

Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013, 354 páginas.

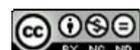
En los últimos años ha surgido un gran interés, tanto en el ámbito de la crítica literaria como en el de la historia del arte, por reflexionar acerca de los diálogos entre el texto y la imagen. Si bien existen múltiples casos en los que este cruce intermedial se hace presente —obras ficcionales como las de Sebald y Poniatowska, muestras de arte, revistas especializadas, etc.—, la prensa constituye uno de los espacios más productivos para el estudio de la convergencia entre las palabras y las representaciones visuales. El libro compilado por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené constituye un ejemplo claro y original de este nuevo modo de mirar la literatura, el arte y la tecnología.

En *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, los autores se proponen continuar con la línea inaugurada en *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* publicado en 2009. En este nuevo volumen, amplían el recorte geográfico e incluyen también artículos dedicados a ciertas publicaciones editadas en el interior del país y en Europa (que tuvieron circulación en Argentina). La propuesta consiste en trazar un arco temporal, que va desde el siglo XIX hasta fines del XX, para observar cómo en ciertas revistas periódicas puede leerse una historia de la tecnología y, a la vez, demostrar que el surgimiento del fenómeno de la masificación de la imagen coincide con el cambio de siglo. Según Malosetti Costa y Gené, el análisis de la relación entre el texto y la imagen que figura en las publicaciones estudiadas demuestra cómo las diferentes representaciones visuales incluidas dentro de las revistas abren el sentido de los textos.

En concordancia con la propuesta que manifiestan las editoras en el prólogo, cabe resaltar que otro de los propósitos que presentan los artículos de *Atrapados por la imagen* es el de armar una suerte de catálogo de los periodistas, escritores, dibujantes y trabajadores gráficos que posibilitaron la configuración de una cultura visual argentina. Resulta novedoso observar que junto al trabajo de intelectuales reconocidos, tales como Payró o Copi, se incluyen los aportes de Adolfo Carranza, Julio Llinás o Antonio Pellicer Paraire, entre otros.

¿De qué modo dialogan las representaciones visuales y los textos dentro de las publicaciones periódicas de la época? ¿Cómo se articulan las impresiones y las percepciones configuradas en las imágenes con las producciones escriturarias junto con las que fueron impresas? ¿Quiénes fueron los encargados de armar esta colección visual? ¿De qué manera se relacionan arte y política en el marco de las publicaciones estudiadas? Éstos son solo algunos de los interrogantes a partir de los cuales se formularon las hipótesis y se escribieron los artículos de *Atrapados por la imagen*. Por este motivo, nos interesa resaltar algunas de las zonas en las que estas preguntas medulares alcanzan respuestas contundentes y esclarecedoras.

En primer lugar encontramos varios artículos en los cuales, tal como se dijo, se reconstruye la biografía de ciertos personajes del ámbito cultural argentino poco revisitados por la crítica literaria y se los coloca junto con figuras consagradas dentro del campo intelectual. En “Imaginar la nación, ilustrar el futuro. *Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica* en la configuración de una visualidad para la Argentina”, Georgina Gluzman analiza cómo Adolfo Carranza construyó, a partir de dos publicaciones del Museo Histórico Nacional, una memoria visual para el país. De un modo similar, en el capítulo tres, Julia Ariza junto con la misma Gluzman observan cómo Clorinda Matto de



Turner intentó configurar, a través de su publicación *Búcaro Americano*, una herramienta para la instrucción femenina. Interesa resaltar que en los dos trabajos se enfatiza la importancia que tuvieron las imágenes para el desarrollo de los proyectos intelectuales estudiados. Tanto Carranza como Matto de Turner fueron conscientes, según comentan las autoras, de la capacidad que tenían las imágenes para alcanzar públicos amplios. En coincidencia con la intención de Gluzman y Ariza por reconstruir la semblanza de estos intelectuales, Juan Cruz Andrada y Catalina Fara analizan en el capítulo 9 la figura de Julio Payró como un intelectual que transformó los modos de hacer y pensar la historia del arte en Argentina. En este artículo, los autores observan la manera en que Payró se sirvió del medio fotográfico para desarrollar su labor como crítico de arte y docente. Su aporte a la historia del arte argentina consistió, según comentan Andrada y Fara, en otorgarle a las imágenes la misma importancia discursiva que a los textos. Además, su desempeño como docente, su iniciativa para la creación de la carrera de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires, su trabajo editorial y su interés por acercar el arte al público masivo completan lo esperado de un *gestor de lo visual* como lo fue Julio Payró. Haciendo foco en el análisis de otra de las semblanzas consagradas del campo cultural argentino de la segunda mitad del siglo XX, Isabel Plante estudia el trabajo realizado por Copi en “La mujer sentada”. Esta tira cómica, publicada en *Le Nouvel Observateur*, se caracteriza por la repetición del comentario obvio y el uso “plano” (a veces literal) del idioma francés. Plante se propone indagar en las historietas de Copi publicadas en París el modo en que aparece tematizado su lugar de origen y su relación con la lengua extranjera para comprender qué lugar se le otorga a “lo otro” en “La mujer sentada” y observar, también, los diálogos que la obra de Copi establece con otras publicaciones de los sesenta en Europa.

