

Ediciones artísticas y coleccionismo: plataformas para la escritura de un relato modernista

Profa. Talía Bermejo

Professora da Universidade de Buenos Aires

En 1941 el popular semanario *El Hogar* sostenía que si hasta pocos años atrás “el libro de arte era todavía una especie rara entre nosotros”, en ese momento la industria editorial argentina había logrado salir del “reino de la improvisación”, bajo la alentadora premisa: “el libro de arte es un poderoso e indispensable vehículo de cultura”.¹ La década del cuarenta conoció efectivamente el llamado *boom* editorial impulsado en gran medida por el accionar de algunos españoles republicanos exiliados en Buenos Aires. El inédito movimiento libresco renovó el medio artístico con la puesta en circulación de un significativo volumen de monografías de artistas y ensayos teóricos. Esto impactó en el consumo cultural y estuvo íntimamente asociado al coleccionismo privado, en especial al de arte argentino contemporáneo. Las publicaciones de Losada, Poseidón y Kraft, entre otras firmas, proveyeron a los compradores locales un *corpus* de obras y artistas que en casos como el del coleccionista Luis Arena permitió acotar el panorama de las elecciones estéticas. En el anverso de este fenómeno, fueron colecciones preexistentes las que conformaron el estrato básico para el mercado editorial, un guión artístico y un modelo a seguir, tal y como fue propuesto por Luis León de los Santos desde los años treinta.

El propósito de estas páginas es analizar los puntos de contacto entre esa expansión editorial y la consolidación del coleccionismo de arte nacional, concentrándonos puntualmente en el primer caso mencionado. Luis Arena representa un ejemplo paradigmático de las conexiones entre esos factores y la cristalización a mediados del siglo XX de un modelo de consumo artístico cuyas primeras señales se registran en décadas del '20 y '30. Además, debido al carácter de serie orgánica concentrada en las producciones contemporáneas, su visibilidad y circulación pública, es posible estudiar el comportamiento

¹Argos. Casos y cosas del arte nacional. *El Hogar*, 25 de diciembre de 1942, p. 17 y p. 26.

de la colección de Luis Arena, formada entre los años '40 y '50, como *relato historiográfico* desarrollado en paralelo a los relatos convencionales que buscaron historiar e interpretar el desenvolvimiento artístico local.

Itinerario de progresos y adquisiciones

Maestro, profesor y pedagogo, Luis Arena² formó una colección que hoy resulta clave para analizar el coleccionismo practicado ya no sólo dentro de las familias más tradicionales de altos recursos económicos, sino dentro de los sectores medios de la sociedad argentina. Se trata de profesionales, médicos, abogados, o docentes como es su caso, que formaron colecciones innovando en dos aspectos esenciales: la iniciación en hábitos tradicionalmente aristocráticos sin contar con una fortuna de respaldo, y la opción por el arte argentino moderno. Arena ejemplifica bien el afianzamiento de ese público consumidor durante el primer gobierno peronista, cuando este coleccionismo ha madurado registrando patrimonios orgánicos y representativos de diferentes tendencias estéticas.

La de Arena fue una de las tantas historias de inmigrantes italianos que arribaron al país durante las primeras décadas del siglo con la esperanza de un progreso económico que muchas veces concretaron los hijos argentinos o nacionalizados. Nació en 1902 en un pueblo del sur de Italia y llegó a Argentina en 1910. Como en tantos otros casos, frente a las exiguas posibilidades económicas de su familia obrera, el acceso a la Escuela Normal cumplió una función estratégica: virvió su destino distanciándose del de sus padres para iniciar una curva de ascenso social, mejorar sus condiciones de existencia y adquirir un capital cultural que le aseguraba prestigio y respetabilidad.

Esto suponía la entrada en el programa de homogeneización y nacionalización implementado desde la escuela pública a través de la *educación patriótica*.³ Sin embargo, a pesar del adoctrinamiento nacionalista impuesto por la escuela, Arena mantuvo su lengua natal como bastión de su cultura de origen exhibida tanto en el campo educativo como en el área de las publicaciones. Parte de esa actividad fueron sus traducciones de clásicos italianos como Dante Alighieri o Francesco Petrarca en ediciones

²El estudio de este caso no hubiera sido posible sin la generosa y prolongada colaboración de Eduardo y Héctor Arena, activos y apasionados guardianes de la memoria de su padre, a ellos mi más profundo agradecimiento.

