

Talentos descubiertos y descubridores sagaces. Sobre un motivo de larga duración en la literatura sobre arte¹

Juan Cruz Pedroni

pedronijuancruz@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

La noción de literatura sobre arte comprende a la historiografía y a la crítica de arte como géneros de la escritura, pero su extensión abarca también otros desempeños con inscripciones genéricas de menor nitidez. Lo que permite reunir esa dispersión es la presencia de algunos motivos y temas con los que se modela el fenómeno artístico. Una perspectiva posible para estudiar la literatura sobre arte como tradición escrita es el seguimiento en el tiempo de estas constantes temáticas.

El motivo del “descubrimiento” del artista es uno central e insistente en el repertorio temático de la escritura sobre arte. Desde su inscripción como motivo inaugural en la *vita* de Giotto que escribe Giorgio Vasari, hasta su presencia extendida en la cultura escrita contemporánea, el mismo se presenta como una constante con variaciones. El presente artículo estudia el motivo y su transmisión en el caso argentino a partir de una observación hecha sobre la vida del artista Benito Quinquela Martín. A continuación, se analiza la presencia de este *topos* en la biografía del pintor Antonio Alice escrita por José León Pagano y replicada posteriormente en la prensa gráfica. Finalmente, se estudia la diseminación del motivo en otras zonas del archivo escriturario argentino.

Palabras clave: Historiografía del arte – Literatura sobre arte – Archivo - Descubrimiento

Abstract

The notion of art literature includes art historiography and art criticism as genres of writing as well as occurrences and performances with less clear-cut inscriptions in the discursive space. What unifies the dispersion of this written production under a common concept is the presence of a subject regularly. The thematic level, understood as one of the modes of sense, can be defined as the production of universes of reference from representability schemes. According to this, the study of art literature as written tradition consists largely on the analysis of thematic continuities and the investigation of the processes that establish and

¹ El presente trabajo se inscribe en una investigación realizada con una beca tipo A otorgada por la Universidad Nacional de La Plata (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes), dirigida por la Dra. Berenice Gustavino y el Lic. Rubén Hitz.

resignificate the themes and motifs that models in a discursive way the artistic phenomenon.

The motif of the "discovery" of the artist is central and insistent on the thematic repertoire of art writing. Since its registration as opening motif in the *vita* of Giotto that G. Vasari writes, to its extended presence in contemporary written culture, it is presented as a constant with variations. This article studies the theme and its transmission in the Argentine case recovering an observation made on the life of Benito Quinquela Martín. The appearance of this *topos* in the biography of the painter Antonio Alice written by José León Pagano and replicated in the press is studied together with the spread of the motif in other areas of the Argentine written archive.

Keywords: Art Historiography – Art Literature – Archive - Discovery

Introducción: motivos y temas en la escritura histórica sobre arte

La narración de las vidas de artistas es una práctica insistente en la escritura sobre arte. Entre las razones de la continuidad y la extensión de estas escrituras biográficas, es posible pensar en la eficacia de ciertos clichés o estereotipos narrativos, el poder de algunos *loci communes* con los cuales estos relatos son construidos.

Para el abordaje de estos motivos estereotípicos resulta central el concepto de lo temático entendido como una de las dimensiones actuantes en la producción de sentido. En un capítulo de gran potencia conceptual de su libro *Principios de análisis del texto literario*, Cesare Segre brinda una primera aproximación a la noción de tema como la “materia elaborable en un discurso”². En el mismo texto, el autor deslinda el concepto de tema del de motivo: los motivos son cápsulas de sentido que cooperan en la formación de los temas. Respecto a los últimos, su contenido específico se halla más particularizado. Pero idénticamente a ellos, tienen un comportamiento centrífugo: tienden a la ubicuidad en una época o a la persistencia en el transcurso del tiempo histórico. Digamos por último que Segre distingue entre tres modos operacionales de los motivos: aquellos que se ensamblan como piezas de un mecano, los que forman una textura de reiteraciones como un *leitmotiv* y los que actúan como inspiración, telón de fondo o germen del texto. Este funcionamiento de tipo germinal es el que identificamos en el motivo del talento artístico descubierto, cuya fisonomía y extensión pretende iterar la presente comunicación.

El repertorio de los temas depositados por el decurso histórico de una cultura constituye un archivo de estas experiencias históricas a través de sucesivas inscripciones y estratificaciones. La censura que ejercen los temas establecidos como universo de lo ya-

² SEGRE, Cesare, “Tema/motivo”, en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica, 1985, p. 339. Debo el conocimiento de este texto a los numerosos libros y artículos de Oscar Steimberg, semiólogo y especialista en historiografía del arte, en los cuales es recuperado. Oscar Steimberg establece tres niveles de análisis para los discursos, uno de los cuales es el de lo temático. Los otros dos niveles corresponden a lo retórico y lo enunciativo. Cfr. especialmente STEIMBERG, Oscar. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Atuel, 1998.

dicho en el modo en el que dotamos de sentido a las cosas puede compararse a la presión que ejercen los archivos en la elaboración de hipótesis plausibles sobre el pasado. En la herencia archivada se dibujan entonces y en un mismo gesto de archivación los núcleos de sentido fundamentales de una cultura como los límites de aquello que es pensable para ella. En cada acontecimiento textual estos núcleos se actualizan, instalando en los textos un horizonte de sentido.

