

V Jornadas de Investigación en Humanidades

Departamento de Humanidades
Universidad Nacional del Sur
Bahía Blanca, 18 al 20 de noviembre de 2013

www.jornadasinvhum.uns.edu.ar



Volúmenes Temáticos de las
V Jornadas de Investigación en Humanidades

coordinación general de la colección
GABRIELA ANDREA MARRÓN

Volumen 10

**Las revistas como objeto
de investigación en Humanidades:
Perspectivas de análisis
y estudios de casos**

PATRICIA ORBE
CAROLINA LÓPEZ
(editoras)

El discurso *de* y *sobre* las imágenes: artes plásticas y crítica de arte en tres revistas argentinas

Silvia Inés TOMÁS
Universidad Nacional de Rosario - CONICET
silviatomas@hotmail.com



En las últimas décadas las revistas han conquistado su lugar como objetos de estudio y documentos de cultura. Sin embargo, entre las formas de atención de las que fueron objeto, han resultado privilegiadas ciertas perspectivas de análisis en detrimento de otras que también son posibles. Así, las publicaciones de vanguardia que nos ocupan, *Martín Fierro* (1924-1927), *Proa* (1924-1925) y *La Campana de Palo* (1925 y 1926-1927) han sido frecuentemente designadas por los estudios críticos como revistas *literarias*, término que reduce su alcance a un campo específico.

En esa orientación, marcó su influencia una investigación pionera como la de Lafleur, Provenzano y Alonso, que calificaba a *Martín Fierro* como “periódico exclusivamente literario” (Lafleur *et al.*, 2006 [1962]: 104), desatendiendo el lugar que en sus páginas ocuparon otras artes; así como, al referirse a *Proa* no se mencionaba siquiera la presencia de textos de crítica de arte, o respecto a *La Campana de Palo*, se atribuía su dirección a dos “periodistas”, Carlos Giambiagi y Alfredo Chiabra Acosta (conocido por su seudónimo, Atalaya), excluyendo que el primero era pintor y el segundo crítico de arte. Equívocos similares fueron repetidos durante décadas.

Aunque la designación y el estudio de estas publicaciones como revistas literarias no deja de ser apropiado para una parte del espectro de temas que abordaron, este enfoque lleva implícito un reduccionismo, y produce el solapamiento del rol desempeñado en esas revistas por otras disciplinas, por ejemplo, la crítica de arte o las artes plásticas.

Como señaló Romano (1999: 84) en su trabajo sobre *Caras y Caretas*, la “complementariedad icónico-verbal asusta a muchos intelectuales y despierta sus peores prejuicios contra la imagen”. Este tipo de visión sesgada fue en detrimento de la consideración del discurso *de y sobre* las artes propulsado por las revistas, lo cual en los últimos años ha dado lugar a un conjunto de investigaciones que buscaron completar el espectro. Destacan en ese grupo los trabajos de Wechsler (2003) —que publicó el primer estudio específico sobre la historia de nuestra crítica de arte— y Artundo (2004), que revalorizó la figura del crítico Atalaya. Además, se han publicado algunas compilaciones de trabajos que abordan las publicaciones periódicas desde la especificidad de las artes plásticas (Saavedra y Artundo (dir.), 2002; Artundo *et al.*, 2008; Malosetti Costa y Gené (comp.), 2009).

Aquí, queremos realizar un breve acercamiento a las características de la visualidad y la crítica de arte presentes en tres revistas de vanguardia que, aunque han sido estudiadas, se ha priorizado el abordaje literario de las mismas, por lo que resulta pertinente una revisión desde esta perspectiva.

Respecto a *Martín Fierro*, cabe recordar que ya desde su lema se identificaba como “Periódico quincenal de arte y crítica libre”, lo que pone énfasis en dos conceptos amplios: arte, sin especificaciones tales como literatura o poesía, y crítica, que nos habla de la puesta en cuestión de los valores y presupuestos establecidos a través de la reflexión y la opinión, además de abrir la puerta al discurso específico de la crítica artística.

En cuanto al aspecto visual de la revista, debe ser atendido, ya que desde “la imagen que ella propone de sí misma [...] se desprenden afirmaciones y proyectos estéticos y el discurso escrito encuentra su equivalente en el discurso visual propuesto” (Artundo, 2002: 14). En las portadas de *Martín Fierro* aparecen caricaturas en los primeros números, que recuerda a sus predecesoras *Caras y Caretas* o *Ideas y Figuras*, pero el reemplazo por otro tipo de imágenes (en general, reproducciones fotográficas de pinturas y esculturas) marca un reposicionamiento del periódico en su aspecto visual apenas transcurridos unos pocos números.