³PUIGGRÓS, Adriana. La educación argentina desde la reforma Saavedra-Lamas hasta el fin de la década infame. Hipótesis para la discusión. In: _____. (dirección) *Escuela, Democracia y Orden (1916-1943)*. Buenos Aires: Galerna, 1992. p.16. Cf. CATTARUZZA, Alejandro; EUJANIAN, Alejandro. *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza, 2003.

pensadas para bibliófilos, de tiraje reducido y volúmenes muy cuidados en los que gran parte de su atractivo recaía en el aspecto visual, gracias a las ilustraciones de Víctor Rebuffo y Raúl Veroni. También publicó libros de lectura para la escuela primaria, de pedagogía y metodología de la enseñanza desde los años '30 con ilustraciones de Antonio Alice, Fernando Fader y Ángel De la Valle, entre otros artistas que, sin embargo, no formarían parte de sus preferencias estéticas posteriores. La venta de estos libros – varias veces reeditados – garantizaron un ingreso económico adicional que finalmente posibilitaría la formación de la colección de arte.

Nuevos consumos

El paso de Arena por la escuela pública y las posibilidades profesionales que se le abrieron a partir de allí estuvieron ligadas a las profundas transformaciones del período de entreguerras, cuando la sociedad argentina asumió un carácter relativamente más fluido y móvil que en años anteriores y tendió a hacer más permeables los límites entre estratos sociales.⁴ La nueva situación profesional impactó en el estilo de vida de inmigrantes como Arena con la adopción de nuevos hábitos de consumo, gustos e intereses y la posibilidad de acceder a un repertorio mucho más extenso de bienes materiales. La adquisición, a mediados de 1930, de una vivienda propia representó el paso más significativo en ese sentido y una de las marcas elocuentes de su movilidad social.

Resulta interesante que Arena compró la casa en el momento que las revistas de arquitectura y decoración difundían las nuevas estéticas del habitar y las tipologías de la “casa moderna”.⁵ Sin embargo, en lugar de las versiones modernistas en boga, optó por una antigua casa chorizo. Es decir, eligió un modelo en declinación que poco tenía que ver con las imágenes de confort, tecnificación del hogar y dinamismo urbano, publicitadas en los medios gráficos como parte del estilo de vida del hombre moderno.⁶ Así y todo, una década más tarde el arte contemporáneo poblaría los ambientes

⁴GONZÁLEZ, Leandri Ricardo. La nueva identidad de los sectores populares. In: CATTARUZZA, Alejandro (dirección de tomo). *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001. p. 201-238. Cf. GUTIÉRREZ; Leandro H.; ROMERO, Luis Alberto. *Sectores populares. Cultura y política*. Buenos Aires en la entreguerra. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

⁵BALLENT, Véase Anahí. La “casa para todos”: grandeza y miseria de la vivienda masiva. In: DEVOTO, Fernando; MADERO, María (directores). *Historia de la vida privada en la Argentina*. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad. Buenos Aires: Taurus, 1999, p. 19-47. tomo III,

⁶*Ibidem*, p. 22-25.

de la vieja casona produciendo un efecto, al menos curioso, entre modernidad y tradición al combinar una ecléctica decoración de muebles hindúes, alfombras persas, sillas tapizadas en terciopelo y escudos heráldicos, con pinturas y esculturas ligadas a los lenguajes de vanguardia.