La cuestión de lo temático en la literatura histórica en general y sobre arte en particular es un punto que requiere especificaciones. En primer lugar, hablamos aquí de motivos que serían peculiares a la historiografía como tradición de escritura. Es decir, no meramente representados por ella sino constitutivos de su discursividad. Afirmamos que en esta tradición de la escritura se modelan motivos y temas de forma semejante al modo en que esto ocurre, en los géneros literarios *stricto sensu*³. Esto no implica necesariamente, como intentaremos justificar, que asumamos la historia como pura ficción, a la manera en que lo hizo la empresa metahistórica de Hayden White⁴. La consideramos, en cambio, como una práctica portadora de sus propias inercias y cadenas de transmisión discursiva, una escritura con sus propias opacidades y puntos de contacto con una tradición que está siempre más acá de ese real histórico que pretende capturar. Por otra parte, si White estudió la dimensión literaria de la historiografía a partir de lo retórico, nuestro interés está puesto en hacerlo desde lo temático.

Esto abre por un lado a la pregunta por la experiencia, con la cual el universo de los temas está tejido: podemos afirmar que lo experiencial y lo temático son dimensiones del sentido que se copertenecen. Por otro lado, abrimos también la interrogación por los esquemas de representabilidad. Se trata de los llamados verosímiles sociales y de género, efectos de un archivo que se estabiliza al permitir la repetición⁵. Es a través de los verosímiles que algo se hace socialmente escribible; en esta dinámica representan el vector de una relativa estabilidad en el tiempo.

La historia comprende el pasado a través de esquemas de representación constituidos por la malla de lo temático. Sin embargo esto no es privativo de la historiografía: ocurre en las demás ciencias sociales en las que el objeto de estudio se modeliza a a través de esquemas

³ Se usa la palabra “tema” en relación a la historiografía sin hacer referencia a un área de estudio sino a aquello que se entiende por este término cuando se pregunta por el tema de una pintura o de una novela: un esquema de representabilidad capaz de resonar con una experiencia, según las observaciones de Cesare Segre.

⁴ WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

⁵ Tomo el concepto de verosímil en el sentido en que lo entiende Christian Metz, como un “efecto de corpus”. Asumo que a un cierto nivel este planteo puede leerse a la luz de la relación derrideana entre archivación e iterabilidad: Cfr. METZ, Christian, “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en Barthes *et.al. Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1973; DERRIDA, Jacques, “Archivo y borrador” en Goldchluk, Graciela y Pené, Monica (comp.) *Palabras de archivo*, Santa Fe: UNL/CRLA-Archivos, 2013.

construidos por interpretantes que modulan lo representable bajo esa categoría⁶. Subrayamos este punto para indicar que la aproximación a la dimensión literaria de la escritura histórica no significa su “reducción” a una ficción literaria.

Intentamos delimitar a través de estas indicaciones teóricas nuestro modo de acercamiento a la escritura histórica sobre arte. Si es imposible no reconocer que esta última comparte procedimientos constructivos con la ficción, la presencia indirecta en el texto histórico de los mismos materiales a los que explica⁷ y la vocación de comprender un real ocurrido en el pasado, nos previenen de eludir su especificidad. Sin intentar siquiera tocar todos los puntos de una extendida polémica, nos interesa situar nuestro trabajo en estos horizontes de interrogación.

En el campo argentino, la naturaleza de la historiografía del arte fue interrogada por Mario Carlón, cuyas observaciones revisten una gran importancia para una conceptualización sobre la misma. Carlón sostiene la hipótesis de que la historia del arte habilita dos modos de lectura: como disciplina científica y como género de escritura. En su análisis retoma los tres niveles planteados para el abordaje analítico de discursos por Oscar Steimberg: temático, retórico y enunciativo⁸. En el presente trabajo hacemos énfasis, como ya señalamos, en el primero de los ejes, el orden temático. Para esto recuperamos como puntal teórico, la noción de Cesare Segre que aduce un vínculo privilegiado entre lo temático y la experiencia y seguimos la distinción, también señalada por este autor, entre tema y motivo⁹. En la historiografía literaria canónica –pienso en las historias de la literatura nacionales del S.XIX: Hipólito Taine, Gustave Lanson, Francesco De Sanctis, y sus derivaciones inmediatas- puede reconocerse un repertorio de motivos relativamente estable. Motivos específicos que no son necesariamente los mismos que los de las literaturas. O de los cuales quizás pueda decirse que son más frecuentes o distintamente valorizados en la historia de la literatura en relación a otros géneros de la escritura literaria.