Más allá de la portada, hallamos numerosas imágenes accesorias: intercaladas con las notas se incluyen viñetas de relleno, muchas de ellas con diseños indígenas; también las publicidades se valen de imágenes y fotografías, lo que les aporta gran atractivo visual. La imagen moderna que propone la revista podía valerse de las fuentes más diversas. Por otro lado, son numerosos los retratos de escritores que acompañan los

textos (fotografías o dibujos), que apuntan a identificar la obra con un rostro concreto y resaltar al escritor como figura prestigiosa.

Finalmente, queremos destacar la abundancia de reproducciones fotográficas de obras de arte moderno, de artistas locales (Pettoruti, Xul Solar, Norah Borges, Butler, Curatella Manes, Figari) y europeos (Carrá, Picasso, Boccioni, entre otros), que ocupan frecuentemente la cuarta parte de la portada, y que, en el marco de las notas y críticas sobre arte, se multiplican. El impacto visual que producen las obras de arte en las páginas de *Martín Fierro*, la cantidad considerable de espacio que ocupan, sumados a los textos que los acompañan, hacen difícil entender que se pueda hablar de un periódico “exclusivamente literario”.

Las obras incluidas no son ilustraciones, es decir, no son representaciones visuales de un poema o texto incluido en la revista, sino que están allí para hablar de sí mismas, en todo caso, es el texto crítico el que despliega lo que la imagen propone, lo que revela una subversión de las jerarquías tradicionales entre las dos disciplinas, jerarquías que otros medios contemporáneos aún sostenían (es el caso de la revista *Nosotros*, por ejemplo).

En cuanto a la crítica de arte, ésta tiene una presencia constante en *Martín Fierro*, garantizada sobre todo por la pluma del arquitecto Alberto Prebisch, pero con intervenciones de Xul Solar, Pablo Rojas Paz, Pedro Blake, Ricardo Güiraldes y otros. Su discurso sobre las artes, de tono irónico y provocador, ha sido caracterizado por Wechsler (2003: 143) como una “retórica de choque”, lo que concuerda con la actitud de ruptura que Sarlo (2003: 112) atribuyó a la literatura de *Martín Fierro*.

Del recorrido por las notas sobre arte salta a la vista que, al momento de abordar las obras, los críticos no suelen ofrecer descripciones efrásticas de las mismas. Encontramos dos explicaciones para este hecho: por un lado, ante la presencia de reproducciones fotográficas, gracias a los avances de la época en técnicas de impresión, el crítico se ve eximido de describir pormenorizadamente lo que el lector puede observar por sí mismo, a diferencia de lo que antes sucedía, por ejemplo, en *La Nación*. Por otro lado, la apropiación en las artes de un lenguaje plástico relacionado con la abstracción o la síntesis formal fue en detrimento de las temáticas literarias y los géneros pictóricos tradicionales, como el retrato o el paisaje, que son usados como pretextos para la pintura; consecuentemente la crítica acompaña estas innovaciones, modifica su discurso y deja de lado la descripción detallada de los temas representados. El discurso de las imágenes en *Martín Fierro* habla de modernidad y economía formal; el discurso sobre las imágenes se adecuó a estos nuevos intereses.

Como un ejemplo, podemos citar a Prebisch (Nº 30/31, 8 de julio de 1926, 3), que resume y agrupa la obra de tres artistas en este sintético párrafo:

Los ensayos de arquitecturación de formas abstractas que preocupan a Pettoruti, el arte misterioso y simbólico de Xul Solar (sic), la intención poética y dulcemente sentimental de los dibujos de Norah Borges, nos obligan a considerar con excepticismo (sic) los principios que pretenden fijar intransigentemente los límites y las fuentes precisas de la emoción artística.

El crítico no tuvo necesidad de describir las obras, porque en la portada aparecía reproducida “Milicia”, una acuarela de Xul Solar, y su nota iba acompañada de siete reproducciones de los artistas mencionados. Como señaló Jorge Schwartz (2002), las revistas de vanguardia, cuya vida solía ser efímera, debieron utilizar un lenguaje directo, conciso; en este caso, las imágenes resultaban propicias para producir una impresión inmediata y los críticos empezaron a pensar sus escritos como un complemento de ese efecto.