Otro de los núcleos teóricos a partir de los cuales se problematiza la relación entre imagen y palabra tiene que ver con el cuestionamiento de los múltiples y complejos vínculos entre arte y política. Si bien esta articulación constituye uno de los ejes medulares de *Atrapados por la imagen*, existen algunos ejemplos en los cuales el binomio arte-política figura en primer plano. Tal es el caso del análisis sobre *La Vanguardia* realizado por Marcela Gené y Juan Buonuome. Allí, los autores señalan los conflictos que los avisos publicitarios suscitaron en el contexto socialista en el cual la revista se editaba y comercializaba. Si, por un lado, las publicidades implicaban un crecimiento económico para *La Vanguardia*, por el otro, ponían en peligro la representación del lector militante como un ciudadano consciente. En relación con esto, Gené y Buonuome demuestran cómo la inclusión de imágenes dentro de las publicaciones periódicas implica una toma de posición a la vez que permite la construcción de relatos que, en muchos casos, se abren y transforman lo postulado en los textos. En un sentido similar, Mara Burkart estudia el caso de la revista *Satiricón* (1972-1976). En este capítulo Burkart señala las diferentes articulaciones entre cultura y política que surgieron a partir de las transformaciones que se dieron en la revista. Entre el primer número de *Satiricón*, editado en 1972, y el último, impreso en marzo de 1976, se observan modificaciones tanto en la línea política propuesta en los contenidos como también en el uso de la imagen satírica. Los motivos que condujeron a *Satiricón* al éxito —su libertad para realizar críticas al Estado, su ambivalencia entre la derecha y la izquierda— fueron los mismos que la llevaron a la censura en dos oportunidades (en 1974 y en 1976 con el inicio de la dictadura). “De la libertad al infierno” es la frase que, tal como señala Burkart, sintetiza la travesía de *Satiricón* en la prensa argentina de los setenta.

El vínculo entre arte y tecnología es otro de los grandes temas que figura en varios de los capítulos del libro. En relación con esto, resulta esclarecedor el aporte de Sandra Szir en su artículo “Arte e industria en la cultura gráfica. La revista *Éxito Gráfico* (1905-1915)”. Allí la autora estudia esta publicación como testimonio del crecimiento de las posibilidades de reproducción y multiplicación de imágenes en serie. Además, destaca que la revista dirigida por Antonio Pellicer fue editada por una casa importadora de insumos y artículos de imprenta. De acuerdo con todo esto, Szir analiza el modo en que la publicidad tecnológica, la profesionalización de las actividades gráficas y el interés por las imágenes y la estética modernista conviven en las páginas de *Éxito Gráfico*. Es en los inicios del siglo XX cuando, tal como señala la autora, las artes gráficas comenzaron a articular el concepto de lo artístico con la producción industrial.

Finalmente, el último de los ejes que estructura el libro indaga la manera en que las publicaciones periódicas posibilitaron cierta circulación de imágenes extranjeras y, de ese modo, establecieron vínculos entre el arte latinoamericano y el europeo. Laura Malosetti Costa y María Isabel

Baldaserre estudian la revista *Mundial Magazine* (1911-1914) como un espacio de sociabilidad para los artistas españoles y argentinos aglutinados en la capital francesa. Dirigida por Rubén Darío, la revista contó con colaboraciones visuales y escritas de artistas hispanoamericanos tales como Atl, Roberto Montenegro, Ángel Zárraga, Diego Rivera, Quirós, Bermúdez, entre otros. En el análisis de las intervenciones impresas en *Mundial Magazine* a propósito de los artistas españoles y latinoamericanos nucleados en París, las autoras se preguntan acerca de las posibilidades que el tránsito por Europa les otorgó a estos pintores para la configuración de un “arte hispanoamericano”. Coincidentemente con lo estudiado por Malosetti Costa y Baldaserre, en el capítulo 8 Silvia Dolinko y María Amalia García analizan la revista *Boa* (1959-1960) como espacio de difusión del informalismo. *Boa*, dirigida por Julio Llinás, operó en el campo artístico de la época como un espacio dedicado a las nuevas corrientes plásticas que cuestionaban la estructura geométrica del arte argentino de las décadas anteriores. Continuando con la abstracción, pero haciendo hincapié en la expresión espontánea y la gestualidad, el informalismo logró consagrarse en el escenario porteño de la época dejando atrás las tradiciones artísticas hegemónicas de la primera mitad del siglo XX. Otra de las propuestas innovadoras de *Boa* consistió en establecer un diálogo sostenido entre imagen y palabra. En este sentido, la revista retomó el cruce entre arte y poesía que ya había aparecido en publicaciones argentinas anteriores tales como la revista surrealista *Qué* (1928), entre otras. Dolinko y García reflexionan en este artículo sobre el desempeño de *Boa* en el campo cultural de fines de los años cincuenta como “vitrina de presentación impresa” para las propuestas innovadoras del informalismo.

El recorrido propuesto Malosetti Costa y Gené demuestra la posibilidad de aplicar un método de análisis innovador a múltiples objetos de estudio. Si bien en todos los casos —a excepción del primer capítulo— se trata de publicaciones periódicas, cada una de ellas se diferencia de las otras y propone interrogantes diferentes. En efecto, puede registrarse cómo el itinerario por los diferentes capítulos convoca contextos políticos y sociales que van desde la instalación del rosismo en el siglo XIX hasta la dictadura militar del '76. Sin embargo, frente a cada uno de los trabajos que conforman *Atrapados por la imagen* el lector se pregunta: ¿Cuántas representaciones, cuántas historias sobre el mundo, conviven y permanecen latentes en los diálogos entre las imágenes y las palabras —o entre las palabras y las cosas— que aún no han sido escuchados?

Pilar Cimadevilla