El evento conocido como “Batalla de Hernani” es un ejemplo elocuente del funcionamiento de lo temático como ámbito de lo “ya dicho” en la producción de discursos sobre el pasado. El manual de historia de la literatura de Tuffrau y Lanson lo comenta y lo ilustra¹⁰ con el grabado de rigor de George Granville¹¹. Es una entrada –entre otras posibles- a un “motivo” típico de la historiografía literaria y artística: el encono del público contra el artista moderno; un motivo que a su vez participa en las variaciones de lo que tal vez podríamos llamar más propiamente un “tema” de la historiografía literaria y artística, el de

⁶ Me baso en este punto una perspectiva sobre la metodología de la investigación que recupera aspectos de Charles S. Peirce. Cfr. SAMAJA, Juan. *Epsitemología y metodología*. Buenos Aires: Eudeba, 2004.

⁷ DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana, 2006, p. 110.

⁸ CARLÓN, Mario, “Sobre la historia de las imágenes en el nuevo fin de la metafísica”, en: Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, La Plata: Facultad de Bellas Artes, 1995.

⁹ SEGRE, Cesare, “Tema/motivo”, en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica, 1985.

¹⁰ Las relaciones entre texto e imagen en un objeto impreso no son siempre de ilustración. Sin embargo, la categoría ilustración cubre en forma ajustada la relación texto-imagen en este tipo de publicaciones.

¹¹ LANSON, Gustave y TUFFRAU, Paul, *Manuel Illustré d’Histoire de la Littérature Française*, Paris: Hachette, 1953, p. 600.

la disputa entre antiguos y modernos. Si estas regiones de la escritura histórica remiten a acontecimientos reales, su repetición escrita los disemina al asignarlos a nuevos territorios. Así, en el libro *La pintura argentina del siglo XX*, aparece introducido el motivo en un contexto absolutamente diferente a través de la figura retórica de la comparación:

“En más de una oportunidad hemos dicho que esta primera muestra de Pettoruti en Witcomb debe ser considerada algo así como el Hernani de la revolución vanguardista argentina de 1924”¹².

Este ejemplo nos permite pensar en una manera de hacer de la escritura sobre arte, y en particular del discurso histórico-artístico. La escritura sobre arte modela con frecuencia sus materiales a través de motivos relativamente peculiares a dichas tradiciones de escritura, transmitidos por diversas cadenas y en distintas duraciones. Estos tópicos tienen distintos grados de resonancia con las experiencias históricas, con un real efectivamente existente. Pero el funcionamiento maquínico de la escritura los desplaza, con cada nueva inscripción, de los contextos de referencia en los que aparecieron.

El motivo del descubrimiento del artista

Con el título “el descubrimiento del talento como tema mitológico”, Ernst Kris y Otto Kurz dedican un apartado de su clásico libro *La leyenda del artista* a presentar lo que denominan una “fórmula biográfica”.¹³ La inscripción que comienza la serie de transmisiones estudiada por los autores es la biografía de Giotto di Bondone que hace Giorgio Vasari en las *Vite*, a la cual los autores hacen referencia. Citamos aquí *in extenso* el famoso pasaje vasariano:

“E così avvenne che un giorno Cimabue, pittore celebratissimo, transferendosi per alcune sue occorrenze da Fiorenza, dove egli era in gran pregio, trovò nella villa di Vespignano Giotto, il quale, in mentre che le sue pecore pascevano, aveva tolto una lastra piana e pulita e, con un sasso un poco appuntato, ritraeva una pecora di naturale, senza esserli insegnato modonessuno altro che dallo estinto della natura. Per il che fermatosi Cimabue, e grandissimamente meravigliatosi, lo domandò se volesse star seco. Rispose il fanciullo che, se il padre suo ne fosse contento, ch'egli contentissimo ne sarebbe. Laonde domandatolo a Bondone con grandissima istanza, gli di singular grazia glielo concesse. Et insieme a Fiorenza inviatisi, non solo in poco tempo pareggiò il fanciullo la maniera di Cimabue, ma ancora divenne tanto imitatore della natura, che ne' tempi suoi sbandì affatto quella greca goffa maniera, e resuscitò la moderna e buona arte della pittura, et introdusse il ritrar di naturale le persone vive, che molte centinaia d'anni non s'era usato”¹⁴

¹² CORDOVA ITURBURU, Cayetano, *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Atlántida, p. 69.

¹³ KRIS, Ernst; KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid: Cátedra, 1995, p. 62

¹⁴ VASARI, Giorgio, *Le vite de piv eccellenti architetti, pittori, et scvltori italiani : da Cimabve in sino à tempi nostri* Firenze: Torrentino, 1550, p. 139.

Según el historiador del arte Miklos Boskovits, el descubrimiento del joven Giotto por Cimabue se enmarca en un topos de la historiografía clásica: “Si tratta evidentemente di un topos della storiografia classica al quale non si dovrebbe attribuire veridicità storica”¹⁵. Julle Codell señala por su parte la importancia del tema en el escritor aretino “Vasari is well known for the theme of the boy genius who startles his elders by a mere sketch displayed in front of someone qualified to help him capitalize on his gift”¹⁶. Lo interesante de estos dos comentarios a los fines de nuestra pesquisa es que remarcan la vinculación del pasaje con una entidad conceptual del orden de lo temático (“topos” y “theme”).

