



La crítica de arte argentina en los márgenes de la modernización cultural: Attilio Rossi y la intervención de la revista *Sur*

Lic. Florencia Suárez Guerrini

Este ensayo tiene como objetivo la presentación de algunos resultados parciales sobre el análisis de la crítica de artes visuales en la revista *Sur*, durante el proceso de modernización del campo cultural argentino. El trabajo se inscribe en el marco de la Beca de Formación Superior en Investigación de la UNLP y forma parte del proyecto de doctorado sobre la crítica de arte en Buenos Aires, emplazada en revistas culturales y en la prensa periódica, en el período 1944-1961.

Entre las hipótesis que guían esta investigación, se sostiene que la crítica de artes visuales alcanza un grado de sistematización considerable hacia los primeros años de la década del cuarenta. Algunos indicadores de este fenómeno de época son: el incremento de publicaciones que incluyen artículos de crítica; la apertura de secciones especiales destinadas a la crítica de arte en las revistas culturales y la emergencia de un número considerable de críticos o de intelectuales que comienzan a encargarse de la actividad en las publicaciones con regularidad. En principio, esto podría interpretarse como consecuencia de, por lo menos, tres factores:

1. El asentamiento del rol profesional del crítico, como parte de un proceso que comienza en la década del '20. Esto implica la definición de las operaciones comprendidas en la práctica de ese momento y su reconocimiento social y como contrapartida, el surgimiento paulatino de un público lector de crítica de arte.
2. La incidencia que tuvo el llamado exilio español del '36 y el consecuente *boom* editorial que se produce en Argentina en los años posteriores.
3. La institucionalización de la crítica de artes visuales, verificable en la creación de la *Asociación* y la Revista *Ver y Estimar* (1948-1955) y la *Asociación Argentina de Críticos de Arte* (1950).

Uno de los espacios en los que se emplazó tempranamente la crítica de artes visuales fue la revista *Sur*. Dirigida por Victoria Ocampo, la revista se dedicó fundamentalmente, desde su origen en 1931, a la crítica literaria y a difundir a través de diferentes géneros periodísticos (notas, entrevistas, reseñas bibliográficas) los aspectos centrales de la "cultura universal"¹. La revista estuvo orientada a la formación del campo cultural argentino, a través de la publicación de obras y ensayos literarios, filosóficos, culturales, escritos por las figuras internacionales de mayor renombre de cada época, sin descuidar el comentario de los clásicos de la cultura. Se destacó por su notable actividad de difusión de las letras, la filosofía, las últimas teorías estéticas y las artes en general, a través de la publicación de ensayos, escritos por los miembros de la redacción, entre los que se encontraron Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea y Leopoldo Marechal; de colaboraciones europeas que recibía de figuras como Virginia Wolf, José Ortega y Gasset; de traducciones de obras contemporáneas que hubieran llegado tardíamente a Argentina; del intercambio de ideas y de reseñas bibliográficas. *Sur* también se

¹ Jorge Rivera señala los objetivos centrales de la revista a comienzos de la década del treinta: 1. dar a conocer escritores de buen nivel, nacionales y extranjeros, 2) contribuir a la difusión de aspectos relevantes para la cultura europea contemporánea (...); 3) convertirse en un foro para la discusión y difusión de las problemáticas y los valores culturales de América Latina, y 4) privilegiar el valor literario de los textos por encima de consignas ideológicas, confesionales o estéticas. (en: Jorge B. Rivera. "El caso *Sur*". *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós, 1995.

dedicó a divulgar la producción de América Latina, subrayando el lazo con la tradición hispanoamericana (relación con *Revista de Occidente* y Ortega y Gasset). La premisa de “estar al día” que signó a la revista, la constituyó en un ámbito privilegiado para que los intelectuales argentinos pudieran medirse con la producción foránea que en ese entonces se encontraba en el centro de la escena.²

² Sobre la revista Sur, véase: John King. *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México: FCE, 1989, p.71.

1. La fundación de la sección de crítica de arte

Desde su fundación, la redacción de *Sur* estuvo constituida por un equipo de intelectuales europeos, que habían arribado a Argentina escapando de los dictaduras de Mussolini y de Franco. Entre ellos, figuraba Attilio Rossi (1909-1994), un dibujante, escenógrafo, pintor, tipógrafo y diseñador gráfico, vinculado a la vanguardia abstracta italiana, a quien la revista le encarga la creación de la sección de crítica de arte. Antes de exiliarse en Buenos Aires, el crítico funda con Luigi Minardi y Carlo Dradi la revista de vanguardia *Campo Grafico. Revista di estetica e tecnica grafica* (1933-1939), que sostenía los principios de la modernidad racionalista.

La experiencia de la revista italiana y un artículo sobre cine publicado en *Sur* eran los antecedentes que contaba Rossi al momento de publicar "Para iniciar una sección de crítica de arte"³.

Las primeras declaraciones del crítico acerca de su concepción de la práctica, así como del peso que implicaba el desarrollo de la actividad en un ambiente "desfavorable", ponen de manifiesto algunos lazos de articulación entre la producción artística, los intelectuales y el público en Buenos Aires, hacia la segunda mitad de la década del treinta.

De entrada, hace evidente la responsabilidad moral que preveía contenida en el trabajo que le había sido encomendado. Una actividad que define en una posición intermedia entre el arte y el público o el lector de crítica. No obstante, dentro de las que considera sus "obligaciones profesionales", señala que la tarea, lejos de reducirse al comentario de exposiciones y de salones, "vive de los mismo afanes y conquistas de los artistas creadores, en una labor continua de clarificación y de colaboración con ellos".

Estas palabras de Rossi sugieren, por otra parte, el tipo de acciones que se habían ido consolidando como distintivas de los intelectuales que apoyaban las novedades artísticas. Colaborar en la comprensión del público de los nuevos lenguajes del arte y colocarse en el lugar de faro en este proceso, formaba parte del discurso de avanzada que había comenzado a principios de la década del veinte, constituido como un frente en combate contra posiciones retardatarias o tradicionalistas. De la misma manera, la intención colaboracionista que destaca AR no se orienta a todos los artistas, sino a aquellos, como dejará ver en sus artículos de crítica, inscriptos en las prácticas *más* contemporáneas.