En el caso de la revista *Proa*, no coincidimos con Salas (1999: 35) que la caracterizó como “simplemente otro espacio para que los mismos integrantes de *Martín Fierro* dieran a conocer sus trabajos”. Creemos que, aunque haya nombres que se repiten, aún en relación con las notas sobre arte, como los de Güiraldes, Rojas Paz o Blake, se trató de un proyecto diferente y complementario, que dio a la crítica de arte un lugar considerable, y fue Brandán Caraffa, uno de sus fundadores y directores, quien publicó más reseñas sobre exposiciones y artistas.

Hay una diferencia entre los modos de realizar crítica de arte en ambas revistas: en *Martín Fierro* se hace hincapié en el lenguaje formal de las artes y se las analiza a través de conceptos como “equilibrio de conjunto”, “ley arquitectónica”, “intensión monumental”, “espíritu analítico y constructivo”, que refuerzan la comparación de la pintura y la escultura con la arquitectura; en *Proa*, aunque sin excluir el análisis de los aspectos formales, se suman consideraciones sobre las correspondencias entre pintura, poesía y música. Así, Güiraldes afirma que Anglada Camarasa “ríe de placer ante un azul cerúleo o una laca, es tan maestro en hacer cantar concordancias, que su paleta, bajo la voluntad de una intuición sabia, se embravece como un acorde golpeado en la alegría de una inspiración súbita... va a pintar como si sus ojos vieran la maravilla sonora de los estradivarius” (Nº 2, septiembre de 1924, 4-5). O, en otro momento, Caraffa alega que “todas las artes

tienen secretos comunes” (Nº 3, octubre de 1924, 9), y que “hay elementos generales a todas [ellas:] ritmo, color, símbolo, forma” (Nº 12, julio de 1924, 53).

Teniendo en cuenta que estos ejemplos podrían multiplicarse, creemos que pueden ser identificados dos enfoques distintos en los discursos sobre las imágenes: uno, martinfierrista, en el que el énfasis de la crítica se dirige a los aspectos formales, valiéndose de lo que Baxandall llama “términos comparativos o metafóricos” (1991, 456) para describir sus propiedades visuales, pero desprendiéndose del recurso a las analogías entre las artes, pues lo asocia más al romanticismo que a la vanguardia; y el enfoque de *Proa*, que deja un lugar abierto para el espacio de la mezcla, los intercambios y las sugerencias musicales de las imágenes.

Además de esta discrepancia entre la crítica de las dos revistas, también aparecen diferencias y similitudes en cuanto al lugar que ocupan las propias imágenes. En *Proa*, las portadas no tienen ilustraciones, pero se incluyen en las páginas dibujos, pinturas y viñetas de grabados en madera, que construyen el discurso visual de la publicación. Hay aquí una coincidencia en la utilización de motivos del diseño precolombino. Se intercalan menos cantidad de retratos de escritores, e incluso se trata en su mayoría de caricaturas y dibujos. Además, se dedican páginas completas a notas sobre artistas, que reproducen una serie de obras a lo largo de varias carillas.

Otro dato no menor en cuanto a *Proa*, que resulta excepcional, es que en el índice son incluidas las atribuciones de las ilustraciones y viñetas, lo que pone las imágenes a la par de los textos que componen la revista. También, Norah Borges es incluida entre los “redactores” a raíz de sus grabados y dibujos, que han sido analizados como “verdaderos *textos plásticos*” por Lorenzo Alcalá (2009: 31), ya que “no refieren a colaboración literaria alguna”, no están en condición de ilustraciones, sino como un discurso visual autónomo.

Finalmente, respecto a *La Campana de Palo*, una publicación derivada del círculo anarquista editor de *La Protesta*, así como llamábamos la atención sobre el subtítulo de *Martín Fierro*, en este caso la revista se anuncia como “Quincenario de actualidad, crítica y arte”, y en la segunda etapa como “Periódico mensual de bellas artes y polémica”, por lo que de nuevo resulta incomprensible que se hablara de una “definida orientación literaria” (Lafleur *et al.*, 2006: 115) para esta segunda época, así como tampoco cabe reducirla a un folleto político, pues en ella se tocaron temas muy heterogéneos.

A diferencia de *Martín Fierro* y *Proa*, cuya importancia para la historia de la literatura argentina opacó la consideración del papel desempeñado en sus páginas por las artes y la crítica artística, en el caso de *La Campana de Palo*, cabe destacar que los trabajos de Grillo y Artundo han analizado la publicación desde una perspectiva integral.