En el marco de una exhibición en torno el mito del artista y su presencia en el arte argentino, la historiadora del arte Laura MaloSETTI Costa recupera la referencia de Kris y Kurz y afirma:

“Kris y Kurz analizan en detalle la larga trascendencia de la biografía de Giotto: el pequeño pastor descubierto por Cimabue al pasar cuando dibujaba en una piedra sus ovejas. Son innumerables también las pinturas y esculturas que tomaron ese episodio de las Vidas de Vasari como tema hasta bien entrado el siglo XIX. (...) Giotto encarna el topos del artista moderno. El modo en que Benito Quinquela Martín, por ejemplo, relata su niñez (como huérfano trabajando en la carbonería de su padre en La Boca del Riachuelo de Buenos Aires, donde es descubierto al pasar por el director de la Academia Pio Collivadino), se encuadra en esos moldes antiguos”¹⁷

La conexión que establece MaloSETTI Costa entre el *topos* del artista descubierto y la narración que hace el pintor Benito Quinquela Martín de su propia vida, habilita a pensar estos núcleos de sentido como tenacidades que iteran con el paso del tiempo histórico, a los cuales la historia¹⁸ inscribe en su propio archivo temático.

Siguiendo la sugerente pista de la autora, intentaremos analizar la presencia del motivo en la narración biográfica de otro artista argentino en el que comprobamos también la gravitación del modelo: Antonio Alice. Intentaremos un acercamiento comparativo al modelo vasariano al mismo tiempo que una descripción de algunos puntos especialmente densos del motivo.

¹⁵ Citado en: ANÓNIMO, “Giotto: addio leggenda del ragazzino scoperto per caso da Cimabue” en *AdnAgenzia*, 2 de septiembre de 2001, [en línea], disponible en: <<http://smlk.es/WFsjBm>>

¹⁶ CODELL, Julle F. Righting the Victorian Artist: The Redgraves' "A Century of Painters of the English School" and the Serialization of Art History, *Oxford Art Journal*, Vol. 23, No. 2 (2000), pp. 97-119 p. 99.

¹⁷ MALOSETTI COSTA, Laura, “Yo, nosotros, el arte”, en Baldasarre, María Isabel; MaloSETTI Costa, Laura, *Yo, nosotros, el arte*, Buenos Aires: Fundación Osde, 2004.

¹⁸ La mención a la “historia” en cada punto de este trabajo debe entenderse en la acepción de “historiografía”, es decir, como una práctica codificada por un saber disciplinar y como su resultado, un discurso. Sigo en este punto el recaudo terminológico tomado por Michel De Certeau en su *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana, 2006, p. 67.

En un segundo lugar, rastreamos en diferentes superficies textuales resonancias del motivo, a través del relevamiento de inscripciones diseminadas en el archivo de la escritura sobre arte en Argentina.

Un tránsito del motivo por la escritura argentina

“Allá por el año 1898, el acaso pone en contacto dos seres de condición dispar. Estudia medicina el mayor; el otro, de apenas doce años, practica menesteres humildísimos. El encuentro se efectúa en un *salón* y no precisamente de arte. Sin embargo allí están sin saberlo, dos futuros pintores. El muchachito manso está sometido a una tarea vulgar, y se evade, a ratos, guiado por las líneas de unos dibujos incipientes, donde sólo actúa la llamita, aún débil, de la vocación. El estudiante de medicina ve esos dibujos inadvertidos por los demás; los ve situándolos en un proceso por venir, los mira con ver previo, presintiendo la flor y el fruto. Y no se equivoca. Exhorta al muchacho sumiso, y lo lleva al taller de un maestro comprensivo: Decoroso Bonifanti.”¹⁹

El pasaje arriba citado pertenece al capítulo de *El Arte de los Argentinos* que José León Pagano dedica a Antonio Alice y se encuentra en el segundo tomo de la obra, publicado en 1938. El compendio de los tres tomos de este libro realizado en 1981, suprime algunos segmentos del texto y elimina, a su vez, los dos párrafos que lo anteceden en el texto de 1938, posicionando esta secuencia al comienzo de la reseña biográfica y otorgándole de este modo un mayor énfasis al episodio²⁰.

Notemos en primer lugar cómo se calca el gestuario vasariano. La mano que avanza sin mucho cuidado sobre la superficie del dibujo es intersectada como un rayo por el acto visivo del descubridor. El soporte que recorren los trazos de la mano (“la losa pulida” de Giotto) se extiende como un territorio heterotópico: un espacio-otro respecto al lugar de trabajo en el que se abre una línea de fuga. El lugar en el que se inscribe el dibujo del joven Alice es un espacio en el que otro tipo de experiencia y otro régimen atencional se vuelve posible. Es la inscripción desganada de una mirada ociosa por oposición a la mirada vigilante y celosa que exigen las faenas (aquellas que en el caso modélico representaba el pastoreo).

Otro punto de contacto entre el modelo vasariano y la imagen literaria que construye Pagano consiste en una topología: la figuración de un espacio del descubrimiento. Antonio Alice mira desde abajo a su descubridor. Por otros textos sabemos que la información

¹⁹ PAGANO, José León, *El arte de los argentinos. Tomo II*, Buenos Aires: Edición del autor, 1938, p. 211.

