



Universidad de
San Andrés

Universidad de San Andrés
Departamento de Humanidades
Licenciatura en Humanidades

**ESTRATEGIAS DE CREACIÓN DE VALOR Y
LEGITIMIDAD EN LA
ASOCIACIÓN AMIGOS DEL ARTE (1924-1942)**

Alumna: Milagros Cardenutto
Nro. de legajo: 30040
Mentora: M. Lía Munilla Lacasa
Buenos Aires, agosto de 2022

Índice

Introducción	4
I. Estado de la cuestión	8
II. Marco teórico	15
III. La escena local en la primera mitad del siglo XX	23
A. El rol del arte en la creación de la identidad nacional.....	29
B. Renovación estética y modernización de Buenos Aires.....	34
C. Instancias de legitimación en esa Buenos Aires.....	36
2. Consumo cultural: coleccionismo y mercado de arte	39
3. El rol de la crítica: revistas de vanguardia.....	44
IV. Amigos del Arte, espacio legítimo	47
A. Conformación de la Asociación Amigos del Arte.....	48
B. Análisis de estrategias de legitimación de Amigos en el campo del arte local	51
1. Amigos en todos los frentes: programación y rol de edición	51
2. Amigos, la vidriera: organización comercial, mercado, coleccionismo.....	63
3. Amigos de boca en boca: reseñas y crítica.....	69
C. Algunas notas sobre el fin de Amigos	75
Conclusiones	77
Anexos	80
Bibliografía	91
Referencias.....	94

Agradecimientos

A Lía, por guiarme en las decisiones para este trabajo y de toda mi carrera,

A María y Juan Cruz, por introducirme al mundo fascinante del mercado y el coleccionismo de arte

A todos los profesores del Departamento de Humanidades, por trasmitirme esa curiosidad intelectual incommensurable,

A mis amigos y compañeros de estudio, en especial a Catalina y a Joaquín, por ser mis parámetros de claridad y criterio, y también de humor: llegamos juntos hasta acá.

Y por último,

A mis padres, por acompañarme siempre y por creer en mis proyectos,

Gracias.



Universidad de
San Andrés

Introducción

El mundo del arte tiene un impacto innegable en la formación, difusión, instalación y legitimación de discursos identitarios. Estos discursos están sujetos a las relaciones sociales que se trazan y se tensan en espacios determinados, y en el anclaje que puedan alcanzar en campos particulares, como el campo del arte, el campo de la literatura... el campo de la cultura. La Argentina de principios de siglo XX no fue la excepción; de ahí lo interesante de estudiar las dinámicas de producción y consumo de bienes culturales, en múltiples formatos, y su relación particular con segmentos de ese campo cultural, como el coleccionismo, el mercado o la prensa.

La Asociación Amigos del Arte fue una iniciativa privada, fundada y financiada por los miembros de la élite social nacional, que funcionó en Buenos Aires entre los años 1924 y 1942. Su misión principal fue la de funcionar como espacio cultural abierto y accesible para los artistas, presentándole las condiciones más ventajosas para el desarrollo y la exposición de su obra. Además, Amigos del Arte asumió una gran responsabilidad institucional para con la escena cultural en general, conduciendo programas interdisciplinarias, y ejerciendo una labor pedagógica orientada a la educación del gusto del público general, que se hilvanaba con una tarea de democratización de la cultura.

Recorrer la trayectoria de Amigos del Arte en busca de mecanismos y estrategias de legitimación posibilita un análisis parcial y determinado sobre el estado y el desarrollo del campo de la cultura Argentina en la primera mitad del siglo XX. Dicha asociación fue inaugurada a mediados de julio del año 1924 por miembros de la élite porteña de aquel momento sobre la calle Florida. Entre ellos hallamos artistas, historiadores, escritores y, más interesantemente, coleccionistas de arte argentinos.

La pregunta de investigación que este trabajo intenta responder es: ¿cuáles fueron las estrategias asumidas por la Asociación Amigos del Arte para insertarse en el campo cultural local y ocupar una posición de legitimidad?

El presente trabajo busca, en líneas generales, analizar el emplazamiento de la Asociación Amigos del Arte (AAA) en el campo cultural porteño durante la primera mitad del siglo XX y a lo largo de sus dieciocho años de trayectoria. Entre 1924 y 1942, la institución se desempeña en una amplia

gama de actividades vinculadas con el desarrollo cultural del país, a través de la articulación de un programa que incluye la organización de muestras de arte, dictado de conferencias, ciclos de cine, danza y teatro. Además, desempeña una labor editorial orientada mayormente a la publicación de catálogos, libros de arte y tarjetas postales.

Los Amigos del Arte tenían múltiples propósitos: por un lado, buscaron ser un espacio abierto y disponible para las jóvenes generaciones de artistas, y sus múltiples búsquedas por la incorporación de nuevos lenguajes artísticos a la escena local y al canon de la identidad nacional. Por otro lado, buscaron publicitar y fomentar el coleccionismo, objetivo que estudiaremos en el marco de las discusiones vigentes en esos años sobre la definición de una identidad nacional (y el rol del arte en esta tarea).

En términos más específicos, el trabajo tiene dos objetivos: en primer lugar, se hará un análisis de corte teórico a la luz de los trabajos de los sociólogos Pierre Bourdieu, Howard S. Becker, Paul DiMaggio y Raymond Williams, quienes presentan el funcionamiento o las dinámicas sociales que se desenvuelven a partir de ciertas observaciones o máximas en la sociedad con una mirada al interior del mercado de arte. En otras palabras, este vector del trabajo intentará relevar las investigaciones de otros académicos sobre sociología de las instituciones culturales y de bienes intercambiables en estos mercados, y aplicarlas al caso particular de Amigos del Arte.

La poca presencia de AAA en la historiografía [...], posiblemente, se explica por la dificultad que representa su anclaje en el campo de poder. Sus actividades suponen alinearse automáticamente con su origen social. Enfrentar el principio de clase con su programación no es fácil. Amigos trabajó sin taxonomías que excluyeran disciplinas, ideologías, estilos, orígenes, militancias, generaciones; convocaron a los modernos y académicos, vanguardia y tradición, nacionalistas y cosmopolitas. (Pacheco, 2008, p.183)

En segundo lugar, se buscará hacer un análisis parcial de corte documental sobre material que ya haya sido relevado por otros académicos, con el objetivo de reconstruir la identidad, la presencia y el valor mismo de la Asociación Amigos del Arte. Puntualmente, se dedicará un sub-apartado al análisis de la programación y el rol editorial; otro a la organización comercial y la inferencia en el mercado y coleccionismo de arte; y un tercer sub-apartado a la cobertura mediática disponible sobre AAA. Dichos análisis se conducirán a la luz de las investigaciones sobre sociología de la cultura que incluimos en el marco teórico.

En el año 2008, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) realizó una exposición sobre la obra de la Asociación Amigos del Arte. En el marco de dicha exhibición, se editó un catálogo que reúne la cronología de la institución, así como textos curatoriales, en los que nos apoyamos para la conducción de este trabajo. En las primeras líneas del catálogo editado por MALBA, Patricia Artundo explica que, hasta la fecha, la lectura de la Asociación Amigos del Arte había sido “parcial e incompleta” (2008, p.13), lo que impulsó a una recuperación y relectura de la vasta trayectoria de la institución. En ese sentido, este trabajo pretende hacer pie sobre el material documental relevado y en los textos escritos para la curaduría de la exposición, y aplicarle una lectura de corte teórica y analítica que explique en profundidad las dinámicas sociales y las normas de interacción que suceden al interior del mundo del arte. Poner las decisiones de la asociación en diálogo con un marco teórico y dilucidar las diferentes estrategias adoptadas por Amigos para hacerse un espacio y mantenerlo legítimo en el campo local.

Este trabajo se organiza de la siguiente manera: los apartados uno y dos funcionan como estado de la cuestión y marco teórico, respectivamente. Luego de especificar ciertas cuestiones teórico-metodológicas, se procede a hacer un breve recorrido de la escena porteña en las primeras décadas del siglo XX.

En este tercer capítulo se intenta reconstruir el clima local, por lo cual abordaremos, en un primer momento, la composición de la alta sociedad porteña, sus hábitos y costumbres de clase. (Losada, 2008). A continuación, nos detendremos en el rol que desempeña el arte en la polémica pregunta por la formación de una identidad nacional argentina en el despuntar del nuevo siglo (Wechsler, 1999; Herrera, 2014; Artundo, 2008). En seguida, recuperaremos los aires de cambio que circulan en esa Buenos Aires de los años veinte (Sarlo, 1988; Wechsler, 1999). Entendemos que estos cambios tuvieron un impacto crucial en el desarrollo de la vida cultural, signada por avances tecnológicos, cambios demográficos, la generación de un público lector y movilizaciones políticas — lo que resumiríamos, en una palabra, como la *modernidad* a la que suscribe la organización y administración de Amigos del Arte.

El capítulo cuatro estará dedicado al análisis propiamente dicho de los ítems enumerados previamente. En la primera sección del capítulo trabajaremos sobre la conformación de Amigos del Arte. Aquí conduciremos un análisis de las personalidades fundadoras y los socios de la institución, y las posiciones que ellos ocuparon en el espacio social de Buenos Aires. A continuación,

realizaremos un análisis de los estatutos constitutivos de la Asociación, intentando dilucidar a partir de ellos los objetivos y finalidades de la iniciativa privada, así como la dirección de sus actividades.

En la segunda sección analizaremos la programación y labor editorial, su organización comercial y posición en relación con el mercado y el coleccionismo local, y el espacio que Amigos del Arte ocupó en los medios. Aquí se busca encontrar los diversos mecanismos y estrategias que asume la Asociación para posicionarse en el campo local como institución legítima, en un primer momento, y mantener ese prestigio adquirido a través de sus múltiples espacios de acción.

Finalmente, se harán algunos comentarios sobre el último período de actividad de la Asociación Amigos del Arte, a la luz del marco teórico propuesto, y se expondrán las conclusiones a las que arriba esta investigación.



I. Estado de la cuestión

Este trabajo tiene en cuenta investigaciones realizadas desde diversas disciplinas académicas. Fundamentalmente, se alimenta de estudios sobre sociología del arte y estudios culturales, pero también contempla trabajos realizados desde la historia del arte y la historia argentina. Además, hace pie en algunas investigaciones sobre la sociología del dinero y del mercado de arte. Este recorte cobra sentido en el marco de un trabajo que apunta a reconstruir de qué manera se superponen convenciones e influencias en la constitución de la Asociación Amigos del Arte como una institución legítima, habilitada a la participación de prestigio para con sus miembros y colaboradores.

Este trabajo se focaliza en el emplazamiento de la Asociación Amigos del Arte en el campo cultural de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX, considerando sus especificidades y limitaciones. Originalmente, este trabajo pretendía estudiar el mercado de arte en Argentina en la primera mitad del siglo XX, y más particularmente, el caso de la Asociación Amigos del Arte. Partiendo de la base de que la mayoría de los estudios realizados en la escena académica local sobre consumo de arte han sido abordados desde la práctica del coleccionismo, hemos revisado bibliografía sobre la conformación y el funcionamiento del mercado del arte occidental a nivel nacional e internacional. Esto se hizo con el objetivo construir un marco teórico fuerte, sobre el cual fuera posible indagar y analizar en mayor detalle los mecanismos de compra-venta y legitimación de obra y artista —tan importantes en las transacciones al interior del mundo del arte—, privilegiando estos mecanismos por sobre el estudio de sus compradores [coleccionistas] y los eventuales destinos de la obra, una vez comprada.

Primeramente tomamos la clasificación del mundo del arte realizada por Sarah Thornton en su libro *Siete días en el mundo del arte* (2009). La socióloga ubica a los integrantes del mundo del arte en seis funciones definidas: artista, galerista o marchante, curador, crítico, coleccionista o subastador. Según ella, el lugar más decisivo lo ocupan los marchantes, quienes pueden manipular el poder de los otros participantes dentro de una “una "economía simbólica" donde el trueque se realiza en ideas y el valor cultural suele ser más significativo que la bruta abundancia.” (pp.9-10). Esta economía simbólica pareciera funcionar, a veces, sobre la base de acuerdos tácitos y rituales, de credibilidad, jerarquías de importancia histórica —muchas veces imaginada. Pero también descansa, indudablemente, sobre factores como la afiliación institucional, el nivel alcanzado de educación, y

otros atributos valorados en el mundo del arte —como puede ser la riqueza y el tamaño de una colección.

Para entender con mayor profundidad las nociones de “valor” y “precio” a las que referiremos a lo largo de la tesina, recurrimos al texto “Value in Markets” de Jens Beckert y Patrick Aspers (2011), que fue publicado como introducción al libro *The Worth of Goods*, en el que reúnen los trabajos de diferentes académicos sobre teoría de valor. Los sociólogos trazan la diferencia entre el valor y el precio de un bien —cualquier bien que sea intercambiable en un mercado. Para ellos, los mercados son arenas de interacción social en las que el acceso a bienes y servicios es intercambiado por dinero en condición de competencia (pp. 4-6). Para que esto suceda, hay una serie de normas que ordenan ese mercado, reduciendo así la incertidumbre sobre la calidad y el precio que se ofrecen, y la contingencia del valor de un producto.

Esto quiere decir que un mismo precio no significa lo mismo en cualquier mercado, sino que está enmarcado en las reglas que aplican para el mercado en el que ese producto es ofertado y/o comprado. Además, los autores sostienen que un precio es el resultado de la resolución de las tensiones existentes entre las siguientes dimensiones de valor: valor moral, valor emocional, valor económico, valor monetario (precio), valor estético y valor artístico. Es importante notar que cada uno de estos tipos de valor se mide de acuerdo con diferentes estándares o escalas, y que es esto precisamente lo que origina conflictos o tensiones entre los diferentes tipos de valor en juego.

Por su parte, los trabajos de Raymonde Moulin (1993, 2012) y Olav Velthuis (2005) estudian las dinámicas particulares del mercado del arte. Ambos se abocan mayormente al mercado contemporáneo, más para hacerlo reponen material previo y realizan, ellos mismos, reconstrucciones históricas sobre su funcionamiento en términos más bien teóricos.

Raymonde Moulin (1993) estudia la construcción de valores artísticos haciendo énfasis en los mecanismos económicos y sociales que se juegan en este mercado, en doble sentido: estético y financiero. Se centra en tres casos fuertemente consolidados, que son el mercado de obras *à la douzaine*, es decir, pintura “ilegítima” de artesanos, como los retratistas de Montmartre, por un lado. En segundo lugar, investiga el mercado de obra clásica, previamente legitimada; arte de Maestros clasificados cuya oferta es técnicamente finita y que pretende valores objetivos, avalados

por el paso del tiempo y la historia. Y en tercera instancia, trabaja con el mercado de arte contemporáneo internacional.

En su texto *El mercado de arte: mundialización y nuevas tecnologías* (2012), la autora trabaja sobre obra que no está en proceso de construcción de valor artístico, sino que ya ha pasado el juicio de la historia y ya ha sido consagrada. Este tipo de obra remite su valor en gran parte a cuestiones de originalidad, atribución y autoría, que se reflejan en el ingreso o rechazo de una obra dentro de la categoría de “arte catalogado”, que constituyen potentes atributos y que tienen consecuencias tanto en el mercado de arte como en el circuito artístico. Los catálogos son libros realizados por especialistas, que reúnen toda la obra (de un artista, por ejemplo) que ha sido reconocida y de la cual se predica atribución certera. En este sentido, pueden ser pensados como “garantes” de la autenticidad, y por ende del valor —simbólico y de mercado— de una pieza artística¹. Es por eso que ciertos sistemas son establecidos, tanto desde la historia como desde el mercado, para lograr consenso sobre la atribución de “nuevas/viejas” obras, que buscan incorporarse a los catálogos. Valga notar que, por ejemplo, los museos también realizan catálogos, dado que no es sólo una cuestión de mercado, sino también de valor simbólico.

En otras palabras, cuanto más *quorum* de especialistas que afirmen la atribución de una obra a un artista, y cuanto mayor volumen de bibliografía se pueda reunir al respecto, mejor será la apreciación y más valorada será la obra al interior del circuito artístico. Una de las tareas más importantes en la edición de estos catálogos es, en primer lugar, la posibilidad de identificar al autor y el título de su obra. Pero la cuestión central es la posibilidad de trazar la procedencia de la obra, porque es información que achica la incertidumbre sobre el valor económico y artístico concedido previamente — sobre el juicio que la historia formuló sobre esa pieza de arte.

La procedencia de la obra es como un historial o un registro de los espacios en los que una obra estuvo, y suele referir a los *marchands* y los dueños por los que pasó, o si formó parte de colecciones o museos, entre otros datos. Decimos que es información que reduce la incertidumbre, precisamente, porque no da lo mismo si una obra estuvo exhibida en espacios de alto valor simbólico, o si perteneció a grandes personalidades en una sociedad, que si lo único que se sabe es

¹ Para más información sobre el problema de autenticidad y su valor en el circuito artístico, consultar:

Krauss, R. (2015) “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, pp. 159-182. // Nagel, A. y Wood, C. (2017) “Falsificación 1: Copia”, en *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal, pp. 319-334.

que estuvo en un taller durante el último siglo. En el primer caso, se puede hablar de una obra ya legitimada, mientras que en el segundo... no tanto.

Es justamente esta asimetría de información (entre un especialista y alguien que no lo es) lo que muestra la importancia de ese *expertise*, porque el juicio de un conocedor en la materia puede tener un profundo impacto en la determinación de un precio de mercado.

Por otro lado, Olav Velthuis trabaja en *Talking Prices* (2005) fundamentalmente con la tesis de que los precios en el mercado del arte contienen significados simbólicos, además de económicos. Según el autor, “los mercados son, entre otras cosas, constelaciones culturales”² (2005, p.5)³, tan ritualizados como otras partes de la vida en sociedad, y espacios donde se intercambian símbolos que son traducibles en amplias gamas de sentidos. Por ejemplo, dentro del mundo del arte, está muy mal visto que el valor de un artista baje de precio, pues esto sería interpretado como una valoración negativa sobre su calidad artística. Así, él explica que el mecanismo de fijación de precios no es una cuestión meramente asignativa, sino que responde a todo un sistema de símbolos bien elaborado y habitado por relaciones entre artistas, coleccionistas y *dealers*, que construyen un mundillo en el que cohabitan múltiples motivaciones y sentidos pujantes. La determinación de un precio, entonces, no sólo está inspirada en el precepto de la maximización sino que conviven en ella una serie de otras cuestiones, como la preocupación por el estatus, el amor al arte, el orgullo y el poder. Cuestiones no menores, justamente porque traducen sentidos.

El trabajo de Velthuis hace foco en el funcionamiento de galerías de arte contemporáneo, por lo que trabaja minuciosamente sobre la figura del *dealer* e indaga en los modos en los que estos combinan y operan en simultáneo con las categorías de “valor” y “precio”. Según su estudio, el lugar acordado a las relaciones —y al cuidado de estas relaciones— en el mundo del arte es central a la hora de fijar precios. El autor sostiene que, muchas veces, los galeristas ponderan el porvenir de la obra que venden por sobre “el mejor postor”. Suelen pensarse a sí mismos como patrones, que se preocupan por construir condiciones de mercado favorables para el desarrollo de las carreras de los artistas a los que representan. Un galerista se preocupa por el futuro de su obra: no da lo mismo si

² Todas las traducciones del inglés y del francés utilizadas en este trabajo son propias.

³ Cuando Velthuis habla de “constelaciones culturales” hay que notar la cita y reformulación del término “constelaciones de poder” de las que habla Max Weber. Véase: Weber, M. (1964). *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

fuera a parar a una bonita y cuidada colección o a una casa de subastas, una vez que su precio de mercado haya aumentado —presumiblemente, porque el prestigio de ese artista lo hizo primero, lo que el galerista se representará como mérito y orgullo personal—. Es decir que prefiere vender a precios fijos y no por sistemas de oferta como las subastas, e invierte recursos y energía en distinguirse, estableciendo límites morales y a veces incluso legales entre ambas modalidades de venta.

La socióloga Isabelle Graw (2013) también profundiza en la constitución y el funcionamiento del mercado del arte (occidental y contemporáneo). Ahora bien, su trabajo asume una posición crítica respecto de la dificultad de acceso generalizado en lo que refiere a fuentes de estudio en el mercado del arte. Dado que los precios generan sentidos, la contabilidad de las galerías es cuidadosamente guardada por sus dueños como información confidencial. La autora replica contra este aura aparentemente instalado y excusado como parte del *ethos* de un mercado “escondido”:

Este mercado es un ejemplo perfecto de una economía informal, que prospera en base a acuerdos personales, leyes tácitas y conversaciones casuales. Una cosa es examinar el funcionamiento concreto de esta economía informal, pero otra muy diferente es retirarse a la posición cómoda de que lo que estamos enfrentando aquí son acuerdos tibios y situaciones mafiosas sobre lo que no es posible arrojar luz de ningún modo. (Graw, 2013, p.90)

Efectivamente, la experiencia de preparación de este trabajo ha ratificado la dificultad de acceso a fuentes o libros contables que permitan llevar a cabo un análisis robusto de los valores económicos intercambiados en la Asociación Amigos del Arte durante sus años de actividad. Es por eso que esta investigación tomó rumbo hacia un análisis de las estrategias de la institución para conservar y perpetuar su posición de legitimidad. Todas las lecturas previamente mencionadas fueron incorporadas en el estado del arte porque han contribuido con la preparación de este trabajo, han sido fundamentales en la nueva orientación que tomamos y porque continúan desafiándolo. Además, más allá de que no hayamos podido acceder a estas preciosas fuentes, esto no quita el hecho de que la Asociación Amigos del Arte formó parte activa en el mercado del arte local a lo largo de las décadas en las que funcionó. Por lo tanto, todas las categorías y nociones citadas previamente a este respecto conservan su vigencia para con este trabajo.

Por otra parte, a pesar de que la Asociación Amigos del Arte no fuera un negocio en sí mismo, y que sus objetivos no giraran en torno a la construcción o proliferación de riqueza económica, es cierto que la institución a veces vendía la obra que allí se exponía. Fuera para su manutención o bien

como plataforma de asistencia a los artistas, hay registro de que dichas ventas tuvieron lugar.⁴ Hay, por ende, una veta bien interesante respecto de la organización comercial de la institución.

Y sin embargo, aunque tenemos presente el enriquecedor ángulo que aportan los estudios sobre teoría de valor y mercado de arte, de ahora en más este trabajo se focalizará más bien en la cuestión de la legitimidad en el mundo del arte, sus mecanismos y máximas, particularmente en el circuito cultural porteño durante los años en los que Amigos tuvo sus puertas abiertas.

En lo que concierne al contexto argentino, entonces, haremos en primer lugar un recorrido de los textos que trabajan específicamente sobre la Asociación Amigos del Arte. Sería un error considerar estos trabajos cronológicamente (en términos de edición y publicación), puesto que se trata de estudios de distinta orientación, calidad —robustez académica— y autoría.

En primer lugar, se tiene en cuenta el título *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)* de Verónica Meo Laos. La periodista argentina fue ganadora de la Beca (2004) y Premio Estímulo de la Categoría Ensayo (2006) del Fondo Nacional de las Artes. El texto logra una previsualización adecuada sobre la Asociación: trabajan sobre el espacio y los protagonistas en Amigos del Arte, su rol de promoción cultural y su obra a lo largo de diferentes períodos. Sin embargo, se advierte que la publicación no reúne suficiente rigor académico, en tanto su registro es, por momentos, de informalidad.

De todas formas, en el prólogo de Diana Wechsler (junio de 2007), la autora caracteriza este libro como “una puesta al día de la investigación realizada en archivo”. Así, señala una razón interesante para considerar el valor de este trabajo, y es que Meo Laos tiene trabaja con la experiencia de lectura y el acceso al archivo de Elena Sansinena de Elizalde, que no había sido considerado hasta el momento. Es por esto que consideramos este libro como fuente valiosa para nuestra investigación; dado que su autora tuvo acceso al archivo privado de quien fuera la directora de la Asociación Amigos del Arte durante la mayor parte de sus años de actividad —desde 1926 y hasta su cierre en 1942.

⁴ Ver Anexos I y II: Aviso de venta de las obras presentadas en la *Exposición de grabados británicos modernos (1942)* y recibo de venta a nombre de Eduardo Eiriz Maglione por la compra de la acuarela de Emilio Pettoruti, respectivamente.

Se consideran, en segundo lugar, tres publicaciones de Talía Bermejo. Por un lado, el capítulo V de su tesis doctoral, que se titula *Arte y coleccionismo en la Argentina. 1930-1960: construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos* (2008), presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La tesis reúne fuentes que resultan de utilidad para esta investigación. Por otro lado, se tiene en cuenta el capítulo “La Asociación Amigos del Arte en Buenos Aires (1924-1942): estrategias de exhibición artística y promoción del coleccionismo”, que forma parte de la publicación *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, también del año 2008. En este texto, la autora se enfoca en la ampliación de circuitos comerciales y analiza sus estrategias a la luz la consolidación de nuevos espacios y galerías en el campo local. En último lugar, debemos nombrar el texto “El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d’art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960”, que se encuentra en el primer tomo de la compilación *Travesías de la Imagen. Historias de las artes visuales en Argentina.*, editado por María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko en 2011. En este texto, Bermejo cita en un apartado otras investigaciones realizadas previamente sobre la Asociación Amigos del Arte en miras de una reconstrucción del circuito de consumo artístico porteño.

Además, se trabajará aquí con el catálogo que editó el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) para la exposición retrospectiva *Amigos del Arte 1924-1942*, que fue co-curada por Patricia Artundo y Marcelo Pacheco, y que tuvo lugar entre el 28 de noviembre de 2008 y el 9 de febrero de 2009.⁵ En el catálogo se puede encontrar una compilación de la obra de la institución, así como un análisis profundo de las fuentes disponibles y una cronología de las exposiciones, conferencias y actividades que llevaron a cabo los Amigos del Arte.

El catálogo comprende, además, los textos ensayísticos de Omar Corrado, Gonzalo Aguilar y Fernando Martín Peña en lo que refieren a la obra interdisciplinaria que llevó adelante la Asociación Amigos del Arte durante sus años de actividad. En ellos hallamos una elaboración detallada sobre su programación de conferencias y su gestión cultural en otros ámbitos, como conciertos, o la organización de un cine club —el primero de Buenos Aires—.

⁵ Link a la página web de la exposición en MALBA: <https://www.malba.org.ar/evento/amigos-del-arte-1924-1942/>

II. Marco teórico

En primer lugar, hay que referir al sociólogo francés Pierre Bourdieu, sin cuyos estudios no podríamos nombrar conceptos fundamentales para esta investigación. En la preparación de este trabajo se ha llevado a cabo un recorte particular de su vasta obra, y creemos que este recoge apropiadamente el acercamiento aquí buscado para con el objeto de estudio. En principio, incorporamos la lectura de *Razones prácticas* (1997). Dicho título es de mucha utilidad en la comprensión del pensamiento de Pierre Bourdieu, dado que funciona como mapa conceptual básico sobre sus investigaciones.

Su propuesta consiste en un conjunto de conceptos que él presenta como herramientas conceptuales y analíticas: el *capital*, el *espacio social*, los *campos* y el *habitus*. El abordaje que articula el pensamiento sociológico de Bourdieu podría pensarse como una sociología del poder; dado que apunta a probar que los distintos fenómenos sociales son, todos ellos, producto de relaciones y del ejercicio de poder (entendiendo el poder como variable explicativa). Sin embargo, la palabra “poder” es raramente encontrada entre sus muchos ensayos o artículos. En su lugar, Bourdieu utiliza el término “*capital*” —que toma prestado de los escritos de Karl Marx⁶, para quien hay muchos tipos de capital. Bourdieu se propone entonces ampliar la lógica de los tipos de capital, alegando que todo lo que hacemos (en tanto individuos miembros/parte de una sociedad) es en miras de acaparar y/o defender el capital con el que se cuenta. En resumen, la teoría de Bourdieu refiere a tres tipos de capital: el *capital económico*, el *capital social*, y el *capital cultural*. En combinación, se obtiene el *capital simbólico*, que podría pensarse como sinónimo de “prestigio” o “estatus”.

Lo fundamental aquí es que el capital posiciona a los individuos respecto de otros individuos, y lo hace objetivamente. La primera dotación de capitales viene dada según el entorno en el que un individuo viene al mundo. Entonces, la mayor parte de la trayectoria vital de un individuo consistirá, según el autor, en intentos por mejorarla. Ahora bien, la dotación de las posiciones que (man)tienen los individuos son respectivas o relacionales. Es decir que el conjunto de todas esas posiciones relativas diferenciales —que derivan de la dotación de capital— da lugar a un diagrama de *espacio social*, que funciona como el equivalente a lo que comúnmente nos referimos como

⁶ Véase: Marx, K. (2004). *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Santa Fe: El Cid Editor. // Marx, K. & Engels, F. (1974). *Manifiesto del Partido Comunista*. Buenos Aires: Pluma.

“sociedad”. Además, hay otro tipo de distribución de capital específico al interior del espacio social; lo que Bourdieu llama *campos*.

El campo es la diferenciación que hay dentro del espacio social, que refiere a distintas actividades específicas para con distintos grados de capital simbólico y distintas reglas. A estos efectos interesan dos cuestiones: por un lado, cuál es la forma específica de capital simbólico en cada campo y, por otro, quién fija sus reglas de acceso. Bourdieu explica que los campos son campos de lucha. Esto quiere decir, justamente, que no son estáticos y que sus individuos no son por defecto conformistas, sino que pondrán sus recursos al servicio de un aumento del capital simbólico que puedan acumular para ascender en las posiciones de poder al interior de un campo específico. Es aquí donde hace sentido el cuarto concepto introducido por Bourdieu, el *habitus*. Éste refiere a la manera en que el espacio social y el campo condicionan a los individuos, inculcando e internalizando gustos y distinciones que ordenan y estructuran la subjetividad.

Por otra parte, y en complemento, este trabajo tiene en cuenta el artículo noveno en *Cuestiones de sociología*, titulado “Algunas propiedades de los campos”, donde Bourdieu se sirve de ejemplos para ilustrar el campo intelectual, el campo literario y el campo del arte en general. Pero el texto que ha servido como andamiaje intelectual de este trabajo es *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*, y en particular los capítulos 5 y 6, “El mercado de los bienes simbólicos” y “La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos”, respectivamente. En ellos el autor profundiza sobre los mecanismos subyacentes (pero activos) que operan en el intercambio de lo que él llama “bienes simbólicos”.