En esta revista, las reseñas de exposiciones y artistas estuvieron, en su mayor parte, en manos de Atalaya y Giambiagi, que usaban seudónimos e iniciales. He aquí una discrepancia con *Martín Fierro* y *Proa*, donde la firma identificaba al autor. Al respecto, Artundo plantea que el uso de seudónimos como ocultamiento de la identidad corresponde a la intención de ser vistos como “obreros del arte” (2008: 96), mientras que Grillo relativiza el “anonimato” a veces atribuido a las notas, pues es claramente identificable un “núcleo permanente de autores” (2008: 29).

Por otro lado, *La Campana de Palo* comparte con *Martín Fierro* varios puntos en su modo de abordar la trasposición de las obras al ámbito de las palabras. Coinciden en el uso del humor y la ironía para denunciar a “los ilustres Himalayas de la mediocridad cultiparlante” (Nº 7, septiembre de 1926, 5), o a “las mismas momias de siempre y los zoólogos de costumbre” del ámbito artístico (Nº 5, 19 de agosto de 1925, 19). También comparten la alusión a las obras a través de conceptos que refieren al lenguaje plástico moderno, como “visión arquitectónica” (Nº 2, 2 de julio de 1925, 18), “contrastes armónicos” (Nº 10, diciembre de 1926, 7) y “preocupaciones exclusivamente plásticas”, (Nº 15, mayo de 1927, pp. 7-8) pero dejan lugar a interpretaciones más espiritualistas y poéticas de las obras.

Así, leemos sobre Xul Solar (Nº 17, septiembre-octubre de 1927, 5-6):

Quando nos adentramos en la contemplación de la obra pictórica de Xul, inconscientemente pensamos en los poetas hacedores de cuentos de hadas... un humorismo intelectual que se remonta a la fantasía creadora, resolviéndose en un cuento de hadas estrafalario... un mundo de infusorios oníricos... el color canta con resonancias alucinadoras. Es este ambiente submarino una glauca pesadilla, de transparencias vítreas, lo que da más carácter a su obra total.

En cuanto al discurso visual de *La Campana de Palo*, al tratarse de un proyecto editorial con menos recursos económicos, su materialidad fue más austera y las reproducciones fotográficas no eran tan abundantes. Esta situación se subsanó con diferentes complementos,

tales como grabados en madera y una diagramación particular de la revista (que incluyó logotipos con letras cursivas o intencionalmente desalineadas, encabezados para las secciones estables y viñetas que acompañaron los artículos); asimismo, sobre todo en los números 4 a 6 de la primera etapa, las portadas, realizadas con grabados producidos especialmente para ese fin, juegan con la integración de los datos textuales sobre el número de la revista y la iconografía de la imagen. La visualidad de *La Campana de Palo* se diferencia de las otras dos publicaciones analizadas, por construir un discurso que nos habla de lo artesanal, una visualidad algo rústica, en general, una imagen *texturada*, que deja visibles las marcas del grabado, la pincelada o el trazo, y por tanto las marcas del trabajo.

Así, no sólo entre los contenidos de la revista las artes plásticas tuvieron gran repercusión, sino que a través de la construcción de un discurso visual identitario, se edificó un mensaje plástico que favorecía la interacción de los textos y las imágenes y que se complementaba con el discurso literario e ideológico promovido desde la misma.

Sabemos que, en este espacio acotado, sólo hemos podido dejar pautadas algunas pocas de las características del discurso visual y de la crítica de arte presentes en estas tres revistas, pero esperamos haber podido transmitir la importancia que tuvieron en el seno de estas publicaciones las imágenes que los artistas contemporáneos producían, imágenes que adquirirían en sus páginas una potencia propia y autónoma con respecto a los textos, y que, aun cuando no se trataba de revistas de arte, se debería hablar de revistas culturales y no solamente literarias.

Esa visualidad, hablaba por sí misma, incluso en aquellos casos en que un texto de crítica de arte las acompañaba. Desde el ámbito de la crítica, cada una de estas publicaciones encontró formas distintas de resolver la irreductibilidad de las imágenes a las palabras, pero en los tres casos se destaca el abordaje moderno de la crítica, y la valoración positiva de las artes plásticas que empezaron a ocupar un lugar a la par de la literatura, equiparación que, por la misma época, daría lugar a proyectos únicos de colaboración entre artistas y escritores.

Bibliografía

- Acosta, A. C. (Atalaya) (1934) *1920-1932. Críticas de arte argentino*, Buenos Aires, Gleizer.
- Altamirano, C.; Sarlo B. (dir.). (1982) *Martín Fierro* (facsimilar), Buenos Aires, CEAL.