²⁰ PAGANO, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires: Goncourt, 1981, p. 107. Los segmentos suprimidos son: “El encuentro se efectúa en un salón y no precisamente de arte. Sin embargo allí están sin saberlo, dos futuros pintores”, “donde sólo actúa la llamita, aún débil, de la vocación” y “Y no se equivoca”. Existe una tercera versión de la obra de Pagano, publicada en 1944 con el título de *Historia del arte argentino*, a la cual no tuvimos acceso.

retaceada en la perífrasis eufemística de Pagano (“Un salón y no precisamente de arte”) alude a un salón donde se lustran zapatos. Es posible que un código de época permitiera reponer el sobreentendido en lo que a nosotros se nos presenta como una laguna informativa.

Alice mira a su redentor mientras friega un zapato: se induce de este modo un plano de connotaciones asociadas a la bajeza en el descubierto, que guarda una proximidad casi reptil con el suelo y que al estar conectado con el betún -una metonimia de la tierra-, se confunde con su vida mineral. Para el descubridor –la mirada de la validación- se induce en cambio un cono de visión proyectado desde la altura: el médico que pone sus zapatos a merced del lustrador, ejercita una mirada limpia, aérea, clínica: podemos pensar de hecho la medicina como un conjunto de técnicas de observación. Aire y tierra son los términos antitéticos de una topología. Arriba: la mirada sin asidero del descubridor, un “ver previo” que solo encuentra continuación en las cumbres parnasianas de la Historia. Abajo: el trabajo arrastrado, obligado a un anclaje terrestre, en el artista aún escondido.

El pasaje citado de *El arte de los argentinos* de José León Pagano escenifica el cumplimiento de una necesidad que se inscribe en forma imborrable en el artista y su descubridor. En el relato biográfico del descubrimiento de artistas, como argumentaremos más adelante, el “acaso”, la casualidad o lo imprevisto significa, por una inversión simétrica, la necesidad o lo fatalmente previsto en el plan de una Inteligencia (que podría recibir los nombres de Naturaleza, Providencia o Historia). El artista que el “acaso” puso en contacto con un avizor “estudiante de medicina” (forma alusiva para referir a Cupertino del Campo, quien ocupará el cargo de director del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina) estaba marcado desde siempre para convertirse en artista.

Sobre el estudiante de medicina se indican sus facultades visionarias, lo que implica tanto una capacidad de focalización sobre lo perceptible como un don alucinatorio –una visión con prescindencia del estímulo-. Mira “con ver previo”, y esto quiere decir que se anticipa a la Historia (metaforizada en la botánica: “la flor y el fruto”). Es una anticipación que se engrosa además tratándose de Antonio Alice, el gran pintor de la Historia²¹.

El pasaje termina con la ejecución de un traslado, como veremos en otras actualizaciones del motivo: el artista es llevado hasta el taller del comprensivo maestro Decoroso Bonifanti. En una nota publicada en ocasión de la muerte de Alice en la prensa gráfica se lee:

“Desempeñaba faenas humildes. En un ‘salón’ y no precisamente de arte, lo descubrió el Dr. Cupertino del Campo. Lo sustrajo de tales menesteres y lo llevó al taller de otro espíritu cordial: Decoroso Bonifanti, tan estrechamente vinculado a la evolución de nuestro arte.”²²

²¹ La inscripción de Antonio Alice en la historia del arte argentino atiende a su producción pictórica en el género histórico, la cual le valió premios y escenarios de visibilidad en instituciones públicas de Buenos Aires.

²² NOTA DE REDACCIÓN, “Antonio Alice. Falleció ayer en esta ciudad”, *La Nación*, 25 de agosto de 1943.

El obituario del diario *La Nación* es significativo porque indica un modo de lectura del descubrimiento de Alice narrado por Pagano²³. En la extensión limitada del periódico, lo que se escoge de entre las diez páginas de la biografía de Alice escrita por Pagano -y se transcribe textualmente- en otro emplazamiento material y genérico del discurso escrito, es el motivo germinal del descubrimiento. Si consideramos el enunciatario previsto en un medio de masas podríamos pensar que el motivo del artista era verosímil más allá del ámbito especializado, una imagen plausible para el gran público.

Diseminaciones en el archivo

El caso de Alice nos permite ver una ocurrencia del motivo en el que el mismo se actualiza en forma completa. En ella la reinscripción argentina del *topos* giottesco se acerca al calco. Pero también pueden probarse otras formas de acercamiento a la transmisión del motivo de larga duración que nos ocupa, rastreando su diseminación en el archivo de la escritura sobre arte en argentina. Para ello debemos recurrir a fragmentos que, como las *lexias* barthesianas, permiten reconocer en su extensión reducida condensaciones de sentido inadvertibles en superficies textuales más vastas²⁴.

