, the Club de la Estampa and, also, the Instituto Torcuato Di Tella.

In the case of this last institution, indissolubly linked in the collective imagination to the decade of the '60s, the works devoted to it since early in the '80s until the present time²² as well as the exhibition *Recordando el Di Tella* (Fundación San Telmo, 1985), they seem united to a kind of controversy which has not ceased in spite of the years gone by.²³ It is permanently brought up to date by some of the actors, many of who were lucid witnesses and at the same time critics of the actions carried out in and around the Di Tella.

In general terms, it is a well-known story. In 1958, ten years after the death of industrialist and collector Torcuato Di Tella, both the Foundation and Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) were created. During its first years the Institute operated from an office loaned by Romero Brest at the Museo Nacional de Bellas Artes, while considering the construction of a building of its own. It would house—much like a campus—specialists of the highest level in several disciplines, together with the installation of an Art Museum “thought as a living center closely linked to the contemporary creative process”.²⁴ In 1963, the opening of the premises on 936 Florida Street surely marked the need to confront the initial project with concrete reality: The Institute had by then made clear its modernizing endeavors whose objective was to place Argentina definitively *in the world*.

The systematic exhibition of the Torcuato Di Tella collection was followed by national and international awards (Cat. 124)—with judges of the caliber of Lionello Venturi, Giulio C. Argan, Lawrence Alloway, Jacques Lassaigne, William Sandberg (Cat. 115 y 118), and with the decisive presence of Romero Brest, now heading ITDT's Center of Visual Arts—the exhibition of Argentine art—Berni, Le Parc, Kosice, Jorge de la Vega, Polesello (Cat. 123, 126, 127, 152 y 155), *Surrealismo en la Argentina*—, international art—Joseph Albers (Cat. 120), American posters, the new Dutch generation, Polish contemporary art, Dubuffet, Munch or Toulouse-Lautrec (Cat. 121)—, paradigmatic exhibitions such as *El arte antes de la conquista* (Cat. 119), Figari and Torres García, industrial and graphic design gathered in *Olivetti: diseño y producto*, were some of the exhibitions that marked the accelerated rhythm of the decade.

However, and this has already been pointed out, conflicts were not absent and in the last years of the decade, in a strained climate, both political and social, the radicalism now taken by the artistic discourse called into question what was done from the Di Tella by Romero Brest as well as the interventions of the artists in the *Experiencias 68* or in the *Premio de Honor Ver y Estimar* (Cat. 130) and in the *Premio Braque* (Cat. 131) in the same year, which pointed out the radical crisis of the legitimizing role taken on by the ITDT Visual Arts Center.

²² Cf. John King. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985. Ana Longoni y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Vanguardia artística y política en el '68 argentino. Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 2000. Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, op. cit. Also see: AA.VV. *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires, Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales. UBA, 1997. In addition to these works there is Jorge Romero Brest's: *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años 60* (Buenos Aires, Emecé, 1992), which provides a personal and sometimes controversial of its history. Other works like María J. Herrera's: "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60". In. *Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas. Año 1997. Arte Argentino del siglo XX*, op. cit., p. 71-114 and the one by Ana Longoni: "Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1868-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura". In Marta Penhos and Diana Wechsler (coord.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero. Archivos del CAIA 2, 1999, p. 190-228, appear closely linked to the Di Tella's history.

²³ See the recent opinions by Edgardo Giménez about the works quoted in the previous note, especially those by Longoni-Mestman and Giunta. *Apud*. Fernando García. "El Di Tella: cuando Buenos Aires soñó ser vanguardia mundial". *Clarín*. Buenos Aires, Sunday August 17, 2003, p. 35.

²⁴ Enrique Oteiza. *Apud*. "Quiénes son hoy los mecenas de las artes". *del Arte*. Buenos Aires, n. 1, July 1961, p. 13. In the same note, the former Executive Director of the Institute said a direct awarding of the project to an architect of international prestige had been considered—the name of Le Corbusier had been bruited—or the call to an international competition; finally the project for the remodelling of the space was awarded to Estudio Bullrich-Testa.

If this is succinctly what we have tried to outline in this module of the exhibition *Arte y documento*, we have also presented the different centers that make up the ITDT, besides the Center for Visual Arts, especially the Center for Audiovisual Experimentation and the Latin American Center for Superior Musical Studies. For this, the selection fell upon one of the *Annual Reports* (Cat. 143), accurate reflection of the organizational efforts that can be linked to the business origins of the Institute, and on the brochures that advertised each one of the activities undertaken in the different areas of the Institute.

Besides this, one of the main objectives of the Institute, we have also kept in mind that which decidedly contributed to build and sustain the public image of the institution. We refer to the efforts made by the Department of Graphic Design of ITDT, which initially summoned Juan Carlos Distéfano, and later Rubén Fontana, Juan Andralis, Norberto Coppola and Carlos Soler.²⁵ Catalogs, posters, brochures and annual reports were the object of an integral effort in the design area which, in the specialty of each of the members of the Design Department—working individually or collectively—clearly modified the visual habits of many Argentines and gave a decisive turn to the development of graphic design in our country.