En estos capítulos, Pierre Bourdieu se aboca a la relevación de dos momentos bisagra en la constitución del campo artístico como un campo autónomo. El primero de ellos es el *quattrocento* italiano, o bien el siglo XV en la república de Florencia, donde comienza el mercado de arte por encargo y comienza a aparecer el concepto de “artista genio” en escena (por oposición al concepto de “artesano”, que se utilizaba para nombrar a quienes ejercieran el oficio⁷). El segundo momento es el siglo XVIII en Inglaterra, con la creación de la Academia de Londres, institución que elaboró y

⁷ Para más información sobre el campo y el mercado de arte florentino renacentista, véanse: Baxandall, M. (2016) “Condiciones de comercio” en *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Buenos Aires: Ampersand. // Burke, P. (2015) “Patrones y Clientes” en *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Madrid: Alianza Editorial.

acató una serie de reglas para la evaluación de calidad de las obras. Cabe resaltar que estas reglas gozaron de validez en un momento y espacio determinados.

Para Bourdieu, el campo artístico es el sistema de relaciones de producción, circulación y consumo de los bienes simbólicos. El campo artístico está constituido por instituciones, productores, difusores, *marchands* y el público consumidor, entre otros intermediarios. Y por sobre todo: sus relaciones.

En segundo lugar, nombraremos otra lectura imprescindible en la preparación de este trabajo, que ha sido *Los mundos del arte* (2008), del sociólogo estadounidense Howard S. Becker. En su obra, el autor realiza una profunda indagación sobre la sociología del trabajo artístico y la constitución del campo artístico, retrazando las redes y relaciones entre las partes que lo conforman. Becker sostiene que, de la misma forma en que todas las actividades que conocemos y realizamos necesitan de la cooperación de otros para ser realizadas, cualquier forma de arte depende de una extendida división de trabajo. Vale aclarar que el sociólogo hace un estudio ampliado que comprende las diferentes disciplinas que forman parte del campo del arte, pero aquí nos focalizaremos en sus observaciones respecto del mundo del arte plástico, que es el que nos concierne.

Así, vemos que la división de trabajo en el área de las artes plásticas estaría fundada sobre bases puramente materiales —como pueden ser los fabricantes de pinceles, pintura y telas— que también reposa sobre el trabajo de otras personas en lo que concierne a su distribución. En este sentido, cabe reflexionar sobre los roles de pintores y artistas, que son quienes inician la cadena de producción; pero también en los roles de galeristas, curadores y coleccionistas, de quienes dependerá el porvenir de las obras una vez terminada su “manufactura” y quienes se ocupan de conseguir los lugares de exposición y el apoyo económico. Los críticos y estetas, por su parte, tienen el rol de fundamentación de lo que se hace y por qué se hace. Los mundos del arte se apoyan también en el Estado, de quien depende el otorgamiento de subsidios o la sanción de leyes impositivas ventajosas para coleccionistas, para que puedan comprar obra —y eventualmente donarla. Y por último, pero de crucial importancia, los mundos del arte dependen de sus espectadores, que reaccionen de manera emocional ante la obra.

Ahora bien,

Tanto quienes participan en la creación de obras de arte como los miembros de la sociedad suelen pensar que la producción del arte exige un talento especial, dones o habilidades que pocos tienen. [...] Nos parece importante saber quién tiene ese don y quién no lo tiene porque acordamos derechos y privilegios a las personas que lo tienen. (Becker, 2008, p.31)

Es aquí donde radica el conocido mito romántico del artista, según el cual él no puede estar sometido a las limitaciones que se impone a otros miembros de la sociedad, y se les debe permitir traspasar las reglas del decoro, la corrección y el sentido común que todos los demás ciudadanos “de a pie” deben respetar —a riesgo de ser castigados— puesto que el resultado de estos excesos es recompensado a la sociedad con el aporte de un valioso y extraordinario trabajo final.

Y sin embargo, justamente porque se asume que los artistas tienen efectivamente ese talento especial, que les habilita un trato preferencial, la sociedad necesita asegurarse de que únicamente quienes estén a la altura puedan acceder a tales privilegios. Para esto, existen mecanismos de legitimación, que establecen las diferencias entre los artistas especiales de los que no lo son. Por un lado están las matrículas, expedidas por gremios o academias luego de largas y rigurosas formaciones, y que evitan que quienes no las tienen puedan ejercer. Por otro lado, existen escenarios en los que más allá de la formación recibida, es el mercado quien terminará de legitimar la obra de un artista y su valía.

Entonces tiene sentido preguntarse por la posición del artista dentro de la producción porque importa la autenticidad de sus trabajos. Importa saber hasta qué punto esa obra que está a la venta fue intervenida o no, o si fue modificada a la luz de experiencia o críticas posteriores. Como si estas fueran variables con algo que decir sobre la habilidad del artista.

El trabajo y la reputación del artista se refuerzan mutuamente [...] Cuando la distribución del arte implica el intercambio de dinero, el valor de la fama puede traducirse en un valor económico, de modo que la decisión de que un artista conocido y respetado no es el autor de una pintura que se le había atribuido, significa que la pintura pierde valor. (Becker, p.41)

Según el autor, los especialistas son presionados asiduamente para que no retiren atribuciones de obra a artistas, en especial cuando hay grandes inversiones de por medio. Una vez más, resulta interesante pensar en cómo la legitimidad de un artista puede impactar en la legitimidad de otras instituciones emplazadas dentro del mismo campo.

Hay otro concepto clave para comprender la obra de Becker: las convenciones. De acuerdo con el sociólogo, la elaboración de obras de arte en general requiere de la participación de personal especializado, que comprenda y aplique a su trabajo una serie de acuerdos previos. Estos acuerdos previos no sólo son útiles a los fines prácticos de la realización sino también a sus objetivos finales, es decir, para la apreciación y aprehensión de esa forma de arte por parte del público.

Las convenciones artísticas dictaminan gran parte de las decisiones que deben tomarse para la ejecución de trabajos; qué materiales utilizar, en qué dimensiones, qué lenguajes adoptar según lo que se quiera expresar en un momento específico, etc. En palabras del autor, “regulan las relaciones entre los artistas y el público, especificando derechos y obligaciones de cada uno.” (Becker, p.23). De hecho, Becker sostiene que es gracias a las convenciones que las obras de arte pueden generar una reacción emocional en otras personas, porque pueden entender señales que podrían ser consideradas arbitrarias y atribuirles un significado (convencional). De esta forma, los artistas tienen el poder de manipular las expectativas del público. “Pueden postergar y frustrar la satisfacción de esas experiencias, generando tensión y alivio cuando la expectativa por fin se satisface. La obra de arte produce un efecto emocional sólo porque el artista y el público comparten el conocimiento y la experiencia de las convenciones invocadas.” (Becker, pp.48-49).

Los artistas aprenden e incorporan convenciones en el curso de su formación, con lo cual es importante resaltar que las escuelas enseñan distintas versiones de convenciones, orientadas hacia un objetivo particular, más o menos delimitado. Los estudiantes adquieren lo que se llama “cultura profesional”, y luego la adaptan a sus necesidades u objetivos expresivos, ya que rara vez las convenciones adoptadas por la academia se condicen con los lenguajes contemporáneos, y que las carreras de los artistas suelen guiarse en pos de cierta innovación —al menos a partir del siglo XX, que es el período al que adscribimos. Desde luego que las convenciones son normas estandarizadas que colaboran en la realización conjunta y especializada de una o muchas obras de arte, pero también es cierto que su rigidez quedará siempre sujeta a negociaciones entre las partes o bien a condiciones de posibilidad. Por ejemplo, si se diseñara una escultura específicamente para un emplazamiento en un museo, no sería descabellado pensar que las dimensiones serían adaptadas al espacio en el que la obra debe exponerse, relegando las convenciones vigentes en esta disciplina a un segundo plano.

Por otra parte, Becker señala que el grupo selecto del mundo del arte está constituido, precisamente, por las personas que conoce estas convenciones de trabajo.

Ese saber diferencia al integrante ocasional del público del asistente asiduo, del oyente o lector serios, cuya atención buscan los artistas porque ese lector serio es el que entenderá de manera más cabal lo que le propusieron en la obra. Al conocer las convenciones de la forma, los miembros serios de público pueden colaborar de forma más plena con los artistas en el esfuerzo conjunto que produce el trabajo cada vez que se lo experimenta. (p.69)

En otras palabras, un público que podríamos llamar culto, que, en términos de Bourdieu, es quien acapara más capital simbólico, es también quien podrá no sólo comprender sino aprehender la obra que se le presenta expuesta.

Estos conceptos son fácilmente entrelazables con los estudios llevados a cabo por Paul DiMaggio (1987), para quien la noción de *género* es central a la discusión. Para este sociólogo, el consumo de cultura es asociado con estatus; y es social en tanto facilita la identificación o el rechazo entre las partes, según logren o no establecer entre ellos un vínculo de co-membresía. Las artes, entonces, son un medidor de estatus muy efectivo, pues “si hay una divisa cultural común, las artes (complementadas de la moda, la cocina y el deporte) la constituyen” (DiMaggio, p. 443)⁸.

Aquí yace la importancia del gusto, en términos de distinción social. Según el autor, tanto los procesos por los que las distinciones de género se crean, se ritualiza y se erosionan, como la producción del gusto, debe considerarse como parte del “hacer sentido” (*sense-making*) y la definición de límites de los grupos sociales. El gusto es un componente clave en la dinámica de identificación y eventualmente construcción de relaciones sociales, porque colabora con el establecimiento de vínculos confiables, que a su vez facilitan la movilidad social y el acceso a “recompensas sociales” (como pueden ser, por ejemplo, un trabajo prestigioso o una pareja deseada).

A raíz de estas explicaciones, el autor sostiene que las personas más educadas, o bien aquellas que ocupan las más altas posiciones de prestigio, hacen y aprecian casi todos los géneros artísticos. Esto tendría que ver con el hecho de que redes de relaciones amplias exigen y fomentan también amplios repertorios de gustos. Bajo estas miras, la cultura asume una importancia vital para aquellos que

⁸ Todas las traducciones del inglés y del francés utilizadas en este trabajo son propias.

llevan vidas inestables —*unsettled lives*—. Resulta interesante pensar en los recorridos personales de los miembros de la Asociación Amigos del Arte, dado que gran parte de ellos realizan sus travesías formadoras, obligadas por el *cursus honorum* por Europa y permanecen allí durante lustros o décadas en algunos casos. Y esa gran red de contactos que se forma entre ellos y sus vínculos en el exterior se verá luego reflejada en la programación de la institución. Al menos durante sus primeros años, goza de importante flujo de artistas e intelectuales que visitan las salas de Amigos, trayendo y llevando, formando parte y haciendo a la vida cultural de esa Buenos Aires.

Ahora bien, por fuera de los procesos rituales de clasificación de gustos —que opera en un nivel social, basado en la demanda generada por esos consumidores internos—, DiMaggio distingue tres tipos de clasificación que operan en simultáneo en el campo del arte: la clasificación comercial, la clasificación profesional y la clasificación administrativa. La clasificación comercial es conducida por los esfuerzos de productores de cultura para vender su arte a cambio de un beneficio, atravesada por la discrepancia entre valor simbólico y económico de una obra. La clasificación profesional tiene que ver con los intentos del artista por el desarrollo de estatus y reconocimiento hacia adentro de ese campo. Y por último, las clasificaciones administrativas provienen de las actividades regulatorias gubernamentales, o bien, la distinción de géneros establecida desde el Estado. Valga decir que, para DiMaggio, cuando las élites monopolizan el poder estatal, las decisiones administrativas reflejan esas clasificaciones rituales, propias de un estrato social.⁹

En último lugar, referiremos en nuestro análisis a los conceptos de “hegemonía” y cultura “hegemónica”, “residual” y “emergente” que retomamos de la obra *Marxismo y literatura* de Raymond Williams (1980). El autor complejiza una cultura a partir de la presencia de elementos dominantes (los hegemónicos dentro de la sociedad), residuales (aquellos que provienen de períodos pasados pero que aún se mantienen relativamente activos) y elementos emergentes. Williams relaciona cada uno de estos conceptos o tendencias dentro de una cultura de acuerdo a cada período histórico, y aquí se encuentra el aporte fundamental que descubrimos en este libro.

⁹ Es interesante pensar este punto en relación con los estudios de Diana Wechsler (1999), que ahonda en los criterios de aceptación o rechazo en los Salones de Buenos Aires, que a su vez desempeñaban un rol primordial en la construcción de legitimidad personal para los artistas. En definitiva, vemos que el prestigio fluye dentro de un circuito bien delimitado, retroalimentado de poder político, económico, y simbólico.

Lo *hegemónico* funciona como un cuerpo de prácticas, expectativas y valores que estructuran la percepción de la realidad. Estos conjuntos constituyentes de la realidad parecen auto-confirmarse en la medida en que la realidad como la percibimos coincide, precisamente, con este grupo de posibilidades que concebimos como normales y esperables. Sin embargo, es importante notar que, para Raymond Williams, la hegemonía no funciona como concepto estático, sino que debe conceptualizarse y entenderse como proceso, dado que se trata de un terreno cultural siempre en disputa, siempre sujeto a revisiones. En este sentido, lo *dominante* en términos de Williams es aquello que es efectivo en términos de realización de la hegemonía. En otras palabras, es aquello que no resulta disruptivo para con un sistema cultural, sino que se adecúa y va en sintonía con ese conjunto de valores y expectativas que funcionan hacia adentro de ese sistema.

Lo *residual*, por su parte, refiere a un remanente de algún estadio anterior al estado del sistema cultural en un momento determinado. Se trata de algo que, en un momento previo, ocupó un espacio dominante pero fue destituido por nuevas prácticas que reemplazaron esos usos y les quitaron ese lugar privilegiado de visibilidad y aceptación en el plano social y cultural, pero también político y económico.

Finalmente, el concepto de *emergente* de Williams hace referencia a los “nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente” y que, en un contexto determinado, generan un impacto sobre los procesos culturales en desarrollo.

III. La escena local en la primera mitad del siglo XX

En esta sección intentaremos dar cuenta de la energía y el aire que se respiraba en la Buenos Aires de principio de siglo XX. Entender este clima es crucial para situar la formación y consolidación de la vida cultural porteña y la de sus instituciones, como lo fue la Asociación Amigos del Arte.

Para esto, es apropiado recordar que el siglo XX es recibido a escala nacional por los festejos del primer Centenario desde la Revolución de Mayo¹⁰. En este marco, el Estado realiza grandes inversiones para con la escena artística, entendiendo que el arte era una herramienta de comunicación política muy útil para la conformación de una identidad nacional, desde la perspectiva oficial.

Ahora bien, claro que el concepto de “identidad nacional” se situó en el centro de los debates más acalorados dentro de la sociedad, volviéndose terreno de disputa entre los diversos sectores y posiciones políticas.

Durante la década de 1880 distinguimos un discurso muy claro desde la ideología política dominante. Consideremos eventos como la Campaña del Desierto, llevada a cabo por Julio A. Roca, o bien la sanción de normas como la Ley de Capitalización (1880), por la que la ciudad de Buenos Aires es nombrada capital del Estado Nacional, y se establece como sede de la Aduana y de las autoridades nacionales. Además, la sanción de la Ley de Registro Civil (1884) —por la que el registro de cuestiones públicas, como nacimientos, matrimonios o defunciones, se trasladaron del control de la Iglesia hacia el Estado— y la Ley de Educación (1884) —la cual establece que la educación en territorio nacional es gratuita, laica y obligatoria—, ilustran cabalmente el *ethos* de Estado-nación que se quiere instaurar en la Argentina, y que se refleja en las políticas adoptadas por sus dirigentes.

Se considera, por ejemplo, que la educación nacional debe funcionar de acuerdo con los principios liberales de la Constitución, y se instala por medio de la escuela pública un sistema de creación de conciencia e identidad nacional. Este será también un vector fundamental en la integración del gran

¹⁰ Véase: Devoto, F. (2010) “Argentina en 1910” en *El país del primer centenario. Cuando todo parecía posible*. Buenos Aires: Capital Intelectual. // Herrera, M.J. (2014) “1900-1920. En torno al Centenario” en *Cien años de arte Argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos-Fundación OSDE.

caudal de inmigrantes que recibe la Argentina en este período, que antes festejaban las fechas patrias de sus países de origen en nuestro país.

Previo a la década de 1880, la sociedad argentina era en un 70% rural, momento en el cual los conflictos armados internos como “la guerra contra el indio” eran parte del paisaje político y socio-cultural cotidiano.¹¹ Aquí tenemos, entonces, una de las vetas de lo que buscó erigirse como “identidad nacional”.

Entre 1880 y 1930, la Argentina atraviesa un profundo cambio social, signado por el cambio demográfico, la urbanización y la modernización. Es un momento de transformación y movilidad social, y de expansión económica, ambos procesos acompañados por la modernización de la actividad productiva. En términos económicos, este período coincide con el *modelo agroexportador*, liderado por la élite económica —que se fusiona con la élite política.

Para la década de 1910, tenemos un contexto de expansión de la población urbana, donde la producción agropecuaria es el principal motor económico del país (Gerchunoff, 2016). Asimismo, la industria manufacturera y las actividades comerciales comienzan a tomar protagonismo. En términos sociales, nos hallamos frente a una naciente clase media en vías de canalizar los flujos demográficos propulsados por movimientos migratorios, tanto del interior del país como del exterior hacia la gran ciudad. Entre los obreros industriales y de construcción se instala de a poco una conciencia de clase, ideas socialistas e incluso anarquistas, que son importadas de Europa.

No obstante, como ya se dijo, quienes detentan y ocupan cargos políticos son miembros de la alta sociedad porteña; familias terratenientes de antaño que se enfrentan a tensiones internas entre la postura reformista del presidente Pellegrini y exponentes del roquismo. En líneas generales, puede decirse que esta tensión impulsará la sanción de la Ley Sáenz Peña (1912), lo que abrirá el juego político y culminará con la llegada del radicalismo al poder.

Y bien, ¿qué es la alta sociedad porteña? De acuerdo con Losada,

¹¹ Para más información, consultar: Hora, R. (2011). “La vida política”. En E. Míguez (Coord.) *Argentina. La apertura al mundo, 1880-1930*. Colección América Latina en la Historia contemporánea. Madrid: Fundación MAPFRE/Taurus. // Gallo, E. (2013). “Economía, sociedad y política en la Argentina (1870-1930)”. *La república en ciernes : surgimiento de la vida política y social pampeana, 1850-1930*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina.

Al hablar de alta sociedad hablamos de un círculo de gente que compartía ciertos rasgos sociales, sobre todo tener orígenes familiares anteriores a los cambios que se dieron en la Buenos Aires de fin de siglo y detentar roles u ocupar lugares destacados en el mundo económico, político o cultural de la ciudad de ese entonces. Con todo, la clave de la noción de alta sociedad es que ésta es un actor colectivo porque sus miembros comparten una forma y un estilo de vida: un conjunto de pautas culturales, de ritos y pasatiempos (definidos por el afán de distinción y refinamiento) y ámbitos e instancias de sociabilidad con pretensiones de exclusividad. Ese universo social y cultural delineaba tonos identitarios, forjaba lazos de identificación entre sus integrantes y creaba límites y fronteras de admisión, que hacían de la alta sociedad una elite (en el sentido de una minoría escogida) en la vida social de la Buenos Aires de la época, a pesar de que entre las familias que la integraban existieran a menudo diferencias en cuanto a sus grados de riqueza, de poder político o de sofisticación cultural. (2008, pp.XXI-XX).

Los usos y costumbres de este grupo social son particularmente atractivos a los fines de este trabajo, dado que serán los hijos e hijas de estos señores de galera y “señoras bien” quienes lideren la acción cultural (además de tener influencia en cuestiones políticas, económicas y sociales) del primer capítulo del siglo XX. Entender de dónde vienen y cómo fueron educados resulta muy útil para considerar las decisiones que luego tomarían en la conducción de proyectos e instituciones culturales, como la mismísima Amigos el Arte.

Destacamos, entonces, una noción central: los esfuerzos de distinción de la clase alta porteña (cuestión que ya hemos mencionado en el marco teórico de este trabajo, en cita de la obra de Pierre Bourdieu). Se trata de esfuerzos enmarcados en momento de transición de una sociedad tradicional a una sociedad de masas, atravesada por un contexto de economía en crecimiento, con clases medias nacies, que reciben e integran grandes flujos de inmigración. Un momento de especialización y profesionalización de la política, donde los medios de comunicación toman fuerza y donde hay una búsqueda de cosmopolitismo y de *aggiornamento* para la Argentina (comprendido dentro de cierta mentalidad de atraso relativo respecto de Europa y Estados Unidos).

Baldasarre, por su lado, utiliza el término “burguesía” para referirse a la clase alta de Buenos Aires, ya que “resulta una categoría operativa para el caso local en tanto nuclea a aquel sector socio-económico de altos recursos producto de una gran movilidad social, integrado por terratenientes, comerciantes, empresarios, descendientes del antiguo patriciado e inmigrantes enriquecidos.” (2006, p.25).

Si bien hay ciertos códigos de conducta y etiqueta propios de la alta sociedad porteña del novecientos que se atenúan para principios del siglo XX, es propicio indagar en ellos para comprender el lugar de los resabios que estas costumbres (y sus adaptaciones) tendrán para la llegada de los años veinte. Losada trabaja en profundidad sobre la sociabilidad, estilos de vida y la identidad de las élites porteñas de la *Belle Époque* (la composición de las familias, los lugares de residencia, sus convenciones y ritos), pero aquí solo nos detendremos en dos de los espacios típicos en la búsqueda de refinamiento de la alta sociedad: los clubes y el *grand tour*.

Nos ocuparemos en primer lugar de la costumbre del *grand tour*. Tratándose de un viaje por las principales capitales europeas como Roma, Londres o París, el destino estelar, el *grand tour* tenía fundamentalmente un objetivo formador. Es la forma más directa de entrar en la lógica, comprender y adoptar pautas socioculturales europeas, menoscabando paralelamente los usos criollos. Identificamos aquí una cuestión aspiracional que se enmarca en aquella búsqueda de la distinción, de *asimilar* a las altas sociedades europeas. Hay que notar que la ponderación de lo europeo por sobre lo local se instala como máxima social y se extiende en la Argentina desde los modelos económicos aplicados hasta los usos sociales y las preferencias en el consumo cultural. Esto es lo que luego se traduce en ideas de “atraso relativo” respecto del norte global, a las que tanto tiempo dedican los intelectuales argentinos. Digamos que la costumbre del *grand tour* por Europa, si bien actualizada y adaptada a los tiempos modernos, es una práctica que persistió en el ideal colectivo argentino. Esta fricción entre lo argentino y lo europeo sería puesta en el centro de los debates por la identidad nacional, retomada y trabajada también desde el campo del arte —en términos de lenguajes aceptados o rechazados, producción y consumo, como veremos más adelante.

Por otro lado, y además de este objetivo educador del gusto, el viaje a Europa cumple una función de rito de pasaje, de legitimación y adquisición de estatus. Esto se extiende tanto para la alta sociedad, como para el paso entre formación y la “mayoría de edad” en las carreras de artistas.

Tengamos en cuenta que hacia 1910 un pasaje de ida y vuelta a Francia en primera clase costaba alrededor de 1600 francos, suma que superaba el costo de vida anual de una familia tipo francesa. De esta manera, el viaje en sí mismo era un consumo de *status*. El embarque ya era todo un espectáculo en los muelles del puerto. (Losada, p.152)

Es importante aclarar, de todos modos, que las condiciones del viaje no son las mismas para los hijos e hijas de los miembros de la élite que para artistas estudiantes, quienes muchas veces realizan estos viajes gracias a las becas otorgadas por el Estado nacional u otras instituciones. Lo que sí

coincide entre ambos casos es la idea de que la educación en los lenguajes y modos europeos son un componente deseable, que se pretende importar y estatuir en la Argentina como medio legitimador de lo nacional.

De la misma manera, se entiende que las artes plásticas son una herramienta dialéctica para la construcción de una identidad nacional unívoca. Hemos dicho que para principios del siglo XX domina la aspiración política a un modelo de nación culta, que tenga sus tradiciones autóctonas y que éstas se proyecten en su población cosmopolita. Como veremos más adelante, la introducción y apropiación de lenguajes aprendidos durante los viajes impactará en la escena local y agitará nuevamente la discusión por la definición del “arte nacional”; discusión de la que participarán tanto los artistas mismos como personalidades instaladas en el campo artístico (y otras no tan consolidadas en este espacio pero sí en la política).

Ahora bien, lo que aquí interesa realmente es que, con la instalación de estos viajes como mandato educativo, la generación de la alta sociedad que tuvo hijos para principios del nuevo siglo es una de niños viajados. Fuera en viajes familiares, para cursar estudios, por negocios o diplomacia, estos jóvenes padres educarían a sus propios hijos con mentalidades, aspiraciones y gustos más cosmopolitas,

a punto tal de que el aprendizaje que se adquiría en el viejo continente era más bien el de ver con sus propios ojos aquello de lo que ya se había tenido una primera versión en casa, desde las formas de conducirse en sociedad a las obras de arte. Como recordara María Rosa Oliver, “fui gradualmente reconociendo a los pintores no bien veía sus cuadros, pero esto lo debía a las reproducciones que en casa papá, desde años atrás, nos había ido mostrando”. (Losada, p.164)¹²

Sin embargo, es importante aclarar que la naturaleza, las características, los sentidos y la frecuencia del *grand tour* fueron distintas para varones y mujeres. Para varones “el viaje de estudios y las aventuras sexuales como rito de paso a la vida adulta, estuvieron extendidos (y alentados —o al menos tolerados—)” (Losada, p.154). Mientras que, para las mujeres, la posibilidad de viajar solas en su juventud era excepcional. Vemos entonces que la cuestión de los viajes estuvo atravesada por una cuestión de género. Pero una cosa es cierta, y es que más allá de las diferencias y las

¹² Aquí Losada está citando: Oliver, M.R. (1995). *Mundo, mi casa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp.229-230.

Nótese que María Rosa Oliver formaría parte del elenco estable en la acción de la Asociación Amigos del Arte. Esto nos indica el perfil de socio y contribuyente que la institución albergaría: personalidades cultas, de alto nivel adquisitivo pero también educativo, que se traduciría en curiosidad intelectual y acción en el campo cultural.

convenciones establecidas para los viajes de mujeres y varones, o de si viajaran jóvenes y adultos, solteros o en familia, el *grand tour* por Europa fue un medio aceptado y extendido en la educación y el refinamiento de las costumbres de la alta sociedad porteña.

Consideremos ahora los salones y los clubes, algunos ámbitos de sociabilidad de la alta sociedad porteña. Hay que notar que en estos espacios, sus miembros se conducían de acuerdo con una serie de normas internas, donde operaban convenciones y se intercambiaban sentidos. En los salones y espacios de fiesta, las familias mostraban y se embebían de estatus. Tanto quien daba la fiesta como sus invitados suscribían a ciertos protocolos, como por ejemplo en relación a las invitaciones, el menú, la elección de músicos y los bailes. Es interesante pensar en la dinámica de club en relación con las investigaciones de DiMaggio, como ya se mencionó anteriormente, sobre que “si hay una divisa cultural común, las artes (complementadas de la moda, la cocina y el deporte) la constituyen” (p. 443). Todas estas elecciones se relacionan directamente con la noción de “gusto”, central al propósito de “distinción”, que tanto importa a la alta sociedad.

En los clubes, por otro lado, nos encontramos con la separación de espacios de hombres y mujeres propio de fin de siglo. Vemos, entonces, que en los clubes opera una norma en lo que refiere a la admisión. Otra máxima en estos espacios es el esfuerzo por que no se hable de política.

Los clubes, que se convirtieron en el escenario por excelencia de la *high life* masculina del novecientos, develan un costado singular de los cambios que trajeron los afanes de refinamiento de la alta sociedad: las intenciones de distanciar cuanto más fuera posible la vida social de la política. (Losada, p.177)

La razonabilidad de esta norma se explica por el potencial disruptivo de lazos y redes sociales — que son el fin último del club como institución—. Esto da la pauta del cambio en intereses y expectativas con la que se va al club en la nueva época. Sin embargo, la vida política y la vida social continúan cruzando caminos eventualmente, al tratarse de “cosas de hombres” en la óptica del momento. Si bien los ejemplos que trabaja Losada son casos como lo que fue el Jockey Club, encontramos otros ejemplos donde funciona la dinámica de club en las agrupaciones de intelectuales de Florida y Boedo, ya entrada la segunda década del siglo XX¹³.

¹³ Para más información sobre la actividad de los grupos de Florida y Boedo en la escena cultural porteña, consultar: Fukelman, M. (2017). “Los Antecedentes Del Teatro Independiente En Buenos Aires: La Importancia De Boedo y Florida.” *Culturales (Mexicali, Mexico)*, vol. 1, no. 1, pp. 151–187.

El grupo de Boedo, cuyo nombre viene de la sede donde funcionaba la editorial *Claridad* (Boedo 387), se organizaba en pos de un arte social. Es decir que buscaba ser accesible a los obreros e invitar a la acción política; un arte por y para la revolución. En el terreno de las artes plásticas, el grupo de Boedo se asoció con los Artistas del Pueblo.

El grupo de Florida, por su parte, también recibió su nombre del emplazamiento que ocupó en la capital, sobre la céntrica calle donde se ubicaba la editorial de *Martín Fierro*. Este grupo abogaba en cambio por una revolución para el arte, y se alineaba con quienes formaron parte de las vanguardias estéticas.

Tradicionalmente se ha sostenido una mirada dicotómica sobre los dos grupos, calificándolos de bandos rivales o enfrentados, pero no nos ocuparemos de ello en esta tesina. En todo caso, nos valdremos del hecho histórico de que existieron para arrojar luz sobre otros circuitos intelectuales activos y contemporáneos a la actividad de la Asociación Amigos del Arte. A través de las agrupaciones de Boedo y Florida podemos entender de qué manera se organizaban y canalizaban los esfuerzos y corrientes intelectuales y artísticas en la Buenos Aires de estas primeras décadas de siglo XX. Nucleados en torno a una idiosincrasia común, se expresaban a través de revistas culturales y de propuestas estéticas consistentes con la postura que los representaba.