Por otra parte, el primer crítico de arte de *Sur* es un artista y diseñador que viene de la vanguardia italiana y en este sentido, la acción edificadora que emprende lleva implícita la lucha contra la resistencia de un entorno considerado por él como adverso, en el que se ve impelido no sólo a erigirse en guía de los *otros* sino además, a formular una crítica negadora de la herencia local. Por esta razón, con el objetivo de "dar precisión a una disciplina necesaria", descarta la crítica argentina vigente a la que califica como excesivamente retórica y al "servicio de la *facilonería*"; una escritura que ha abusado de los adjetivos y que ha hecho una errónea aplicación de las palabras.

Como parte de la misma problemática, Rossi asimila las carencias del panorama artístico porteño a los déficits que encuentra en las valoraciones críticas de las obras:

La falta de una tradición reguladora en el campo espiritual permite toda una caótica exportación que se resuelve, en muchos casos, en un verdadero plagio inconsciente.

La falta luego, de una estructura crítica de valor definido, deja invertebrado todo el importantísimo proceso de valoración y divulgación del arte, facilita todos los arbitrios de valoraciones erradas, crea dañosos individualismos, amarga y desalienta aún a los hombre mejores⁴.

Sin embargo, la misión autoimpuesta de construcción de un sistema categorial acorde a las nuevas circunstancias estéticas, se manifiesta en expresiones como: "no esquivaremos el dificultoso problema crítico que impone el arte en este período de continua e inteligente inquietud⁵", que no va acompañada de precisiones que expliquen los fundamentos del juicio crítico. Más allá del rechazo de esa crítica retórica a la que aludimos antes, AR sólo explicita

³ Rossi, A. "Enseñanzas de un film". *Sur*, N°16. Buenos Aires, enero de 1936, pp.78-82 y Notas. "Para iniciar una sección de crítica de arte". *Sur*, N° 18. Buenos Aires, marzo de 1936, pp.82-85.

⁴ Rossi, A., *art.cit.*, p.83.

⁵ *Idem*, p.83.

que su unidad de medida será la “sensibilidad” y la “emotividad”, sin desdeñar la historia. Este último aspecto, en lugar de contradecir la negación de la tradición como parece, confirma que será cierto sector del pasado artístico europeo el que le servirá a Rossi de marco de referencia, tal como veremos más adelante. La advertencia que hace Rossi sobre sus preferencias estéticas constituye una pista de este aspecto:

Nuestras convicciones sobre la pintura abstracta, sostenida por el orden geométrico, no tienen pretensión de detener o desconocer la evolución de las artes figurativas, que podrá reservarnos todavía sorpresas; así como esas mismas convicciones que pueden permitirnos admirar y comprender las corrientes de la intuición de creadora de Picasso y Klee⁶.

La responsabilidad que le confiere la tarea de crítico, lo induce a presentarse como un árbitro objetivo e implacable. Ambas cualidades se destacan en los artículos de *Sur* y muchas veces, una supone la otra. Con respecto a la primera, su *buena predisposición* con la pintura figurativa, pese a su confesada orientación hacia la abstracción, aparece como una concesión que el crítico se ve forzado a hacer, por las obligaciones que le impone su función. Aunque en la mayoría de sus juicios, la predilección de Rossi (y consecuente promoción) por las obras y los pintores abstractos o próximos a la abstracción, sea geométrica o “intuitiva”, se hace visible.

La inclinación del crítico por el arte moderno de entonces no se restringía a la cuestión abstracta, en términos netamente formalistas. En el lenguaje abstracto depositaba el carácter revolucionario del arte, o como va a sostener: “su intrínseca esencia revolucionaria,” en la medida en que representaba un arma para enfrentar la reacción de la “clase burguesa, turbada en todo el mundo por las verdades de la vanguardia”. Esto le permite concluir cuánto más revolucionario es el primer dibujo abstracto de Kandinsky, comparado con un cuadro de asunto social como “El cuarto poder” (1901) de Pelizza da Volpedo, emblemático del realismo italiano⁷. No resulta casual, entonces, que del panorama negativo de las artes y la crítica argentinas, rescate el artículo donde Leonardo Estarico aborda la obra de Gómez Gornet y el aporte del periódico *Martín Fierro* a la producción crítica.

Sin embargo, es destacable el hecho de que, si bien, Rossi ataca la “caótica exportación” de estilos europeos que, afirma, caracteriza al arte argentino de la época (en parte, debido a una estructura política que tiene el foco en la cultura extranjera), no ve con malos ojos la remisión a otros estilos como la primera abstracción que marcó las décadas del veinte y del treinta.

2. Contra los artistas y los salones. Enunciación objetiva y juicio crítico

El color se rebela contra los tratamientos fáciles, revelando la sustancia, vulgar de la materia. La facilidad de grafismo lleva a la pincelada de buen gusto que vive de una complacencia extraña a la emotividad intensa y duradera de la pintura. Los dibujos en blanco y negro y los dibujos coloreados que expone la señora Forner no llegan, ni con la ayuda de la curiosidad documental, a atenuar esos defectos ni a superar con el interés pictórico la monotonía del tipo de rostro escogido como expresión humana de los lugares visitados. Demasiado acabados para ser impresiones de álbum de viaje; demasiado incompletos para ser cuadros⁸.

⁶ *Idem*, p.83.

⁷ La asunción que hace Attilio Rossi de cierta línea del arte moderno como herramienta revolucionaria se desprende también de su participación en la sección de artes plásticas de la *AIAPE* (Asociación Internacional de Artistas, Periodistas y Escritores), agrupación que durante la década del treinta reunió a artistas e intelectuales europeos exiliados en Argentinas, así como a los argentinos comprometidos con la estética contemporánea y con las problemáticas políticas del momento, como la Gran Guerra Europea, la Guerra Civil española y el avance de los regímenes dictatoriales europeos. En el conjunto figuraban: Lino Spilimbergo, Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, Jorge Larco, Juan Castagnino, Esther Haedo de Amorim, Horacio March, Emilio Policastro, Luis Seoane, Bonome, Domínguez Neira, Víctor Rebuffo, Pompeyo Audivert, Abraham Vigo, Agustín Riganelli, Clement Moreau, Raúl Soldi, Augusto Marteau, entre otros. Acerca de la relación de la *AIAPE* con el movimiento internacional antifascista véase: Wechsler, D. “melancolía, presagio y perplejidad”, en: *Territorios de diálogo, España, México y Argentina, 1930-1945* (Entre los realismos y lo surreal) Buenos Aires: Edit. Mundo Nuevo, 2006.