La paulatina transformación de sus hábitos de consumo y las prácticas cotidianas ilustran, a través de su caso, el proceso de modernización económica y social que durante los años '30 coexistió, paradójicamente, con un régimen político regresivo, fraudulento y autoritario.⁷ Junto a la difusión de nuevos estilos para el habitar doméstico, una serie de factores contribuyeron a transformar la vida cotidiana de Arena así como la de los sectores que lograban incorporarse progresivamente a las capas medias en pleno proceso de expansión. El surgimiento de nuevos espacios de sociabilidad y la ampliación de la oferta para el consumo turístico y recreativo, la moda del *weekend* por ejemplo, el auge del balneario Mar del Plata,⁸ fueron movimientos que actuaron en ese sentido ayudados por ciertos factores como la implementación de vacaciones pagas, el sábado inglés o la expansión del automóvil y la red de caminos.⁹

Arena se rodeó de los objetos que fueron perfilando sus gustos, al tiempo que simbolizaban el cambio de estatus y definían los perfiles del coleccionista. Entre ellos, los libros y las revistas culturales, ocuparon un lugar central. Desde los primeros años de maestro, su biblioteca tomaría forma con un nutrido conjunto de obras de la "literatura universal" (Cervantes, Dante Alighieri, Shakespeare, Miguel de Unamuno, etc.), numerosos autores italianos, una extensa sección de libros de educación y otra equivalente dedicada al arte argentino y europeo. Más tarde, ejemplares de diversas revistas como *Imago Mundi*, *Lyra* o *Plástica* formarían parte de su biblioteca. Junto a ellas se situaron las colecciones completas de *Sur* y *Ver y Estimar*, tribunas de la intelectualidad antiperonista, árbitros del gusto en materia de artes y letras. Este somero muestrario da una idea de las lecturas que delinearon el horizonte intelectual individual al tiempo que registra tendencias generales de la sociedad porteña relacionadas con el valor otorgado a la cultura en los sectores populares, la circulación de libros en ediciones económicas,¹⁰ así

⁷PASTORIZA, Elisa. Mar del Plata en los Años 30: entre la regresión política y el progresismo social. In: PIRRO J. C. Melón; PASTORIZA, E. (editores). *Los caminos de la democracia, 1900-1943*. Buenos Aires: Biblos, 1996. p. 241-268. Cf. BALLENT, Anahí; GORELIK, Adrián. País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis. In: CATTARUZZA, *op. cit.*, p. 143-200.

⁸PASTORIZA, Elisa; TORRE, Juan Carlos. Mar del Plata, un sueño de los argentinos In: DEVOTO; MADERO, *op. cit.*, p. 48-75.

⁹BALLENT; GORELIK, *op. cit.*, p. 156-171.

¹⁰ROMERO, Luis Alberto. Buenos Aires en la entreguerra: libros baratos y cultura de los sectores populares. In: ARMUS, Diego (Comp.). *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana. p. 39-67.

como el auge editorial de los años '40, mencionado con anterioridad.¹¹

Los volúmenes distribuidos durante esos años por algunas de las empresas editoriales más importantes del momento, como las citadas Losada, Poseidón y Kraft (al igual que las revistas) integraron el *background* de este segmento de coleccionistas. Con extensos tirajes, profusamente ilustrados y a bajo costo estos libros mantenían una oferta accesible, visual e intelectualmente atractiva para un docente como Arena. Colecciones especializadas a cargo de reconocidos críticos dieron un extraordinario espacio a los artistas nacionales.

Estas características constituyeron la matriz de las políticas editoriales llevadas a cabo por estas empresas. Poseidón, por ejemplo, anunciaba la aparición de su colección "Biblioteca Argentina de Arte" como una "serie de monografías de divulgación" que "dará a conocer el gran arte de todos los tiempos" en volúmenes ilustrados y precedidos por el ensayo de una "firma de reconocida solvencia, que ilustrará al lector acerca de la obra de cada artista y de su significación".¹² Cuando Arena adquiere su primera obra en 1947 ya se habían publicado monografías de artistas que luego entrarían en su colección: de Lino E. Spilimbergo o de Luis Falcini editadas por Losada; de Emilio Pettoruti por Poseidón; de Antonio Berni o Ramón Gómez Cornet por Kraft.