En síntesis, lo que importa destacar aquí es que la organización de la alta sociedad porteña, sus usos, modos de sociabilidad y agrupaciones, son un antecedente directo de los modos de asociación que estudiaremos más adelante. Asimismo, un estudio de los protagonistas de la escena burguesa contribuye a comprender con mayor riqueza las decisiones, estrategias y la idiosincrasia dominante en salones como los de la Asociación Amigos del Arte.

A. El rol del arte en la creación de la identidad nacional

En este apartado nos ocuparemos del rol que ocuparon las discusiones sobre lenguajes artísticos, su vigencia, su legitimidad y del espacio que se les concedió (o no) desde las instituciones locales en el proyecto de creación de la identidad nacional.

Como adelantamos previamente, las discusiones por distintos los lenguajes artísticos en disputa y su representatividad de la identidad nacional había sido una cuestión ya abordada en el marco del Centenario. No obstante, el debate sobre el arte nacional continúa vigente para los años veinte,

ya desde los primeros años del siglo XX, la pintura adquiere el lugar de un recurso más entre discursos políticos, propuestas educativas, escritos, publicidad y literatura. Desde cada uno de ellos, de distinta manera se busca modelar le perfil de una identidad nacional definiendo adhesiones y rechazos [...]. (Wechsler, 1999, p.280)

El pasado artístico de la Argentina —tanto en términos de lenguajes estéticos como de las instituciones canalizadoras— era aún muy reciente para este momento. A diferencia de otros países europeos, nuestro país no tenía pesados siglos de historia del arte y de convenciones que arrastrar, por lo que las vanguardias locales fueron considerablemente menos rupturistas respecto de su trayectoria.

El binomio entre tradición y modernidad se expresó a través de diferentes medios, todos ellos intentando dilucidar y definir la identidad artística nacional. Esos medios son, principalmente, el lenguaje artístico, la crítica de arte y el gusto del público. El impacto de la modernidad y el proceso de modernización pusieron en evidencia la coexistencia de distintos lenguajes artísticos activos y pujantes a la vez. A lo largo de las décadas del veinte y del treinta vemos cómo la incorporación gradual y la sensibilización del público a las nuevas propuestas contribuyeron a la formación de un imaginario nacional moderno.

A continuación abordaremos un breve resumen de las principales corrientes y agrupaciones artísticas que se desarrollaron y estuvieron presentes en el campo artístico de Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX:

En primer lugar encontramos la estética tradicional, consolidada en la escena nacional a través de las instituciones oficiales. Esta corriente es liderada por exponentes ya legitimados en el campo del arte local. Se trata de artistas como Martín Malharro y los integrantes del Grupo Nexus —Pío Collivadino, Carlos Ripamonte, Fernando Fader, César Bernaldo de Quirós, et.al.—, que se preocupan desde principio de siglo por encontrar un arte nacional, que reúna lo auténtico y característico de la argentinidad. El tema por excelencia con el que trabajarían estos artistas: el paisaje. Además, trabajan otras temáticas avaladas por las elecciones de los jurados en el circuito oficial, como eran los retratos, desnudos, y un costumbrismo en clave academicista.

La producción de estos artistas involucra entonces una galería de personajes “autóctonos” romantizados y fácilmente reconocibles, al servicio de la construcción de una imagería nacional para el público general.

En segundo lugar, consideraremos dos casos particulares, Emilio Pettoruti y Xul Solar. Estudiamos sus trayectorias e impactos en singular porque son figuras que asociamos con la primera década del siglo XX. Distinguimos en las trayectorias de estos artistas un esfuerzo de hacer de lo aprendido en el extranjero algo propio, para la Argentina y para Latinoamérica. Ambos trabajan, cada cual a su modo, desde la voluntad y la elección de espacios que funcionan a las nuevas propuestas como catalizadores y legitimadores¹⁴.

En tercer lugar, situándose en la antípoda izquierda de la política, los Artistas del Pueblo¹⁵, como Guillermo Facio Hébecquer, José Arato, Abraham Vigo, Adolfo Bellocq y Agustín Riganelli, aportan una propuesta de interpretación alternativa sobre la constitución de la nación —y más particularmente, de la ciudad—. Su mirada hace foco en la marginalidad y la miseria del habitante de la ciudad y de sus hábitos de trabajo. Se ocupan de representar la otra cara de la ciudad moderna, la periferia y las zonas de tránsito, poniendo en el centro de sus obras a la clase trabajadora. Es un grupo cuya obra desborda contenido político, que simpatiza activamente con ideas socialistas y anarquistas.

En términos de técnica, los Artistas del Pueblo hacen uso del grabado. De esta forma, la búsqueda por concientizar y elaborar una crítica del sistema capitalista desde las clases populares es de fácil distribución. En complemento de la accesibilidad material que facilita el grabado, los Artistas del Pueblo emplean un lenguaje bien realista; sencillo y asequible para el público al que está dirigido.

Respecto de sus contemporáneos, los Artistas del Pueblo se mantuvieron distantes tanto del circuito oficial como del modernizador por la mayor parte del tiempo. En vez de acercarse y competir contra ellos, generaron sus propios espacios de exhibición y configuraron un circuito cultural propio, afín a su propuesta. En 1914, se organizan en el Salón de los Recusados, un espacio de exposición

¹⁴ Para más información consultar: Artundo, P. (2000) Los años veinte en Argentina. El ejercicio de la mirada. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*. N°3. Recuperado de: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Artundo.html> [consultado el 08/04/2022].

¹⁵ Para más información consultar: Muñoz, M.A. (2008). *Los Artistas Del Pueblo, 1920-1930*. Buenos Aires: Fundación OSDE : Imago Espacio De Arte.

alternativo al Salón Nacional de carácter oficial, que había comenzado su actividad en 1911. Este evento tuvo gran un peso simbólico en la escena local por tratarse de la primera iniciativa en llevarle la contra al espacio oficial.

En cuarto lugar, consideremos al llamado grupo de “pintores de la Boca”. Como su nombre lo indica, se trata de artistas radicados en el barrio de la Boca, cuya obra está inmediatamente ligada por este emplazamiento en la ciudad. El barrio de la Boca es un espacio en vías de consolidación, donde múltiples asociaciones, como clubes o mutuales, se organizan para la gestación de una identidad barrial y el desarrollo cultural para los vecinos de clase obrera.

La formación de artistas como Alfredo Lazzari, Benito Quinquela Martín, Juan de Dios Filiberto, Santiago Stagnaro, u Arturo Maresca, entre otros, se da en talleres de barrio, en la periferia de la ciudad. El tema que trabajan por excelencia son los escenarios portuarios, donde se ve al hombre en el puerto, como una representación de su cotidianeidad. La obra de estos artistas recibió, en su momento, escasa visibilidad, limitada a alumnos cercanos y amigos, porque sus lenguajes y producciones se desarrolló en espacio alternativo. Su relación con la crítica, por otro lado, no fue siempre amistosa, por la particularidad de su lenguaje, por su no adhesión a ninguna corriente preexistente y por su aparente desconexión del centro de la ciudad moderna.

En quinto lugar, consideraremos a los artistas conocidos como “Grupo de París”. Como su nombre lo indica, se trata de un conjunto de artistas argentinos que permanece algún tiempo en la capital francesa como parte de su formación. Artistas como Héctor Basaldúa, Lino Enea Spilimbergo, Juan del Prete, Horacio Butler, Aquiles Badi, Antonio Berni, Raquel Forner y Alfredo Bigatti son parte de la París bohemia en un contexto de creciente “retorno al orden” (en términos de Jean Cocteau) después de la primera posguerra.

En términos plásticos, algunos de los rasgos que generalmente podemos distinguir en la producción de estos artistas son, entre otros, la expresividad de los contrastes cromáticos, el facetamiento de las figuras y el rebatimiento de los planos. La mayoría de ellos recurrieron al maestro André Lhote durante su formación, quien les transmite conocimiento del arte nuevo y de la modernidad con una impronta cezariana y poscubista. Sin embargo, veremos que cada uno delineó un estilo bien particular según sus intereses y búsquedas personales.

El retorno del Grupo de París a la Argentina va sucediendo gradualmente durante la década de los veinte.¹⁶ Su contribución a la renovación de la escena porteña se da en parte por los métodos de enseñanza¹⁷, los mecanismos de exposición y difusión artística que plantean, además de los lenguajes artísticos que aportan al campo local.

Todos estos lenguajes repercutieron activamente en la formación de las características propias que fue labrándose en la modernidad artística en Buenos Aires. En un campo cultural activo, la combinación de elementos de diversas procedencias —experiencias de artistas en el extranjero, o importación de revistas entre otras— fue sentando bases para la formación de una “cultura de mezcla” (Wechsler). Nuestro medio se mostró abierto y receptivo a la adaptación de lenguajes nuevos, ideas nuevas... a un arte nuevo.



¹⁶ Nótese que la vuelta a la Argentina del Grupo de París coincide en la misma década con las vueltas de Xul Solar y de Emilio Pettoruti (ambas en el año 1924), casos aparte pero igualmente modernizadores de la escena porteña, como hemos abordado previamente en este capítulo.

¹⁷ En el año 1932, Guttero, Forner, Bigatti y Domínguez Neira comienzan a dictar cursos libres de arte plástico; y en 1936 Badi y Butler también comienzan a impartir atelier libre de arte contemporáneo.

B. Renovación estética y modernización de Buenos Aires

Buenos Aires ha crecido de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo XX. La nueva ciudad hace posible, literariamente verosímil y culturalmente aceptable al flâneur que arroja la mirada anónima del que no será reconocido por quienes son observados, la mirada que no supone comunicación con el otro. (Sarlo, 1988, p.16)

Los cambios que atraviesa Buenos Aires para los años veinte son notables. Se trata ahora de una ciudad donde la modernidad ocurre en la cotidianidad. La experiencia de la velocidad y los cambios vertiginosos que vienen de la mano de la multiplicación y profusión de líneas de tranvías y colectivos invaden el espacio público. Cambios estructurales en el transporte público, el cableado y alumbrado eléctrico dan lugar al desarrollo de personajes como el *flanêur* y a la vida nocturna.

La disposición de la ciudad también cambia en estas décadas. Las familias más encumbradas de Buenos Aires se habían desplazado, para los albores de la década del 20, desde el centro porteño hasta las residencias afrancesadas de la Plaza San Martín, conectada con la arteria de la modernidad, la calle Florida. De acuerdo con Baldasarre, “es imposible pensar que el tan mentado “proyecto del 80” -con la ideología del progreso como motor- no buscara un correlato visual plasmado en la ciudad moderna y cosmopolita que Buenos Aires aspiraba a ser.” (2006, p.26).

Para los años 30, vemos una eclosión de arquitectura racionalista, por lo que los edificios presentan líneas más rectas y espacios que albergan mayor capacidad; espacios con diseños bien distintos a los del Palacio Anchorena o al Círculo Militar. Ahora nos encontramos con estilos más austeros, como el Teatro Opera, un ejemplo manifiesto de modernidad. Pero esto no quiere decir que la arquitectura de la ciudad en toda su extensión respondiera a los nuevos parámetros. Por el contrario, es en estos años que se pronuncia la diferencia entre los barrios “paquetes” y el contraste otras zonas en la periferia, donde predominan las casas precarias y los terrenos baldíos.

Estos cambios urbanos son acompañados además por otras cuestiones interrelacionadas entre sí, como la pluralidad en los debates sobre lo antiguo y lo moderno, o discusiones sobre ideologías. Así como la izquierda gana terreno de adhesión política, nuevas clases sociales se establecen con más visibilidad en el paradigma local. Esto también está ligado a la cuestión no resuelta de los cambios demográficos y el fenómeno de la urbanización, que se atribuye tanto a la inmigración como al desplazamiento dentro del territorio nacional hacia la capital.

En ese sentido, las políticas públicas de integración de esa inmigración son centrales en la renovación de Buenos Aires. Para los años veinte tenemos la primera generación de personas educadas, fruto de los esfuerzos del Estado nacional para imponer la educación laica, gratuita y obligatoria en los ciudadanos (los criollos y los recién nacionalizados). “Buenos Aires era una ciudad cosmopolita desde el punto de vista de su población. Lo que escandalizaba o aterraba a muchos de los nacionalistas del Centenario influye la visión de los intelectuales en los años veinte y treinta.” (Sarlo, p.17). Estamos entonces frente a un incremento de alfabetización, que se traduce, entre otras cosas, en un nuevo público lector.

Esto se relaciona, a su vez, con la modificación de la industria editorial, que responde a la profesionalización de escritores y de revistas, y a la segmentación de la oferta a la demanda popular. En estos años, la industria editorial incorpora nuevas tecnologías, que le permiten una producción que se adapta a ese sentimiento de vertiginosidad; el formato tabloide —ideal para leer en el tranvía—. Además, la ampliación de temáticas, la edición de artículos cortos y de bajo costo, contribuyen a generar interés para nuevos lectores, que son también nuevos consumidores de los contenidos propuestos desde el periodismo y las publicidades.

Como veremos más adelante, es en este contexto que aparecen y cobran relevancia revistas culturales o “de vanguardia” como *Nosotros* y *Sur*. En ellas hay un espacio para la cobertura de las discusiones vigentes —sobre la pluralidad de lenguajes artísticos pujantes, por ejemplo—, los eventos de la vida cultural, las exposiciones que se llevarán a cabo en la Asociación Amigos del Arte, o bien para publicaciones de los intelectuales locales. Estos aires cosmopolitas que se respiran en la Buenos Aires de los años veinte también está atravesada por las experiencias de viajes al extranjero de artistas y eruditos, que siguen siendo cruciales para la importación de lenguajes modernos y vanguardistas.

Pero el periódico y las revistas no son el único medio de acceso a la cultura; sino que la radio en los veinte y el cine en los treinta, ganarán terreno en mayores medidas. Esto también nos habla de una democratización del consumo y profusión del acceso a la cultura. Vemos, entonces, que la renovación estética y la modernización de Buenos Aires son procesos relevantes a la hora de pensar en la ampliación de la vida cultural y de un público interesado en nuevas iniciativas, como sería la Asociación Amigos del Arte.

C. Instancias de legitimación en esa Buenos Aires

En este apartado haremos referencia a tres vertientes esenciales para la construcción de legitimidad y la adquisición de prestigio en la escena porteña de primera mitad del siglo XX. En primer lugar, prestamos atención a las instituciones que se erigen y se afirman en miras de la consolidación de autonomía en el campo artístico local. En segundo lugar, pondremos atención a las tendencias del mercado de arte y el consumo de bienes simbólicos y culturales en Buenos Aires. Y en tercer término, consideraremos el rol de la crítica cultural porteña, resumiendo las corrientes de opinión y los medios de publicidad de este momento.

1. Institucionalización del campo artístico porteño

Como hemos visto previamente, hacia fines del siglo XIX y principios del XX se respiran en la Argentina aires de esperanzas y perspectivas de progreso. En un momento coronado por los festejos del Centenario, encontramos esfuerzos por orientar y regular los gustos de la heterogénea sociedad local por parte del gobierno nacional, que se propone distintos medios para consolidación de una identidad nacional, entendiendo que el desarrollo de las artes es también un paradigma de progreso.

El proceso de institucionalización del campo artístico porteño se relaciona de forma directa con la constitución de una estética legitimada, que busca instalarse como tradicional. Este proceso se ve cristalizado en la fundación de instituciones como la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876), la Escuela de Bellas Artes (1878), el Ateneo (1892), el Museo Nacional de Bellas Artes (1895), la Academia Nacional de Bellas Artes (1905) y la Comisión Nacional de Bellas Artes, y, finalmente, el Salón Nacional de Bellas Artes (1911)¹⁸.

Estas instituciones se ubicarían en el centro del paradigma local: serían espacios con los que adherir o discutir, generarían sentimientos de aspiración o de rechazo, mas que por H o por B no pasarían desapercibidos. En este apartado nos concentraremos en las dinámicas que funcionaron en torno de

¹⁸ También podemos nombrar la fundación del Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafuertistas (1915), el Salón Provincial de Córdoba (1916), el Salón Municipal de La Plata (1916) y el Salón Municipal de Rosario (1917) para ilustrar que la institucionalización del campo artístico se dio más allá de la capital, pero no ahondaremos en ello dado que en este trabajo nos concentramos en Buenos Aires exclusivamente.

los Salones nacionales¹⁹, considerando lo que sucedía adentro, afuera y alrededor de ellos como pie para entender el espacio en el que se insertaría la Asociación Amigos del Arte como iniciativa emergente en este campo artístico de creciente autonomía.

Los Salones nacionales cumplieron el rol de depositarios del peso histórico de las instituciones europeas a las que intentaron mimicar a escala nacional. En tándem de lo que sucedía en Europa con los salones italianos y franceses, la institución de *salón* repercute directamente en la formación de una cultura artística dominante²⁰. El Salón nacional, entonces, pasa a funcionar como árbitro sobre lo que en esta época se considera “buen gusto” y lo que no. A través de dinámicas de admisión y rechazo, el certamen anual tiene la capacidad de marcar tendencia, educar el gusto y transmitir legitimidad a la obra de los artistas que lo integran. Este reconocimiento se traduce, a su vez, en posibilidades de crecimiento para quienes acceden a él, como premios y becas para viajes que potencien la visibilidad y el valor simbólico de las firmas que las paredes del salón aprueban y promueven.

El Salón, por su capacidad de aceptar, rechazar, premiar y adquirir, por su frecuencia anual, por su carácter oficial y por el prestigio heredado, convierte a los meses de su presentación —septiembre y octubre— en un momento central del año artístico en donde es posible registrar las tensiones entre las posiciones estéticas dominantes en Buenos Aires [...] y la emergencia de nuevas versiones que buscaron quebrar el orden dentro de la *institución arte*. (Wechsler, 1999, pp.41-42).

Dado que el acceso a los Salones fue administrado por una normativa rigurosa y exclusiva, la institución rápidamente se consolidó como voz autorizada sobre la decisión de consagrar o desairar la obra de tal o cual artista. El acceso al salón estaba regulado por un jurado selectivo, que debía aceptar la participación de las obras para el certamen anual, y cuyas decisiones eran inapelables.

Ahora bien, como en cualquier escenario social e institucional, hay ciertas implicancias pragmáticas que afectan las decisiones tomadas por quienes forman parte del exclusivo comité. El gusto artístico que se consideraba deseable puede ser rastreado gracias a los catálogos ilustrados, que revelan la delimitación iconográfica preferida por el jurado. La admisión de artistas a lo largo de los años indica un vínculo con personajes ya consagrados, cuya obra resulta armoniosa para con el sistema burocratizado de la institución.

¹⁹ Para más información sobre el tema, consultar: Penhos, M. & Wechsler, D. (1999). *Tras los pasos de la norma : salones nacionales de bellas artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

²⁰ En términos de Raymond Williams; consultar: Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

En consecuencia, la sola presencia del Salón en el campo artístico de Buenos Aires alimenta la formación de espacios paralelos o alternativos, que resultaran accesibles para todos aquellos que quedaban afuera del certamen oficial. En octubre de 1914 se organiza el Salón de los Recusados, que funciona sin jurados ni premios. En septiembre de 1918 se coordina el Salón de los Independientes; en 1924 acaece el Primer Salón Libre; en 1926 se organiza el Salón de Artistas Modernos y a partir del año 1928 se realiza anualmente el Nuevo Salón. Esta actividad es coordinada por Alfredo Guttero y tiene lugar en las salas de la Asociación Amigos del Arte hasta el año 1932.

Vemos entonces que el proceso de institucionalización del campo artístico no se trata únicamente de la fundación de instituciones oficiales, sino también de aquellas instituciones emergentes que se organizan paralelamente, y que obedecen a sus propios objetivos. Surgen nuevos canales, espacios alternativos, y mecanismos de exposición como pueden ser las galerías que se instalan en el circuito de la calle Florida —o la misma Amigos del Arte—, que sirven como plataformas para aquellos que, de otra forma, podrían ser vistos como “la periferia” del campo.

En simultáneo, se realizan muestras particulares de artistas que, analizando el escenario local, llevan a cabo un planeamiento estratégico para su inserción en él. Podemos nombrar, por ejemplo, las exposiciones de Emilio Pettoruti y Pablo Curatella Manes en la Galería Witcomb en 1924; la alianza que traza Fernando Fader con la Galería Müller desde 1915, o bien la exposición colectiva de los “muchachos de París” en Amigos del Arte en 1928.

En una palabra, aunque los salones oficiales tuvieran el objetivo inicial de marcar tendencias y educar el gusto, el mismo campo local activó mecanismos que permitieron la densificación de otras opciones y espacios privilegiados que funcionaran también para la consagración de los artistas y de su obra. Distintos lenguajes y corrientes estéticas conviven y se tensan en el mismo escenario, y eso conlleva una decisión de posicionamiento en ese campo, cristalizada a través de las instituciones y lo que ellas albergan. Esto se traduce en una democratización parcial del acceso a la exposición y al ojo público, pero también en el fomento de una toma de posición por parte de la opinión pública, que actúa en calibre legitimador.

2. Consumo cultural: coleccionismo y mercado de arte

El consumo cultural (..) tiene el aditamento adicional de ser una manifestación (...) de algo inmaterial pero igualmente diferenciador, el gusto. (Losada, 2008, p.210).

En secciones anteriores hemos visto que la expansión del gusto por las artes es vista como signo del progreso espiritual de la nación, y que esto conduce, en este período, a la institucionalización del campo artístico. En este apartado nos concentraremos en las interacciones que suceden alrededor de dichas instituciones, haciendo foco en los intercambios materiales y simbólicos que tienen lugar en aquella sociedad porteña.

El rol del Estado es clave en el despuntar y el desarrollo del consumo y mercado de arte local. La fundación de instituciones artísticas como el Salón (1911) genera un circuito de oferta y demanda para la comercialización de arte, además de incentivar la práctica del coleccionismo hacia adentro y hacia afuera. Tengamos en cuenta que los nuevos museos e instituciones nacionales adquieren el acervo para sus propias colecciones a través, justamente, de los salones y las exposiciones organizadas por el mismo Estado²¹. De esta forma, se genera un movimiento de mercado que contribuye en paralelo a la formación de un índice de precios locales, y a la legitimación económica de los artistas adquiridos. Esta legitimación también actúa en el plano simbólico del intercambio en tanto se traduce a la tan buscada educación del gusto que se busca impartir.

El consumo cultural funciona aquí —y en otras sociedades modernas occidentales— como índice de estatus y reafirmación de un cierto posicionamiento en una sociedad. La adquisición de obras de arte, de objetos decorativos (vajilla y platería) y de objetos exóticos, es una forma de expresión de capacidad pecuniaria (Losada, 2008). En términos simbólicos, esto opera como prueba de pertenencia a determinada posición socio-económica que no solo puede permitirse la adquisición de piezas artísticas sino que se compromete con el deporte. Todas características deseadas por la élite y la burguesía local, sobre todo considerando el alto nivel de movilidad de clase que ofrece la sociedad porteña de fines del siglo XIX y principios del XX.

²¹ Para un análisis en profundidad sobre la relación entre el coleccionismo y la aparición de instituciones oficiales en el campo local, consultar: Baldasarre, M. (2006) “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”, en *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, v. 14, n. 1, pp. 293-321.

La ampliación del consumo cultural y del mercado artístico propició el establecimiento de sectores emergentes que respondieran a la demanda y al gusto de estos sectores burgueses. Ahora bien, este no fue un proceso o “un factor instituido ni uniforme, ni creció a un ritmo sostenido y siempre ascendente.” (Baldasarre, 2006, p.55). Se trató más bien de un campo germinal, de una coyuntura sujeta a la especulación y a la lectura de oportunidades, cuyo establecimiento contó con sus idas y vueltas. Este circuito fue constituyéndose gradualmente, de la mano de la proliferación de colecciones, coleccionistas y de espacios de gestión pública y privada que fundaran un ecosistema local.

Coleccionismo

A partir de la primera década del siglo se advierte en el campo local un proceso de diversificación y profesionalización en la figura del coleccionista²². Los coleccionistas argentinos de fin de siglo, como los Guerrico, Aristóbulo del Valle o Parmenio Piñeiro tienen una gran preferencia e interés por adquirir obra europea. Ya sean artistas españoles, italianos o franceses, sus producciones son preferidas por sobre las de artistas argentinos. Es aquí donde el rol de los establecimientos locales, privadas y públicas, desempeñan un rol central: no solo funcionan como proveedores sino también como legitimadores del arte que exhiben y comercian a los ojos de potenciales compradores. La demanda de arte europeo por parte del coleccionismo local era satisfecha en galerías y salones de exposición y venta de arte, que importaba esta obra gracias a sus relaciones con *marchands* y otras galerías europeas.

Los coleccionistas argentinos son parte de la élite socio-económica y cultural, descendientes de familias patricias, en su mayoría, cuya capacidad de adquisición y elecciones se juega en la formación de sus colecciones, y en consecuencia, en la proyección de un gusto. Un gusto educador de gustos para la nación. Al tratarse de personalidades desde ya embebidas de capital simbólico, sus juicios de valor y sus criterios son, por extensión, legítimos, y por ende, deseables desde un punto de vista pedagógico.

El Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y su director, Eduardo Schiaffino, desempeñaron aquí un papel central en tanto núcleo de los artistas locales y espacio de exposición. La constitución de la colección del MNBA, además, estuvo ligada al impulso y al desarrollo del arte local. Schiaffino

²² Véase: Baldasarre, M.I. (2006) *Los dueños del arte*. Buenos Aires : Editorial Edhasa.

advierte el potencial de valor simbólico de colocar a los coleccionistas en catálogos y de hacerlos circular en la prensa, lo que genera un circuito de legitimación de esta obra.

[Sobre] los coleccionistas locales, ellos conocían y frecuentaban a los pintores y escultores argentinos, incluso por momentos los apoyaron económicamente, pero esto no derivó en la formación de colecciones orgánicas consagradas al arte nacional. La recepción del arte argentino comenzó a cambiar hacia la segunda y tercera décadas de 1900 de la mano de la mayor disponibilidad de obras de argentinos accesibles a partir de la apertura de nuevos salones de arte [...] (Baldasarre, 2011, p.239)

A partir de la década del 30, en consonancia con la pluralidad de la sociedad argentina, atendemos al surgimiento de nuevos perfiles de coleccionistas, cuyos programas estarán guiados por diferentes capacidades económicas, intereses y fines. Como dijimos, el gusto del coleccionista es fundamental al fenómeno de consolidación del mercado local, puesto que tienen agencia hacia el interior de las instituciones de exhibición de arte.

Estos coleccionistas comienzan a pensar en proyecciones públicas para sus colecciones, que serán a veces cedidas, parcialmente o en su totalidad, para exposiciones en diversas instituciones, tejiendo así un entramado de prestigio y legitimación mutua. Al exhibir colecciones se busca, por un lado, guiar el gusto sobre qué artistas —elegir en consonancia con los programas específicos de cada uno—, y fomentar nuevas colecciones, por el otro. De acuerdo con Marcelo Pacheco: ²³

Colecciones y coleccionistas eran productos y productores que estaban localizados en posiciones relativas con respecto a los otros agentes del territorio y marcaban sus cercanías con el poder de modo jerárquico, eran portadores de planes de acción. (2013, p.29).

Esta cuestión programática reduce las elecciones de los coleccionistas y los orienta a un fin, que estará a su vez delimitado según el tipo de coleccionista del que se trate. Talía Bermejo²⁴ realiza una tipificación de los coleccionistas argentinos en el período que va de 1930 a 1960, y los identifica según sus perfiles e historiales de riqueza. Encontramos así perfiles provenientes de la aristocracia como Santamarina o Crespo; industriales de riqueza reciente como Minetti o Di Tella; y particulares de la clase media pudiente como Arena o Pirovano. La autora identifica, además, un nexo entre estos grupos y el tipo de arte hacia el que se inclinan, promueven y coleccionan.

²³ Véase: Pacheco, M. E. (2013). *Coleccionismo de arte en Buenos Aires, 1924-1942 : modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*. Buenos Aires: El Ateneo.

²⁴ Véase: Bermejo, T. (2001). El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960). En *Podere de la Imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y IX Jornadas del Centro Argentino de Investigaciones de Arte* (pp. 1-13). Buenos Aires, Argentina: CAIA.

Mercado de arte y galerías de la calle Florida

Instalado en Buenos Aires, el campo artístico se define también a partir de las determinaciones de lo urbano. La concentración del circuito de consagración y distribución de las obras en la calle Florida, centro comercial de la burguesía porteña es uno de sus rasgos distintivos. La mercantilización de bienes de todo tipo, incluso culturales, se convierte en uno de los valores de la burguesía. La calle Florida se convierte en el escenario privilegiado para el desarrollo de estas operaciones. Mercantilización que incorpora la “ideología de la novedad”. (Wechsler, 2003, p.29)²⁵

Hacia fines del siglo XIX, el mercado de arte está signado, en la Argentina, por lo que se conoce como la “cultura de bazar”²⁶. Para el momento previo al despuntar del siglo XX, sin embargo, el campo local asiste a la conformación de un mercado más organizado, cuyo flujo circula entre el ámbito privado, encargado en galerías de arte, y el público, a través de los salones. El movimiento de mercado impulsado por la fundación de instituciones de carácter oficial es complementado por la formación del circuito de galerías y salones de venta que se ubica sobre la calle Florida —también conocida como la arteria de la modernidad en Buenos Aires—. A continuación haremos un repaso de los principales espacios de exhibición y venta de arte en la capital porteña. Los tres mayores exponentes, considerando su permanencia en el tiempo y su injerencia en el mercado, fueron el salón Witcomb, su rival implícito, el salón de Francisco Costa, y la galería de Federico Müller.

En el año 1896, el inglés Alexander Witcomb inaugura en Buenos Aires su estudio fotográfico, la galería Witcomb²⁷. Antes de mutar y transformarse en un espacio para la exhibición y venta de arte, la casa ya se vinculaba con la práctica del coleccionismo en tanto editaba y ofrecía láminas con vistas y edificios de la ciudad, y escenas de costumbres, entre otros. Incluso cuando comienza su labor como galería de arte, continúa la edición de tarjetas postales y catálogos a distribuir entre el público deseado. El arte que se expone aquí viene fundamentalmente de Europa, respondiendo a la demanda de los coleccionistas porteños. Sin embargo, con el correr de los años, también se dio sala a exposiciones de artistas como Malharro o el Grupo Nexus, y más adelante en el nuevo siglo a artistas como Curatella Manes o Pettoruti.