⁸ Rossi, A. Notas. Crítica de Arte “Raquel Forner en la Galería Müller”. *Sur*, N°22, julio de 1936.

Un rasgo detectable en el discurso crítico de AR es que la marca de objetividad construida en los textos, como horizonte del juicio del que intenta mostrarse fiel, suele ir acompañada de una crítica negativa, y muchas veces, exagerada. Esto se observa, especialmente, en las críticas de los salones oficiales y en algunas exposiciones individuales de artistas que no practicaban la abstracción o por lo menos, que no lo hacían en los términos defendidos por Rossi.

El lugar reconocido que tenía Raquel Forner como representante del arte moderno argentino, no le impidió a Rossi formular una crítica demoledora a su segunda exposición individual en la Galería Müller, en 1936. Forner había sido premiada en dos ocasiones en los salones nacionales; había expuesto en Estados Unidos y antes, en París, donde además estudió con Othon Friesz y a su regreso a Argentina, participó en el Salón de los Pintores Modernos (Buenos Aires, 1931), junto a Alfredo Guttero, Pedro Domínguez Neira y Alfredo Bigatti⁹. Eludiendo los signos consagratorios que otros críticos le adjudicaban, Rossi destacó la *mala calidad* de sus cuadros, “demasiado acabados” y “demasiado incompletos” al mismo tiempo. No se detuvo a explicar los aspectos sobre los que fundaba su juicio; sólo reparó en algunas cuestiones técnicas como el tratamiento del color y del grafismo, a los que calificó como “fáciles”, en sentido peyorativo. Además de los “defectos” que encuentra y de la “monotonía” que atribuye a los motivos de sus cuadros, el crítico le reclama a Forner una obligación para con el público; su producción no debe desviarse de la misión de guía que lleva implícita: “No. Raquel Forner no debe exponer a la ligera: debe sentir el peso de la función orientadora y clasificadora que gravita sobre los hombros de los artistas, en este período de transición y, desgraciadamente, de confusión”.¹⁰

Hacia el final del comentario, el crítico manifiesta una actitud más conciliadora con la obra de la pintora; dejando ver que sus observaciones no están exentas de una valoración positiva sobre su producción y que en ello radica su exigencia.

Tres meses más tarde, Rossi hace una crítica de tono similar, sobre las acuarelas del pintor e ilustrador francés Jean Paul Laverdet, exhibidas en el Salón Viau. Más benigno que con la obra de Forner, destaca algunas cualidades positivas (personajes bien caracterizados, dibujos complejos), aunque de inmediato cae en los mismos recursos que en la crítica de la pintora: le endilga “facilidad” en el dibujo y de falta de disciplina; acusa el criterio de selección de sus trabajos de frívolo y demasiado “complaciente” con el gusto del público.

También, como en el caso de Forner, se muestra apenado porque conoce la obra del francés y sabe que puede dar más de sí: “Lástima que un colorido demasiado intenso no permite en muchos casos leer y saborear a primera vista, como debería ser, el gusto y la sutileza” y lo aconseja: “...debería urgentemente buscar un camino más preciso o dedicarse decididamente a la ilustración que, creemos, es su inclinación más natural y profundizar severamente el carácter de sus ilustraciones con temas más definidos o dedicarse a la pintura porque ciertas extralimitaciones sin la insistencia necesaria en el insidioso campo de la pintura (...), no pueden sino ser perjudiciales”.¹¹

Mostrarse como un crítico severo, basar el juicio en el señalamiento de algunos aspectos técnicos de las obras, apuntalar, sobre todo a los que considera errados, para luego emitir un dictamen que intenta presentarse ecuaníme, llamarle al artista la atención por su función como orientador del gusto y aconsejarle qué camino seguir, parece resumir la retórica del discurso crítico de Rossi.

Con los salones oficiales fue implacable. En esas críticas no sólo arremetía contra algunos estilos y artistas sino también contra los organizadores de los eventos. Se refería a éstos, usando adjetivos como mediocres, monótonos, insoportables e inútiles y dejaba constancia del empeño que debía hacer para cumplir con su rol: “confesamos –para quien nos lea también nuestros desalientos- que hemos tenido que hacer un esfuerzo de voluntad para

¹⁰ *Idem*, p.87.

¹¹ Rossi, A. Crítica de Arte. “Jean Paul Laverdet expone en el salón Viau”. *Sur*, N°24. Buenos Aires, septiembre de 1936, pp.139-140.

orientarnos hacia las cadencias optimistas que son necesarias para creer en la eficacia y utilidad de nuestra crítica”.¹²

Acerca del *Tercer Salón de Otoño de Buenos Aires y del Cuarto Salón de Arte de La Plata*, se queja porque los “buenos artistas” están ausentes (Spilimbergo, Gómez Cornet y Basaldúa) o están presentes con envíos de poco representativos (Butler, Badi, Butler). De entre los presentes rescata el envío de Soldi al *Salón de La Plata* y a Pettoruti, en tanto renuncia “a la verosimilitud trivial del objeto” y sigue: “La laudable diligencia que representan los trabajos de Pettoruti parecería reprobar, por contraste, la intemperancia inútil de Juan Del Prete, que presenta un trabajo sin marco y con dos listones clavados que no pueden ni siquiera mantener derecha la madera”.¹³

Luego distingue, en parte, la obra de Del Prete del *Salón de Otoño*, lo destaca dentro del conjunto de pintura académica que reina en el salón, aunque no deja de marcarle sus fallas: “Ciertas pinceladas de blanco, tan tremendamente extrañas entre tonos suaves de verde y violeta (...) nos confirman la falta de cohesión entre intuición y posesión del color; por eso invitamos a Del Prete a trabajar intensa y seriamente en este sentido.