“En Madrid, Larco volvió a tomar sus acuarelas y, para realizar estudio, concurría a museos con el fin de copiar obras importantes. En esa tarea lo descubrió Alejandro Ferrant, director entonces del Museo de Arte Moderno de Madrid, quien lo invitó para que concurriera a su estudio, librándolo del adiestramiento que allí imponía a los principiantes”²⁵

Otro obituario, esta vez del pintor acuarelista y coleccionista Jorge Larco, nos permite mirar el gestuario del descubrimiento: la mano que se detiene con la mirada del descubridor. Mirada de la diferencia que aparece mientras se multiplica lo idéntico, mientras crecen las series rizomáticas de la copia. La “sustracción” de Larco, abducido de ese territorio de lo igual, tiene el valor de propulsión de un salto: la agencia del descubridor no sólo interrumpe las series de lo mismo sino que, al eximir al pintor de la fase de “principiantes” pulsa un desarreglo en la gradualidad normativa.

En la siguiente cita, el descubridor biografiado es gestor de una institución y es, también, quien gestiona lo visible:

²³ El arte de los argentinos de José León Pagano fue un libro extensa y largamente leído en Argentina que funcionó como obra de referencia en historia del arte. Sus biografías de artistas argentinos significaron en muchos casos y por mucho tiempo lo socialmente escribible sobre ellos; de este modo, las citas a El arte de los argentinos se repiten en los catálogos y piezas gráficas de exhibiciones a lo largo de todo el siglo XX.

²⁴ BARTHES, Roland, S/Z, Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

²⁵ NOTA DE REDACCIÓN, “Jorge Larco. Falleció ayer en esta capital”, en *La Prensa*, 17 de octubre de 1967, p.5.

“No pocos grandes valores del arte actual de nuestro país pudieron tomar contacto con el público y la crítica, gracias a la percepción descubridora del organizador de las exposiciones de la Hebraica”²⁶.

La referencia es al escultor Luis Falcini y a su desempeño como director de la sala de exposiciones de la Sociedad Hebraica Argentina. Si bien permanecemos respecto a la vida de Alice dentro del mismo emplazamiento genérico, la biografía de artista, se trata de un momento del texto que comenta su actuación como gestor y en la que se indica un trabajo como descubridor de “valores del arte actual”. Es notable que aquello que aparece adjetivado como “descubridora” sea una percepción. Como el “ver previo” atribuido al también gestor Cupertino Del Campo respecto de Alice, el agente del descubrimiento aparece caracterizado como alguien que detenta facultades de percepción diferenciales. También es recurrente la representación del descubridor como alguien que opera una transacción entre dos mundos en relación de antítesis: el escondite donde moran los valores y la escena pública.

Un historiador actual nos dice respecto al escenario cultural argentino de la época:

“Por eso, en una sociedad muy sensible a lo nuevo, la tarea de los críticos adquirió mayor relieve. A ellos se les pedía que evaluaran la oferta cultural, pero sobre todo que se atrevieran a descubrir ‘nuevos valores’”²⁷

Este pasaje que recuperamos de un proyecto historiográfico contemporáneo, es doblemente elocuente: por un lado, porque asienta una nueva ocurrencia del vínculo entre la figura de los “valores” –variante lexical para “talento”- y la figura del descubrimiento. Pero por otra, porque abre una hendidura para el susurro de un discurso naturalizado: mientras “nuevos valores” fue entrecomillado para desmarcarlo de la propia palabra –atribuyendo el sintagma a la voz de los muertos, al decir social de la época pretérita historiada- “descubrir” permanece al otro lado, en la propia palabra. Esto nos habla de las discontinuidades y el carácter no evolutivo de los procesos de transmisión cultural. En efecto, en el capítulo que escribe dentro del libro *América Latina en sus Artes* de 1974, el crítico Damián Bayón ya utilizaba las comillas para referirse al “descubrimiento” de artistas locales por parte los críticos internacionales, marcando el carácter heteroglósico de la palabra²⁸.

²⁶ CORDOVA ITURBURU, Cayetano, *El escultor Luis Falcini. Su obra de 1912 a 1966*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1969, s.p.

²⁷ PUJOL, Sergio A., “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes” en James, Daniel (Dir.) *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana, p.300.

²⁸ BAYÓN, Damián, “Los organismos difusores y la movilidad de los artistas”, en Bayón, Damián (relator), *América Latina en sus artes*, México: Siglo XXI, 1974, pp. 62-74

Los fascículos sobre pintores argentinos publicados por el Centro Editor de América Latina son una rica cantera mitológica. En el fascículo dedicado al pintor Fray Guillermo Butler encontramos un “descubrimiento” con connotaciones especiales al estar interferido por otro sistema semiótico, el de la religión:

“En 1908, ya sacerdote, la orden lo envió a Roma a estudiar derecho canónico. Allí lo *descubre* el erudito Fray Joaquín Berthier, restaurador de Santa Sabina, quien intercede para que se lo mande a la Academia de Bellas Artes de Florencia, en donde lo encuentra José León Pagano, el crítico de arte argentino”²⁹.