²⁵ Nótese que aquí Wechsler está citando: Mangone, C. (1989) “La república radical: entre Crítica y El mundo”, en Montaldo, Graciela (compiladora) *Yrigoyen: entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto.

²⁶ Véase: Amigo, R. (otoño de 1998). El resplandor de la cultura de bazar. *Razón y revolución, No. 4*. Recuperado de: <https://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Amigo.pdf> [consultado el 03/02/2022]

²⁷ Para más información sobre la trayectoria de la galería, consultar: Fundación Espigas & Galería Witcomb (2000). *Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb, 1896-1971*. Buenos Aires: Fundación Espigas - Fondo Nacional de las Artes.

El salón Costa, por su lado, comienza a funcionar hacia el último cuarto de siglo XIX. Su organización comercial inicial se asemejó más a la lógica de bazar y venta de antigüedades. Para principios de siglo XX, el salón Costa se diversifica en dos ámbitos, uno especializado en venta de obras de arte y otro en la venta de objetos de bazar. Las exposiciones que se tuvieron lugar en este salón fueron sobre todo sobre arte italiano, francés y español, aunque también acogió muestras de artistas como Fernando Fader, Rogelio Yrurtia y Bernaldo Césareo de Quirós. Además, sirvió también como sede para las exposiciones del Grupo Nexus en los años 1907 y 1908, y para la primera exhibición de los Artistas del Pueblo.

El tercer gran espacio privilegiado de la calle Florida fue la galería del *marchand* alemán Federico Müller, fundada en el año 1914. La exposición inaugural de este local es paradigmático para ilustrar el carácter germinal y de adaptación del campo porteño. En 1915, el galerista había planeado su *vernissage* con obras de artistas europeos, pero el envío de obra se vio imposibilitado a causa de la Primera Guerra Mundial. En consecuencia de esta serendipia, y para no cancelar la exposición, Müller presenta y exhibe artistas locales como Rossi, Bermudez, Bernaldo de Quirós, Ripamonte y Ana Weiss. La galería luego estableció un vínculo particular de *sponsor* para con la obra de Fernando Fader, que sirvió como plataforma comercial y de legitimación para su obra y su porvenir.

Otras galerías y salones dedicados a la venta de arte que se encontraron sobre la calle Florida fueron, entre otros, el salón Castillo, la casa Moody, el salón Pagneux, L'Aignon, la galería de Théo Fumière, el salón Philipon, Viau y Zona, la galería de Frans Van Riel —donde luego operaría la Asociación Amigos del Arte—, Nordiska, o la Cooperativa Artística. Además, el mismísimo MNBA funcionó en el número 785 de la calle Florida desde 1896 hasta 1909, año en que se mudó al Pabellón Argentino, ubicado sobre Plaza San Martín.

Cada salón y galería presenta sus particularidades e inclina su oferta hacia un sector del mercado particular, pero es seguro decir que las exposiciones en la Florida de estas primeras décadas del siglo XX se organizaban dicotómicamente entre la exhibición y venta de arte europeo o argentino. A este respecto, vale aclarar que si la preferencia simbólica era de adquirir y coleccionar arte europeo, esto se traduce a la valuación económica y a la apreciación de la obra, tanto nacional como foránea:

Mientras una obra europea mediana costaba, hacia fin de la década, como mínimo \$1.000 y era frecuente pagar \$3.000 por hacerse retratar por un artista foráneo, la prensa señala que las obras de artistas argentinos apenas alcanzaban algunos pocos centenares de pesos. (Baldasarre, 2006, p.206)

Además, de acuerdo con Baldasarre, hay una serie de características que definen a estas galerías como portadoras de estatus profesional. La actualización periódica de exposiciones, por ejemplo, las posiciona en las antípodas del sistema de bazar, propio del siglo anterior, y que estilaba la permanencia indefinida del mismo *stock*, hasta que este fuera vendido. A través de este mecanismo, se logra generar expectativa y reunir una audiencia bien elegida, que comprendiera potenciales compradores de las exposiciones. Este factor de novedad y de sorpresa se inscribe directamente dentro de la lógica de capitalismo moderno, que busca interpelar a la burguesía porteña y a ese público de potenciales consumidores. Además, las inauguraciones o *vernissages* funcionan, en complemento con catálogos curados, como focos de atención del público y de la crítica, lo que hace a la confluencia de varias fuentes de legitimación en simultáneo.

3. El rol de la crítica: revistas de vanguardia

Para principios de siglo XX encontramos en Buenos Aires un mercado editorial prolífico en materia de cultura. Además de las secciones culturales en periódicos y diarios, se advierte para los años 20 una profesionalización y modernización de la industria periodística. Repasaremos aquí la importancia de la crítica en la formación del gusto, del interés público y de ese nuevo público lector, gestado en el seno de la educación pública, de la migración extranjera y del campo, que es ahora partícipe curioso de la vida cultural porteña.

En primer lugar, nombraremos la acción en el campo del diario *La Nación*, fundado por Bartolomé Mitre en abril de 1870. Con el afán de convertirse en “tribuna de doctrina”, encontramos en las tiradas de quien fuera Presidente de la Nación esfuerzos políticos y pedagógicos, que fueron abocados a la creación de un hábito de lectura y que tuvieron un impacto trans-generacional. En 1925, el diario incorpora la sección de “Espectáculos”, donde comenta sobre teatro, música y cine. En este momento se registra, además, una creciente presencia de notas y críticas de arte, que se ubican en el cuerpo del diario y cumplen un rol informativo sobre novedades en el campo plástico local. *La Nación* anuncia las exposiciones que se condicen e interesan con la postura estética el diario avala y promueve, y se les da cobertura como “hecho social”.

En segundo lugar, repasaremos algunas de las revistas de vanguardia presentes en el medio periodístico porteño. Estas se caracterizaron por aportar un tono joven y fuerza modernizadora al campo cultural. Abogaron en su mayoría por las nuevas propuestas de lo estético-literario e intentaron canalizar las inquietudes de los años 20, sirviendo como vehículo de discusión con la tradición y aportando espacios de diálogo con nuevos discursos y debates.

Nosotros fue una revista fundada por Alfredo Bianchi y Roberto Giusti que se editó entre 1907 y 1943. Se organizó siguiendo el modelo de revistas europeas y su compromiso fue para con la “nueva sensibilidad”. Uno de sus editores fue el mismo Julio Noé, quien oficiaba también como vicepresidente de la Asociación Amigos del Arte —dato interesante a la hora de considerar las publicaciones y críticas que esgrimieron sobre ella—. Sus colaboradores fueron variados y de distintas corrientes políticas, incluso comprende un grupo de intelectuales anarquistas. Las tiradas de *Nosotros* fueron conciliadoras de generaciones, y la revista se supo consciente del espacio consagrado que ocupó en el campo local. En este sentido, vale resaltar que sus notas de crítica de arte solían interpelar a su público público, asistiendo a la creación y construcción de imágenes y *ethos* de los artistas y las obras que comenta. Su rol y contribución para la instalación de hábitos culturales fue grande, y tuvo una notable inferencia en la creación de patrones del gusto.

Sobre la revista *Martín Fierro*, cabe resaltar su compromiso con la independencia intelectual y cultural argentina de miradas y formaciones eurocéntricas. Fundada en febrero de 1924 por Evar Méndez, la revista fue gestionada de la mano de colaboradores como Oliverio Gironde, entre otros. Trabajaron por la ruptura de estructuras vigentes y tradiciones en el campo cultural local hasta diciembre del año 1927, cuando se da su cierre y finaliza su edición. *Martín Fierro* asiste a los eventos culturales que tienen lugar en Buenos Aires y aboga siempre por la novedad. Descalifica a las instituciones estatales como los salones, y en cambio celebra iniciativas como la inauguración de la Asociación Amigos del Arte —de financiamiento privado y gran autonomía—, ya que la considera un estímulo que abona el campo cultural local. La revista se auto-invierte de la misión de renovar el terreno cultural y adecuarlo para que sea receptivo de nuevas sensibilidades y estéticas en un tono de marcado antioficialismo.

Por su parte, *Proa* fue fundada por Jorge Luis Borges, y co-dirigida por los reconocidos escritores Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes. La problemática que ocupó sus páginas fue,

primordialmente, la pregunta por la estética. La crítica de arte es uno de los temas que incorpora entre sus textos, ya que integra la discusión por el arte nuevo. En sus notas encontramos opiniones sobre la administración de los salones oficiales y, como lo hacía *Martín Fierro*, se alienta desde esta plataforma iniciativas como la Asociación Amigos del Arte, a razón de confirmar su posición en el bando de vanguardia del campo local.

Para los años treinta, la revista *Contra. La revista de los Franco-tiradores*²⁸ aparece como medio catalizador de intelectuales y poetas de izquierda. Se trata de un conjunto de escritores y artistas plásticos que, habiendo experimentado la literatura social o el *martinfierro* de los años veinte, se vuelca hacia las vanguardias estéticas y políticas, ensaya una propuesta de oposición al *establishment* cultural, del que forma parte Amigos del Arte. La revista es dirigida por Raúl González Tuñón y cuenta con cinco números que se editan entre abril y septiembre de 1933. Sus publicaciones se preocupan por la autonomía del campo del arte en relación con la escena política y los procesos revolucionarios. Su discurso mantiene un tono moralizante y desprecio por el arte vacío de la aristocracia, por lo que también señala un dedo acusador contra instituciones, a las que a menudo apunta de superficiales.

En último lugar, mencionaremos la revista *Sur*²⁹, fundada en 1931 por Victoria Ocampo, y que fue financiada por ella misma también. Lo que resalta de esta propuesta es, entre otras cosas, el formato de revista-libro. Se trata de tiradas impresas en papel ilustración, que cuentan además con imágenes en blanco y negro. Algo que atraviesa estas publicaciones —editadas hasta el año 1992—, es la propuesta de puesta en valor del costado textual a la par del ángulo visual. A menudo se intercalan imágenes que parecieran descolgadas, que en realidad demandan un lector activo y atento a referencias del campo cultural.

²⁸ Véase: Saitta, S. (1999) “Política, masividad y vanguardia en *Contra. La revista de los francotiradores* de Raúl González Tuñón”. En Saúl Sosnowski (editor): *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza.

²⁹ Véase: Artundo, P. (Segundo semestre 2016). “Acerca de la materialidad y visualidad de una revista (I): el caso de *Sur* y sus primeros números (1931-1932). En *caiana. Revista Histórica del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Are (CAIA)*. N°9, pp. 25-35.

IV. Amigos del Arte, espacio legítimo

La Asociación Amigos del Arte fue una iniciativa privada que consistió en un espacio cultural dedicado a la difusión de la cultura en la escena local que funcionó en Buenos Aires entre 1924 y 1942. Estuvo conformada por un grupo de personalidades provenientes, en su mayoría, de la élite socio-económica y la heredad de las familias patricias; personalidades relacionadas entre sí a través de redes de parentesco y a fuerza de frecuentar los mismos espacios de la alta sociabilidad porteña. Se trata, entonces, de individuos que detentaban grandes capitales sociales, aunque es cierto que la Asociación también consistió en una agrupación heterogénea de personas asociadas con diversas áreas del campo de la cultura en las primeras décadas del siglo XX, detentores de capital cultural, en términos de Pierre Bourdieu; y parte de la cultura dominante, en términos de Raymond Williams.

Estas cincuenta y cinco ilustres personalidades, lideradas por Adelia Acevedo y Elena Sansinena de Elizalde, tienen dos distintivos en común, además de su voluntad por contribuir con el desarrollo de la escena cultural. Por un lado, se trata de personas ya instaladas en los diferentes sub-campos a los que pertenecen; que, por otro lado, cuentan con los recursos materiales y simbólicos para llevar a término su empresa. Es preciso entender, además, que fundación de la Asociación Amigos del Arte no se trató de una iniciativa esporádica, sino que se desarrolla en el marco del proceso de institucionalización a escala nacional que hemos mencionado previamente.

Los miembros de Amigos del Arte son, en sí mismos, un reducto de capital simbólico³⁰. En términos de Bourdieu, es claro que su posición en el espacio social es privilegiada en relación con la media social. Son personalidades que acapara distintos tipos de capital, pero que además cuenta con capital específico al campo cultural. Este capital simbólico es objetivado en bienes materiales —como colecciones de arte o de libros—, internalizado en hábitos de clase —como los viajes por Europa, o el manejo de muchos idiomas— y ahora también, institucionalizado.

De acuerdo con Verónica Meo Laos (2007, p.29), son cuatro los acontecimientos que marcan la introducción de nuevos códigos estéticos en la escena nacional: la reinserción de Xul Solar, Pablo Curatella Manes y Emilio Pettoruti en Buenos Aires luego de su estancia en Europa; las “filtraciones modernas” en el Salón Nacional; la publicación de la revista *Martín Fierro* y la

³⁰ El detalle de las comisiones directivas y los miembros asociados se encuentra en las pp.207-209 del catálogo de MALBA (2008).

fundación de la institución privada, Amigos del Arte. Las limitaciones del medio son identificadas desde el primer momento de la fundación de Amigos, por lo que contribuye, además, con otras empresas cuya organización no es interna. La Asociación presta sus salas y servicios a iniciativas, periféricas a veces, pero valiosas, que no tuvieran cómo ser canalizadas, y así contribuye a la realización de eventos y acciones que aportaran al desarrollo de ese campo —*a priori*— carente, pero en vías de crecimiento y desarrollo.

Amigos ensaya un espacio diferente del asignado a la beneficencia que reproduce el orden social. Inventó un lugar dispuesto al desinterés, al intercambio generoso que no supone “estar en deuda”, ni se basa en el dominio sino en la inclusión. (Pacheco, p.182)

En la sede de Amigos del Arte funcionaron iniciativas que no contaban con sus propias instalaciones, pero que se alineaban con los objetivos y valores promovidos por la Asociación, como el comité editorial de la revista *Martín Fierro* y las Asambleas para la Sociedad de Artistas Argentinos, por ejemplo. A continuación nos concentraremos en el análisis de los estatutos constitutivos de la Asociación Amigos del Arte, lo que nos permitirá reconstruir el perfil institucional y dilucidar, a través de este ejercicio, las posibilidades, limitaciones y objetivos de la institución en el medio y largo plazo.

A. Conformación de la Asociación Amigos del Arte

Hablar de la organización del mundo del arte —su división en públicos de distinto tipo, y en productores y personal de apoyo de distinto tipo— es otra forma de hablar de quién sabe qué y [cómo] lo usa para actuar en conjunto. (Becker, 2008, p.88)

La Asamblea Constitutiva que da comienzo a la Asociación Amigos del Arte tiene lugar el 15 de junio del año 1924 en casa de la señora Elena Sansinena de Elizalde, quien ofició como presidenta de la institución durante dieciséis años, junto con cincuenta y cuatro presentes³¹. Los estatutos constitutivos³² se organizan temáticamente en lo que respecta a los fines, los socios, las exposiciones y la administración de la Asociación.

³¹ Ver detalle de los presentes en la asamblea constitutiva de la Asociación Amigos del Arte en la p. 207 del catálogo de MALBA (2008). Sus biografías se encuentran algunas páginas más adelante.

³² Los estatutos de la Asociación Amigos del Arte se encuentran en las pp.208-209 del catálogo de MALBA (2008).

Art. 1°— Constitúyese la “Asociación Amigos del Arte”, con el objeto de fomentar la obra de los artistas y facilitar su difusión, a la vez de propender por todos los medios a su alcance el bienestar material de los artistas argentinos.

Art. 2°— la Asociación dispondrá de un local apto para:

- a) realizar exposiciones de pintura, escultura, arquitectura, música, decoración de industrias vinculadas al arte;
- b) patrocinar conferencias, cursos, precipitaciones, etc. afines al móvil de su fundación;
- c) ceder su salas a los artistas en las condiciones más ventajosas, ya sea gratuitamente, ya mediante retribuciones equitativas, que se establecerán de acuerdo con las circunstancias en cada caso.

Art. 3°— la asociación podrá iniciar apoyó la conmemoración póstuma de los artistas argentinos cuya obra declare merecedora de tal honor, y de los extranjeros que hayan estado vinculados directamente a la actividad artística del país.³³

Los primeros tres artículos de los estatutos dotan a la Asociación de dirección para el cumplimiento de objetivos claramente especificados. En ellos podemos leer la percepción de una escena cultural aún subdesarrollada, dentro de la cual se enmarca su compromiso con el crecimiento y la expansión del campo. Esa proyección de progreso se canaliza a través de las seis subcomisiones designadas: pintura, escultura, artes decorativas, literatura, música y propaganda; que serían delegadas de la gestión y reproducción de capital específico para cada uno de estos sub-campos de la cultura. Aquí se ejerce un juicio de valor sobre cuáles son las áreas en las que se considera necesario actuar para alcanzar ese ideal de campo cultural nacional.

Los Amigos del Arte trabajan en pos del desarrollo de la autonomía del campo de la cultura en general, pero los estatutos son bien claros sobre el rol que debe otorgarse a los artistas argentinos en ese proceso de expansión cultural nacional. Advertimos aquí una doble misión: por un lado, de apoyar a nuevos artistas, con nuevas propuestas, nuevos lenguajes y nuevas estéticas; y por otro lado, de recuperar la trayectoria ya recorrida de las artes nacionales. En este sentido, vemos que la obra de la Asociación Amigos del Arte se inscribe dentro del proceso de elaboración, delimitación y afirmación de la identidad nacional, tan en boga para el despuntar del nuevo siglo.

Si bien esta tarea para con el discurso nacional ya estaba siendo parcialmente abordado por otras organizaciones en el medio, Amigos del Arte se piensa a sí misma como una sociedad con

³³ Transcripción de los primeros tres artículos de la Asociación Amigos del Arte (fines), tomados originalmente del catálogo de MALBA (2008).

responsabilidad institucional. El hecho de reposar sobre financiamiento privado le permite a la Asociación el privilegio de invertir su capital simbólico en relaciones desatendidas dentro del espacio social, sea porque no cuadraban con los programas o las prioridades de las instituciones existentes, o por cuestiones de adhesión, entre otras. A través de las subcomisiones, Amigos puede facilitar un espacio en el que difundir, conmemorar y reconocer obra en sus salones, que son percibidos como espacio legítimo desde el principio a raíz de que quienes inician esta obra ya cuentan con credenciales sociales.

Los estatutos de Amigos plantean una nueva presencia autorizada para la creación de valor simbólico que permite, a través de su vasta obra, la consolidación de las posiciones que proyectos emergentes ocupaban en el campo cultural. De esta forma, solo la fundación de Amigos del Arte contribuye con la promesa de autonomía del medio, porque se adjudica la capacidad de orientar el gusto y participar a sus protegidos e invitados del criterio de distinción necesario para ingresar al circuito del arte y posicionarse en un espacio de prestigio. Esta posibilidad para los artistas locales se traduce en una desconcentración del poder que traccionan instituciones oficiales; disuelven parcialmente la densidad de su demanda y abren el juego mayor independencia de los géneros, lenguajes y categorías avaladas (y rechazadas) a las que estos organismos suscriben.

En síntesis, la nueva institución pretende funcionar como alternativa para el acceso a la legitimidad en el campo, interpretable en términos de valor artístico y económico, que de otro modo se adquiriría a través del éxito en el mercado o de reconocimiento desde instituciones oficiales (como los Salones nacionales, por ejemplo).

B. Análisis de estrategias de legitimación de Amigos en el campo del arte local

En esta sección analizaremos las diferentes estrategias que asume la Asociación Amigos del Arte para posicionarse en el campo local como institución legítima, en un primer momento, y mantener ese prestigio adquirido a través de sus múltiples espacios de acción. Nos ocuparemos de su programación y labor editorial; de su organización comercial y posición en relación con el mercado y el coleccionismo local; y por el espacio que ocupó en los medios.

1. Amigos en todos los frentes: programación y rol de edición

El papel central que ocupó la Asociación Amigos del Arte en la escena cultural porteño se debió al inteligente entramado de estrategias que tejió la institución para con el resto de este campo. Es importante entender que Amigos no actuó en soledad, sino que se valió de las conexiones que tuvo a través de sus miembros —personas con mucha acumulación de vínculos y fuentes de poder y capital simbólico—, y continuó expandiendo su red en sus años de actividad.

El programa de Amigos del Arte³⁴ se organizó en temporadas que iban desde abril o mayo hasta diciembre. Como hemos visto en el análisis de estatutos, su planificación de actividades se organizó al servicio de las seis sub-comisiones con las que contaba la Asociación, y “si bien su programación se definió en tres áreas específicas —arte, conferencias y programas musicales— se buscó interrelacionarlas independientemente de que ellas mantuvieran su propia identidad como esferas diferenciadas de la actividad cultural.” (Artundo, 2008, p.15). Desde ya que la programación de los diversos entramados temáticos que propuso Amigos estuvo sujeta a la disponibilidad de recursos de la que se pudiera disponer en cada momento.

Quizás esto es más claro a la luz de la siguiente observación: en su primera sede, en la calle Florida al 940, Amigos ofrece unas 20 exposiciones, 10 conferencias y 6 conciertos como promedio anual. Un par de años después, la institución se muda a los salones de la Galería Van Riel (Florida 659). Allí dispone de cuatro salas además de un salón de usos múltiples, donde organizan unas 40 exposiciones, 20 conferencias y 20 presentaciones de teatro y música anuales —en los momentos

³⁴ La cronología detallada de las actividades realizadas por Amigos del Arte se encuentra en las pp.226-245 del catálogo de MALBA (2008).

donde perciben mayores ingresos por socios y subsidios—³⁵. En el momento en que Amigos cuenta con mejores condiciones y recursos de espacio, prácticamente duplica sus acciones. Y es que este salto en términos de espacio coincide con un momento de expansión de la institución que también veremos plasmado en los programas de sus siguientes temporadas.

La obra de Amigos comienza a mediados del año 1924, e inaugura su actividad con una exposición de la colección privada de Francisco Llobet. Esta decisión, lejos de ser ingenua, funciona como puntapié e introducción de algunos de los mecanismos que la Asociación adoptaría de allí en adelante. Francisco Llobet era un coleccionista legitimado, *a priori*, por credenciales de estatus social, pero su colección era medianamente joven. El gesto de inaugurar con esta exposición sugiere la posibilidad de comenzar una colección *tabula rasa*, y que para ser coleccionista la única opción no es heredarla. Ahora bien, arrancar una colección desde el principio implica decisiones programáticas e implica establecer finalidades. El hecho de que Llobet haya accedido a exponer la suya habla de una colección con perspectiva pública, orientada, a través de Amigos, a la educación del gusto. Esto, a su vez, implica juicios de valor sobre qué se considera bueno y valioso tener.

Con el gesto de exhibir una colección privada, Amigos comunica una serie de sentidos de valor en el campo local. En primera instancia, pone recursos internos en funcionamiento —recordemos que Llobet es socio fundador—, además de activar, en simultáneo, la dinámica de presentación del coleccionista como personalidad autorizada. De esta forma, la institución no solo valida los juicios de valor de Llobet, sino que también da a conocer eso que hasta el momento eran bienes de lujo, de acceso exclusivo a la élite, al público general. Asimismo, instaura en el seno de su programación la mecánica de exhibición de acervo privado, permitiendo paso hacia las decisiones de sensibilidades y gustos de personalidades distinguidas, que ahora asumen un rol para con la educación del gusto.

Aquí se juega la cuestión de las clasificaciones (y las agendas) del gusto (o los gustos) que se busca validar y promover desde la nueva institución. De acuerdo con DiMaggio “las clasificaciones comerciales, profesionales y administrativas están subordinadas a los procesos rituales y median estos últimos en el nivel de la industria cultural.” (1987, p.450). Esto quiere decir que las decisiones sobre lo que se expone en un determinado espacio responde, en alguna u otra medida, a los fines que dicho espacio de exhibición tenga; y, en consecuencia, implica un posicionamiento en un

³⁵ De acuerdo con Pacheco (2008), estos períodos de bonanza económica van entre 1927-1932 y 1935-1936.

campo determinado. Por un lado, debemos decir que el campo del arte y la cultura argentina a principio de los años 20 se encontraba aún en ciernes, y por el otro, es necesario clarificar que la programación de Amigos a menudo responde a estímulos de los tres tipos de agenda que se tensan en el campo. En primer lugar, responde a la agenda comercial porque, aunque no sea su principal actividad y no se trate de un negocio en términos estrictos, Amigos efectivamente es un espacio de venta de obra. En segundo lugar, responde a las demandas de las agendas profesionales porque es un espacio de visibilización y legitimación de artistas, y no de algunos particulares, sino de todos ellos. Esta es una cuestión bien interesante, que se relaciona con la tercera tensión, la administrativa.

Según DiMaggio, las clasificaciones en el arte son canalizadas a través de la preferencia por uno o más géneros, que son considerados superiores o representativos de lo que a una institución le interesa exhibir o defender en términos estéticos. Lo curioso es que, aunque la historiografía suele asociar a Amigos con un espacio de exhibición de las vanguardias, la Asociación no se cerró a un puñado de géneros, como sí lo hicieron las instituciones oficiales. Esto no significa que Amigos del Arte ocupara una posición contraria al arte auspiciado por el Estado, ni que hubiera un interés desde Amigos por difundir un discurso de rivalidad entre lo público y lo privado. De hecho, el Estado expendió diferentes subsidios a la Asociación por la magnitud de la tarea que desempeñó en nuestro medio, y varios miembros de Amigos estaban relacionados con personas políticas u ocuparon, ellos mismos, cargos públicos.

El punto es que la Asociación Amigos del Arte funcionó no sólo como espacio receptor de nuevas propuestas, sino como promotor activo de múltiples lenguajes y corrientes estéticas —o géneros, en términos de DiMaggio—. Lo que es más,

Mientras la batalla se concentraba en la estructura del campo específico, la AAA pone en juego la novedad de su desinterés. Se constituyó en una institución sin anclaje, en un intervalo, un factor de desplazamiento. Hizo que su posición respecto con los demás fuera su capacidad inclusión, que su existencia estuviese dada por la inversión de la diferencia. No se reconocía en relación con un “otro” identificado como enemigo; no buscaba imponer una definición del mundo social; no quería controlar los mecanismos de consagración ni acumular poder simbólico (Pacheco, p.186)

De esta forma, Amigos del Arte logró articular una programación efectiva en lo delicado de encontrar un punto de equilibrio, que resultara conciliador, y representara las diferentes posiciones ideológicas de los diversos grupos sociales que frecuentaban sus salas, atendiendo a sus intereses

políticos y económicos. Más allá de las fisuras que se empezaban a desvelar entre estos grupos a escala nacional, Amigos administraba de forma tal que los intervalos temáticos del programa se intercalaran en proximidad o lejanía con las preferencias de unos y otros, reteniendo así su adhesión y posicionándose como mediadora. Esta apertura funcionó no solo respecto de las artes visuales, sino que se extendió también al resto de las actividades y áreas en las que fue incursionando y desarrollándose a lo largo de los años. Entonces podríamos decir que Amigos del Arte identifica los tres segmentos de clasificación y diferenciación a los que refiere DiMaggio en el espacio local; pero no se corresponde con ninguno de los tres exclusivamente. En cambio, la programación de Amigos fusiona los tres tipos de agenda, por lo que su adhesión a ellas es parcial pero el resultado son temporadas íntegras, y hacen de esa pluralidad su fuerte.

A partir del planeamiento estratégico que advertimos en la programación de su primera temporada, Amigos abre líneas de debate en el campo local: invita al espectador y estimula su conocimiento al mismo tiempo que incrementa el reconocimiento de artistas que vienen de distintos orígenes, escuelas y/o adhesiones estéticas e ideológicas. Por ejemplo, en 1924, Amigos del Arte auspicia exposiciones de Fader y de Figari, lo que puede leerse como un eco de esos intentos por la definición de una identidad entre lo tradicional y lo moderno. En el mismo año, Quinquela Martín, artista proveniente de la clase obrera, exhibe en Amigos habiendo vuelto de su viaje por Europa. En este caso, la institución abre sus puertas a un protegido del Estado, y le cede su espacio como plataforma de ingreso a esta nueva dimensión convencionalizante del mundo del arte.

A lo largo su primer año, Amigos del Arte ensaya por medio de su programación un criterio de orientación de su obra; abre posibilidades. Por primera vez asume el formato de “salón” como mecanismo de exhibición con la inauguración del Primer Salón de Humoristas, que tendría su segunda edición al año siguiente. En cuanto al formato salón, es una dinámica que Amigos reproduciría numerosas veces a lo largo de su actividad. La mayoría de los salones que hospedó fueron proyectos de terceros que hicieron uso de las salas de la Asociación porque no disponían de espacios propios, sobre todo una vez que muda su sede a la galería de Van Riel, donde cuenta con más ambientes. A partir de 1929, por ejemplo, Amigos del Arte presta sus salas al Nuevo Salón, coordinado por Guttero, que se reedita anualmente hasta 1935 (exceptuando la temporada de 1932). En 1930, Amigos planifica el Primer Salón Anual de Fotografía, un proyecto que no se continuó en los años que siguieron pero que, a nuestros fines es útil para demostrar su apertura y predisposición por apostar a nuevos segmentos del campo.

A partir de 1925, la Asociación ya ha delineado una hoja de ruta y ha establecido su intención de navegar por la banquina de las taxonomías, colaborar con distintos géneros, circular libremente por distintas disciplinas, y ampliar sus frentes de acción. Desde 1925, Amigos del Arte auspicia la Sociedad de Conferencias, co-dirigida con Victoria Ocampo, a lo que se suman otros esfuerzos de diversificación. En 1928 inaugura su *Teatro de arte*, así como el primer *Cine Club* de Buenos Aires en 1929; y en 1931 funda también el Coro de la Asociación, que es dirigido por Jane Bathori. De esta forma, la Asociación expande su rango de acción, y por ende multiplica su posición en el campo cultural. Es decir que su actividad apunta y responde al campo de la cultura en general, ya que tiene inferencia en sub-campos, como el campo de las artes plásticas, el campo de la música, el campo de la literatura; y dentro de la literatura, el teatro y la edición. Esto implica el manejo de distintas divisas culturales que son capital específico de cada campo, y de esta forma reúne un mayor grado de capital simbólico.