Desde el momento en que las piezas de acervos particulares habitaban muchas de estas publicaciones y a su vez éstas alentaban nuevas adquisiciones –podemos ver en el *Del Prete* de Poseidón (Joan Merli, 1948) el Bodegón que más tarde compraría Arena–, coleccionistas y editores mantenían un acuerdo tácito de mutua colaboración. Simultáneamente, la edición de libros de arte fue eje de operaciones comerciales desarrolladas por algunos *marchands* como Frans Van Riel por ejemplo. El ensayo dedicado a Horacio Butler por Julio E. Payró, editado por Emecé dentro de la colección "Monografías Van Riel", contemporáneamente a la exhibición del artista en las salas de la galería (1954), ilustra el despliegue combinado de este tipo de estrategias. La historia del arte local atravesaba un momento alta densidad en su proceso de escritura y, en este escenario, el coleccionismo privado se reservaría un papel protagónico.

Volviendo al derrotero de Arena, en la secuencia vista hasta aquí la colección aparece como el corolario de los progresos económicos ostentados en las rápidas transformaciones de la casa a medida que ingresaban

¹¹Sobre el llamado boom editorial de estos años, véase SAGASTIZÁBAL, Leandro de. *La edición de libros en la Argentina*. Una empresa de cultura. Buenos Aires: Eudeba, 1995. p. 75-129.

¹²A modo de ejemplo puede leerse este anuncio en Romualdo Brughetti, *Ramón Gómez Cornet*, 1945. Para un análisis específico de esta editorial véase María Amalia García, "El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina de los '40", en *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones – Artes Visuales y Música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", 2004, FFyL, UBA. (En prensa).

libros, muebles y alfombras. Y, efectivamente, las obras artísticas fueron el último eslabón en cuanto a adquisiciones, aun cuando el interés por el arte argentino estuvo presente desde la publicación de sus libros escolares. Imágenes y textos condensarían una unidad de sentido que atravesaba el desempeño profesional de Arena, la formación de su biblioteca y su colección artística.¹³ El coleccionismo formó parte de ese proceso de diversificación de las prácticas de consumo, y estuvo ligado a sus visitas a los *ateliers*, sus recorridos por salones de arte, su afición al cine y al teatro.

La colección

Spilimbergo, Daneri, Victorica, Soldi, son algunos de los nombres que, además de integrar los proyectos editoriales de Losada y Poseidón, protagonizaron esta serie y, simultáneamente, definieron el círculo de amigos del coleccionista. Este no es un dato menor porque nos está hablando de uno de los principales mecanismos de adquisición del momento: el contacto directo con los artistas, los lazos de amistad y compañerismo. Mecanismos que no eran nuevos entonces, ni tampoco impidieron otras modalidades para la adquisición de obras, pero que sí fueron centrales para la formación de colecciones artísticas dentro los sectores medios ya que las piezas adquiridas directamente en los talleres evitaban la intervención y el costo de un *marchand*.

Entre los primeros contactos artísticos de Arena, un colega en la docencia, el pintor y Director del Museo de Bellas Artes (entre 1930 y 1947) de la vecina ciudad de La Plata, Emilio Pettoruti, fue uno de los que lo inició en el arte local. El polifacético Jorge Larco, pintor, crítico y coleccionista, lo incentivó en sus primeras compras y lo puso contacto con varios de los artistas que más tarde ingresarían a la casa. Otros prácticamente formaron parte del núcleo familiar, como Miguel C. Victorica con quien compartían las vacaciones en las sierras de Córdoba; o Eugenio Daneri y Lino E. Spilimbergo quienes recibieron el apoyo económico del coleccionista y eran recibidos regularmente como viejos amigos.¹⁴ Son numerosas las obras, así como abundante la correspondencia que testimonia estos lazos de amistad y la propensión de Arena hacia el arte moderno. Fueron esos artistas, precisamente, junto a Raúl Soldi y Héctor Basaldúa, los principales representantes de la colección.

La casona familiar fue el marco de encuentro no sólo para los amigos artistas, también para críticos de arte, aficionados y personajes del ambiente.

¹³Pocos años antes, aunque bajo otro perfil, Alejo B. González Garaño desarrolló la misma y efectiva combinación entre coleccionismo artístico y escritura. He desarrollado este tema en "Alejo González Garaño y la construcción de una historia gráfica nacional", en *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones...*, *op. cit.* (En prensa).

