

Libros de arte, lectores y consumidores. Las editoriales Losada y Poseidón (1940-1950)

Talía Bermejo*

Ar

31-48

Resumen

A comienzos de la década de 1940 y hasta fines de los años cincuenta, la Argentina se transformó en uno de los principales proveedores de libros de Latinoamérica. Los españoles exiliados por la Guerra Civil o residentes en el país que abrazaron la causa republicana cumplirían un papel clave en la reactivación del movimiento editorial. Gonzalo Losada, a cargo de la empresa homónima, y Joan Merli, en Poseidón, llevaron adelante dos reconocidas firmas que contribuyeron a multiplicar la oferta de libros y, en particular, de libros de arte. La producción de volúmenes ilustrados definió un momento de auge para la difusión y el consumo de obras artísticas. En esta línea, cobra interés la actividad del núcleo español que, en diálogo con intelectuales latinoamericanos, tejió ciertos sectores de las tramas del arte y la cultura durante el período. Este trabajo analiza ambas trayectorias centrandó la atención específicamente en los libros de arte. A partir de aquí, se busca desmontar los procesos de selección de imágenes que conflu-

Abstract

From the early 1940s to the late 1950s, Argentina became one of the main suppliers of books in Latin America. The Spanish who were either exiled during the Civil War or residents in the country embracing the Republican cause would play a key role in the reactivation of the publishing movement. Gonzalo Losada, in charge of the company bearing his own name, and Joan Merli, in Poseidón, ran two well-known firms which contributed to the increase in the offer of books, particularly art books. The production of illustrated volumes created a consumer boom of works of art. Therefore, it is interesting to focus on the activity of the Spanish group who, in dialogue with Latin American intellectuals, intertwined certain sectors of the art and culture scene during the period. This paper analyzes both paths specially focusing on art books. It is attempted to disassemble the image selection processes which converged in the affirmation of ideas related to the contemporaneity and validity of art and its impact on the development of

* CONICET – UNTref. Correo electrónico: taliabermejo@gmail.com

veron en la afirmación de ideas relativas a la contemporaneidad y vigencia del arte y el impacto que estas ejercieron en el desarrollo de una cultura visual fuertemente apoyada en las producciones de los artistas locales.

a visual culture strongly supported by local artists' works.

Palabras clave

Libros ilustrados

Arte

Consumo artístico

Losada

Poseidón

Key words

Illustrated books

Art

Art consumption

Losada

Poseidón

Fecha de recepción

31 de agosto de 2014

Aceptado para su publicación

23 de diciembre de 2014

En 1942, el popular semanario *El Hogar* sostenía que, si hasta pocos años atrás “el libro de arte era todavía una especie rara entre nosotros”, en ese momento la industria editorial argentina había logrado salir del “reino de la improvisación” bajo la alentadora premisa: “El libro de arte es un poderoso e indispensable vehículo de cultura” (Argos, 1942). Pocos años después, podía leerse en la lujosa revista *Lyra*:

¡Qué lejanos nos parecen aquellos tiempos en que las posibilidades editoriales en nuestro país tenían más de utopía o de quimera que simple realidad! Difícil, por no decir imposible, resultaba tal empresa. Y si ello ocurría con el libro corriente, cuáles no serían las dificultades cuando se trataba de libros de arte. Las circunstancias han cambiado fundamentalmente. En breve lapso, nuestros artistas en primer término, el público después, se han cerciorado que solo por el estudio de los grandes valores de la pintura universal pueden superarse. Y ahora que los viajes son una vana ilusión nada mejor para reemplazarlos que una buena colección de reproducciones o libros. La industria gráfica se ha puesto a tono con el imperativo del momento. En la actualidad producimos libros de arte tan buenos como los mejores del mundo (Estarico, 1945).

Y ¿cómo se había operado el “milagro”?, se preguntaba el autor de este artículo. Entre los argumentos que esgrimía para responder a esa pregunta reconocía una “avidez de cultura por parte de las masas”. El optimismo partía de datos verificables: la distribución de libros que realizaban editoriales como Losada, Sudamericana, Poseidón o Emecé desde principios de la década de 1940 era un fenómeno sin precedentes. En este contexto, la producción de libros de arte, entre los que se hallaban nuevas colecciones sobre artistas argentinos así como traducciones de clásicos y autores extranjeros contemporáneos, transitaba uno de los mejores momentos de su historia. De hecho, las líneas citadas estuvieron inspiradas por la aparición, en ese mismo año, de cinco volúmenes dedicados a artistas argentinos editados por estas firmas. Se trataba del ensayo de Enrique Amorim sobre Juan Carlos Castagnino y el de Alcides Gubellini dedicado a Soldi, ambos publicados por Losada; el de Romualdo Brughetti dedicado a Gómez Cornet, uno sobre Jorge Larco de Geo Dorival y, el último, de Julio E. Payró referido a Pettoruti, publicados por Poseidón. En todos los casos, se trataba de libros profusamente ilustrados con reproducciones de obras.