Además, lo largo de su obra, Amigos del Arte recurre al trazado de relaciones y a la asociación con otras instituciones para canalizar los objetivos de su programación. El acceso a personalidades políticas fue clave para el desarrollo de su costado internacional, que ocupó un rol primordial en la institución³⁶. Gracias a estas conexiones, Amigos accede a la organización de exposiciones de carácter semi-público, dado que se trata de cooperaciones con embajadas u organismos oficiales de otros países. “Las credenciales de linaje, representación y recursos que poseía la Asociación, fueron centrales para su actuación internacional.” (Artundo, p.184). Pensemos, por ejemplo, en la exposición de Arte Austríaco, que fue organizada en conjunto con la Asociación de Artistas de Viena en 1927, cuya negociación se realizó a través del encargado de negocios de Austria. También podemos nombrar la exposición de Arte Gallego, que se realizó con auspicio del Centro Gallego en 1929; los salones de pintura francesa contemporánea patrocinados por la Association Française d'Expansion et d'Echange Artistique desde 1929, o bien la exposición del Novecento Italiano, que tuvo lugar en Amigos del Arte en 1930 y que fue parte de la estrategia de publicidad y política exterior del gobierno de Benito Mussolini a fines de reafirmar la imagen de Italia en el mundo.

Esta estrategia de asociación con otras instituciones fue también plasmada en el campo local, como lo vemos en las co-producciones que organizaron con la Comisión Nacional de Bellas Artes.

³⁶ De acuerdo con Aguilar (2008), en la misma asamblea constitutiva de Amigos del Arte estuvieron presentes el embajador de Italia y el de España.

Aunque claro que, como en cualquier negociación, no toda la organización corrió por decisión de los Amigos, quienes tuvieron que conciliar los objetivos e intereses de sus colaboradores con los propios. Este es un punto particularmente importante, como vemos a raíz de ciertas colaboraciones que estableció la Asociación para exposiciones con gobiernos internacionales, como Italia y España. Estas colaboraciones, así como algunos invitados que Amigos recibe de parte de estos países, le costaron a la institución críticas negativas durante la consolidación de fascismos europeos y la década infame, en la escala nacional.

Más allá de las exhibiciones de arte que organizó, Amigos del Arte desplegó una amplísima programación en el dictado de conferencias, que “durante los años veinte tuvo un efecto claramente modernizador y desempeñó en la cultura local un papel hegemónico” (Aguilar, p.49). La programación de conferencias estuvo signada por la interdisciplinariedad: los invitados y los temas de discusión a los que dio espacio también estuvieron entrelazados con las relaciones internacionales de la institución. Si bien el perfil de Amigos se mostró fuertemente francófilo, y era de su interés invitar oradores franceses como Paul Valéry, o autores de vanguardia como quienes escribían para la *Nouvelle Revue Française*, hay que decir que en realidad la Asociación recibió más conferencistas españoles, y a algunos de ellos, repetidas veces, como es el caso de Ortega y Gasset. Aquí es preciso considerar una multiplicidad de factores con los que Amigos del Arte tenía que trabajar a la hora de seleccionar a sus invitados y facilitar las condiciones materiales para la realización de sus ambiciosos programas de conferencias.

Hay que aclarar que la Asociación organizó conferencias de personalidades internas a la propia institución, así como de otros argentinos, y también de oradores internacionales. Concentrémonos por un momento en las invitaciones a conferencistas extranjeros. Al igual que para la organización de exposiciones internacionales, Amigos del Arte debió movilizar su red de contactos culturales, financieros y políticos, y adecuarse parcialmente a los intereses que estos tuvieran en venir a la Argentina y a la Asociación, por lo que los conferencistas oficiaban, en alguna medida, en calibre de embajadores. Esto significaba grandes inversiones para la institución, dado que ese prestigio de recibir a algunos de los oradores más reconocidos en el mundo occidental participaba de ese estatus internacional a la Asociación.

Ahora bien, Amigos debía saldar ese potente gesto simbólico —el de honrarlos con su visita— a través de la financiación de pasajes, en algunos casos y entre otras cosas. Esto forma parte de las

convenciones que operan en el mundo del arte, entendiendo que “regulan las relaciones entre los artistas y el público, especificando derechos y obligaciones de cada uno.” (Becker, p.23)

Sin embargo, el hecho de que Amigos se beneficiara simbólicamente de la presencia de algunos de sus invitados no implicó una actitud de reverencia, sino que se buscó entablar relaciones de trabajo conjunto y de diálogo con ellos. Esto también constituye parte del *ethos* de legitimidad propia de la institución. Aunque claro que los escenarios de polémica no faltaron ante los discursos de conferencistas como Ortega y Gasset o Keyserling, sobre todo en los revolucionarios años de la década del 30, cuando ciertas opiniones políticas a menudo provocaban fricciones y rozaban sensibilidades. De acuerdo con Aguilar: “las voces críticas predominaban. Importaba la *palabra* del conferencista y su *performance* pero, sobre todo, las reacciones que desencadenaba y los reposicionamiento que los diversos actores culturales hacían a su alrededor.” (p.51)³⁷. Los conferencistas invitados elaboraron en los salones de Amigos sobre temas vigentes e innovadores; traían discusiones sobre lenguajes estéticos, sobre los avances de las ciencias, su relación con la posición del ser humano y, ya entrados los años 30, su relación con con la guerra. El hecho de trabajar colaborativamente supone un “estar a la par” de estos viajeros culturales, que puede leerse como mecanismo indicador de buen gusto y legitimación para con el resto de las actividades llevadas a cabo por la institución.

En numerosas ocasiones la yuxtaposición o la sucesión de eventos estuvo pensada en función de una intención didáctica: tal es el caso de las conferencias asociadas a exposiciones plásticas, conciertos o puestas teatrales. En el mismo sentido actuó el propósito de capitalizar la combinación de distintas expresiones (Bermejo, 2011, p.44)

La programación de exposiciones y conferencias de Amigos del Arte fue complementada por la labor editorial que ejerció la institución. En el año 1927, la Asociación lanza un concurso de ilustración y edición de libros nacionales, que culmina con la edición del *Martín Fierro*, de José Hernández, en 1930 con ilustraciones de Adolfo Bellocq.

En el año 1932, Amigos del Arte edita también su versión del *Fausto*, de Estanislao del Campo con ilustraciones originales de Héctor Basaldúa. Tanto esta publicación como el *Martín Fierro* cuentan con un número reducido de ejemplares de lujo, además de tiradas de 2.000 ejemplares de la edición

³⁷ La variedad de conferencias en Amigos del Arte ha sido trabajado desde una perspectiva performática. Ver: Aguilar, G. (2008). “Conferencias en Amigos del Arte: un teatro intelectual en Buenos Aires”. En : Artundo, P., Pacheco, M., y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2008). *Amigos del Arte, 1924-1942*. Buenos Aires: MALBA-Fundación Constantini.

popular, que se ofrece a la venta por un precio menor que su costo de producción. Nuevamente, aquí advertimos esa vocación educadora de la institución, que se preocupa por la producción y puesta en circulación de objetos culturales que refieran a la pregunta por la argentinidad y la definición de una identidad nacional que se extienda y que se impregne en el campo cultural, y, más ampliamente, en el espacio social. Desde la óptica teórica de Williams podemos decir que nos encontramos frente a un esfuerzo por consolidar estos productos culturales argentinos, que se leerían como emergentes en términos de legitimidad o prestigio, y difundirlos para establecerlos a la par de los demás libros y productos que se exhiben en Amigos del Arte: productos hegemónicos y dominantes. Las ediciones de libros son, además, acompañadas por exposiciones de presentación, donde se reúnen otros soportes que colaboren con la reconstrucción y afirmación de los relatos. Para la del *Fausto*, por ejemplo, se exponen litografías y dibujos del ilustrador conjuntamente con ediciones previas del poema y el mismo manuscrito, sumado a algunas fotografías y ornamentos referidos a la vida del autor, Estanislao del Campo.

También en 1930 la Asociación Amigos del Arte edita 164.000 tarjetas postales que recorren la historia del arte en Argentina desde el año 1828 hasta su presente con 328 temas diferentes. En esta decisión podemos leer, por un lado, una iniciativa de corte pedagógico, orientado a dar a conocer el acervo, la producción y la obra de los artistas nacionales. Por otro lado, nos encontramos frente a un intento unívoco de fomentar la práctica del coleccionismo a escala doméstica, considerando el pequeño formato de la edición y el bajo costo, sobre todo si se lo compara con el nivel adquisitivo que se precisa para coleccionar obra en otros formatos. En todo caso, advertimos en esta iniciativa —que sería reseñada por la revista *Caras y Caretas*, como veremos más adelante—, un esfuerzo por democratizar las colecciones y hacerlas accesibles al público general.

En este sentido, coincidimos con Marcelo Pacheco en que, para el año 1930, el rol de difusión y distribución de la cultura de Amigos del Arte

mostraba desplegadas sus áreas de interés y en actividad sus programas. Era el agente cultural nacional más prestigioso y con buenas referencias en el exterior. Sus temporadas de música, conferencias, exposiciones, *Cine Club*, *Teatro de arte*, le daban una capacidad de intervención múltiple y simultánea en el campo intelectual. Como canal de venta había demostrado su potencia para ampliar y modificar la estructura del mercado. (Pacheco, p.195)

Al cabo de ocho años de actividad, Amigos del Arte edita un folleto en el que detalla la programación, los eventos y la obra que acogió en sus salas entre los años 1924 y 1932. En el

prólogo, Elena Sansinena de Elizalde y Julio Noé se congratulan por la cantidad, calidad y pluralidad de proyectos emprendidos y llevados a cabo con éxito en la Asociación. El prólogo funciona, además, como un estado de la cuestión en el que se encontraba la institución para aquel entonces: rinde cuentas sobre su situación financiera, comenta que no tiene reservas, pero tampoco contrae deudas y alude al subsidio que había percibido por parte del Estado, que para 1931 había sido reducido a su tercera parte. Sin embargo, la directiva advierte que “en el caso en que la ayuda del Estado, aun tan reducida como ahora, le fuera negada en el porvenir, no podría proseguir sus actividades”.

En contrapunto, el despliegue de su amplia gestión repara en la cantidad de exposiciones, conciertos y conferencias que había organizado, la edición del *Martín Fierro* y del *Fausto*, la variedad de artistas plásticos y escultores a los que reciben en sus espacios. Esto puede ser constatado si prestamos atención a la forma en que dicho prólogo concluye, atribuyéndose en gran medida el desarrollo del campo cultural nacional, antes en ciernes y ya mejor constituido para el despuntar de los años treinta:

Creemos no engañarnos mucho si decimos que el esfuerzo realizado por nosotros es digno de la Argentina. Tampoco creemos engañarnos si afirmamos que sin “Amigos del Arte” mucho de lo realizado en estos últimos años, no hubiera sido alcanzado por nuestra cultura.³⁸

Este gesto discursivo está claramente dirigido a un público que ya admiraba maravillado la labor de Amigos, por lo que la edición de este libretto puede ser leído como método de confirmación de cumplimiento de las promesas hechas en los estatutos, así como reafirmación de la legitimidad construida en ese campo local durante este período, a pesar de los años complicados que habían comenzado para la Argentina.

La Asociación dice de sí misma que “en Amigos del Arte han disertado 50 argentinos y 44 extranjeros, en su mayoría radicados en el país. Ha sido una de las primeras y muy pocas instituciones que sean remunerado al conferenciante nacional”. Es interesante analizar esta afirmación a la luz de los conceptos elaborados por Raymond Williams: de acuerdo con lo que elaboramos sobre la relación que establece la institución con sus invitados internacionales, da la impresión de que la programación de Amigos se esfuerza por hacer circular el prestigio que pasa por sus salas, participando a los conferenciantes nacionales de la legitimidad que implica compartir

³⁸ Asociación Amigos del Arte, *La obra de “Amigos del Arte”: Julio 1924 - Noviembre 1932*.

espacios con personalidades que acaparan semejante significancia simbólica. Es decir que al presentar conferencistas hegemónicos, internacionales, en igualdad de condiciones con conferencistas emergentes, nacionales, se habría intentado empujar la producción nacional hacia posiciones de mayor prestigio. El problema es que, de acuerdo con Aguilar,

la Asociación Amigos del Arte no supo llevar a cabo una política coherente y estéticamente acertada con los conferencistas argentinos. Ni Oliverio Gironde (miembro fundador) ni Jorge Luis Borges, ni Macedonio Fernández, ni Raúl González Tuñón, por dar sólo algunos nombres, dieron conferencias en Amigos (lo que no significa negar la importancia de otros que sin las dieron como Leopoldo Lugones, Victoria Ocampo, Pedro Henríquez Ureña o Baldomero Fernández Moreno). No hubo recitados de poemas argentinos (aunque sí franceses) y casi no se presentaron libros [...] ni revistas. (p.51)

Por estas razones, Amigos comienza a ser objeto de críticas negativas en razón de la cantidad de recursos destinados a la programación de conferencistas extranjeros, y la gestión decepcionante que se hizo de los recursos nacionales, desde ya disponibles y legítimos en el campo cultural local. Esta situación se recrudece durante los años treinta, cuando comienza a ser difícil llevar a cabo programaciones conciliadoras con los extremos políticos, tanto a la izquierda como a la derecha, que se consolidan en este momento, sumado al vínculo directo de algunos miembros de Amigos del Arte con los gobiernos de la década infame.

La Asociación vuelve a editar un folleto retrospectivo de su obra entre los años 1933-1936.³⁹ Sobre este catálogo, es interesante notar que, si la publicación del primero había sucedido al cabo de ocho años de actividad, este se editó apenas cuatro años después. En este caso, nos encontramos ante un prólogo considerablemente más extenso, donde identificamos un tono explicativo respecto de las decisiones tomadas a lo largo del período. Nuevamente, se especifica que si bien Amigos del Arte carece de reserva, tampoco contrae deuda. Debemos tener en cuenta que la Asociación fue objeto de duras críticas durante este período —como veremos en el apartado subsiguiente—, sumado a la difícil situación política y económica que atraviesa el país.

En este ejemplar reconocemos, en comparación con el anterior, un discurso que busca persuadir y retener a un público mas o menos estable, mostrando un *ethos* de profesionalismo que se refleja en la obra que han sabido llevar a cabo durante esos últimos años. Demuestra además que tiene los recursos para hacer frente a la crisis y continuar, así y todo, manteniendo una programación que es relevante y que tiene un impacto positivo en el entorno. En este sentido, este segundo folleto podría

³⁹ Asociación Amigos del Arte, *La obra de "Amigos del Arte" en los años 1933 - 1934 - 1935 - 1936*.

leerse, en términos de Pierre Bourdieu, como un esfuerzo de confirmación de la posición que Amigos del Arte ocupa en un espacio social que cada vez manifiesta más distancia —y cada vez menos reconciliable— entre los distintos grupos que lo habitan. Desde la óptica de Williams, por otro lado, podría decirse que este folleto funciona como intento de asegurar ese espacio de hegemonía que ocupa la Asociación en el campo; teniendo en cuenta que no se trata de un concepto estático, sino siempre en proceso, siempre en riesgo, siempre sujeto a revisión.

Sobre el período que cubre los años 1937-1942, puede decirse que la actividad de Amigos del Arte estuvo particularmente relacionada con la identidad nacional, lo que asociamos estrechamente al panorama político de la Argentina. En el marco de las elecciones fraudulentas del año 1937, no es menor recordar los vínculos entre los miembros de Amigos del Arte con los gobiernos que desfilan por el poder en este período. Pensemos en Antonio Santamarina, miembro de Amigos del Arte, a la vez que senador, presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes y miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes durante el gobierno de Ortíz; o bien en Miguel Ángel Cárcano y Carlos Alberto Acevedo, vocales en Amigos del Arte y ministros de Agricultura y de Hacienda, respectivamente, en el gabinete de Agustín P. Justo. Vemos entonces que la Asociación Amigos del Arte también fue teñida por la política.

En la programación de estos años descubrimos varios esfuerzos por hacer patente la simpatía para con naciones europeas como Francia e Inglaterra, que se manifiestan, por ejemplo en la *Exposición de Pintura Inglesa en los siglos XVIII y XIX*, que tiene lugar en 1938, o bien en la *Exposición de Ciento cincuenta años de grabado francés*, que es organizada en conjunto con instituciones oficiales francesas y en la cual se reúne obra traída de París, Versailles, Marseille, Bordeaux, Reims y Rouen, entre otras ciudades (Meo Laos, p.169). Amigos deja registro de la exhibición en la edición de un lujoso catálogo que enumera los apellidos ilustres de franceses y argentinos que integran las comisiones organizadoras. En 1938 Amigos del Arte también realiza una exposición de libros estadounidenses —donde se discute sobre la importancia de los vínculos entre ambos países a través de la literatura, entendida como divisa cultural común— de la que participan el mismo embajador de Estados Unidos y el ministro nacional de Relaciones Exteriores; lo cual ratifica el carácter semi-oficial de la muestra y clarifica la posición política en la que se ubica la Asociación para estos años.

La programación también se mantuvo prolífica en las sub-comisiones de teatro, cine y música. Sobre la organización de conferencias, es remarcable el paso de Ortega y Gasset por las salas de Amigos, quien dicta una serie de seis conferencias en el año 1939.

Hacia último período de la actividad de Amigos del Arte, los salones fueron de las actividades que se mantuvieron en cartelera. Habiéndose probado como formato exitoso y familiar para el público, su permanencia contribuye a la retención de una audiencia más o menos estable, que se interesa por lo conocido. Entre 1936 y 1942, Amigos del Arte es anfitriona del Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, del Salón Anual de Acuarelistas (presidido por Alfredo González Garaño) y de las primeras seis ediciones del Salón del Foto Club Argentino. En esta maniobra leemos un esfuerzo por mantener actividades de índole hegemónica desde la programación, quizás como contrapeso de otras actividades innovadoras y apuestas a proyectos culturales emergentes y decisiones administrativas que serían sujetos a críticas negativas. Dicho de otro modo, la implementación del formato salón puede funcionar como estrategia de mantenimiento del *status quo*, dada la tradición de salones que ya se había instalado en el campo, cuestión no menor si consideramos lo convulsionada que estaba la escena local en este período.

De acuerdo con Meo Laos (p.183), la última exposición de los Amigos del Arte fue la *Primera Exposición de Cartografía Histórica*, que ocupó las salas de Van Riel desde el 17 hasta el 30 de septiembre de 1942. Se trató de una exposición conmemorativa de los 450 años desde el descubrimiento de América, que reunió unas 150 piezas que pertenecían a coleccionistas particulares como Manuel Mujica Láinez, Julio Suárez, Carlos Alberto Pueyrredón, entre otros. Con este último gesto de cierre, Amigos del Arte dirige su foco a dos de las cuestiones que atravesaron toda su obra: el tema de la identidad y el coleccionismo.

En la última memoria editada por Amigos del Arte, que va desde 1937 hasta 1942, Elena Sansinena de Elizalde escribe:

Hemos vivido años difíciles y apenas hemos contado con lo estrictamente necesario para el decoroso cumplimiento de nuestros fines sociales [...] Confiamos vivamente en el futuro, puesto que no podemos admitir la posibilidad de que ‘Amigos del Arte’ se extinga para siempre.⁴⁰

⁴⁰ Asociación Amigos del Arte, *La obra de “Amigos del Arte” en los años 1937 - 1942*

En este mensaje de la presidenta leemos palabras de despedida, pero también encontramos un último recordatorio de la gran labor realizada por la Asociación. Es un mensaje que reafirma la posición que supo ocupar en el campo cultural, que se sabe hacedora de grandes contribuciones para con la escena nacional. Con estas palabras, la presidenta desea un buen porvenir para el desarrollo y la continuación de los proyectos culturales que la institución privada pudo iniciar y poner en marcha, como la responsabilidad pedagógica asumida como educadora del gusto o bien la “puesta en la vidriera” del coleccionismo local a lo largo y a lo ancho de su programación.

2. Amigos, la vidriera: organización comercial, mercado, coleccionismo

Hemos visto previamente que Amigos del Arte mantuvo una relación estrecha con el coleccionismo local, sea porque algunos de sus socios incurrieran personalmente en esta práctica, sea porque sus colecciones eran validadas y muchas veces exhibidas en las salas de la institución, o bien por el fomento del coleccionismo desde puntuales como la edición de las tarjetas postales en 1930.

Además, Amigos del Arte estuvo estrechamente relacionado con el mercado de arte local. En primer lugar, su ubicación en la calle Florida la posiciona dentro del circuito de galerías de Buenos Aires. En segundo lugar, existe alguna evidencia de que la Asociación compraba y vendía obra⁴¹ —aunque no disponemos de suficientes fuentes como para conducir un análisis de ese mercado—. “Lo cierto es que Amigos se constituyó en un punto de venta para los artistas y puede ser vista como uno de los lugares de mayor éxito comercial en su tiempo.” (Artundo, 2008, p.18)

Es argumentable que Amigos del Arte tiene varios puntos de conexión con las demás galerías de la calle Florida, pero difiere terminantemente en su organización comercial. Si Amigos del Arte compra y vende arte, lo hace como accesorio a las demás actividades que realiza. Su razón de ser y sus objetivos en tanto institución están orientados a brindar soporte a los artistas y a contribuir con el medio cultural local, con lo cual ya identificamos una diferencia fundamental con la organización de otros espacios dedicados a la venta de arte, cuya actividad es programada con fines de lucro.

⁴¹ Ver Anexo I : recorte de anuncio de venta de grabados en exposición en Amigos del Arte

Reparemos ahora en la organización comercial de la Asociación Amigos del Arte. El mantenimiento económico de la institución sucedió, en gran medida, gracias al apoyo privado de sus acaudalados miembros, guiados por sus intereses filantrópicos a contribuir con la iniciativa.

Sin embargo, entre los años 1927 y 1930, Amigos percibió un subsidio por parte del Estado al valor de \$80.000 anuales,

suma sin lugar a dudas elevada. Esto, sobre todo, si pensamos que para la creación y funcionamiento semestral del Conservatorio Nacional de Música, en 1924 el gobierno otorgó \$50.000 y que hasta 1930 la Comisión Nacional de Bellas Artes tuvo su presupuesto congelado y limitado también a \$50.000. (Artundo, p.20)

Este subsidio fue reducido a la tercera parte entre 1930 y 1932. En los años 1933 y 1934, el apoyo estatal fue retirado en su totalidad, hasta en el año siguiente, 1935, en que Agustín P. Justo otorga un subsidio extraordinario de \$15.000, que fue elevado a \$25.000 en 1936. Además, sabemos que entre 1927 y 1943, Amigos del Arte pagaba \$20.500 anuales en promedio a Van Riel por el alquiler de sus salones ⁴².

Quizás convenga reunir aquí algunas referencias sobre los valores económicos de bienes intercambiables en distintos mercados durante las décadas en las que funciona la Asociación. De acuerdo con Talía Bermejo (2011),

en 1934 podían adquirirse óleos de Forner de hasta \$500 en el taller de la artista. Este fue el monto que pagó entonces el MNBA por la adquisición de la tela *Composición*. En ese mismo año Forner fue galardonada con el 2° Premio del Salón Nacional consistente en la suma de \$1500. Si comparamos estas cifras con algunos de los precios que se pagaban por bienes de uso doméstico, veremos que las obras modernas de artistas contemporáneos resultaban accesibles para compradores provenientes de las clases medias: mientras que un juego de living-cama tapizado (dos sillones y un sofá cama) se vendía en \$145, un juego de comedor estilo normando de roble podía costar \$400, y un radio *Telefunken* podía adquirirse desde \$295 hasta \$670. Es decir, comprar una buena pintura —validada por dos instancias cruciales de la legitimación artística: un premio y una adquisición de carácter oficial y nacional— y *ser moderno* a bajo costo, no eran instancias excluyentes en la compra de arte. (pp.48-49).

Y según la investigación de Verónica Meo Laos (2007),

En aquel entonces, [1942] un obrero tipo necesitaba poco más de 60 pesos para comer, cuando ganaba 127. El dólar costaba 4,37 pesos y un par de zapatos, 14. (p.181)

⁴² Bermejo, T. (2011) *La Asociación Amigos del Arte...* p.48

Con estos parámetros en mente podemos analizar el valor económico asignado a la obra que se vende en Amigos. Aunque las fuentes sobre el funcionamiento del costado comercial de Amigos del Arte son escasas, tomemos en consideración los siguientes datos:

sabemos que en su exposición en 1926, Emilio Pettoruti vendió casi la totalidad de las acuarelas expuestas que oscilaban en un valor entre \$100 y \$200. En 1927, Alfredo Guttero, recién llegado al país, vendió a la Comisión Nacional de Bellas Artes sus *Mujeres indolentes* en la suma de \$2.000 [...] (Artundo, p. 18).

En esta cita podemos analizar, en primer lugar, que si bien el precio de la obra seguramente estuviera sujeto a consideraciones de soporte —pues no tenemos datos sobre los precios de sus óleos, por ejemplo— pareciera que las acuarelas de Pettoruti eran, a primera vista, accesibles a las clases medias. En segundo lugar, encontramos un nexo con la acción de Amigos como gestora e impulsora de nuevos tipos de coleccionismo, puesto que, además de prestarle un espacio de exhibición y legitimación de la obra, acerca la obra al “público general” mediante los razonables precios a los que vende.⁴³

En este caso particular, quizás sea interesante discutir parcialmente con la literatura del campo, según la que los precios comunican sentidos unívocos, y desde la cual debería interpretarse un vínculo de relación entre el valor de venta y la calidad artística de la obra. Esto se fundamenta en la misión a la que Amigos aboca su obra, que, como ya hemos dicho, no es el rédito económico sino la legitimación del arte y los artistas a quienes auspició, así como la contribución con la cultura nacional. Amigos del Arte no es una galería; es un centro cultural. Y bien, resulta difícil desmentir la legitimidad de la obra de un artista del porte de Emilio Pettoruti simplemente porque los precios de sus acuarelas fueran accesibles. Además, de acuerdo con esta lógica, podemos nombrar pocas situaciones más legitimantes que la venta de gran parte del inventario de una exposición, de lo que se debería leer una demanda sostenida, respaldada además, en el nombre de un artista ya reconocido, y en la compra realizada en un espacio prestigioso del medio.

Consideramos que la obra ofrecida para venta en Amigos del Arte ya ha adquirido, al momento de la oferta, un valor simbólico agregado. Solamente el hecho que la prestigiosa institución haya accedido a exhibirla funciona en el mercado como indicador de calidad artística. Además de esto, la obra habría sido cuidadosamente seleccionada y curada dentro de una muestra, que habría sido montada en salones frecuentados por la alta sociedad porteña. Amigos del Arte funciona en el

⁴³ Ver Anexo II: Recibo de venta a nombre de Eduardo Eiriz Maglione por la compra de la acuarela de Emilio Pettoruti, *La pareja*. 10 de octubre de 1926. Imagen recuperada del catálogo de MALBA, 2008.

medio local como garante de la obra que ofrece: se trata de obra validada por el gusto de coleccionistas ya legitimados en el campo local. Es obra de la que además se conoce su procedencia, dadas las relaciones personales entre los artistas y los miembros de la Asociación, con lo cual quedan eliminadas las posibilidades de fraudes o falsificaciones y se garantiza originalidad. Considerando todas estas cualidades, y de acuerdo con las teorías de valor elaboradas por sociólogos como Beckert y Aspers, Graw, Velthuis, o Moulin, deberíamos suponer que los precios de dicha obra serían elevados, cuando menos.

Sin embargo, es importante recordar, una vez más, que la organización comercial de Amigos del Arte no responde estrictamente a los parámetros que dichos autores estudian, porque ellos se concentran en las dinámicas que rigen al mercado del arte, haciendo particular foco en el funcionamiento interno de galerías. Contrario a lo que dictaría la intuición, el dinero recaudado de las ventas realizadas en los salones de Amigos del Arte no era utilizado para sostener el funcionamiento administrativo de la institución, sino para generar un fondo destinado a la adquisición de obra y reinversión en su propia programación y organización de actividades. Alternativamente, el dinero se utilizaba para realizar donaciones o, como establecen sus estatutos, para ayudar a artistas (Artundo, p.18).

No obstante, Amigos del Arte presenta algunas similitudes con las dinámicas que se dan al interior de otras galerías de arte. Establece, por ejemplo, relaciones particulares con los artistas a los que representa, ya que esto se inscribe dentro de su misión institucional. Podemos nombrar el caso de Pedro Figari, a quien la Asociación sostuvo con una mano Amiga desde 1924 y hasta la muerte del artista en 1942. Entre los años 1925 y 1934, él se instala a vivir en París, y deja su obra a cargo de Amigos del Arte. La institución la va vendiendo y enviándole dinero, lo que le permite a Figari cubrir sus costos de vida y mantenerse en Francia. Además, Amigos del Arte se preocupa por el futuro de la obra y por encontrar compradores que cuiden el relato y el nombre del artista en la escena local. Amigos vende la obra de Figari a coleccionistas como Larco, Llobet, Pirovano, Pueyrredón, y al Jockey Club, entre otros; y en una ocasión patrocina una exposición suya en la Galería Witcomb, vecina de la calle Florida. De esta manera, la Asociación se asegura de que la obra de Figari ingresa a espacios de prestigio. Esto, a su vez, se traduce en una regeneración y un intercambio de legitimidad, tanto para el resto de la obra de Figari como para las colecciones a las que ingresa su obra, porque se sabe que detrás de la elección de esa obra hay una brecha sanada en

términos de incertidumbre, y que hay un juicio de valor autorizado —de un lado, por la institución que la vende, y de otro, desde la figura del coleccionista, que la compra— de por medio.

Para los Amigos del Arte, este ejemplo es una realización de su modelo institucional, porque con casos como este consigue ejecutar varios de sus objetivos de una sola vez. Por un lado, presenta su espacio y sus recursos al servicio de un artista emergente, como lo era Pedro Figari en este momento; y por otro, a partir de sus ventas expone y fomenta un vínculo con el coleccionismo local, del cual se sirve para su tarea educadora del gusto: un gusto nacional y moderno.

Asimismo, los principios de la Asociación se manifestaban también en los porcentajes de comisión que cobraban sobre las ventas realizadas en sus salones:

la institución hacía una distinción entre artistas argentinos y extranjeros. En tanto la sala era cedida gratuitamente para los primeros, ellos se veían favorecidos porque sólo se les cobraba un 2 1/2% de comisión sobre sus ventas, mientras que otras galerías como Witcomb cobraban un 20%. (Artundo, p. 18).