También aconseja a Castagnino:

*...encontramos un retrato de Castagnino muy bien impostado, no obstante el estorbo de una ligera rigidez que hay en toda la figura. Castagnino debería olvidar ciertos tonos en reminiscencias del fresco, porque traducidos a los colores del óleo pierden toda su belleza. Con una paleta menos sombría, asociada a sus sólidas dotes de dibujo, este artista puede llegar a resultados notables.*¹⁴

A los organizadores les recrimina el criterio de selección basado más en la cantidad que en la calidad y les sugiere no ubicar a los artistas desconocidos junto con los consagrados. Advierte que si bien hay muchos jóvenes desconocidos presentes en el *Salón*, se pierden entre los otros, no logran individualizarse y por eso, sus comentarios se restringen sólo a aquellos.

Con la pretensión de estimular a los artistas jóvenes y contribuir a la organización del campo artístico, Rossi, reclama, exige, señala errores, censura.

No obstante, en su actitud hay un fundamento “positivo”. Rossi pretendía animar a los jóvenes artistas, a aquellos que reconocía en sus textos, a participar en la transformación del campo artístico que el advenimiento del arte nuevo reclamaba. Su exigencia para con algunos artistas se vinculaba, en el fondo, a la confianza que depositaba en ellos como factor de los cambios. Los instaba a participar activamente y les marcaba su responsabilidad como artistas modernos. Les indicaba que no debían dejar de participar en los salones y o intervenir con envíos poco representativos que daban lugar a que los representantes de la academia, ganaran la escena. Su inscripción como artista en la vanguardia italiana y su estrecha relación con los españoles modernistas de *Sur*, lo colocaban en el lugar de un *agitador cultural*. Se había impuesto a sí mismo esa obligación. Usufructuaba su lugar de crítico para promover lo que su condición de artista europeo de vanguardia le señalaba. Era importante para Rossi que aquellos que él consideraba sus “cómplices” en la lucha por el arte moderno no bajarán los brazos y abandonaran los escenarios donde la pelea se ponía en evidencia: los salones oficiales, la crítica oficialista y el “público grueso”.

En el artículo sobre el *Salón de Acuarelistas, pastelistas y grabadores*, aparece los mismos juicios que en los salones anteriores. Se presenta desilusionado, desalentado y reclama la excesiva cantidad de obras y la falta de calidad. También hace manifiestas exigencias al jurado, -a los que les reconoce cierta simpatía-:

*Algunos componentes del jurado tienen toda nuestra estimación y hasta nuestra confianza y simpatía por estos miembros nos incita a hacer una pregunta que podría parecer indiscreta si no fuese conocida nuestra intransigente posición frente a todo lo que estorba, directa e indirectamente, al arte. ¿Cómo es posible que esta selecta minoría pueda colaborar con elementos totalmente insensibles a los problemas que agitan hoy al arte?*¹⁵

¹²Notas. Crítica de Arte. “Tercer Salón de Otoño de Buenos Aires y Cuarto Salón de Arte de La Plata”. *Sur*, N°22. Buenos Aires, septiembre de 1936, pp.88-92.

¹³ *Idem*, p.90.

¹⁴ *Idem*, p.90.

¹⁵ Crítica de Arte. “XXII Salón de Acuarelistas, pastelistas y grabadores en ‘Amigos del arte’”. *Sur*, N°24. Buenos Aires, septiembre de 1936, pp.143-147.

Dentro de este marco de referencia desalentador, destaca la obra de Butler (“por fantasía, color y atmósfera poética”), de Soldi y rescata, en parte a Berni y menos a Emilio Caraffa. Rechaza nuevamente los trabajos de Forner (por su insistencia con el “buen gusto”), de Larco (esfuerzos superficiales, técnica maliciosa, “trucos baratos”), de Soto Acebal –“de atmósfera vacía y pulida como las acuarelas de las señoritas de buena familia que también saben pintar”. Y en primer local, vuelve a recuperar a los abstractos: “Si no estuvieran, Del Prete en un sentido y Badi en otro, como representantes de la fantasía en este Salón, sería como para llorar por las pocas ideas en posesión del artista, en comparación con los ingenieros, con los astrónomos, etc.”¹⁶

Rossi se lamenta de la “gran desorientación que afecta a los jóvenes que prometen”, una situación que atribuye a la falta de un ambiente crítico y culturalmente preparado y sus críticas se filtra el tono de *llamamiento*, que presentan los manifiestos de los movimientos de vanguardia.

3. Una polémica en dos episodios

En julio de 1936, en el mismo número de *Sur* en que aparece la crítica Rossi sobre la exposición de Forner en la Galería Müller, se publica un artículo de Julio Rinaldini titulado: “Experiencia de una exposición de arte”, a raíz de la exposición “Un Siglo de Arte en la Argentina”.¹⁷ Rinaldini era un consagrado crítico de arte argentino, reconocido en el medio por su intervención en la revista *Nosotros* y el diario *La Nación*, desde los primeros años de la década del veinte. Dentro de los posicionamientos relativos que ocuparon los críticos durante la primera entrada del arte moderno en la Argentina, Diana Wechsler clasifica su producción como una “crítica canónica”, basándose en el reconocimiento de los juicios afirmativos que el crítico prestaba a los salones oficiales y en la suscripción a las normativas académicas vigentes.