A comienzos de la década de 1940 y hasta fines de los años cincuenta, la Argentina se transformó en uno de los principales proveedores de libros en Latinoamérica. Los españoles exiliados por la Guerra Civil, o los residentes en el país que abrazaron la causa republicana, cumplirían un papel clave en la reactivación del movimiento editorial. Entre ellos, Gonzalo Losada (1894-1981), a cargo de la empresa homónima, y Joan Merli (1901-1995), en Poseidón, llevaron adelante dos de las firmas nacionales más reconocidas que contribuyeron a multiplicar la oferta de libros en español y, en particular, la de libros de arte.

El análisis del movimiento editorial, pensado desde la producción de libros ilustrados de arte, nos permite ahondar en el proceso de desarrollo y expansión del consumo artístico durante estos años –en particular, las prácticas de consumo ejercidas sobre las producciones nacionales– en la medida en que los libros proveyeron nuevos repertorios de imágenes y fuentes de información para un público de lectores cada vez más amplio. El corpus editorial producido por estas empresas ofrecía una selección de firmas canónicas del arte universal, así como también distintas versiones del arte local protagonizadas por artistas en la plenitud de sus carreras. Derrotada la República Española y en plena Segunda Guerra, los libros no solo eran vehículo de cultura, también podían cumplir otras funciones a medida que las fronteras se cerraban; de alguna forma, abrían otras posibilidades de viajar, de diseñar nuevos recorridos a través del impreso.

Este trabajo analiza las trayectorias de Losada y Merli en el período posterior a la Guerra Civil y sus repercusiones en la Argentina, considerando las redes de relaciones que integraron y armaron la trama sobre la que se fundaron estas empresas. La atención estará centrada en el desarrollo de ambas a fin de analizar el movimiento editorial marcado específicamente por la puesta en circulación de libros de arte. Asimismo, se rastrean los vínculos que definieron el espacio de trabajo en el exilio. En esta línea, cobra interés la actividad del núcleo español que, en colaboración y diálogo con intelectuales latinoamericanos, tejió ciertos sectores de las tramas del arte y la cultura durante las décadas del cuarenta y el cincuenta¹. A partir de esta propuesta, se busca desmontar los procesos de selección de imágenes que confluyeron en la afirmación de ideas relativas a la contemporaneidad y vigencia del arte y el impacto que estas ejercieron en el desarrollo de una cultura visual fuertemente apoyada en las producciones de los artistas locales.

I.

Numerosas investigaciones se han ocupado de estudiar los canales a través de los cuales los exiliados se introdujeron en el campo cultural y, en particular, en el terreno editorial². Asimismo, se ha puesto de relieve el lugar de la crítica que apoyó este proceso, desplegada en revistas culturales y diarios de gran tiraje a través de artículos o anuncios, muchas veces a cargo de los mismos actores involucrados en las empresas editoriales. Ese fue el caso, por ejemplo, de revistas como *De Mar a Mar*, *Correo Literario* o *Cabalgata*, mayormente protagonizadas por españoles³; *Sur* y

¹ He realizado un primer abordaje sobre algunos aspectos de este tema en Bermejo (2008; 2012).

² Con relación a los artistas plásticos exiliados, ver Wechsler (2002), Aznar y Wechsler (2005), Artundo (2006), Gutiérrez Viñuales, (2007: 59-153), Devoto y Villares (2012). Sobre la colaboración de intelectuales republicanos en publicaciones culturales, ver De Zuleta (1999), King (1989) y Schwarztein (2001), particularmente el capítulo 4. En las notas siguientes se amplían las referencias específicas sobre estos temas.

³ Para una ubicación general de estos medios gráficos, ver Lafleur *et al.* (2006). Dos estudios puntuales sobre las revistas *De Mar a Mar* y *Correo Literario*, en Dolinko (2006; 2008). Sobre *Cabalgata*, Bermejo (2009).

Realidad (en la que también colaboraban exiliados, entre ellos, Guillermo de Torre) o *Ver y Estimar*, en cuya sección bibliográfica se comentaban las últimas novedades editoriales. También los suplementos literarios de los grandes diarios formaron parte de este aceitado engranaje de promoción y fueron tribuna para numerosos españoles. La mayoría había desarrollado actividades relacionadas en la península o bien estaban compenetrados con la producción del libro por ser escritores, periodistas o libreros.