¹⁴Entrevista de la autora con Eduardo Arena, Buenos Aires, 2005.

Un espacio de tertulias ambientadas por una poblada galería artística que ocupaba todos los ambientes de la casa superando las 250 piezas entre pinturas, esculturas, grabados y dibujos. El ambiente doméstico llegó a transformarse en pocos años en una concurrida casa-museo que, además, estuvo entre los itinerarios didácticos organizados por Jorge Romero Brest desde su revista *Ver y Estimar*.¹⁵ La crítica legitimaba así las elecciones de Arena y alentaba la difusión de la colección recalando no sólo en las posibilidades de su apertura pública para la enseñanza artística, sino también en un modelo de consumo artístico legítimo. Esto situaba el acervo personal en pie de igualdad con los museos públicos —especialmente el Museo Municipal de Artes gestionado brillantemente por el escultor Luis Falcini— entre cuyas adquisiciones más o menos recientes se podían ver la mayoría de aquellos artistas y que Romero Brest instaba a visitar frente a quienes quisieran iniciarse en la pintura argentina.¹⁶

Este carácter de apertura y la regularidad con que las obras se movilizaban para integrar muestras locales o internacionales, definieron una clara intención de proyección pública del acervo. Con esta idea de difusión en mente fueron pensadas las dos filmaciones que se hicieron de la colección en 1958.¹⁷ En una de estas películas, la cámara introduce al espectador en la casona desde el hall de entrada, donde son recibidos por la esposa del coleccionista que luego los guía hacia el living desde donde hipotéticamente se observarían las obras dispuestas frente al visitante una tras otra. Al comienzo y al final de la película, la cámara se detiene en el estudio de Arena: sobre el escritorio se muestra el tomo de Julio E. Payró *Veintidós Pintores. Facetas del arte argentino* publicado en 1944 por Poseidón.¹⁸ En la última toma, uno de sus hijos lo cerraba cuidadosamente y de esta manera se ponía fin a dos

¹⁵Publicada entre 1948 y 1955 esta revista dedicó un significativo espacio al coleccionismo de arte, tema que he desarrollado en “*Ver y Estimar: coleccionista de arte moderno*”, en Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura (compiladoras), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 203-220.

¹⁶Cada vez que tuvo oportunidad, Jorge Romero Brest destacó la gestión de Falcini en el museo y al momento de proponer un recorrido por la pintura nacional hizo hincapié en esta institución, además del Museo Nacional. Véase “Museo Municipal. Obra de sólida Cultura” en *Argentina Libre*, Buenos Aires, 27 de junio de 1940, a. 1, n. 17, p. 9; “Índice arbitrario de la pintura argentina actual para un turista desprevenido”, *Saber Vivir*, Buenos Aires, mayo de 1941, a. 2, n. 10, p. 46-51. Dados los límites de esta ponencia queda pendiente el análisis específico de la articulación entre la formación del patrimonio artístico público y el desarrollo del coleccionismo privado de arte argentino moderno.

¹⁷Para la primera de ellas se utilizó película blanco y negro y fue realizada por un aficionado al cine, Celio Magno, con la colaboración de Oscar Capristo quien realizó los carteles. La segunda película, ya en color, fue una idea original de Raúl Soldi, que contaba con antecedentes en el campo cinematográfico como asesor artístico.

recorridos virtuales asociados: el de la colección y el que proponía Payró con sus 22 pintores.