Es evidente, entonces, que a los artistas les resulta muy conveniente mostrar su obra en la Asociación Amigos del Arte. No sólo por la capacidad de exhibir 200-300 obras, sino también porque la institución sólo percibe un pequeño porcentaje de ganancias de venta, que es destinado para ser reinsertado en adquisición de obra y programación. Adicionalmente, con el ingreso generado a partir de esa programación, Amigos del Arte podía mantenerse sin tener que recurrir a la cuota social, que cobraba a \$50 anuales.⁴⁴

Sobre el grupo de personas que adquiere obra en Amigos del Arte conviene decir que, por lo general, se trata de las mismas personalidades que habían tomado parte en la constitución de la Asociación, sus amistades y relaciones. En este grupo de gente se puede fácilmente identificar una tradición en la práctica del coleccionismo, incluso de segunda o tercera generación, entre apellidos ilustres de la alta sociedad como lo son Santamarina, Alvear, Pirovano, Peña, Gironde, Güiraldes, Pueyrredón, o González Garaño. Sin embargo, se identifica también un nuevo sector que se incorpora poco a poco a este nicho del campo cultural. Se trata de un tipo de coleccionista que proviene de clases medias y es estimulado, en parte, por la acción misma de Amigos del Arte en su rol de legitimación y fomento de la práctica en cuestión. Hay un tercer tipo de coleccionista que adquiere arte en Amigos del Arte y que debemos considerar: el mismo Estado nacional. La

⁴⁴ Ver Anexo III: programación del año 1940 donde detalla el valor de la entrada a las exposiciones y la cuota anual.

Comisión Nacional de Bellas Artes efectúa al menos 22 compras oficiales de obra en Amigos del Arte (Artundo, 2008, p.19).

En cualquier caso, vale decir que los diversos tipos de coleccionistas se pliegan a la acción de Amigos del Arte, y construyen a la par de la Asociación una red que es mutuamente beneficiosa. En una palabra, cuando los coleccionistas prestan su obra para exposición, la institución valida, en definitiva los juicios que orientan los programas de sus colecciones; lo que se traduce como buen gusto. Amigos, al exponer las colecciones posiciona a los coleccionistas en un lugar de relevancia, porque reconoce su capital simbólico objetivado, y lo dota con la institucionalización de ese capital. La relación es recíproca si se la analiza la inversa, ya que cuando un coleccionista —*ergo*, personalidad instalada en una posición social elevada y acaparadora de estatus— accede a ceder su capital para ser expuesto por la Asociación, Amigos puede materializar u objetivar ese capital social, con el que cuanta, que se lee como capital simbólico.

A través de estos mismos mecanismos de intercambio relacional se dan los pasos para que personalidades que materializan y acumulan, simbólica o concretamente, lo culturalmente hegemónico —como los coleccionistas, consumidores de objetos culturales— trasladen esa validación socio-cultural a otras personalidades emergentes —como los artistas, productores de los bienes culturales—. En este pasaje o “participación” de estatus también se desarrolla la función educadora del gusto con la que tan comprometida está la Asociación Amigos del Arte y sus miembros, varios de ellos coleccionistas.

La importancia de este modelo de organización y gestión radica en la influencia que ejerce en el campo cultural argentino en términos amplios. Más allá de sus objetivos particulares, la estructura administrativa de la Asociación Amigos del Arte presenta una repercusión directa en la planificación y ejecución de otros proyectos culturales en instituciones oficiales, como el mismo Museo Nacional de Bellas Artes, sus mecanismos de construcción de patrimonio y de disposición de sus exposiciones. De acuerdo con quienes han estudiado en profundidad la trayectoria de Amigos del Arte, el impacto de su modelo moderno en la escena local solamente es comparable con lo que décadas después sería el Instituto Di Tella.

3. Amigos de boca en boca: reseñas y crítica

En este subapartado recuperaremos algunas de las notas, reseñas y críticas escritas sobre la Asociación Amigos del Arte en el medio periodístico local. Recurrimos principalmente a publicaciones en revistas de vanguardia como *Martín Fierro*, *Nosotros*, *Crítica*, *Proa* y *Sur*, pero nos permitimos algunas licencias cuando consideramos que notas de otros medios aportan al objetivo ilustrativo y de análisis en esta sección del trabajo. Sin embargo, valga la aclaración de que solo tomaremos una muestra que creemos representativas de la totalidad de lo que fue escrito sobre Amigos, dado que este trabajo no consiste en la relevación de fuentes sino, más bien en el análisis de ellas a la luz del marco teórico determinado previamente.⁴⁵

Dado que la Asociación Amigos del Arte surge del impulso de la élite porteña de contribuir con el medio cultural de Buenos Aires y de la Argentina, era de esperar que la fundación e inauguración de la institución gozaran de la atención de los medios de comunicación, y que estos estuvieran dispuestos a reseñar el evento para informar al público del acontecimiento en la escena local. Así, apenas un par de días después de la fundación de la Asociación Amigos del Arte, la institución recibe cobertura positiva, que ensalza su perfil altruista y celebra la iniciativa en *La Nación*:

La generosidad con que algunos de los socios fundadores han prestado a la obra su concurso pecuniario ha permitido, por otra parte la locación de una casa que, de acuerdo con los fines especificados en la misma Carta [Constitutiva], será apta para realizar exposiciones de pintura, escultura, arquitectura, música, decoración e industrias vinculadas al arte: para patrocinar conferencias, cursos, recitaciones, etc. afines al móvil de su fundación; y para ceder sus salas a los artistas en las condiciones más ventajosas, ya sea gratuitamente, ya mediante retribuciones equitativas, que se establecerán de acuerdo con las circunstancias de cada caso.

El local se halla en situación central, Florida 970, es decir, en las mismas condiciones, por lo que se refiere a su ubicación, que los salones cuya locación deben pagar precio de oro los artistas que quieren darse a conocer al público y ofrecer sus obras. Se ha tenido en cuenta la importancia que asume, para un artista pobre o poco conocido todavía, las arduas dificultades que se oponen para que pueda ponerse en contacto con el público y hallar en éste el estímulo y consiguiente ayuda.⁴⁶

⁴⁵ Una recolección completa de lo que fue escrito sobre Amigos del Arte puede encontrarse en las páginas 248-249 del catálogo: Artundo, P., Pacheco, M., y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2008). *Amigos del Arte, 1924-1942*. Buenos Aires: MALBA-Fundación Constantini.

⁴⁶ S/f “El arte será estimulado por iniciativa privada”, *La Nación*, 17 de junio de 1924, p.6

En esta nota encontramos, por un lado, una presentación de la nueva sociedad, sus fines y objetivos. Se detalla además su dirección, lo que puede ser leído como una incitación para el lector interesado a pasarse caminando y satisfacer la curiosidad que manaba la novedosa institución filantrópica. Por otro lado, advertimos una valoración altamente positiva, en tanto se alude no solo al gesto de generosidad para con artistas jóvenes y sin recursos, sino también al emplazamiento prestigioso en el que se ubica: símbolo homólogo de espacio privilegiado que ocupa en la capital, la Asociación Amigos del Arte ya da sus primeros pasos desde una posición de legitimidad en el campo del arte local.

La fundación de Amigos es también bienvenida y elogiada desde la revista *Martín Fierro* por el periodista Cayetano Córdova Iturburu:

La “Asociación de Amigos del Arte” acaba de ennoblecer Buenos Aires con una institución de indudable y vibrante vitalidad. [...] *Martín Fierro*, que gusta llamar las cosas por su nombre y castigar con dureza cuando las circunstancias lo exigen, no puede callar su aplauso en esta oportunidad en que los pudientes evidencian su designio de colaborar en la labor artística de los creadores. [...] Hasta hoy nuestros artistas y nuestros escritores jóvenes han trabajado aplastados por el anónimo, o por la indiferencia del país que ignoraba la existencia de muchos valores positivos. La “Asociación de Amigos del Arte” quiere conocerles y que se les conozca y por eso la “Casa del Arte” es nuestra casa. Su palacio de la calle Florida, con sus reuniones periódicas de poetas y artistas, revivirá más ampliamente épocas amables en que florecieron las artes y días de antaño cuando los salones porteños departían los hombres ingeniosos y las mujeres cultas y de elegante espíritu.⁴⁷

Aquí, nuevamente se hace referencia a su domicilio y a su privilegiada ubicación en la ciudad moderna, reforzando la noción de que, como la Asociación comenzaba su trayectoria instalada en el circuito de Florida —es decir, ya insertada en el una posición ventajosa en espacio social y contaba con la red de relaciones necesarias para progresar en el campo local—, tenía un gran destino por venir.

La conformación de Amigos también fue aplaudida desde *Proa*, donde el hecho se festeja como una conquista para la nación, hacia ese ansiado progreso cuya presencia discursiva es tan patente en este período:

Cuando las clases dirigentes de un país busca la convivencia con los artistas ese país está llegando a un grado apreciable de civilización. [...] la Sociedad de Amigos del Arte llega en la hora propicia. Ella creará ese ambiente sin el cual el artista no alcanza la atención máxima necesaria para producir la obra perdurable. En un

⁴⁷ Ver Anexo IV: nota de Córdova Iturburu sobre la inauguración de Amigos del Arte en *Martín Fierro*. N°7 (julio, 1924)

mes ha logrado amalgamar muchas energías dispersas. No han faltado incomprensivos y plebeyistas, para criticarla y recibirla con suspicacias y reservas. Pero los verdaderos artistas han recibido con júbilo esta esperanza de una próxima sociedad donde ocupen su lugar los valores del espíritu.⁴⁸

En esta reseña, la apreciación que se hace de la inauguración de Amigos es de corte más bien intelectual. Mientras que la cobertura en otros medios enfatizaba el sentido comunicativo de la noticia y daba a conocer las implicancias de la institución en la ciudad, desde *Proa* se hace referencia a “los valores del espíritu”, resaltando el impacto cultural que Amigos venía a ocupar en el campo del arte. La revista, que inaugura su propia actividad apenas unos meses después de la inauguración de Amigos, está dirigida a un lector más *docto*, por lo que de inmediato toma una posición de apoyo y simpatía con la nueva institución. Incluso apela a una facción determinada de público intelectual, hace referencia a la categoría de los “verdaderos artistas”, y adopta un rol de defensa ante quienes no compartieran este sentimiento de alegría.

La cobertura de lo que sucedía en Amigos del Arte no cesó tras su inauguración. Por el contrario, su actividad es reseñada y comentada en distintos medios. A mediados del año 1926, en junio, el ícono del futurismo, Filippo Marinetti, visita Latinoamérica, y hace su paso por los salones de Amigos en calibre de conferencista. El evento fue cubierto por la prensa local con avidez, dado que el escritor suscribía públicamente al fascismo y, en años cargados de tanto revuelo internacional, era esperable que el público se interesara en lo que el invitado presentara. En simultáneo de este acontecimiento, la Asociación Amigos del Arte había organizado Salón de Pintores Modernos, del que participaron, Emilio Pettoruti, Xul Solar, Norah Borges, con dos proyectos de Alberto Prebisch y Ernesto Vautier. Es interesante apuntar que, si bien a los ojos de la crítica la visita de Marinetti fue un fiasco⁴⁹, la muestra del grupo de artistas argentinos es apreciada con ojos más que complacientes. El propio Prebisch compara en *Martín Fierro* la “estrechez dogmática” y “obsoleta” de Marinetti con vino viejo, y celebra la obra de los artistas nacionales de vanguardia, que superan al futurismo y exploran nuevos lenguajes que capturan la “extraordinaria complejidad del espíritu contemporáneo”⁵⁰. A partir de este episodio constatamos que el periodismo local tiene sus ojos puestos sobre la obra de Amigos, y aunque critica la exposición de su invitado, Filippo Marinetti, valida y celebra la oportunidad del arte nacional allí exhibido. No obstante —y para no ser ingenuos—, no podemos

⁴⁸ Ver Anexo V: nota sobre la conformación de la Asociación de Amigos del Arte en *Proa*, Año I, n°1 (agosto, 1924)

⁴⁹ Para información más puntual sobre la recepción en distintos medios periodísticos, ver: Meo Laos, V... pp.72-75

⁵⁰ Ver Anexo VI : nota de Alberto Prebisch sobre Marinetti en Amigos del Arte en *Martín Fierro*. Año III, N° 30-31.

omitir el hecho de que quien redactó esta nota, Alberto Prebisch, fue también expositor de la muestra que reseñaba, además de gran simpatizante y colaborador de Amigos. En una palabra, aquí vemos nuevamente cómo la red de relaciones y contactos que funcionaba hacia adentro de los Amigos del Arte jugaba a favor de la institución en la empresa de detención y retención de legitimidad.

La obra de los Amigos del Arte retiene la atención de la crítica a través de los años. En agosto de 1930, la revista *Caras y Caretas* dedica dos páginas al titular “Amigos del Arte realiza una feliz iniciativa de cultura artística”. Se trata de una selección de cuarenta de las postales que acababa de editar la institución, acompañadas con el siguiente epígrafe:

La prestigiosa entidad porteña, presidida por el selecto espíritu de la señora Elena Sansinena de Elizalde, difunde, en América y Europa, con una hermosa edición de 160.000 tarjetas postales, el nombre y la obra de los más reputados pintores y escultores argentinos.⁵¹

Publicaciones como esta ilustran sobre la atención con la que medios menos especializados, que apuntan a distintos públicos que los de las revistas de vanguardia (como es el caso de *Caras y Caretas*), también contribuyen al mantenimiento de Amigos en un espacio de relevancia. Estos medios de difusión no solo publicitan la obra de la institución, sino que amplían el rango de llegada a lectores de clases medias, acostumbrados a consumir otro tipo de material. En revistas como esta es usual encontrar una literatura de corte más bien recreacional o informativo, sobre temas de la cotidianidad —como recetas de cocina, anuncios sobre tecnología, o los últimos gritos de la moda de la época—. A través de estas publicaciones se incluye al público general en el circuito cultural de la ciudad, poniéndolo al día sobre lo que sucede y sus implicancias en la escena local. La obra de Amigos no es únicamente accesible a suscriptores de revistas culturales o medios especializados, sino que encontramos un vínculo entre una institución de alta alcurnia y un público menos entendido sobre cuestiones del arte y la cultura. De esta forma, vemos que Amigos del Arte (y toda su propuesta institucional, por extensión) es objeto de legitimización de distintas fuentes, por lo que se asienta como espacio privilegiado en el imaginario colectivo de distintos segmentos de la sociedad, de individuos y grupos que ocupan distintas posiciones en el espacio social.

⁵¹ Ver Anexo VII: Nota sobre la edición de postales de la Asociación Amigos del Arte en la revista *Caras y Caretas*, v.33, n°1.662 (9 de agosto, 1930).

En diciembre del mismo año, la revista *Aconcagua* publica una nota en la que elogia la obra de la institución y afirma el rol central que desempeña en el campo cultural de la capital.

La Asociación “Los Amigos del Arte” ha realizado una labor verdaderamente notable en pro de la cultura artística de nuestra capital. Esta entidad particular ha llegado a ser una institución ciudadana, característica de Buenos Aires. Ha tomado sobre su responsabilidad lo que en otros países hace el Estado. [...] Tenemos, pues, la seguridad de que en 1931 se repetirán los aciertos y las emociones de arte que se nos ha proporcionado estos últimos años en la sala de la casa de la calle Florida.⁵²

A pesar del complicado escenario en que el país finalizaba el año, con el golpe de Estado de José Félix Uriburu en septiembre de 1930, publicaciones como esta continúan respaldando la obra de la Asociación. Esta nota, dirigida también a un público medio, contribuye a la fidelización del público general, apoya la iniciativa y la “responsabilidad” asumida por su obra privada. La seguridad con la que se augura el éxito de la Asociación para el año entrante puede ser leída como un esfuerzo mediático por mantener la calma ante la situación de crisis política y económica que atraviesan la Argentina y el mundo. Gracias a este tipo de cobertura, Amigos conserva su espacio de visibilidad en un medio congestionado, y puede beneficiarse del retrato positivo que recibe para mantener un *ethos* de profesionalismo, cuya actividad continúa siendo relevante y dinámica aún atravesando un momento de inestabilidad.

No obstante, la Asociación Amigos del Arte también es objeto de críticas negativas y ocasionales burlas. Las publicaciones que ridiculizan a la institución comienzan a aparecer, sobre todo, después del “escándalo de Siqueiros”⁵³ y de la cancelación de la tercera conferencia que el artista mexicano tenía programado dictar en la institución.

En el año 1933, Siqueiros viaja a Buenos Aires con el objetivo de realizar una exposición individual y dictar tres conferencias en Amigos. El tono polémico y sugestivo de sus conferencias genera discusiones impetuosas, al punto de que la última conferencia es anulada en Amigos del Arte, y finalmente es dictada en Signo, una asociación dirigida por Leonardo Estarico —amigo de

⁵² Ver Anexo VIII: Recorte de nota en la revista *Aconcagua*, Año I, v.4, n°11 (diciembre de 1930), pp.67-68. Recuperado de Meo Laos, V. (2007), p. 64.

⁵³ Para más información sobre la cobertura periodística del evento, consultar: Dolinko, S. (2002) “*Contra*. Las artes plásticas y el “caso Siqueiros” como frente de conflicto”. En M.I. Saavedra y P. Artundo (Eds.) *Leer las Artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires.

González Tuñón—. El n°3 de la revista *Contra* cubre en diferentes notas y segmentos el episodio con duras críticas, expresadas tanto en versos irónicos como en textos de reprobación.⁵⁴

La cobertura *Contra* sobre el evento ilustra adecuadamente el momento bisagra que el país y el mundo atraviesa en términos políticos. Frente al avance de los totalitarismos y la consolidación del nazismo, las izquierdas condenan con más dureza lo que consideran un acto de tibieza moral por parte de los Amigos del Arte. En este contexto, el director del diario, Raúl González Tuñón, elabora una serie de críticas dirigidas hacia la institución, refiriéndose a sus socios como los “enemigos del arte” y apuntando un dedo de ironía hacia los “modernos” artistas que habían presentado en el Salón de Pintores y Escultores Modernos justo antes de la visita de Siqueiros.

Los “Modernos”

Dicen que Butler y del Prete
y Basaldúa y otros ranas
anduvieron hablando macanas,
vale decir, hablando al cuete.
La viril pintura mural
de Siqueiros, los ha asustado.
La burguesía no está mal...
porque siempre paga al contado.
Y no han de ir a ninguna parte
a pintar ni el muro más chico.
A ellos el arte, solo el arte...
pero el arte de hacerse rico.

Los enemigos del arte

Buen perfume, color ocre,
tranquila luz se reparte...
pero qué gente mediocre
esa de Amigos del Arte.
Figuras muy en desuso
pasaron por la entidad.
Ninguna dama se opuso.
Ningún tipo dijo: “Bah...”
Pero cuando un verdadero
artista llegó a Florida,
se alborotó el avispero:
—“Nos viene a amargar la vida...”

Contrario a las reseñas que repasamos previamente, aquí encontramos esfuerzos canalizados hacia la deslegitimación de Amigos del Arte, tildando a la asociación de burguesa y de desactualizada. El uso irónico de la “modernidad” refiere a una desconexión entre dos posturas estéticas, que son el arte por el arte, que la izquierda considera trivial, y el arte comprometido política y socialmente con la causa revolucionaria.

Además de González Tuñón, escriben en *Contra* otras personalidades consolidadas en la escena cultural de Buenos Aires. Entre aquellas voces autorizadas vale la pena destacar el caso de Cayetano Córdova Iturburu. Si a principios de los años 20 el periodista recibía con júbilo la inauguración de Amigos desde *La Nación*, hacia principios de los años 30 Córdova Iturburu se

⁵⁴ Ver Anexo IX : “D. Alfaro Siqueiros y los Próximo-Pasados”, “Los modernos”, “Los enemigos del arte”, “Lo de Signo”, “El caso Siqueiros”, “El arte puro”, “Lo ridículo” en *Contra*, Año I, n°3 (julio de 1933).

afilia al Partido Comunista y comienza a escribir para *Contra. La revista de los francotiradores*. Esto puede servir como ejemplo de la movilidad y los ágiles cambios que atraviesa el campo del arte local en esta década: quien en un primer momento celebra la inauguración de la Asociación, años más tarde la convierte en objeto de duras críticas. De acuerdo con Gonzalo Aguilar:

“El balance de Córdova Iturburu es lapidario: “ni un solo renglón de ese magnífico programa se ha cumplido”. Y agrega, después de criticar los *cachets* de los autores que vienen de afuera, “que por cada veinte conferencias extranjeras se ha pronunciado una argentina”. (2008, p.51)

La circulación de crítica de este tinte advierte lo que, con el diario del lunes, podemos identificar como el momento de declive de la Asociación, que también está sujeta al clima de inestabilidad política y crisis económica de la llamada “década infame”.

C. Algunas notas sobre el fin de Amigos

El cierre de la Asociación Amigos del Arte tuvo lugar en el año 1942. Aunque no hay una causa particular que haya generado el cese de actividades de la institución, hay una serie de factores que seguramente influenciaron la decisión de dar por concluida su labor.

Todas estas posibles explicaciones tienen que ver, de una u otra manera, con el contexto nacional en aquel año. Por un lado, en 1942 el Estado retira el subsidio que concedía a la Asociación. Esto a su vez coincide con el fin del contrato de alquiler que los Amigos del Arte tenían con Van Riel, que, por otro lado, no es renovado en razón del aumento de la renta a valores fuera del alcance de la institución.

Por otro lado, el convulsionado escenario político ya no se prestaba para la postura de apertura que la institución había sostenido durante su trayectoria, con lo cual, de acuerdo con Artundo,

Se trató de un proceso natural: los objetivos que habían guiado su fundación se habían visto plenamente cumplidos y la institución tuvo su momento —no breve, por cierto— de esplendor y apogeo en el que ocupó un lugar fundacional y también ejemplar en la vida cultural porteña. (pp.25-26)

Lo cierto es que el despuntar de los años 40 coincide con drásticos cambios que se dan en el seno de la sociedad argentina, como el declive del poder tan concentrado por una élite consolidada, con acceso al poder político y económico. Con el diario del lunes sabemos del golpe de estado que azotaría a la Argentina en 1943, por lo que seguramente la Asociación hubiera tenido que adaptarse

y cambiar sus mecanismos y políticas, a riesgo de convertirse en algo contrario al proyecto que fue pensado, ideado y cuidado durante sus dieciocho años de actividad.

Una última aparición de la Asociación Amigos del Arte se da en la escena cultural en el año 1946, cuando la institución edita y publica una biografía. Se trata de *C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo*, un libro que contó con un prólogo de González Garaño y reproducciones en blanco y negro y en color, además de la biografía *per se*. La edición constó de una tirada de mil ejemplares: cien de ellos constituyeron la edición de lujo, y los novecientos restantes la edición general.

El gesto de finalizar su actividad con la edición de una biografía puede ser leído como un último esfuerzo de parte de la Asociación Amigos del Arte por honrar a un personaje nacional, representativo de la identidad cultural argentina por la que tanto había trabajado la institución. En adición, el hecho de concluir con la edición de un libro, en general, y de una biografía, en particular, es el epítome del significado simbólico sobre la consolidación de la vida y la historia del pueblo argentino, de esta argentinidad que se traza desde el campo cultural, desde la memoria de los orígenes y desde los esfuerzos conjuntos por legar una cultura nacional, materializada en un libro, que un tiene potencial atemporal.



Universidad de
San Andrés

Conclusiones

Como se ha establecido, la Asociación Amigos del Arte fue una institución clave en el desarrollo del campo cultural argentino. La iniciativa privada se erige en el medio representándose a sí misma con responsabilidad institucional desde un punto de vista social, cuyos objetivos principales se abocan a facilitar las necesidades materiales y de inserción en el campo de los artistas argentinos, además de la conducción de la tarea de recuperación de la trayectoria artística nacional.

En este trabajo se ha conducido un análisis de corte teórico, aplicando los conceptos de los sociólogos de la cultura Pierre Bourdieu, Howard Becker, Paul DiMaggio y Raymond Williams al material documental previamente relevado sobre la obra de la Asociación Amigos del Arte, y se han analizado las estrategias de creación de valor y legitimidad que se dan hacia adentro y hacia afuera de la institución. Para esto hemos analizado los estatutos constitutivos y tres medios a través de los cuales la Asociación genera un anclaje en el espacio social, ratifica su posición de legitimidad y se compromete en la participación de estatus por medio de redes de contactos.

En la primera sección del capítulo dedicado al análisis nos concentramos en la constitución de Amigos del Arte, prestando atención al medio en el que nace, sus miembros fundadores y sus objetivos a mediano y largo plazo. Desde la redacción de los estatutos constitutivos se lee la intención de facilitar recursos materiales, intelectuales y simbólicos a todos los artistas que requieran de ellos, con el fin ulterior de colaborar con la extensión del campo artístico, así como con la amplificación de instancias de reconocimiento y legitimación de obra, basándose en principios de apertura en lo que respecta la jerarquización cultural (en lo que refiere a la delimitación y adopción de una agenda, en términos de DiMaggio). Por otro lado, se advierte una vocación de contribuir en la formación y expansión del público general. Los Amigos del Arte se “cargan al hombro” la tarea pedagógica de educar el gusto, lo cual está estrechamente vinculado con las relaciones particulares que la institución mantenía con coleccionistas —figuras autorizadas— ya establecidas en el medio.

En la segunda sección de este capítulo hemos analizado las estrategias adoptadas en tres canales de los cuales consideramos que Amigos del Arte se vale para la creación de valor y legitimidad en el campo cultural. En primer lugar, analizamos la programación de Amigos del Arte. He aquí las conclusiones alcanzadas sobre este punto: la Asociación Amigos del Arte funciona como una de las

instituciones responsables en la construcción de dinámicas de legitimación de artistas y coleccionistas dentro la cultura artística dominante. A través de una programación extensa y de la diversificación en seis sub-comisiones, la institución tiene múltiples frentes de acción desde los cuales permear el tejido sociocultural. Amigos del Arte no actúa sola, sino que se involucra con el medio y se asocia con otras instituciones en la escala local e internacional. Esto es posible gracias al gran acumulación de capital social, capital económico y capital cultural con el que cuentan los miembros de la Asociación, lo que le permite tener acceso a otras personalidades de capital simbólico con quienes negociar, trabajar en conjunto y organizar temporadas de programaciones innovadoras y relevantes.

En segundo lugar, hemos trabajado sobre las estrategias de creación de valor simbólico y legitimación a través de la organización comercial de la Asociación Amigos del Arte, su relación con el mercado de arte y con el coleccionismo local. En este apartado hemos considerado diferencias y similitudes en la estructura de la Asociación con el resto de las galerías de arte instaladas sobre la calle Florida. Sobre este punto, llegamos a la conclusión de que su modelo institucional moderno se orienta, de acuerdo con lo establecido en los estatutos, a la difusión de artistas y obras en las condiciones más ventajosas. A partir del caso de Pedro Figari vimos que Amigos del Arte estableció relaciones particulares con los artistas a los que representaba y veló por el relato y el futuro de sus obras. Cuando Amigos ofició como espacio de venta, sus juicios de valor y su entidad misma en la procedencia de las obras funcionaron como garantías de calidad artística y contribuyeron a la creación de valor simbólico de dicha obra. A su vez, Amigos del Arte operó como plataforma vincular para la oferta artística con el coleccionismo local, no solo fomentando la práctica sino también forjando intercambios de legitimidad entre las obras y las colecciones a las que ingresaban, lo que también funcionó como participación de prestigio en ambos sentidos.

Finalmente, a través de un análisis de la crítica hemos recuperado la relación entre la Asociación Amigos del Arte y su conexión con las revistas de vanguardia. Leemos el hecho de que estos agentes culturales siguieran tan de cerca la actividad de la institución como una ratificación de su emplazamiento en el espacio cultural y social, y como una confirmación de su relevancia para la escena local.

En síntesis, la Asociación Amigos del Arte constituye un caso paradigmático en el campo cultural porteño durante la primera mitad del siglo XX en tanto funcionó como núcleo de modernidad,

creación de valor simbólico y generadora de legitimidad para los artistas, en todas sus formas, que pasaron por sus salones.



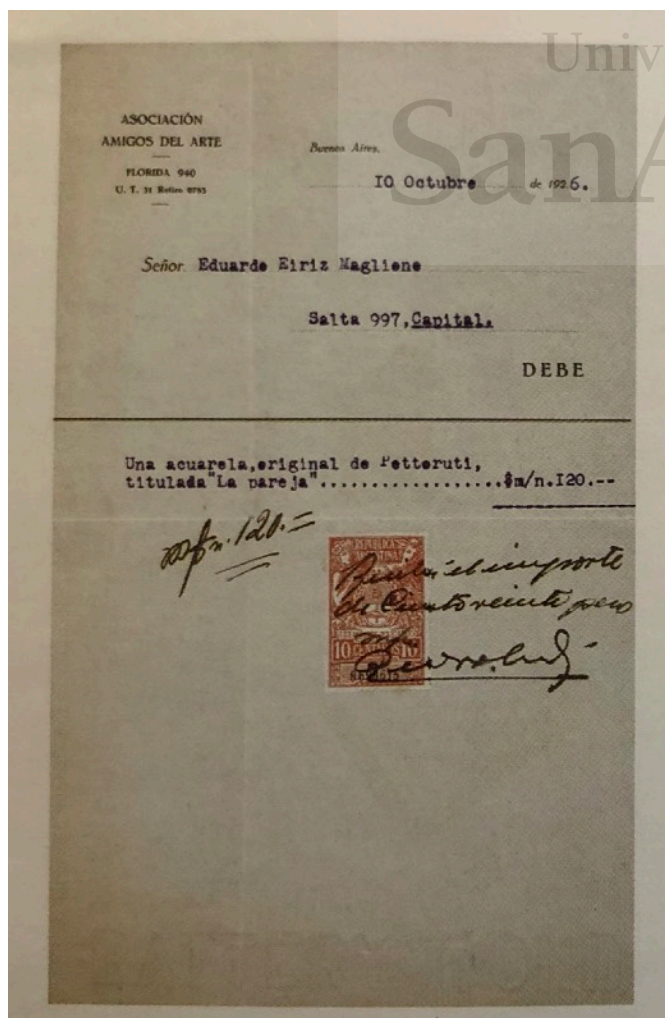
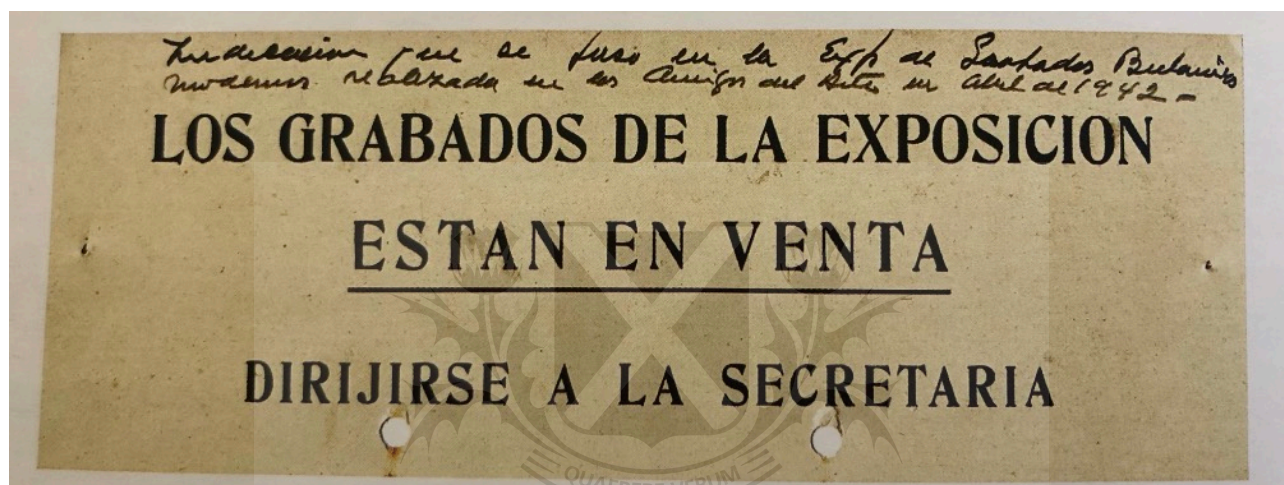
Universidad de
San Andrés

Anexos

NB: los anexos aquí presentados cumplen un rol ilustrativo. Ninguno de ellos pretende ser un hallazgo nuevo para el campo, ya que fueron recuperados de otros trabajos referenciados.