El uso de la pieza léxica “descubre” es llamativo por la naturalidad con que se la utiliza para narrar una acción cuyas determinaciones específicas permanecen sin desambiguarse, como si el sentido de la misma fuera en cierto modo autoevidente. Quizás en la secuencia de acciones en la que esta operación se inserta radica la eficacia de su naturalización. Butler es enviado, descubierto, se intercede por él y, finalmente, se lo envía a Florencia, donde es encontrado por el crítico de arte José Pagano. La acción que sigue al descubrimiento es la intercesión por del destino del artista. El descubridor ocupa luego el rol de intercesor, de agente que brega en una solicitud por la destinación del artista descubierto. Del mismo modo que Cimabue solicita permiso al progenitor de Giotto para llevar al joven talento a Florencia, el erudito Berthier pide a las autoridades eclesiásticas la autorización para que el devoto artista pueda ir a Florencia, la tierra del Arte. La analogía se produce entonces en distintos niveles: en la serie de acciones (descubrir-interceder-habilitar envío), en la localidad de destino y, por último, en el significado de ese lugar como espacio de escritura: Florencia no es sólo el lugar del arte sino también el lugar donde se escribe la historia. José León Pagano, quien lo “encuentra” allí, es también quien escribe con su contrafirma de crítico la firma del artista; lo autoriza –lo inventa como autor- al ingresarlo a la *Historia del Arte Argentino*.

Todo funciona como en una red de misivas: el artista lleva en sí la signatura divina que marca su vocación. Pero esta destinación permanece ilegible, se mueve por debajo del umbral que permite su percepción hasta el momento en que alguien logra descifrar aquella signatura: es el descubridor. Comienza entonces a escribirse otra carta, de la cual el descubridor es el signatario, una petición que requiere la apertura de aquella misiva, que pide por las condiciones para que el artista pueda abrirse –como un sobre- para entregar su mensaje. Es, esta última, la carta intercesora, la que finalmente autorizará el descubrimiento último. Será el descubrimiento para la visibilidad social, el reconocimiento de la *kunst signata* en un espacio socialmente legible: en la escritura de una historia del arte.

Sólo se pueden descubrir objetos que ya existen en nuestro horizonte de expectativas: a diferencia de la invención, la naturaleza del objeto descubierto es que sea previamente

²⁹ TAQUINI, Graciela, Guillermo Butler, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980, p.2. El resaltado es propio.

conocido por quien lo encuentra.³⁰ La comprensión del término “descubrimiento” en estos términos planteados por W. Washburn nos sirve para pensarlo en relación a otro concepto de larga duración, el de signatura.

Con el pasaje citado se inicia el capítulo “La revelación de Beato Angélico”. Para poner en palabras esta “revelación” se vuelve a escoger más adelante la especie lexical “descubrimiento”: “Es el descubrimiento de los frescos y tablas de Giovanni da Fiesole, Beato Angélico”³¹. Se produce una traslación en el agente del descubrimiento, una vez enviado el artista al destino de su vocación, este se transforma en descubridor de sus fuentes, en descubridor de lo que la historia escribirá como sus influencias.

El motivo aparece bajo la variante del encuentro en la biografía del escultor Rogelio Yrurtia que escribe Julio Rinaldini, publicada por la editorial Losada en su colección de monografías de arte americano:

“Esta libre indagación es la que va a acercarlo a Rodin. O, más bien, es Rodin quien lo descubre accidentalmente en el patio de la casa donde Yrurtia ha improvisado su primer taller. Yrurtia mantendrá contacto con el, le visitará más tarde en su taller de Meudon. (...) Rodin por su parte, no lo perderá de vista. Su ojo certero sabe que hay algo que esperar de este muchacho venido de tierras que desconciertan su noción de la geografía y de la historia”³².

Esta presencia de los roles actanciales del descubridor y del descubierto, ocupados respectivamente por Rogelio Yrurtia y Auguste Rodin, nos permite detenernos en otro aspecto insistente en la tematización del descubrimiento. Se trata del carácter accidental del acontecimiento. El encuentro accidental como mito de origen en las biografías de artistas no establece la causalidad de un azar. Tradicionalmente, el lugar acordado al tópico de la fortuna en la literatura sobre arte es otro: se le atribuye a la misma que un artista caiga en las sombras, que su nombre haya sido olvidado o que sus obras no hayan sido debidamente conservadas. Contrariamente, el descubrimiento accidental no tiene nada que ver con el azar. Si las condiciones del encuentro entre el artista y quien lo descubre son poco probables es porque en el primero está inscripta una necesidad, la necesidad del destino, que se cumplirá aunque las condiciones sean desfavorables (aunque exista una distribución desigual de oportunidades, una repartición diferencial de espacios de sociabilidad y de visibilidades). Al estar marcado desde su nacimiento por el destino de ser artista, lo que aparece como la coincidencia aleatoria de dos cuerpos en un tiempo y un espacio indica por

³⁰ WASHBURN, Wilcomb, “The Meaning of ‘Discovery’ in the Fifteenth and Sixteenth Centuries”, *The American Historical Review*, Vol. 68, No. 1 (Oct., 1962), pp. 1-21. Debo el conocimiento de este artículo al libro citado de Michel De Certeau, *La escritura de la historia*.

³¹ TAQUINI, Graciela, Guillermo Butler, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980, p.2

³² RINALDINI, Julio, Rogelio Yrurtia, Buenos Aires: Losada, 1942, p.11.

una inversión exacta un fondo de fatalidad. El azar se transforma en signo de una Providencia que ha preparado ese destino³³.