La muestra realizada en el *Palais de Glace*, organizada por al Dirección Nacional de Bellas Artes, se presentaba como un muestrario representativo del arte argentino, y abarcativo de todo el siglo XX, desde Pueyrredón, pasando por Cándido López y los impresionistas, hasta los contemporáneos. Rinaldini la aborda en los términos de una confrontación entre la producción de los que denomina “tradicionalistas” y los artistas de las nuevas generaciones argentinas”, cuyo eje estaría dado por la existencia o no de unidad de estilo. Para el crítico, el primer grupo de artistas que hacia el siglo XIX conformó las bases de la producción nacional, algunos nativos y la mayoría inmigrantes, si bien no llegó a constituir una tradición en términos estricto, constituyó un sedimento que sirvió de plataforma normativa por mucho tiempo a las futuras generaciones. Pese a su diversidad y a que no constituyeron ni escuela, ni un sistema doctrinal común, Rinaldini les reconoce unidad estilística porque, en su conjunto, lograron articular la producción artística de la época con la “mentalidad del medio” en la que se desplegaba. De modo que, sigue el crítico, se realizó una “fusión entre sujeto, forma y contenido, esa unidad de estilo entre el percibir, el pensar y el expresarse” y, en este sentido, lograron que sus representaciones funcionaran como “testimonios de una época con voluntad propia”. Un rasgo que, según el crítico, se pierde con la obra de los artistas más jóvenes, a quienes alude como desvinculados del medio y de la historia local. La ausencia de un arte moderno de carácter nacional, implícito en su discurso, es adjudicada a las transformaciones que han afectado con gravedad el panorama social contemporáneo, entre las que identifica, especialmente, la acción inmigratoria:

*Las grandes corrientes inmigratorias de penetración y la intensidad creciente de los intercambios han desplazado el centro de gravitación de la vida argentina hacia el ámbito de las preocupaciones universales. Su condición eventual de artista los distancia todavía más. Si como individuos han sido sustraídos a todo antecedente de arraigo local, como artistas pertenecen a un país sin fronteras.*¹⁸

La carencia de *color local* en el arte moderno de entonces que observa -y lamenta- Rinaldini, le retrotrae el foco hacia ese momento fundante en el que el arte podía sugerir la

¹⁶ *Idem*, p.145.

¹⁷ Rinaldini, J. Notas. Crítica de Arte. “Experiencia de una exposición de arte”. *Sur*, N°22, Buenos Aires, julio de 1936, pp.92-94.

¹⁸ *Idem*, p.93.

“cosa nuestra, el influjo del medio físico y social sensibles en la obra de los extranjeros Vidal, Monvoisin, Pellegrini”.

La tesis de Taine, acerca de la influencia del medio -físico y social- en toda producción humana que aparece trabajando en la línea argumentativa de Rinaldini, no se restringe sólo a la problemática artística, sino que se inscribe en el rasgo general que domina para él en el “estado de la vida nacional” y que enuncia al final del artículo en los términos de: “El país es como una tierra de ocupación que gobiernan las circunstancias”¹⁹. Esta expresión termina por confirmar su perspectiva respecto del proceso de transformación social que produjo la entrada del movimiento inmigratorio a mediados de la década del treinta.

Reticente al fenómeno, por los efectos que supone negativos para el desarrollo de un arte nacional, se coloca en uno de los polos del debate por la participación de los europeos inmigrados en el campo cultural argentino, justamente el lado opuesto al que se ubicaba *Sur*. Esto último podría parecer una paradoja, a primera vista. El posicionamiento que tenía la revista como promotora de la cultura universal era ampliamente conocido en el medio local, así como su particular política editorial de apertura hacia los agentes europeos, provocada por la numerosa y activa participación de expatriados en la propia redacción. Attilio Rossi era uno de esos intelectuales exiliados acogidos por *Sur*, además de ser una figura representativa de la vanguardia italiana.

En este contexto, ¿Cuál podría ser, entonces, el objetivo de incorporar a la revista la palabra de Rinaldini, retardataria en un doble sentido: respecto de la renovación cultural que podía provocar el intercambio con los europeos y en relación con su resistencia al arte nuevo? ¿Para qué hacer intervenir un discurso de esas características, una crítica canónica, de tipo conservador y nacionalista, cuando la revista contaba con un crítico “de avanzada”? El “efecto polémica” parece ser la respuesta a estos interrogantes. La discusión entre pares, el debate sobre problemas comunes, la inclusión de la opinión contraria, se incluían como estrategias enunciativas dentro del perfil moderno y modernizador que pretendía la revista²⁰.

La contestación encubierta de Rossi a Rinaldini apareció dos meses después, cuando el italiano publica dos artículos sobre “Un siglo de arte en la Argentina”.²¹ El primero es una “carta abierta a la comisión organizadora de la exposición”, en la que el crítico, siguiendo su estilo, reclama a los responsables la baja calidad del evento. Como deja explicitado, allí se refiere casi en forma exclusiva a cuestiones que denomina “técnicas” y que hoy podríamos llamar museográficas monotonía dada por la uniformidad de color en las salas, escasa legibilidad en los nomencladores y falta de señalización que guíe al espectador en el recorrido) y curatoriales (selección de las obras y organización de las piezas dentro del relato). Por otra parte, Rossi retoma el mismo tópico al que había aludido Rinaldini acerca del quiebre en la tradición pictórica que había introducido el impresionismo pero, sutilmente, invierte el sentido positivamente:

*Un ejemplo: en la pequeña sala de Malharro, tan modesta, poco público se habrá dado cuenta que esas obras honestas e incompletas en los resultados tienen en la historia de la pintura argentina más valor que ciertos enormes cuadros académicos expuestos en las otras salas, porque este pintor rompió el hilo de continuidad de la pintura académica y luchó como artista y como profesor en la academia por sus convicciones, que eran, después de todo, las de la importantísima escuela impresionista*²².

¹⁹ *Idem*, p.94.

²⁰ Acerca de la polémica como género cultural adventicio, J. Rivera señala que durante mucho tiempo, la polémica como intercambio de opiniones fue el condimento de buena parte del periodismo cultural, “con la producción de dos o más caballeros empeñados en dilucidar puntos intelectuales relevantes, o meras cuestiones de detalle e incluso de susceptibilidad personal”. La polémica “se esconde detrás de cada línea que alguien con cierta autoridad se atreva a escribir, y tomará cuerpo a propósito de una teoría, una acusación de plagio, una fide o un simple adjetivo, por lo que resulta casi imposible el establecimiento de criterios clasificatorios o simplemente reguladores”. Jorge Rivera, *op.cit.*, p. 135.

²¹ Rossi, A. Crítica de Arte. “Carta abierta a la comisión organizadora de la exposición de ‘Un siglo de arte en la Argentina’” y “Apuntes sobre la pintura argentina visitando la exposición ‘Un siglo de arte en la Argentina’”. *Sur*, N° 24. Buenos Aires, septiembre de 1936, pp.131-138.