Anexo I

Aviso de venta de las obras presentadas en la *Exposición de grabados británicos modernos* (1942). Academia Nacional de Bellas Artes. Imagen recuperada del catálogo de MALBA, 2008.



Anexo II

Recibo de venta a nombre de Eduardo Eiriz Magliene por la compra de la acuarela de Emilio Pettoruti, *La pareja*. 10 de octubre de 1926.

Imagen recuperada del catálogo de MALBA, 2008.

Anexo III

Publicación de Amigos del Arte con las conferencias programadas para el año 1939 donde se detalla el valor de la cuota anual al valor de \$50. Recuperado de Meo Laos (2007).

AMIGOS DEL ARTE
FLORIDA 659

CONFERENCIAS
1939

JULIO

CURSO POR Mr. RENÉ HUYGUE
Conservador de Pintora del Museo del Louvre. Comisario General de la Exposición de Arte Francés en Buenos Aires.

•RELACIONES ENTRE ESCRITORES Y ARTISTAS•

- 1.ª — Valéry y Vinci.
- 2.ª — Proust y Vermeer.
- 3.ª — Barrés y el Greco.
- 4.ª — Delecroix y Dostoievski.

(En francés)

CURSO POR EL Dr. DIEGO LUIS MOLINARI
Sobre el tema general

•FACUNDO•

CONFERENCIA POR Mr. ROGER CAILLOIS
•LA MORAL DEL PODER — LAS GRANDES FIGURAS DEL SIGLO XVII•

CONFERENCIA POR EL Sr. ROBERTO LEVILLIER
Embajador Argentino en el Uruguay.

•HAMLET. — RESENTIDO QUE PERDIO EL AMOR DE SI MISMO•

AGOSTO

CURSO POR EL Sr. JOSE ORTEGA Y GASSET
Sobre el tema general

•FILOSOFIA DE NUESTRO TIEMPO•

AGOSTO

CONFERENCIAS POR EL Dr. GREGORIO MARAÑÓN

- 1.ª — La polémica sobre Don Juan y el donjuanism. Orígenes de la leyenda de Don Juan.
- 2.ª — Glacia y misterio del Conde de Villamediana.

SEPTIEMBRE

CURSO POR Mr. PAUL VALÉRY
Sobre el tema general

•MI OBRA Y YO•
(En francés)

CONFERENCIA POR EL Dr. MARIANO DE VEDIA Y MITRE
•2 RUE SAINT FLORENTIN — PARIS

OCTUBRE

CONFERENCIA POR EL Sr. RAMON GOMEZ DE LA SERNA
•BIOGRAFIAS LITERARIAS•

CONFERENCIA POR EL Sr. EDUARDO MALLEA
•MOVILIZACION DE NUESTRO TIEMPO HACIA UNA NUEVA CULTURA•

CONFERENCIA POR EL Sr. MANUEL MUJICA LAINEZ
•LOS ESCRITORES ARGENTINOS ANTERIORES A 1900•

Conferencias exclusivas para los socios de la Asociación de Amigos del Arte.

HÁGASE SOCIO Cuota Anual \$ 50.—

Anexo IV

Nota de Cayetano Córdova Iturburu sobre la inauguración de Amigos del Arte en el suplemento de la revista *Martín Fierro*, n° 7 (25 de julio, 1924). Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/7-4/> [consultado el 19/07/2022].

Suplemento de **MARTIN FIERRO** Nro. 7 Julio 25 de 1924

ARTE ARGENTINO



El tríptico "Viejas de Tulum" (antiguo nombre del país que hoy es provincia de San Juan), fué una de las producciones más elogiadas de la reciente exposición de Bermúdez Franco. Resultó la más lograda y característica de sus obras, donde como en la mayoría de sus nuevas caricaturas, el joven artista demuestra persistente ahinco por hallar su personalidad, y lo consigue

La "Casa del Arte" y los artistas jóvenes

La "Asociación de Amigos del Arte" acaba de conocer Buenos Aires con una institución de indudable y vibrante vitalidad. No entraremos a destacar detalles acerca de sus propósitos y su constitución ya difundidos por la prensa diaria, pero apuntaremos algunas reflexiones.

MARTIN FIERRO, que gusta llamar las cosas por su nombre y castigar con dureza cuando las circunstancias lo exigen, no puede callar su aplauso en esta oportunidad en que los pudientes evidencian su deseo de colaborar en la labor artística de los creadores.

Hay en todo artista la posibilidad de una plenitud perdurable, que exige, para su completo desarrollo, el ambiente propicio de una sociedad amable y comprensiva, culta y sensible a las manifestaciones de belleza. Todos los artistas saben profundamente lo que significa el apretón de manos oportuno y el estímulo de la palabra inteligente. La sensación de que la obra no cae en el olvido o el indiferentismo, porque la recogen las inteligencias y la perciben las sensibilidades, es el anhelo mayor de los espíritus en que late ese noble y trascendente afán de supervivencia, en cuya virtud florece el arte.

La nueva institución, que ha evidenciado ya su simpatía por la gente joven, trata de crear ese clima propicio de las sociedades cultas que recogen con fina percepción la obra de sus artistas. Tiene para ellos latente la palabra necesaria y les tiende una mano franca en que no debe verse otra cosa que una mano amiga que colabora aplaudiendo.

No faltarán, como no han faltado ya, espíritus mercedinos que vean en la creación de la "Casa del Arte" un vanidoso prurito de exhibición de nuestra clase distinguida. Tal cosa no debe asombrarnos ni desanimar a nadie. Hay un género de personas semejante a esa clase de espejos cóncavos o convexos que devuelven deformadas las imágenes. Para contrarrestar la problemática sugestión negativa de esas gentes la "Asociación de Amigos del Arte" debe saber que los artistas jóvenes—de los cuales una cruzada cantidad y la mayor parte de los mejor calificados forman en las filas de MARTIN FIERRO,—contemplamos su obra, más que con simpatía, con cariño, porque hemos comprendido su propósito de colaboración, y no de protección, en la obra de nuestro desarrollo intelectual y artístico; obra para la cual las clases superiores por espíritu de aristocracia y condiciones materiales, si es que verdaderamente, como lo entendemos, aspira a cumplir su razón de existencia, necesitan del aporte de los artistas como nosotros necesitamos de ellas. Armoniosamente se completan así el creador con el público a quien destina su creación,

Las próximas exposiciones del Padre Butler, Rignoldi, Fierroventi, para las cuales el salón de la Casa del Arte se cedió sin desembolso alguno a los artistas, las conferencias sobre nuestros escritores más jóvenes y las conferencias y audiciones a cargo de ellos mismos, la institución de premios literarios y la edición de libros, los conciertos y recitales, además de otros proyectos no menos importantes, dan la sensación de que estamos ante la perspectiva de una obra de trascendente significado, cuya realización ha de obligar al caudoso aplauso.

Hasta hoy nuestros artistas y nuestros escritores jóvenes han trabajado aplastados por el anónimo, o por la indiferencia del país que ignoraba la existencia de muchos valores positivos. La "Asociación de Amigos del Arte" quiere conocerlos y que se los conozca y por eso la "Casa del Arte" es nuestra casa.

Su palacio de la calle Florida, con sus reuniones periódicas de poetas y artistas, revivirá más ampliamente épocas amables en que florecieron las artes y días de anhelo cuando en los salones porteños departían los hombres ingeniosos y las mujeres cultas y de elegante espíritu.—G. L.

DE "CARTE BLANCHE"

El público y sus guías confunden futuristas y cubistas. Es poner en el mismo saco a románticos y parnasianos.

"El encantador Marinetti", decía siempre Guillaume Apollinaire. Tenía razón. Marinetti nos encanta como un vendedor de baratijas, por las bolas de todos los colores que lanza contra las ruinas, por la trepidación que imprime al viejo farniente italiano. En su nuevo manifiesto: "El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica", cuenta que "sus sentidos futuristas conocieron ese esplendor sobre el punto de un dreadsought".

Este manifiesto contiene cosas sanas, otras excesivamente ingenuas.

Por lo pronto, Marinetti habla de ese dreadsought en el estilo de Byron. El texto de un film americano sería más convincente. Luego, parece olvidar que la cifra se oculta bajo las más bellas obras de todas las épocas. Es el esqueleto sin el cual ni cuadro ni poema pueden tenerse en pie. Hablar de cifras significa, pues, mostrar ese esqueleto, cosa que puede ser considerada, en arte, como el peor atentado contra el pudor.

Describir un dreadsought no es más nuevo que pintar una galera. Lo nuevo sería hacer sentir en un poema el ritmo de un dreadsought, como Racine ovoida la pompa de una galera. La onomatopeya, por su parte, nos rebaja al rango de papagayos (aun la que Marinetti bautiza: "onomatopeya abstracta"). Un espectáculo, un ruido, que entran por el ojo y la oreja, deben sufrir, antes de salir por la pluma, metamorfosis profundas.

Contemplamos al circo. En medio de la pista el crecimiento hace brotar flores maravillosas. Son los clovras. Ellos en diez minutos nos arrojan la vida comprimida, en lugar de los fragmentos interminables de "algunas vidas" que el teatro desarrolla durante tres horas.

Así hace Picasso. Sus "naturalezas muertas" parecen a primera vista tan lejanas del modelo como los payasos de nuestros vestidos y nuestro lenguaje—pero si se "mira", la verdad aparece, terminante, imprevista como un "trome la oeil" superior.

Jean COOTEAU.

Los "Seis personajes" de Pirandello

Carta en tres partes

Mi querido Durán:

Leí "Seis personajes en busca de autor". Puede, cada uno de ellos, seguir buscándolo, que no lo encontrará. No hay sino un Alejandro—la Muerte—capaz de cortar ese nudo gordiano, hecho todo él con hilos negros. La muerte, sí, para cada uno, sí, de los seis personajes.

¿Qué autor vivirá, en su vida de forjador de quimeras, aquellas seis vidas diferentes, vivas, realísimas? ¿Qué agua lustral borrará aquellas manchas? ¿Qué compasión curará aquellos torcedores, aliviará aquellas culpas y salvará a los inocentes? ¿Qué autor?...

Ya ve Vd. que el mismo Pirandello, que aspira a ser su autor, no logra desentredarse bien en semejante trepa de almas embutunadas con un botón hediondo. (Alguien—el de siempre—atiza fuegos y manojos retortas allá en lo invisible...)

¡Y las palabras!... ¡ellas!... "¡Pero si todo el mal dice el primer personaje—está en eso: en las palabras! En cada uno de nosotros vive un mundo de imágenes diferentes. ¿Cómo es posible que nos entendamos si en mis palabras vibra el sentido y el valor de las cosas que en mí están, en tanto que, quien las oye, inevitablemente los da el sentido



Anexo V

Nota sobre la conformación de la Asociación Amigos del Arte en la revista *Proa*, Año I, N°1 (agosto de 1924). Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-1/> [consultado el 23/07/2022].

Asociación amigos del arte

C UANDO las clases dirigentes de un país buscan la convivencia con los artistas, ese país está llegando a un grado apreciable de civilización. En los países sudamericanos hay una variedad de tipos bastante desigual. Mientras en Chile y Brasil, por ejemplo, la aristocracia del dinero es a la vez la clase política y la depositaria de la cultura, en Centro América en general el artista es un producto esporádico y en nuestro país están perfectamente divorciados el político, el aristócrata, el comerciante y el artista. Los europeos sólo conocen argentinos millonarios y saben que nuestro país está poblado de vacas. Ellos no tienen la culpa. Hasta Méjico se ha rodeado de cierto prestigio espiritual con sus embajadores poetas. Nosotros hemos tenido un santo horror a los intelectuales y a los artistas, tan eficaz, que lo hemos contagiado a los extranjeros, quienes sonríen irónicamente de South America.

Pero a pesar de las clases negativas, se ha formado ya una clase intelectual capaz por su número y calidad de iniciar eficazmente una tradición respetable. Como todo fenómeno de esta especie, tiende a saturar los aspectos más reacios del ambiente. Y la Sociedad Amigos del Arte, formada por lo selecto de nuestras clases dirigentes, con una visión muy clara del instante que vivimos ha constituido un centro que ha de ser una especie de núcleo condensador y refundidor de esas fuerzas espirituales que surgen de todos los ambientes en forma verdaderamente prolífica. Los artistas sin estímulo no alcanzan jamás la plenitud. Desheredados de toda expectativa han

languidecido hasta hoy, produciendo por fatalidad personal un minimum de formas. La Sociedad de Amigos del Arte llega en la hora propicia. Ella creará ese ambiente sin el cual el artista no alcanza la tensión máxima necesaria para producir la obra perdurable. En un mes ha logrado amalgamar muchas energías dispersas. No han faltado incomprensivos y plebeyistas, para criticarla y recibirla con suspicacias y reservas. Pero los verdaderos artistas han recibido con júbilo esta esperanza de una próxima sociedad donde ocupen su lugar los valores del espíritu.

Anexo VI

Nota de Alberto Prebisch sobre el paso de Marinetti por Amigos del Arte en la revista *Martín Fierro* Año III, N° 30-31 (8 de julio de 1926). Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/31/> [consultado el 22/07/22].

MARTIN FIERRO

10 Cts.

Periódico quincenal de arte y crítica libre

10 Cts

Dirección y Adm. Tucumán 612, 3°.

Buenos Aires, Julio 8 de 1926

Segunda época, Año III, Núms. 30-31

ENTRE NOSOTROS

No basta, como creía aquel que no se desdubría ante los muertos, no basta el libramiento de cuatro o cinco imitaciones convencionales, ni el abandono fácil de dos o tres castumbres retóricas, para poder llamarse nuevo... Todo lo más que haríamos con tal temperamento sería trasladarnos al otro extremo del "sube y baja".

Así, negar lindes redondas de volar, como la "blanca brisa" y el "céfiro leve", caedrú muy poco si abusamos un lino de horizontes, para luego cimbrar en enda rato sobre el lomo rosado de la mañana, o rastallar en el alucinado circo de las horas.

He conocido hasta cuarenta y tres lugares comunes en nuestra recién nacida literatura, y varios resortes cónicamente sensitivos a la gonzón de muchos metafóricos, con epitelios formal en infinito número de posibilidades. La abundancia del "como" en nuestros versos, la carencia de rigurosa integridad en nuestros poemas, y el abuso de ciertas expresiones de mucho horizonte emocional, son gaja de novecos: fallas de construcción debidas al prontísimo desprecocimiento, a la falta de esterilizar voluntad para el análisis de los propios afectos.

Y es mejor que todo esto lo diga uno de nosotros antes de oírlo en bocas de reproche o en argumentación de negadores. Porque atajándonos a tiempo de los vicios que empiezan a subirse por el lado de nuestra diliplicación, conservaremos la pureza como mejor defensa en esta escaramanza con nuestros contrincantes, los pasadistas mudos y sonrientes.

En efecto, si yo fuera una sombra de esos que están gastando atrás la pobreza oscuridad que les dejamos, habría esforzado mi magrura de cañider persistente para gritar a la vanguardia: "¿Adónde está ese mundo nuevo que ya empieza a gastarse en la repetición de los plagiarios?"

Porque hay que convenir en que así es nuestra apatencia. Pero tratemos de explicarnos:

Como tal vez no olemos a cinco los maestros de hoy, la justificación de tantas coincidencias cabe en el gráfico de muchas líneas convergentes incidiendo en los cuatro o cinco nories disponibles. Pensemos en nuestra juventud, es decir en el tiempo que nos queda para vigorizar lo propio y desembarazarnos de influencias pesadas y simpatías un poco manueadoras. Mucho esfuerzo ambicioso quedará en desperdicio por falta de emoión o de perseverancia. No obstante, se hace viable en muchos la presencia de dos cosas magníficas: personalidad y temperamento. Tal vez muy extraviada la primera en el berrullo de la propia búsqueda, pero bien definida en algún intersticio de lucidez.

Nuestro mejor camino hacia nosotros empieza en la conquista de una virtud muy poco aguerencada: la disciplina mental. Cruzadas heróicas a través del diccionario, búsqueda de posibilidades lingüísticas, refrescamiento de vulgarismos, conciencia de nobles trucos literarios, en una palabra, ícton, y sobre todo una enérgica severa y constructiva, son cosas que nos urge realizar. Porque lo otro es bien cierto que nos abunda y se derrama.

Se de muy pocos compañeros que extiendan su aridez intelectual más allá de la simple lectura. En haraganería y una viciosa indiferencia por las cosas que exigen minutos largos e intensos, la vida de cartero interdicido el rigor necesario sin oficio, son los resabios de la bohemia melancólica, pose de mugre lírica que nos queda en la sangre, por herencia.

Muchachos: ofínemos las armas con eso. Quenemos en un campo de deportes la utilidad lamentable, colgemos de una vez esa romántica jactancia, esa los mandona de los lamentos carrerigos, el farolito con los obligatoria. Porque antes que a la propagación de las nuevas retóricas, nuestra intención renovadora se dirige a la higiene del ambiente. Y tenemos para con la época obligaciones de salud y seriedad, de cuyo cumplimiento resultará la codiciada independencia, la imposición mundial de nuestros propios valores.

Antonio VALLEJO.



A. Xul Solar - Milicia

MARINETTI EN LOS "AMIGOS DEL ARTE"

Por Alberto Prebisch

Una feliz consecuencia de la visita de Marinetti a esta ciudad, ha sido la exposición organizada por un grupo de artistas de vanguardia en el local de los "Amigos del Arte". Pettoruti, Xul Solar y Norah Borges concurren a ella con algunas de sus obras más representativas. Dos proyectos arquitectónicos de Vautier y Prebisch integran esta interesante manifestación de arte vanguardista.

Última grande que la premura con que ella fué organizada, no haya permitido presentar al público una más amplia demostración de fuerzas nuevas. Las tentativas de esta índole implican una serie de responsabilidades que es necesario encarar con larga premeditación. Desgraciadamente, el público es un factor que el artista debe tener siempre bien presente. Su suspicacia es extrema. Mal orientado por una deficiente educación estética, inocente y cotidiana víctima de la crítica ciega, su mala voluntad hacia cualquier intento renovador es indiscutible. Y la docilidad premurosa con que acepta en la vida diaria, toda innovación que concuerda a mitigar los inconvenientes de una existencia demasiado febril, se encuentra ampliamente compensada por aquella incomprensible coherencia rutinaria.

Varios son los artistas, de indudables merecimientos, que podrían haber figurado con honor al lado de

los antedichos. Pintores como Horacio Butler, Travascio, Tapia, del Prete, escultores como Curatella Manés y Falcini, arquitectos como Alejo Martínez y Fermín Beretberide, hubieran acrecentado eficazmente el valor demostrativo de esta exposición. Acaso el orgulloso apartamiento de una obra aislada, por excelentes que sean sus cualidades, no tenga, ante la opinión puramente impresionable del público, la fuerza convincente de un nutrido conjunto.

En esta oportunidad, la cálida verba del señor Marinetti puso al alcance de los espectadores algunos de los más notorios artículos de su dogma estético. En realidad, pocas palabras salieron de su boca que conmovieran por su imprevista novedad al oyente entendido. Y es que la ideología marinettiana sabe ya a vino pasado, según el paladar de los buenos catadores.

En los comienzos de la campaña modernista, pocas eran las obras que respondieran con alguna fidelidad al sentir original de los artistas innovadores. Ante los requerimientos de una sensibilidad que se despierta tumultuosamente, la facultad expresiva del hombre se debate en la más desesperada ineficiencia. Y es entonces que la fiebre teórica aparece, para compensar esta pobreza creativa. El credo artístico de Marinetti

(Sigue pag. 3)

219

Marinetti en los "Amigos del Arte"



Norah Borges — El medallón

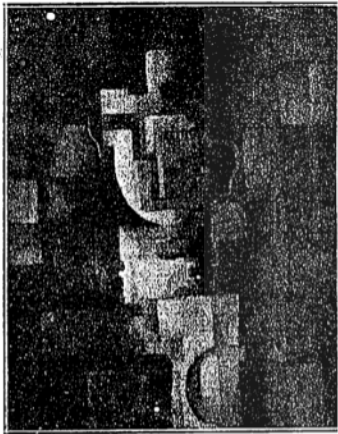


Norah Borges — El niño rubio



Norah Borges — Paisaje de Portugal

tiene todo el sabor de aquella época de exacerbada furia dialéctica.



Emilio Pettoruti — Estudio de retrato

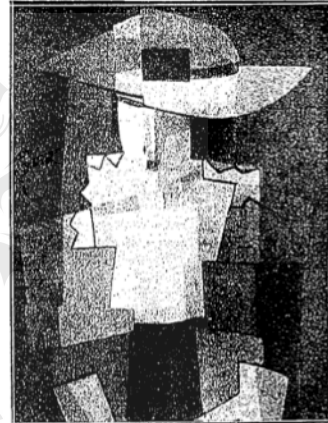
Cualquier teoría encierra, dentro de su propia fuerza el peligro de la degeneración dogmática, cuando no es

sometida, de tiempo en tiempo, a una rigurosa confrontación con la realidad. De aquí que el pensamiento de Marinetti no haya perdido aún su carácter primitivo, general y casi abstracto. A medida que iban saliendo a luz las obras de los artistas innovadores, la teoría marraña original sufría modificaciones sustanciales. La experiencia individual de cada artista, puesto ya en el duro trance creativo, le sugería las fallas inherentes a todo sistema puramente dialéctico. A la severa ortodoxia plasticista de los primeros tiempos, hemos visto así suceder un fuerte movimiento de reacción hacia la naturaleza objetiva. La aspiración de un arte puro y deshumanizado ha llevado a los creadores hacia un callejón sin salida honorable. Y la abstracción decorativa, única meta en la circunstancia, no se acuerda por cierto, con esa intensa necesidad de lirismo espiritual que parece ser, en efecto, una de las esenciales características del arte nuevo.

El futurismo marinettiano ha sido ampliamente superado. Por otra parte, la extraordinaria complejidad del espíritu contemporáneo se resiste a someterse a los rigores de cualquier estrecho dogma. Y cada individualidad vigorosa exige, a su aparición, un serio examen emendatorio de las teorías vigentes.

En la exposición que nos ocupa, Pettoruti por un lado, Xul Solar y Norah Borges por otro, nos demuestran que el acento moderno puede manifestarse bajo apariencias contradictorias, en obras reveladoras de los más opuestos temperamentos. Los ensayos de arquitectura de formas abstractas que preocupan a Pettoruti, el arte misterioso y simbólico de Xul Solar, la intención poética y dulcemente sentimental de los di-

bujos de Norah Borges, nos obligan a considerar con escepticismo los principios que pretenden fijar intran-



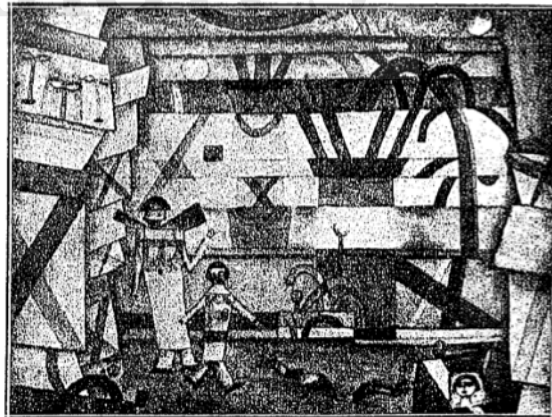
Emilio Pettoruti — Pierrette

sigientemente los límites y las fuentes precisas de la emoción artística.

ALBERTO PREBISCH.



A. Xul Solar — Angel



A. Xul Solar — Escenario

Manuel Gálvez intenta en "El Hogar" una inútil defensa de la "Antología" de Noé contra nuestro juicio, pero confirma y deja subsistentes todas las apreciaciones de "Martín Fierro."

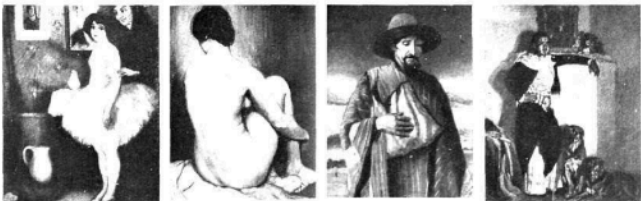
Anexo VII

Nota sobre la obra de la Asociación Amigos del Arte en la revista *Caras y Caretas*, v.33, n°1.662 (9 de agosto, 1930). Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0004080157&lang=es&s=1660> [consultado el 15/04/2022]

CARAS Y CARETAS

"Amigos del Arte" realiza una feliz

La prestigiosa entidad porteña, presidida por el selecto espíritu de ropa, con una hermosa edición de 164.000 tarjetas postales, el nombre



"La presentación", de Valentin Thibon de Libran. "Desnudo", de Jorge Soto Acebal. "Tipo primitivo de Tehuacan", de José A. Terry. "El paronito", de Celedón Hernández de Quiroz.



"Cels", de Luis Cordova. "El bautismo", de Alfredo Gramajo Gutiérrez. "Tarde triste", de Atilio Malinverga.



"Paisaje" (España), de Ernesto. "Noche japonesa", de Pio Celli. "Guschino", de Luis L. Agüero.



"Niña Mazquita", de Emilio Centurión. "En la sombra", de Carlos Ripamonte. "Trabajo nocturno", de Alberto Rossi. "El paisaje", de Fray Guillermo Butler.



"Elena la judía", de P. López Buchardo. "Psiquis", de Mario A. Canale. "Cabeza de mujer", de Emilia Berlitz. "Autorretrato", de Eduardo Sivori. "Retrato de Fernando Fader", de Antonio Alice.

En la imposibilidad de reproducir todos los postales de esta

CARAS Y CARETAS

iniciativa de cultura artística

la señora Elena Sansinena de Elizalde, difunde, en América y Europa y la obra de los más reputados pintores y escultores argentinos.



"Retrato", de Jorge Bermúdez. "Día de trabajo", de Il. Quiroga Alcega. "De aquellos tiempos", de Juan C. Alonso. "El obispo", de Esteban A. Caraffa. "La naranjera", de Mario F. Borrani.



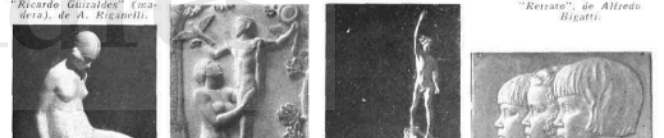
"Cotral de cabras", de Fernando Eder. "Viña toscana", de José León Pagano. "Bato", de Ana Weiss de Rossi. "Pinos en la playa", de G. López Nagul.



"Nocturno", de Martín Balbuena. "Contraluz", de Ernesto de la Cárcova. "Muchacha toscana", de Francisco Vidal. "Composición", de Lino Spillberg.



"Paisaje" (Italia), de Emilio Pettoruti. "Romeroa gris", de Walter de Navarin. "Ricardo Güiraldes" (máscara), de A. Riganelli. "Retrato", de Alfredo Bigatti.



"Desnudo", de Pedro Tenti. "Piedra", de José Fioravanti. "Monumento a la Independencia en Humahuaca", de E. Soto Avendaño. "Niños de Oliva", de J. C. Oliva Navarro.

interesante colección, publicamos cuarenta de las mismas.

Anexo VIII

Recorte de nota en la revista *Aconcagua*, Año I, v.4, n°11 (diciembre de 1930), pp.67-68.

Recuperado de Meo Laos, V. (2007), p. 64.



Un aspecto del salón de exhibiciones

Los Amigos del Arte

LA Asociación "Los Amigos del Arte" ha realizado una labor verdaderamente notable en pro de la cultura artística de nuestra capital. Esta entidad particular ha llegado a ser una institución ciudadana, característica de Buenos Aires. Ha tomado sobre su responsabilidad lo que en otros países hace el Estado. Y la Asociación "Los Amigos del Arte" ha hecho muy bien cuanto ha intentado hacer y aun ha hecho mucho bien. Su obra es intensa y continuada hasta sorprender. Debe haber una persona en la Asociación que anime y dé vida, sin descanso, a los planes y propósitos que se deben realizar continuamente para



Señora Elena Sansinena de Elizalde, presidenta de la institución.