Without any doubt the importance and historical projection of Instituto Torcuato Di Tella, and for our purpose, its Center of Visual Arts, in the different levels in which it operated, and with Jorge Romero Brest's leadership, is today unquestionable, whether or not one admits that other contemporary expressions were and continue to be overshadowed. But this problem is not exclusively *Di Tella's* but it covers a great part of the history of Argentine art.

MAGAZINES ON EXHIBITION

In the five modules proposed, magazines represent a constant presence, and this is justified by the importance they attain as culture documents. Their study leads to the establishment of precise dates, makes it possible to reconstruct individual or group ideological projects and to know the universe of readers they intend to reach; they also often permit the determination of circulation and/or the appropriation of images, recognize art collections, reconstruct controversies or recuperate aspects that have to do with art teaching and official institutions, among many other things. However, in this module, magazines more than in their instrumental character, are seen as objects in themselves, endowed with their own importance.

When a magazine is launched, its publishers portray an image that will identify it. It is precisely the design—from the moment when it is clearly established—or the visual elements such as typography or page ornamentation, which rapidly allow, in most cases, placing it in its historical time. It is also through these same marks that assertions and æsthetical projects emerge, in which the written discourse generally finds its equivalent on a visual plane.

The proposed selection covers a period from late in the XIXth Century to the present, and several factors were considered for this operation: on the one part not only giving account of the variety of titles and also of proposals, but also emphasizing “art” magazines, in a manner of speaking, those launched from their own specificity and looking for a specific kind of reader. In the general context of the history of magazines, those exclusively devoted to art are decidedly in the minority. As we have asserted before, in order to exist, an art magazine needs—besides the will of a group or individual—to answer to certain requirements and needs of its own nature that are absent in other kinds of publications.²⁶

We refer to the need to reproduce works of art—which implies that during a long time magazines were at the mercy of the limitations imposed by technical means—and also of something as elemental as the selection of paper. In this sense it is not only the “refined” aspect generally associated with art that demands a specific kind of distinguishing support such as illustration paper. Other problems compelled consideration of which would be the best choice in view of the final result, regarding reproduction quality once the printing process was finished, such as in the case of magazines like *El Grabado* (Cat. 163) o *Ars* (Cat. 170).

²⁵ On this point, cf. Guido Di Tella, Enrique Oteiza, Jorge Romero Brest, Juan Carlos Distéfano, Rubén Fontana y Juan Andralis' testimonies gathered in “La gráfica del Di Tella (1960-1970). *Tipográfica*. Buenos Aires, n. 3, 1987, p. 7-18.

²⁶ Cf. ours “Las revistas como objeto de estudio”. In María Inés Saavedra and Patricia M. Artundo. *Leer las artes: las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas*, op. cit, p. 11-22

During many years and for many people, an art magazine with no images was almost a contradiction in terms, while a visual prop was indispensable when promoting reflection on a work of art. With the incorporation of new techniques, *Ramona* (Cat. 179), in 2000, opted for the separation of text from images, publishing these last ones in its Internet site, strategy which at the same time solved one of the difficulties of any magazine, and not just the art ones—the economic one—and served to limit even more the readership it is addressed to.

On the other hand, the frequent alliance literature/art determined the presence of this last one in most of the periodical publications that emerged from literary circles; this strategy became stronger during the '20s and today it is difficult to attempt to come to grips with it without an interdisciplinary look that recovers the magazine not only as support of æsthetical concerns but as an integrated whole; this is the case of *Ciclo* (Cat. 171), which late in the '40s marked an alliance between surrealist artists and concrete ones, which on the visual plane was reflected on the design of the cover of their second and last issue, under Tomás Maldonado and Alfredo Hlito.

Likewise, since late in the XIXth Century magazines like *Cri Kri* (Cat. 160) appeared, cultural and political weeklies had a key role in the diffusion of certain aspects having to do with artistic life. During the course of the XXth Century, there was no magazine with a cultural profile that did not assign a prominent space to essays, art reviews and notes, auctions, galleries, surveys, etc. Even more specialized magazines like *Análisis* (Cat. 174), besides its editorials on economics and politics, reported the events that took place during the turbulent decade of the '60s: from Le Parc's activities and the group Recherche d'Art Visuel, to *happenings*, primary structures, the Di Tella awards, Jorge de la Vega and biennials. All that which, having to do with the international projection of Argentine art, had an outstanding space in its pages and today, the same as *Primera Plana*, are unavoidable quotations for students of that decade. Others such as *Crisis* (Cat. 176)—which on its cover was announced as *ideas, letters, arts in the crisis*—between 1973 and 1976 established the practice of including with each issue silkscreen prints by some of the members of GRABAS and also by such artists as Figari, Cogorno, and Batlle Planas, as well as notes on those artists that were active that were active during the decade like Badii or Aizenberg.

Along the route set out in *Arte y documento. Fundación Espigas 1993 - 2003*, each module was dealt with starting from different documents that, as stated before, seem active and in full working order. As in every reading, they ask the reader/spectator a different kind of approach, more delayed in time and physically closer.

Arte y documento assumes, besides, an active visitor, and tries to stimulate him to carry out his own readings, whether they stay on a purely visual plane or are realized in a more conceptual level. In that arc of possibilities anything goes, while it is important to recognize that for an object to attain the category of document, it needs an individual who can separate and reorganize it in a new context.