²² *Idem*, p.132.

Luego de algunas observaciones y consejos acerca la importancia que reviste una exposición de esta envergadura y sobre la misión que debería tener la comisión en la orientación “pedagógica” del público, concluye la carta con la firma: “El crítico de arte”.

En el segundo artículo, publicado inmediatamente después de la carta, “Apuntes sobre la pintura argentina visitando la exposición ‘Un siglo de arte en la Argentina’”, el diálogo implícito con Rinaldini se hace más evidente. Rossi hace una extensa crítica de las obras expuestas y siempre en clave formalista, describe la manera en que cada artista aportó al desarrollo de la modernización artística del país, desde los “primeros maestros” hasta los impresionistas. Aunque advierte al lector que el valor atribuido a esta producción debe entenderse dentro de su propio marco de referencia y nunca debería medirse con “los juicios críticos ya adquiridos sobre la pintura de este último siglo”. Continúa esta idea: “Equivocado y groseramente injusto sería juzgar esta exposición con la medida crítica europea sólo porque se entreven inevitablemente todas las fases de los movimientos europeos”.

Dentro del vasto panorama que muestra la exposición, rescata a algunos artistas, especialmente, a Pellegrini, Pueyrredón y a Fader, y en parte a Morel, Della Valle y Giúdice –de los dos últimos subraya su aporte para la enseñanza más que su valor “artístico”-; destaca a Sívori sobre Schiaffino y a de la Cárcova; a Thibon de Libian en relación con los trabajos de Walter de Navazio y Ramón Silva.

Rossi se anticipa a las impugnaciones que su examen del arte argentino podría recibir, por su condición de extranjero recién llegado, e invierte la argumentación que supone, le podrían lanzar en su contra:

*Confesamos sinceramente que nuestra todavía breve permanencia en la Argentina no nos hace muy aptos para cumplir esta tarea, pero tal vez nuestra ignorancia de las anécdotas sentimentales nos ayudará a establecer juicios más reales y a hacernos excusar las faltas inevitables.*²³

La falta de articulación del arte producido por las nuevas generaciones con la historia y el entorno local estaba en el centro de las reivindicaciones de Rinaldini, un reclamo susceptible de ser extendido a otros agentes del campo cultural en formación como los críticos. La maniobra de Rossi muestra, una vez más, los presupuestos teóricos incluidos en las dos posturas: por un lado, la perspectiva determinista de Taine y su acento en la relación dialéctica entre el arte y su medio, manifestado en el discurso del crítico argentino y por otro lado, en los análisis formalistas del crítico italiano se sugieren los enfoques predicadores de la pura visualidad, concentrados en los elementos del lenguaje plástico²⁴. Si bien, la perspectiva formalista era común en los círculos intelectuales que se pretendían de avanzada, posiblemente, en esta época haya entrado a la redacción de *Sur* a través de la palabra de José Ortega y Gasset.²⁵

La alusión implícita a la postura de Rinaldini en el artículo de Rossi, especialmente hacia el final, reedita la antigua discusión entre la construcción de un arte nacional, evocador de ciertos temas y recursos plásticos que se piensan identitarios, y el fomento de las estéticas modernas, basado en la acentuación de los lenguajes y en los procedimientos considerados contemporáneos:

Se entreverá por cierto que también la falta de un arte nacional (tema que se presenta a exagerados reproches basados más en situaciones aisladas de ciertos artistas que nosotros condenamos) es debida íntima e inevitablemente a contingencias históricas y políticas del país. En efecto, ¿no es tal vez la civilización europea que se sobrepone, sin entrar con mérito de derecho, a la raza indígena de este suelo?

²³ *Idem*, p.134.

²⁴ La tesis formalista del arte, originada en los escritos de Konrad Fiedler, durante la segunda mitad del siglo XIX, y continuada por Henrich Wölfflin y la escuela vienesa sirvió de andamiaje para la crítica del arte moderno, desde el impresionismo a las primeras vanguardias del siglo XX.

²⁵ Más allá de los vínculos personales que Ortega y Gasset tenía con la revista y particularmente con Victoria Ocampo (a él se le atribuye el nombre de la revista), las problemáticas estéticas que aborda tanto en *La deshumanización del arte* (1925, ed.) como en *La rebelión de las masas* (1930) han integrado gran parte de los debates suscitados en la publicación, e incluso se filtran muchas veces en las críticas de Attilio Rossi.

*¿Es posible, luego, escapar al radio de acción de la cultura y de la tradición europea en el campo del arte por parte de las más jóvenes generaciones argentinas?*²⁶

La tensión entre las dos posiciones, se agudizó en la nueva contienda que unos meses más tarde, volvió a enfrentar a los críticos.

En enero de 1937, Rossi publicó en *Sur* un artículo sobre una exposición que él mismo había organizado: “Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la galería Moody”.²⁷ Estaba conformada por los artistas italianos: Mauro Reggiani, Luigi Veronesi, Ezio D’Errico, Mario Radice, Atanasio Soldati, Fausto Melotti y por los argentinos residentes en Milán: Juan Bay y Lucio Fontana²⁸. Los trabajos presentados se enrolaban en la abstracción geométrica, siguiendo la línea constructiva que se había iniciado con el cubismo.

Destacando el carácter pedagógico de la exposición, su organizador da cuenta de todos los elementos que se desplegaron para la *buena* orientación del público, sobre la “seria autenticidad” de lo exhibido. Insiste en que el proyecto ha sido encarado con la máxima rigurosidad, para lo cual dispuso en la entrada de la galería una “vitrina polémica” –en referencia a la designación que le atribuyó Rinaldini en su artículo-, donde colocó diarios, revistas y libros, con reproducciones de Picasso, Soldati y otros vanguardistas y los textos que sus colegas Pedro Blake y Leonardo Estarico escribieron para la inauguración. Indica que los fines de la exposición habían sido indicados en el catálogo, junto a la biografía de cada uno de los artistas.