A partir del estallido de la Guerra Civil, la publicación de libros en España se redujo drásticamente, con lo que se interrumpió el abastecimiento del mercado latinoamericano. La Argentina, que venía trabajando en ese campo desde años atrás⁴, se vio favorecida (al igual que México) con la llegada de intelectuales ligados a esta actividad que fundaron nuevas empresas o influyeron en la reactivación de otras más antiguas, situación que colocó al país en condiciones de abastecer el mercado de habla hispana. La confluencia de estos factores, durante los años cuarenta, disparó la producción libresca y produjo un momento de auge que habría de decaer al promediar la década del cincuenta⁵. En esta coyuntura, las temáticas vinculadas al arte recibieron un tratamiento novedoso por parte de las principales editoriales y Gonzalo Losada y Joan Merli asumieron papeles protagónicos en esta línea.

Losada

Losada vivía en Buenos Aires desde 1928 y fue uno de los gerentes de la firma española Espasa-Calpe. Cuando estalló la Guerra Civil, la editorial adhirió al franquismo y Losada abandonó la empresa para crear su propio sello (Schwarzstein, 2001: 146-10)⁶. Este proyecto se materializó en 1938 con la participación central de dos figuras de renombre identificadas con movimientos renovadores en las letras y en el campo de la tipografía durante la primera mitad del siglo XX: el mencionado poeta, ensayista y crítico literario español Guillermo de Torre (1900-1971), quien formó parte del directorio, y el artista italiano, exiliado del fascismo y radicado en Buenos Aires Attilio Rossi (1909-1994), que también fue escenógrafo, diseñador gráfico, tipógrafo y

⁴ Durante el período de entreguerras se destacó la intensa actividad de Antonio Zamora al frente de la editorial Claridad, famosa por sus volúmenes a bajo costo que distribuían el pensamiento de escritores europeos y latinoamericanos a través de una extensa red de libreros. Además, en la década del cuarenta, ya funcionaban algunas firmas españolas que se transformarían en editoras argentinas como Espasa-Calpe, por ejemplo (De Sagastizábal, 1995: 62-74; De Zuleta, 1999: 57 y ss.; De Diego, 2006: cap. 1-3).

⁵ Ver un estudio temprano que incorpora el análisis estadístico en García (1965); cf. Bottaro (1964). Sobre reformulación del campo editorial argentino en relación con la coyuntura internacional, De Diego (2006: cap. 4-5).

⁶ El primer directorio estuvo integrado por Guillermo de Torre, el dominicano Pedro Henríquez Ureña, los españoles Francisco Romero, Lorenzo Luzuriaga, Amado Alonso y el reconocido bibliófilo Teodoro Becú; después se agregarían otros colaboradores, entre ellos el escritor argentino David Viñas.

crítico. Ambos desempeñaron roles protagónicos en el desarrollo de las colecciones dedicadas a la literatura y el arte⁷.

Desde ese año hasta principios de la década de 1950, la producción de la editorial fue sumamente exitosa y logró una buena acogida por parte de los lectores así como el apoyo de la crítica. Como parte de las estrategias de venta, organizó la publicación de sus volúmenes en colecciones de manera que el lector podía encontrar un abanico de títulos sectorizado según las distintas temáticas y buscó cubrir una gama amplia de intereses que iban desde textos universitarios y manuales escolares hasta libros de poesía, pasando por novelas, ensayos y libros de arte⁸. Además, Losada trabajó con precios de tapa considerablemente bajos, con lo que garantizaba un espectro variado de lectores. Para los interesados en el arte argentino, por ejemplo, en 1941 se vendía el tomo de Eduardo González Lanuza, *Horacio Butler*, a \$2,50; y al año siguiente salía *Raquel Forner* de Geo Dorival a \$3⁹. Estos libros integraron uno de los principales lanzamientos de la editorial dentro de las temáticas artísticas: la colección *Monografías de Arte* (o *Monografías de Arte Americano*), dirigida por Attilio Rossi. Esta propuesta se dividía en la Serie Argentina y la Serie Americana y estuvo compuesta por libros de formato pequeño (alrededor de 18 x 13 cm, de 90 a 130 páginas) que contenían cerca de treinta reproducciones en blanco y negro, así como algunas láminas a color. El diseño era uniforme y la tapa, flexible y blanca, contenía una reproducción monocroma; por lo general, una pintura en la sobrecubierta y un dibujo en la tapa, ambos monocromo.