Inscripciones finales

La pesquisa en el archivo escriturario nos dejó en una primera estación en la cual la versión local del motivo vasariano lo duplica como un signo icónico: lo reproduce como un calco. A continuación, con el recorrido por un itinerario posible de apariciones parciales –partes de calco- verificamos aspectos del tópico que se reinscriben en otros emplazamientos de la escritura sobre arte en Argentina. Comprobamos finalmente la fecundidad de la conexión establecida por Malosetti Costa a partir de lo detectado en el caso de Quinquela Martín, viendo que el mismo motivo –que nos ocupamos de conceptualizar- se reinscribe naturalizado, intersectado y potenciado por otros sistemas en biografemas múltiples. El recorrido nos permitió volver a Giorgio Vasari y descubrir a través de ocurrencias posteriores del motivo algunos rasgos nodales del mismo. Otros itinerarios son sin duda posibles para el mismo caso. Se trata de volver los pasos sobre los depósitos de lo dicho, de encontrar permanencias, y de pensar en la literatura sobre arte los lugares de insistencia en los que se verifica tanto un límite de lo decible como un eco lejano de las experiencias históricas.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio, *Signatura rerum. Sobre el método*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

ANÓNIMO, “Giotto: addio leggenda del ragazzino scoperto per caso da Cimabue” en AdnAgenzia, 2 de septiembre de 2001, [en línea], disponible en: <<http://smlk.es/WFsJBm>>

BARTHES, Roland, “Estructura del suceso” en su *Ensayos críticos*, Buenos Aires: Seix Barral, 2003, pp. 259-272.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Buenos Aires: Siglo XXI.

BAYÓN, Damián, “Los organismos difusores y la movilidad de los artistas”, en Bayón, Damián (dir.), *América Latina en sus artes*, México: Siglo XXI, 1974, pp. 62-74.

CARLÓN, Mario, “Sobre la historia de las imágenes en el nuevo fin de la metafísica”, en: *Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, La Plata: Facultad de Bellas Artes, 1995.

CODELL, Julie F. Righting the Victorian Artist: The Redgraves' "A Century of Painters of the English School" and the Serialization of Art History, *Oxford Art Journal*, Vol. 23, No. 2 (2000), pp. 97-119.

³³ Al respecto de la mitología de lo azaroso en las secciones de “información general” de la prensa, Cfr. BARTHES, Roland, “Estructura del suceso” en su *Ensayos críticos*, Buenos Aires: Seix Barral, 2003, pp. 259-272.

- CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano, *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Atlántida, 1958.
- DE CERTEAU, Michel, *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- DERRIDA, Jacques, “Archivo y borrador” en Goldchluk, Graciela y Pené, Monica (comp.) *Palabras de archivo*, Santa Fe: UNL/CRLA-Archivos, 2013, pp. 205-233.
- KRIS, Ernst; KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid: Cátedra, 1995
- KULTERMANN, U. “La historia de los artistas” en su *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Madrid: Akal, 1996, pp. 27-40.
- MALOSETTI COSTA, Laura, “Yo, nosotros, el arte”, en Baldasarre, María Isabel; Malosetti Costa, Laura, *Yo, nosotros, el arte*, Buenos Aires: Fundación Osde, 2004.
- METZ, Christian, “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en Barthes *et.al. Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1973;
- NOTA DE REDACCIÓN, “Antonio Alice. Falleció ayer en esta ciudad”, *La Nación*, 25 de agosto de 1943.
- NOTA DE REDACCIÓN, “Jorge Larco. Falleció ayer en esta capital”, en *La Prensa*, 17 de octubre de 1967, p.5.
- LANSON, Gustave; TUFFRAU, Paul, *Manuel Illustré d'Histoire de la Littérature Française*, Paris: Hachette, 1953
- PAGANO, José León, “Antonio Alice”, en su *El arte de los argentinos. Tomo II*, Buenos Aires: Edición del autor, 1938, pp. 211-220.
- PAGANO, José León, “Antonio Alice” en su *El arte de los argentinos*, Buenos Aires: Goncourt, 1981, pp. 107-108.
- PUJOL, Sergio A., “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes” en JAMES, Daniel (Dir.) *Nueva Historia Argentina. Tomo IX: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires: Sudamericana, 2007, pp. 281-328.
- RINALDINI, Julio, *Rogelio Yrurtia*, Buenos Aires: Losada, 1942
- SAMAJA, Juan, *Metodología y epistemología*, Buenos Aires: Eudeba, 2014.
- SEGRE, Cesare, “Tema/motivo”, en *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.
- STEIMBERG, Oscar, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel, 1998.
- TAQUINI, Graciela, *Guillermo Butler*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980
- VASARI, Giorgio, *Le vite de piv eccellenti architetti , pittori, et scvltori italiani : da Cimabve in sino à tempi nostri* Firenze: Torrentino, 1550
- WASHBURN, Wilcomb, “The Meaning of ‘Discovery’ in the Fifteenth and Sixteenth Centuries”, *The American Historical Review*, Vol. 68, No. 1 (Oct., 1962), pp. 1-21
- WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.