En su doble rol de crítico y promotor de la tendencia abstracta, completa su relato con un comentario sobre la recepción positiva que tuvo la muestra entre el público joven y la crítica contemporánea. Como nota destacada que suma al éxito de la exposición, subraya la reacción inesperada, por favorable, de los críticos Fernán Félix de Amador y José León Pagano. La única reacción negativa que resalta Rossi fue la del crítico Julio Rinaldini:

En total podemos decir, en honor al ambiente, que esto ha sido bien comprendido, aunque no haya faltado cierta suficiencia provinciana que ha intentado, desgraciadamente, con gran confusión demostrar que ya sabía más y que el abstractismo era ya cosa vieja en Buenos Aires, olvidando hasta el título de la exposición...

*...La crítica esta vez asumió un tono inesperado que ciertamente contribuyó al éxito de la exposición. En tanto que Félix de Amador en pocas líneas aprobó la exposición, José León Pagano dedicó largo espacio tratando de dejar completamente aislada la posición tomada por Rinaldini con su nebulosa impugnación.*²⁹

El rechazo del crítico lo incitó a justificar la filiación de los expositores con la “Abstraction, Creation, Art non representatif”, indicando, además, su origen en el cubismo y un posterior desprendimiento de éste para orientarse hacia el “libre equilibrio” abierto por el movimiento constructivista. Rossi apunta también que, si bien, el alejamiento de la mimesis era una conquista que había comenzado a vislumbrar el cubismo (como lo habían indicado Apollinaire, Braque, Lhote y Gómez de la Serna, entre otros), la “supresión completa de la realidad”, no se logra hasta más tarde, tal como sugiere, con la abstracción concreta de los años treinta.

El esfuerzo por justificar el derrotero de esa línea de la abstracción dentro la breve historia del arte moderno, se completa con una descripción detallada de las obras, destacando en cada caso el valor de la restricción a los elementos formales y que la rigurosidad del arte no representativo no implica un detrimento de la “fantasía”.

En el remate de la nota, Rossi se ubica en uno de los sectores de lo que asume como una “batalla”, junto al núcleo de artistas modernos y frente a otro que describe “contra las influencias de las exposiciones de Pettoruti y Del Prete”. En este sector sitúa, a aquellos que

²⁶ *Idem*, p.138.

²⁷ Rossi, A. Crítica de Arte. “Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la Galería Moody”. *Sur*, N°28. Buenos Aires, enero de 1937, pp.93-97.

²⁸ Lucio Fontana y Juan Bay estudiaron en la Academia Brera de Milán y en esa ciudad formaron parte del movimiento abstracto concreto. Bay formó parte del futurismo italiano hasta que regresa a Argentina cuando muere Marinetti. Desde mediados de la década del cuarenta se suma al movimiento de arte concreto.

²⁹ Rossi, A., art.cit, p.93.

con el silencio y con malos consejos, funcionan como un obstáculo para el ingreso del arte moderno y, en obvia alusión a Rinaldini, trata a esa crítica de ignorante y presuntuosa.

La extendida respuesta de Rinaldini: “En torno a una exposición de arte `abstracto`”³⁰, apareció en el número siguiente de la revista, ubicada en *Campo Polémico*, sección que reemplazaba según las circunstancias a alguna de las otras, en este caso, la de crítica de arte.

El entrecomillado del término *abstracto* en el título del artículo, anuncia el tono de la réplica. Rinaldini retomó cada una de las calificaciones que recibió de su colega y las refutó con ironía. Rinaldini le negó estatuto de obra artística a los trabajos que se habían presentado allí y le quitaba valor a los instrumentos que Rossi había supuestos pedagógicos: “Abundaban en cambio el papel impreso, y las palabras altisonantes; desde el título de la muestra con pretensiones de revelación, hasta la consabida declaración de principios de la que vuelvo a entresacar, para muestra, este indudable galimatías...”. Extrajo diversos fragmentos de los textos de la exhibición y del artículo de Rossi, los sacó de contexto y los introdujo en su discurso para ridiculizarlo o corregirlo.

Reiteró la intrascendencia y la falta de actualidad que tenía para él la exposición de la discordia y apuntó otra vez contra la condición de extranjero de Rossi, adjudicándole un desconocimiento del campo artístico sobre el que había intentado incidir. Entre los ejes que incluyó el descargo, desde otra perspectiva reapareció la relación entre el arte y la realidad, arte y medio, que ya se había presentado en la discusión anterior entre los críticos. Rinaldini rechaza la idea de que la realidad pueda ser suprimida, posibilidad que Rossi había atribuido primero al cubismo y luego, como realización acabada, a la abstracción concreta. En cierto sentido, se presenta distanciado del presupuesto vanguardista que implica la superación estilística y el camino progresivo hacia la abstracción más pura. Para él, a diferencia de lo que cree que defiende su opositor, el arte se vincula tanto al medio como a la historia y por este motivo, afirma que el cubismo no se encuentra agotado en la abstracción. Por la misma razón, considera estéril la discusión por las precisiones terminológicas, en la que se involucraron por mucho tiempo los miembros de la abstracción concreta y del arte no representativo y los pormenores formalistas en las que esas discusiones pudieron asentarse.³¹ En su argumentación aparece, nuevamente, un llamado de atención respecto de la importación masiva de las corrientes artísticas europeas contemporáneas y un cuestionamiento sobre su funcionalidad en Argentina, una nación con un campo cultural todavía en formación, que describe carente de orientación estética. Rinaldini le solicita al crítico italiano actualizarse en estas cuestiones:

*Si el señor Rossi de acuerdo a las reglas del buen huésped, tanto más oportunas en un país como el nuestro que abre generosamente sus puertas a todo el mundo, hubiese tenido el cuidado –todavía está a tiempo- de enterarse entre quienes anda y de informarse sobre la realidad de nuestros problemas, sabría a estas horas que es eso, sobre todo, lo que nos hace falta; precisamente porque estamos sobresaturados de información, porque vivimos del reflejo de nociones del más distinto orden y origen. El problema de la orientación estética de nuestros artistas, inseparable del problema total de nuestra cultura, tenemos necesariamente que encararlo desde el punto de vista de nuestra voluntad vital, que es también la de nuestra radicación territorial y política*³².