Es significativo el interés por exhibir este libro junto a la filmación de las obras. Sin dudas, su publicación resultó una guía segura para incipientes coleccionistas. Payró señalaba un número acotado de casos locales a través de los cuales resumía las tendencias internacionales de la primera mitad del siglo XX y terminaba por delimitar un espacio centrado en los lenguajes figurativos que incorporaban las enseñanzas de las vanguardias europeas.¹⁹ Este fue el eje central sobre el que se movió Arena y la filmación recordaba al público que varios de “sus propios” artistas, eran lo suficientemente representativos del arte argentino como para constituir algunas de sus “facetas” más significativas. Entonces, no podían dejar de mostrarse los ejemplares de Juan C. Castagnino, Horacio Butler o Juan Del Prete entre otros ya destacados por el crítico.²⁰

Los *22 Pintores* se presentaban así como complemento y, esencialmente, como un aval, una cita de autoridad que sostenía las elecciones personales. Sin embargo, cinco artistas de los 22 erigidos en faros del arte moderno (Gustavo Cochet, Ballester Peña, Alberto J. Trabucco, Raquel Forner y Onofrio Pacenza) no entraron en la colección. Arena materializaba parcialmente la selección del crítico y en determinado momento se independizaba de aquél. De todas maneras, el conjunto trascendió el espacio demarcado por Payró: además de vivenciar la progresiva consolidación de los museos de la ciudad, que entonces exhibían a varios representantes de estas poéticas, contaba con otros referentes –como Leopoldo Hurtado, Córdova Iturburu o Romualdo Brughetti– que circulaban en las monografías editadas contemporáneamente.

La difusión y el reconocimiento público de la colección Arena ayudó a definir un modelo de consumo artístico centrado en las producciones nacionales que fue emulado contemporáneamente, dando lugar a la forma-

¹⁸La presencia de este volumen era señalada especialmente en un texto leído durante cada proyección (la película era muda) para informar sobre las imágenes y sus autores. Ese escrito fue traducido a varios idiomas y, junto a la película y diapositivos, acompañó las charlas sobre arte argentino que dictó el hijo mayor del coleccionista, Héctor Luis en Italia, Francia y Alemania. Por otra parte, y afianzando la voluntad de difusión, aquel sirvió de base para la publicación, también de Héctor, *El arte argentino en Europa. Informe de una misión cultural* editada por Galería Van Riel en 1960.

¹⁹Sobre el ideario estético de Payró véase Diana B. Wechsler, “Julio Payró y la construcción de un panteón de los ‘héroes’ de la pintura viviente”, en *Boletín de Estudios e Investigaciones* del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, n.10, FFyL, UBA (En prensa); *Papeles en conflicto. Arte y Crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, UBA, FFyL, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Serie Monográfica n.8, 2003, p. 165-172.

²⁰Héctor Basaldúa, Gómez Cornet, Aquiles Badi, Emilio Centurión, Horacio March, Norah Borges, Juan Batlle Planas y Domingo Proncato completan esta lista.

ción de pequeñas colecciones que siguieron las mismas líneas estéticas. Aun en la actualidad, ciertas obras que pertenecieron a Arena revisten un valor adicional por contar entre sus antecedentes el hecho de haber formado parte de esta colección.

En otro nivel de análisis, esta serie puede pensarse como un *relato* del arte argentino moderno apoyado en un abanico de referentes teóricos autorizados que, desde ese lugar, se instalaba en el campo de las disputas por el poder simbólico. Reunía los valores consagrados del momento, enmarcados en los nuevos realismos y las derivaciones del cubismo, lenguajes introducidos en el país desde mediados de la década del '20 y plenamente vigentes por esos años. Simultáneamente, dejaba afuera las corrientes abstractas, los grupos concretos, hasta las vertientes que recogían los residuos de la pintura regionalista. El conjunto delimitaba así un territorio específico al tiempo que evocaba lo que deliberadamente había sido silenciado. Arena organizaba una versión de la modernidad local montada sobre los discursos historiográficos canónicos, y se proyectaba a sí misma como otro *relato*, materializando una idea de museo de arte moderno que hasta el momento no existía bajo esa nomenclatura.

Sin embargo, no sería este acervo el que engrosaría las arcas del patrimonio artístico nacional. Desavenencias con el régimen peronista determinaron la jubilación anticipada de Arena a lo que se sumó la decadencia de sus libros y con ello un desfavorable cambio de fortuna que marcó la dispersión del conjunto. Paradójicamente, el régimen que había presenciado el surgimiento y el auge de este *museo*, también fue el que de alguna forma dictaminó su caída.