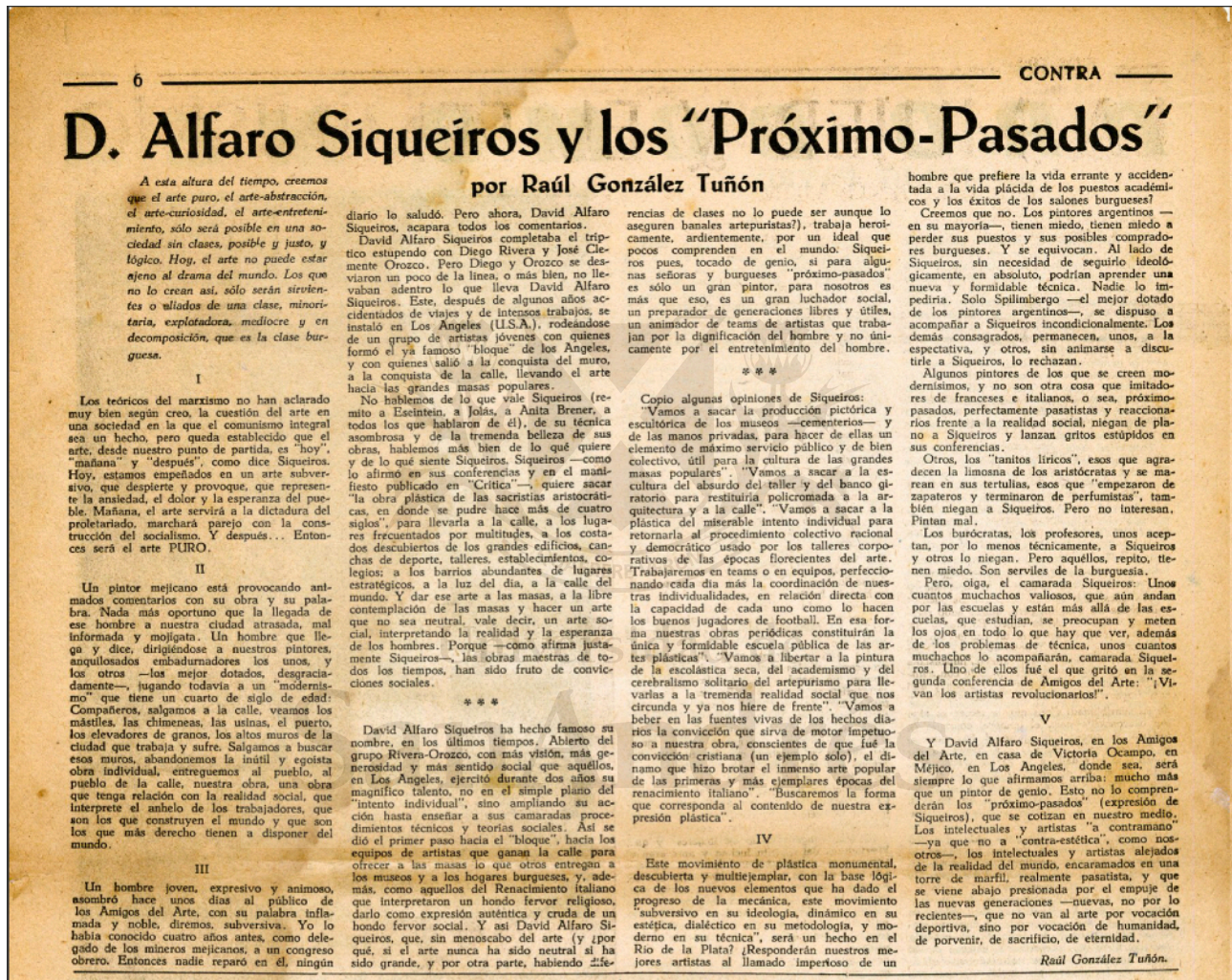
de la Asociación "Los Amigos del Arte".

del Arte

que la obra no se desvirtúe. Esa persona existe y ha de ser irremplazable, por cuanto los miembros de la Asociación la confirman todos los años para el puesto que honra desde que se fundaron "Los Amigos del Arte". Una vez más, la confianza de éstos ha elegido a la señora Elena Sansinena de Elizalde, presidenta de la institución. Tenemos, pues, la seguridad de que en 1931 se repetirán los aciertos y las emociones de arte que se nos han proporcionado estos últimos años en las salas de la casa de la calle Florida. La Asociación "Los Amigos del Arte" fué fundada en 1924, siendo elegida presidenta la señorita Adelia

ACONCAGUA - 67

Reseña de Raúl González Tuñón sobre el paso del artista mexicano David Alfaro Siqueiros por los salones de Amigos del Arte tras la cancelación de la tercera de una serie de conferencias programadas en la institución en *Contra*, Año I, n°3 (julio de 1933), página 6. Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/contra-no-3/> [consultado el 09/07/2022].



Apartado de versos satíricos "Enemigos del Arte" en la sección "RECONTRA" de *Contra*, Año I, n°3 (julio de 1933), página 16. Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/contra-no-3/> [consultado el 09/07/2022].

R E C O N O T R A

L O C U R S I



"C'est la mode, mon cher..."
(Dibujos de Ginzo)

Los "Modernos"

Dicen que Butler y del Prete y Basaldúa y otros ranas anduvieron hablando macanas, vale decir, hablando al cuete. La viril pintura mural de Siquetres, los ha asustado. La burguesía no está mal... porque siempre paga al contado. Y no han de ir a ninguna parte a pintar ni el muro más chico. A ellos el arte, solo el arte... pero el arte de hacerse rico.



"C'est la mode, mon cher..."
Potolo Gómez quiere ser marzocquero

Ovillejo

Te leo y digo: Je... je...

DON JOSE

Capitán del papelón

LEON

Patrón de lo chabacano

PAGANO

En el ojal una dalia

y un bastoncito en la mano

¡Fuiste a hablar de arte a Italia!

DON JOSE LEON PAGANO

El Gran Premio

Carlos Ibarquren ¡oh!

un libro malo escribió.

Mas, como es tan conocido,

un premio grande sacó

y está muy agradecido.

¡Pero, los lectores, nol

Lo cursi

Complejo teatral en 1 acto

La escena: Casa de Madame Victoria. Decorado sumamente sencillo. En primer plano, una curiosa escultura que da el tono cultural del ambiente: la cabeza correspondiente a Ortega y Gasset, el cuerpo a Tagore. La fisonomía de Ortega está un tanto alterada por una barba que es la mismísima del conde Keyserling. Los pies recuerdan al ensayista desconocido y están calzados con estiligráficas. Hay varios dioses epalescentes. En un rincón, un ramo de orquídeas con la siguiente inscripción: "Souvenir de Paul Morand". Lacayos uniformados, pastilleros, un dibujo de Picasso, tunas y una fotografía de cierta reunión social en los Enemigos del Arte, distribuidos a voluntad, completan el decorado.

Los jóvenes y denodados ensayistas. (Entrando). — ¡Bon jour madame Victoria!

Madame Victoria (Que languidece en uno de los divanes). — Hello, boys!

Los jóvenes y denodados, etc. (A coro). — Tenemos un "potin" maravilloso. Sus detractores dicen que con motivo de haberse usted dedicado a los negocios editoriales. "Sur" cambiará, "SUR" morirá... Sur... sum corral.

Madame Victoria. — "Sur" no morirá.

¿Quién expresaría entonces los ideales del barrio norte?

El señor inglés y borracho. — O. K.

Los jóvenes y denodados, etc. — Nos lo imaginábamos madame Victoria. Impossible hacer caso a gente que no dispone ni de un misero complejo.

Madame Victoria. — Como decía el arquitecto Peachum, refiriéndose a la exégesis multiforme que fué anotada por los conocidos eruditos persas Pantaff and Narquile...

Los jóvenes y denodados, etc. — Oh, madame Victoria... Vous êtes une merveille...

El señor inglés y borracho. — O. K.

El erudito irreconocible sí que también goloso. — Más champagne.

Los jóvenes y denodados, etc. — ¡Qué opinión del dórico y jónico injertado con el másónico!

Madame Victoria. — Opino con los icetas que la simbología sinestésica adolece de ramonismo. Como dije en mi libro...

Los jóvenes y denodados, etc. (De pie). — ¡Va vá madame Victoria... Qué merveille!

El señor inglés y borracho. — O. K.

El erudito irreconocible sí que también, etc.

— Más champagne.

(Silencio meditativo y cultural sí que también aburrido. Las botellas yacen vencidas. Madame Victoria se sienta y escribe una carta al director de "La Nación". Un criado brinda a los invitados la enciclopedia Espasa y la Guía de Teléfonos puesta en versos por Carlos Obligado. Otro criado no menos lujoso trae en una bandeja de plata una tarjeta con esta inscripción bien visible: "Monsieur Dada".)

Madame Victoria (De pie). — Bien, mes amis. Tomorrow trataremos el complejo pedagógico.

El erudito irreconocible sí que también, etc.

— No hay más champagne.

Los jóvenes y denodados, etc. — ¡Au revoir, madame Victoria!... (Alejándose) ¡Good bye!... (Desde afuera) ¡Arrivederci!... so long!

El señor inglés y sonámbulo (Se despide).

— O. K.

TELON.

(El telón cae desgraciadamente sobre la cabeza del Erudito irreconocible sí que también goloso. Este se incorpora con la cabeza hinchada y recita un largo poema en varias jornadas del señor Soto y Calvo. Desfilan en seguida los heréticos legionarios de la A.N.A.)

Vargas Vila

Ha muerto Vargus Vila. Ha muerto físicamente, pues moral e intelectualmente hacia muchos años que había muerto. Sólo vivía entre esa muchedumbre amorosa y romántica de los incultos.

Ante la reconquista del nombre del novelador en el panorama intelectual, hemos sondeado, llevado por esa noble predisposición literaria que es el análisis, en su personalidad de autor de tantos libros, amalgamados con torpes odios y vanidades.

...Y al juzgarlo, comprobamos, con cierto asombro, cómo este hombre, que formó número de una pléyade de grandes escritores — la avanzadilla reformadora de la literatura hispanoamericana — quedó aislado y de irrefutable muestra de negación intelectual, casi por voluntad propia, por no saber o no querer destruir su fervor egolátrico. Ese fué el mal de Vargus Vila: su soberbia egolátrica.

Apenas iniciado, templada su pluma, prometiéndole esperanzas grandes por su carga lírica, le vemos empolvarse en su estúpida actitud, adociéndose a sí mismo, alimentando un vano sueño de maestro de juventud, con un fondo literario gravado de cinismo. Vargus Vila, por esa actitud suya, puso barreras a su evolución, quedando en un ramplón musicante de palabras. Este ritmo que ese conoce por "ritmo vargavilescu", se de él, no encierra nada.

No es solamente un morbooso sensual en la burda y canallasca trama de sus novelas, sino, también, en esas rimadas descripciones de amaneceres, de tardes, de todo aquello que envuelve en su verba pletórica de hueguesitas. Creímos al principio, cuando llevados por nuestra avidez de conocimiento, nos acercamos a su obra, que nos habíamos encontrado con un alto poeta, personalísimo. Era en la época que por todas partes se leía, con hambre, a Vargus Vila; pero, analizándolo, buceando en el alma y cerebro de la producción del autor de "Copos de Espasa", sólo hallamos a un imitador, de la más baja especie, de D'Annunzio. El único, quizá imitador, en América, del ilustre artista. Pero un pobre imitador, que no supo vestir sus semicolos en una buena prosa ni superar — o moralizar más — la trama d'annunziana.

Vargus Vila, descubre al más neféto psicológico, su patique monstruosa, sensual y enfermiza.

Este hombre nació a la literatura al lado

de Darío, Rodó, Nervo y muchos otros espíritus nobilísimos, fué la excepción entre aquellos. Abrió para todos y para todos un camino malo, requetico e inconsciente. Se creyó cincelador de personajes de grandes voluntades, y sólo acertó a plasmar seres biológicamente mequinos, lacerados por el virus personal de la carne.

Y lo horrible, lo enorme, lo que no se le puede perdonar, ni aún en este momento de su muerte, de su total desaparición, es que haya hecho tanto daño a la juventud; malogró a una gran cantidad de jóvenes escritores. Y aún más: llevó al suicidio y a la tragedia a esos seres, incultos por naturaleza o por fatalidad de sus destinos, que bebieron sus anhelos de horizontes en las páginas canallas del que con gesto de histrión se declaraba maestro en consejos para la juventud. Nadie más funesto que él para esos que sin valor propio, sin fuerza ingénita para echar a andar en lo intelectual, van a cobrar bríos en las fuentes de los que avanzan, bien o mal. Conozco algunos que supieron zafarse de la dictadura vargavilescu y que devolvieron todo el mal en páginas bien templadas, señalando la carroña del autor del "Camino del Triunfo".

José María Vargus Vila, fué el alimentador de un deshonesto editor, que — como él —, envenenó, ¡y aún envenenó!, a esa muchedumbre sentimental e inculta, que forma la plebe.

Pero no sólo fué únicamente grosero y cínico en su obra de novelista, sino lo fué, también, en sus ensayos de crítico. No hay ni uno solo de sus escritos, en esta materia, que tenga un adarme de sereno juicio, ni de equidad. O elogió con ditanhos desmedidos, adúlter y grotesco, o vició toda su bilité en palabras de odio, de un odio repugnante, en aquellos que se fueron santos de su devoción. ¡Y ni en sus artículos políticos!

De Vargus Vila no quedará nada para la posteridad. Ni en este instante, siquiera, tendrá una palabra benévola. Al reaparecer su nombre, con motivo de su muerte, el gesto o la palabra que arranca, aún en aquellos de más humano fondo, es de desdén o de asco.

(Toda una vida de 72 años, para lograr, como recompensa a tan largo período de trabajo, el latigazo de un vocablo duro!)

José PEREIRA FELIPE.

Buenos Aires, Mayo de 1933.



"C'est la mode, mon cher..."
Hugo Byron Pérez quiere ser comunista

Ovillejo

Mediocre diputado

Robertito

alimbarado y marmota

Cráneo duro como el roble

Noble.

Escriba de paso-doble,

lo del ruso viene al caso:

¡Sirviente de don Tomaso

Robertito J. Noble.

Los enemigos del arte

Buen perfume, color ocre,

tranquila luz se reparte...

pero qué gente mediocre

esa de Amigos del Arte.

Figuras muy en desuso

pasaron por la entidad.

Ninguna dama se opuso.

Ningún tipo dijo: "Bah..."

Pero cuando un verdadero

artista llegó a Florida,

se alborotó el avispero:

— ¡Nos viene a amargar la vida...



"C'est la mode, mon cher..."
Gladys Pistoletti quiere ser estrella

Gente bien

Si jurado, a los parientes

premió siempre el muy ramin.

Si pintor, siempre fué un

muy vulgar pintor de frentes.

Porque en la tierra argentina,

lo que se hace, se hace mal.

El pobre, liga la espina,

el rico, el oro y la gloria...

y aquí termina la historia

del señor Soto Acebal.

"CONTRA", AGOSTO DE 1933

EN EL PRÓXIMO NÚMERO COLABORACIONES DE: Nydia Lamarque, Roberto Arlt, Edmundo Gulbourg, Arturo Mom, P. Rojas Paz, E. González Tuñón, R. M. Setaro, Norah Lange, Amado Villar, B. Graiver, R. Araoz Alfaro, José Gabriel, Peña Rodríguez, Luis Alberto Sanchez, Leonidas Barletta, Ricardo Aranda, R. Puigross, E. Giudice, Raisa L. de Dorffmann, León Dougo, Luis Waismann, Silvio Colt, F. Robles, etc.

Los Sucesos, los Hombres

Lo ridículo

Y qué adelantaditos los señores y las señoras de Enemigos del Arte — como ahora llama todo el mundo a esa entidad. — Muy adelantaditos. Son la última palabra. Pero ahora nos preguntamos nosotros: ¿Qué dirán Eugene Jolas, Anita Brenner, Seymour Stern, Sergio Eisentein, cuando se enteren, cuando sepan lo que se hizo con Siqueiros? La actitud de los Enemigos del Arte nos llena de ridículo ante el mundo culto. Los Enemigos del Arte carecen de comprensión, de sensibilidad, de sentido de la hora. Peor para ellos.

Alrededor de Siqueiros se está gestando ahora un intenso movimiento. Si de los pintores consagrados sólo lo acompaña Spilimbergo, los valores jóvenes, nuevos, están a su lado.

La libertad

El comunismo no niega la libertad. La asegura para después por medio de la dictadura del proletariado. En este período de la construcción del socialismo, además de los problemas de la industria planificada, se lucha contra los últimos intentos contrarrevolucionarios y se prepara a las nuevas generaciones, hasta que no exista en absoluto la diferencia de clases.

Saavedra

A pesar de los esfuerzos de los Carulla, Laferrere, etc., por reivindicar a Saavedra, existen en el Archivo Nacional, unas cartas — sobre todo las de Arzac, el "gigante" —, que prueban que Saavedra, además de reaccionario, era, en los primeros días de la Revolución, monárquico, pero monárquico partidario de España. De prepotencia le hicieron entrar a Saavedra la idea de la libertad. Vayan al Archivo esos gaceticillos y estudien...

El caso Ibarquren

El premio a Carlos Ibarquren repite las injusticias de siempre. Se premia a un hombre conocido, relacionado, a una de esas caducas glorias oficiales que sirvieron a Uriburu, pasando, de un desdichado demoliberalismo a la más cruda reacción. No se premia un libro. Porque el libro de Carlos Ibarquren sobre Manuelita Rosas, es más, mucho más que mediocre. Y ¿qué representa el señor Ibarquren? ¿Qué ha hecho, qué ha escrito de bueno ese señor? Nada. Ni una sola página perdurable.

Lo de "Signo"

Siqueiros habló en "Signo", mostrando una vez más su conocimiento y su coraje. Su conferencia, de "preguntas y respuestas" fué una formidable arremetida contra los pasatistas y la burguesía. Siqueiros pulverizó a sus adversarios, ¡los pulverizó, y nadie se atrevió a seguir discutiéndole. Tenía Siqueiros las manos llenas de argumentos definitivos, de clara y terminante dialéctica. Ojalá hayan aprendido algo los pintores.

El arte puro

El comunismo no niega el arte puro, en la nueva sociedad comunista integral. Pero mientras subsista la dife-

rencia de clases el arte no puede ser puro, no puede ser neutral, tiene que responder a una tendencia, a la burguesa o a la anti-burguesa.

El caso Siqueiros

La mentalidad burguesa, pasatista y mediocre de los Amigos del Arte, no nos sorprende. Lo conocíamos. Si ha puesto de relieve una vez más, en el caso Siqueiros, esa mentalidad trae gustosa, a personajes de tercera categoría, como Keyserling y Morand, pero tiembla ante hombres vigorosos, nuevos, valientes, como Siqueiros, que además, ha gritado cuatro verdades al público de esa asociación inexplicablemente subvencionada por el Gobierno.

Un premio

Uno de los premios del último salón, el adjudicado a la señora de Soto Acebal, por trabajos tan inferiores como las carátulas de "El Hogar", es inexplicable. ¿No había trabajos más superiores? Sí, los había, evidentemente. Llamó la atención el hecho de que el señor Soto Acebal, esposo de la expositora, haya sido uno de los jurados.

—Y para Spilimbergo, ¿ni una mención?
—Para Spilimbergo, el más grande pintor argentino, y el que expone allí la mejor obra, no hubo nada.

El caso Carine

El intendente municipal señor Vedia y Mitre, censuró CARINE. La censura fué levantada en seguida, a raíz de las arremetidas de Edmundo Guibourg, que puso en ridículo al intendente y a los gaceticillos cuáqueros y mal informados que lo acompañaron. Pero queda la infame carta del señor intendente, publicada en "La Nación".

Mientras tanto, las idioteces pornográficas que se dicen y hacen en otros teatros, no llaman la atención de los inspectores municipales.

Moral cuáquera

Hay dos tipos de estupidez humana. Una es la moral burguesa, que rechaza el pueblo, la justicia, la libre expresión de las ideas y de las pasiones. Otra, que pretende ser todo lo contrario y que es la misma cosa, es lo que llamaremos la moral catiño "La Vanguardia". Ambas responden al mismo sentido cuáquero, estrecho, limitado, mezquino, de la vida. Ambas han condenado "Carine".

Y "Carine", para nosotros, además de ser un hermoso poema teatral, es una obra disolvente, que atenta contra la moral burguesa, y por suerte.

"Carine" fué elogiada en Francia por hombres de la vanguardia y del pasado, por poetas y por dramaturgos. Lenormand, Savoir, Marcel Achard, Georges de Bouhailer, Pañol y otros, defendieron a su autor. Pero algunos gaceticillos argentinos hicieron reparos a "Carine". Y, además, hay que conformar a los patrones, que dicen: Cuidado con el público de familias...

Se les ven las orejas



"Hay que sacarlos a la calle"... (Foto del subsuelo del Louvre)

Comité Latino Americano contra la guerra imperialista

A todos los comités antiguerreros nacionales y organismos adherentes y simpatizantes de la América Latina:

El Comité Latinoamericano contra la guerra imperialista, en la primera sesión efectuada por su Secretariado, en su sede oficial de Buenos Aires, acuerda dar el más amplio cumplimiento a la resolución del Congreso Antiguerrero de Montevideo sobre la celebración de una JORNADA CONTINENTAL CONTRA LA GUERRA, fijando para tal acto el próximo 1.º de AGOSTO, aniversario del estallido de la última guerra mundial.

Esta jornada ha de ser una vigorosa expresión de lucha contra las contiendas imperialistas, contra la inminencia de nuevas guerras, contra el hoy más que nunca grave peligro de una intervención imperialista contra la U.R.S.S. Y los actos de toda índole que, en el transcurso de esa JORNADA se lleven a cabo, han de marcar un vasto y efectivo ascenso del gran movimiento de Montevideo, cuya primera etapa se iniciará a mediados del año pasado, culminando en el formidable mitin continental del 11 al 16 de Marzo próximo pasado, una de las más completas expresiones del potente frente único antiguerrero que se está forjando en nuestro continente.

Mediante una intensa y persistente agitación en torno al desarrollo, a la orientación y a la palabra del magnifico Congreso de Monte-

procurando desprestigiarlos ante los trabajadores mediante publicaciones difamatorias hechas en órganos caros a las masas laboriosas, sinceramente enemigos de la guerra y partidarios del frente único de clase; y, finalmente, con los más recientes e incalificables ataques encaminados directamente a anular nuestra labor, consistentes en el allanamiento policial de la imprenta en que se imprimían folletos con los discursos y alguna parte de la documentación general del Congreso de Montevideo, todo lo cual ha pasado a poder de la policía, que los buscaba emperifoneando desde el fin del Congreso, y en la presión ejercida sobre las imprentas para impedir la aparición regular del órgano del Comité Nacional Antiguerrero.

Todos estos acontecimientos, que denuncian ante las masas laboriosas para evidenciar el encarnizamiento y la saña con que se persigue en nuestro país el movimiento antiguerrero que, surgido del Congreso de Montevideo, se extiende a pesar de todo, en forma poderosa, por nuestro continente; todos estos acontecimientos han de constituir nuevos resortes que impulsen a todos los luchadores antiguerreros sinceros a estrechar sus filas en los comités contra la guerra, cooperando con todas sus fuerzas y sus medios a la mayor combatividad y brillantez de la JORNADA CONTINENTAL del 1.º de Agosto.

Bibliografía

Artundo, P., y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2002). *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911-1924: la experiencia de la vanguardia*. Buenos Aires: MALBA-Colección Costantini.

Artundo, P., Pacheco, M., y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2008). *Amigos del Arte, 1924-1942*. Buenos Aires: MALBA-Fundación Constantini.

Artundo, P. (Segundo semestre 2016). “Acerca de la materialidad y visualidad de una revista (I): el caso de Sur y sus primeros números (1931-1932)”. En *caiana. Revista Histórica del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N°9, pp. 25-35.

Babino, M.E. y Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori (2015). *El Grupo de París*. Catálogo recuperado de: <https://www.buenosaires.gob.ar/museosivori/exposiciones/grupodeParis> [consultado el 26/06/2022].

Baldasarre, M.I. (2006). “Capítulo 1: la ampliación del consumo artístico en Buenos Aires” ; “Capítulo 6: el mercado de arte en el despuntar del nuevo siglo” en *Los dueños del arte*. Buenos Aires : Editorial Edhasa.

Baldasarre, M. (2011). “El surgimiento del mercado del arte y la profesionalización de los artistas en Argentina.” En M. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.) *Travesías de la Imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*. (Vol. I) (pp. 235-263). Buenos Aires, Argentina: CAIA/EDUNTREF (Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero).

Baldasarre, M. y Bermejo, T. (2011). “La perspectiva del consumo y el coleccionismo en la historia del arte en la Argentina.” En Baldasarre, M. y Dolinko, S. (Eds.) *Travesías de la Imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*. (Vol. I) (pp. 235-263). Buenos Aires, Argentina: CAIA/EDUNTREF (Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero).

Bermejo, T. (2001). El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960). En *Poderes de la Imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y IX Jornadas del Centro Argentino de Investigaciones de Arte* (pp. 1-13). Buenos Aires, Argentina: CAIA.

Bermejo, T. (2011). "La Asociación Amigos del Arte en Buenos Aires (1924-1942): estrategias de exhibición artística y promoción del coleccionismo." En M.J. Herrera (Ed.) *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*. Buenos Aires: E.S.B.A. José F. Alcorta.

Bermejo, T. (2011). El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d'art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960. En M. Baldassarre y S. Dolinko (Eds.) *Travesías de la Imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*. (Vol. I) (pp. 235-263). Buenos Aires, Argentina: CAIA/EDUNTREF (Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero).

Dolinko, S. (2002) "Contra. Las artes plásticas y el "caso Siqueiros" como frente de conflicto". En M.I. Saavedra y P. Artundo (Eds.) *Leer las Artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires.

Gerchunoff, P. (2016). "La economía y la ampliación territorial y social del radicalismo". *El eslabón perdido. La economía política de los gobiernos radicales (1916-1930)*. Buenos Aires: Edhasa.

Losada, L. (2008) *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque: sociabilidad, estilos de vida e identidades*. Buenos Aires: Siglo XXI. Editora Iberoamericana.

Pacheco, M. E. (2013). *Coleccionismo de arte en Buenos Aires, 1924-1942 : modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*. Buenos Aires: El Ateneo.

Meo Laos, V. (2007). *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Ciccus.

Sarlo, B. (1988). Buenos Aires, ciudad moderna. En *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930* (pp. 13-29). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Wechsler, D. (1999). “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”. En J.E. Burucúa, *Arte, sociedad y política* (director de tomo), Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Wechsler, D. (1999) “Salones y contra-salones”. En M. Penhos & D. Wechsler, (coord.) *Tras los pasos de la norma : salones nacionales de bellas artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Wechsler, D. (2003) “Hacia la construcción de un repertorio estético dominante. *La Nación*, *Nosotros* y la formación de un gusto medio” y “Entre la vanguardia estética y la política: *Inicial*, *Martín Fierro*, *Proa*, *Claridad* y *La Campana de Palo*”. En *Papeles En Conflicto: Arte y Crítica Entre La Vanguardia y La Tradición, Buenos Aires, 1920-1930*. Buenos Aires: Facultad De Filosofía y Letras - Universidad De Buenos Aires.

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Referencias

Amigo, R. (otoño de 1998). El resplandor de la cultura de bazar. *Razón y revolución*, No. 4.

Recuperado de: <https://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Amigo.pdf>

[consultado el 03/02/2022]

Artundo, P. (2000) Los años veinte en Argentina. El ejercicio de la mirada. *CiberLetras: revista de*

crítica literaria y de cultura. N°3. Recuperado de: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/>

[Artundo.html](#) [consultado el 08/04/2022].

Baxandall, M. (2016) “Condiciones de comercio” en *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*.

Buenos Aires: Ampersand.

Baldasarre, M. (2006) “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”, en *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, v. 14, n. 1, pp. 293-321.

Baldasarre, M. y Usubiaga, V. (2019). El mercado del arte en América Latina. Valorización.

circulación y consumo de obras durante los siglos XX y XXI. H-ART. *Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 4. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.25025/hart04.2019.04> [consultado el

20/11/2021].

Burke, P. (2015) “Patronos y Clientes” en *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*.

Madrid: Alianza Editorial.

Cibotti, E. (2010) “Del habitante al ciudadano: la condición del inmigrante”. En Z.M. Lobato (Ed.)

El progreso, la modernización y sus límites (1880-1930). Nueva Historia Argentina. Buenos Aires: Sudamericana.

Devoto, F. (2010) “Argentina en 1910” en *El país del primer centenario. Cuando todo parecía posible*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Fukelman, M. (2017) “Los Antecedentes Del Teatro Independiente En Buenos Aires: La Importancia De Boedo y Florida.” *Culturales (Mexicali, Mexico)*, vol. 1, no. 1, pp. 151–187.

Fundación Espigas & Galería Witcomb (2000). *Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb, 1896-1971*. Buenos Aires: Fundación Espigas - Fondo Nacional de las Artes.

Gallo, E. (2013). “Economía, sociedad y política en la Argentina (1870-1930)”. *La república en ciernes : surgimiento de la vida política y social pampeana, 1850-1930*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina.

Herrera, M.J. (2014) “1900-1920. En torno al Centenario” en *Cien años de arte Argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos-Fundación OSDE.

Hora, R. (2011). “La vida política”. En E. Míguez (Coord.) *Argentina. La apertura al mundo, 1880-1930*. Colección América Latina en la Historia contemporánea. Madrid: Fundación MAPFRE/Taurus.

Krauss, R. (2015) “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, pp. 159-182.

Marx, K. & Engels, F. (1974). *Manifiesto del Partido Comunista*. Buenos Aires: Pluma.

Marx, K. (2004). *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Santa Fe: El Cid Editor.

Montaldo, G. (1990) *Los Pensadores y Claridad : una propuesta cultural de la izquierda argentina (1922-1941)*. En: *América : Cahiers du CRICCAL*, n°4-5, 1990. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre-deux guerres, 1919-1939. pp. 421-430. Recuperado de: <https://doi.org/10.3406/ameri.1990.1002> [consultado el 18/07/2022].

Muñoz, M.A. (2008). *Los Artistas Del Pueblo, 1920-1930*. Buenos Aires: Fundación OSDE : Imago Espacio De Arte.

Nagel , A. y Wood, C. (2017) “Falsificación 1: Copia”, en *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal, pp. 319-334.

Penhos, M. & Wechsler, D. (1999). *Tras los pasos de la norma : salones nacionales de bellas artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Saítta, S. (1999) “Política, masividad y vanguardia en *Contra. La revista de los francotiradores* de Raúl González Tuñón”. En Saúl Sosnowski (editor): *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza.

Weber, M. (1964). *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.



Universidad de
San Andrés