Con esta última frase, Rinaldini deja aún más al descubierto que la discusión estética entrañaba una discusión política. La querrela por el dominio de la escena estética, no fue sólo una guerra por los estilos, figurativos y abstractos. La tensión entre una tradición modernista europea y una tradición histórica local implicó también la disputa por la toma de la palabra, en la que los críticos, inmigrantes y locales, tuvieron que hacerse lugar.

³⁰ Rinaldini, J. *Campo Polémico*. “En torno a una exposición de arte `abstracto`”. *Sur*, N°29. Buenos Aires, febrero de 1937, pp.102-107.

³¹ En un trabajo anterior abordé esta discusión por la precisión de los términos: arte concreto, abstracto, no figurativo, no representativo, no objetivo, a raíz de una polémica presente en dos números de la revista, entre los años 1950-51 y que tuvo como principales protagonistas a Guillermo de Torre y a Julio Payró (F. Suárez Guerrini. “La historia del arte como relato. Momentos de tensión entre tradición e innovación en el arte argentino de los años cincuenta”. *Historiografía del arte y su problemática contemporánea. Historia/Historiografía. Arte/Visualidad. Cuadernos de Historia del Arte*. Santiago: Universidad de Chile, 2005).

³² Rinaldini, J., *art.cit*, p.107.

Epílogo

Entre las últimas críticas que escribió Attilio Rossi para *Sur* figura: “Maruja Mallo” (Sumario. Mayo de 1937), una reseña de la obra de la artista surrealista española, que se acababa de exiliar e instalar en Argentina y en ocasión de una conferencia que dictaría en *Amigos del Arte*. Rossi accede a la producción de la pintora a través de un catálogo, con prólogo de un escritor y crítico exiliado español, Enrique Azcoaga. Pese a que el surrealismo figurativo y expresionista de Mallo dista bastante de la abstracción concreta predilecta de Rossi, recibe del crítico un comentario laudatorio y hasta fundamenta su juicio por los mismos términos que había discutido con Rinaldini. Retoma positivamente estas palabras de la pintora: “...mi plástica es un proceso que evoluciona constantemente; mi plástica arranca de las raíces del pueblo, es un desenvolvimiento dinámico en la forma y en el contenido”.

En el mismo número el crítico publica: “Dos surrealistas: J. Planas Casas y J. Battlle Planas” (Crítica de arte. Mayo de 1937). Como en el caso de Mallo, la crítica sobre la obra de los surrealistas catalanes no procede de sus observaciones directas de las obras en el marco de una exposición, sino de un conocimiento anterior de los artistas. Previendo cualquier impugnación que pudiera hacerse sobre este procedimiento se anticipa y confirma que, si bien la ocasión ideal para ilustrar la postura crítica es la confrontación con las obras, “...muchas veces está bien infringir ese orden de cosas para anticipar al público el trabajo interesante de un artista. Es una ofrenda pública de estima y de confianza que el crítico dedica a un artista bajo su responsabilidad personal, animado por una finalidad de aliento y de reconocimiento a la seriedad de un esfuerzo...”. El artículo repasa la evolución del surrealismo, resalta los términos de su contribución a la vanguardia moderna y concluye con una exaltación de la producción de estos artistas.

Resulta curiosa la recuperación del surrealismo que emprende Rossi, teniendo en cuenta su férrea sujeción a la abstracción concreta. No obstante, puede parecer coherente en el marco de la reivindicación de la vanguardia europea que se propusieron Rossi junto con otros exiliados en Buenos Aires, especialmente los escritores españoles nucleados en torno a *Sur*, Guillermo de Torre, Rafael Alberti, Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Enrique Azcoaga, Lorenzo Varela, entre otros. En parte, lo encararon como proyecto de modernización para una nación joven, sin tradición ni brújula estética y en parte, como una manera de continuar su desarrollo intelectual y para seguir en contacto con la cultura contemporánea europea.

No obstante, el saldo de la incursión de los exiliados en el campo artístico argentino durante la segunda mitad de la década del treinta es ampliamente positivo, sobre todo en el terreno del intercambio de ideas, pese a que los críticos siguieron diferentes caminos y el diálogo iniciado se disolvió en nuevas discusiones. Rossi no le respondió a Rinaldini en una nueva nota y en 1938, dejó la revista *Sur* para fundar con Guillermo de Torre y Gonzalo Losada, hasta entonces gerente de la editorial Espasa-Calpe, la editorial Losada, donde permaneció hasta 1950, año que regresa a Italia. Rinaldini volvió a publicar en *Sur*, en 1939. Esta vez se trató de un ensayo: “Evolución y crisis en el arte contemporáneo”, que apareció en la sección *Sumario* –de mayor importancia que *Notas*, donde aparecían las críticas de arte- y continuó con su rol de crítico en diversos medios gráficos.

Más allá de las disputas entre los actores por ocupar el lugar de intérprete de los tiempos, la confrontación de las voces posibilitó observar los horizontes discursivos que la *tolerante* tribuna de la revista *Sur*, facilitó a los intelectuales en el proceso de la modernización cultural argentina.

Bibliografía

- Aznar, Y. y Wechsler, D. (comp.). *La memoria compartida*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Ducrot, O. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Paidós, 1986 [1984, 1ed. En francés].
- Eujanian, A. *Historia de las revistas argentinas 1900-1950. La Conquista del público*. Buenos Aires: AAER, 1999.
- King, J. *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México: FCE, 1989.
- Kulterman, U. *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Akal, 1996.
- Ortega y Gasset. La deshumanización del arte. Madrid: Revista de Occidente, 1962 [1925]
- Perelman. Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. *Tratado de la argumentación*. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- Ribera, J. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- Sosnowski, S. (ed.) *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza editorial, 1999.
- Venturi, L. *Historia de la crítica de arte*. Buenos Aires: Poseidón, 1949.
- Wechsler, D. *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-30)*. Buenos Aires: ITHA Payró. UBA, 2003.
- _____ y otros. *Territorios de diálogo. España, México y Argentina, 1930-1945*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, 2006.
- Zuleta, Emilia de. *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*. Buenos Aires: Atril, 1999.