A través de estas series se pusieron en circulación monografías dedicadas a artistas argentinos con énfasis en las poéticas realistas para entonces ya consagradas. Aunque también se incluyó un texto sobre Prilidiano Pueyrredón (Jorge Romero Brest, 1942), identificado como un referente entre los precursores de la pintura argentina del siglo XIX. Esta colección comenzó en 1941 y se prolongó hasta 1956, con algunos títulos reeditados hacia el final del período, y fueron convocados críticos locales reconocidos

⁷ Cabe destacar que De Torre dirigió la publicación de las obras completas de Federico García Lorca (1938-1946), poeta entonces prohibido en España, y Rossi, además de dirigir la colección *Monografías de Arte*, estuvo al cuidado de ediciones de lujo como *La cultura del Renacimiento en Italia* de Jacob Burckhardt (1942). En la misma red de relaciones cabe destacar la labor de Luis Seoane, amigo y colega de Rossi en varios proyectos, y el papel central que desempeñó la emblemática Imprenta López en el marco de la industria del libro que llevaron adelante los exiliados. Ver Seoane (1953: s/p).

⁸ En 1968, con treinta años de producción, Losada publicó un catálogo que mostraba esa diversidad con un índice de colecciones, uno de autores y, un asunto clave para la difusión de los libros fuera del país, un listado con las filiales que tenía en el exterior (Uruguay, Chile, Perú y Colombia), así como también la firma que para entonces la representaba en Francia (Ediciones Hispanoamericanas).

⁹ Para entonces, estos volúmenes tenían un costo muy inferior a cualquier oferta de fin de año, como los obsequios que publicitaban diarios y revistas de gran tiraje, tales como un frasco para perfume en cristal y plata \$25 (diciembre de 1940), una billetera de cuero en \$7 (diciembre de 1941) o un prendedor con piedras de fantasía en \$19,90 (diciembre de 1945), por citar solo algunos ejemplos.

que para entonces ocupaban las columnas de arte en los principales medios gráficos. Además de los textos citados, se publicaron libros sobre Lino E. Spilimbergo, a cargo de Leopoldo Hurtado (1941); Luis Falcini, por Carlos G. Giambiagi, y Rogelio Yrurtia, a cargo de Julio Rinaldini (1942); Aquiles Badi, por Romualdo Brughetti, y Jorge Larco, por Julio E. Payró (1948); el mismo Jorge Larco escribió la monografía sobre Miguel Carlos Victorica (1954) y Manuel Mujica Láinez la de Héctor Basaldúa (1956), entre otros¹⁰.

La Serie Americana, más reducida en cantidad de títulos que la argentina, se concentró en los tres uruguayos emblemáticos de la historia del arte del país vecino: Joaquín Torres García, por José Podestá (1946), Pedro Figari (1944), por Giselda Zani, y, más tarde, Rafael Barradas con texto de Julio J. Casal (1949). También se publicó un trabajo sobre el mexicano José Clemente Orozco a cargo de Luis Cardoza y Aragón (1944). Si bien estas publicaciones marcaron hitos importantes en la difusión del arte latinoamericano, durante el período considerado en este trabajo, Losada evidenció un interés más significativo por el arte argentino¹¹. Entre los artistas que figuraron en aquella serie, cabe destacar la figura de Pedro Figari, quien gozaba de especial popularidad entre el público porteño, en particular, entre los coleccionistas en cuyos acervos solía integrarse a los relatos sobre la modernidad local; desde esa posición, el artista logró influir en el mapa del consumo del arte rioplatense.

Por regla general, estas monografías se organizaban siguiendo esquemas muy similares a los que se plantearon en los primeros volúmenes dedicados a Butler, Spilimbergo o Forner: un ensayo crítico seguido de una nota biográfica y una nota bibliográfica, y finalmente, un apartado de láminas que reunía la mayor parte de las reproducciones. Los ensayos solían comenzar con una presentación del artista que recorría los principales hitos de su formación, maestros y academias, distinciones, viajes de perfeccionamiento, exposiciones, etcétera; luego se avanzaba en el análisis de la producción con la intención de situarla en un contexto de referencia con fuerte acento en las filiaciones artísticas internacionales; a partir de allí se analizaba, desde el punto de vista formal e histórico, un número reducido de piezas ubicadas en diferentes momentos de la trayectoria del artista. La llamada nota biográfica solía listar los principales datos referidos a la biografía, premios, exposiciones y piezas que albergaban museos públicos en el país y en el extranjero; también exhibía el material que había servido de base para el trabajo, en su mayor parte un rastreo de fuentes locales e internacionales, artículos de diarios y revistas (*La Prensa, La Nación, El Mundo, Noticias Gráficas, El Hogar, Sur, Crítica*, entre otros medios locales) que

¹⁰ Antes de que esta colección adquiriera su formato característico, publicó *El arte nocturno de Víctor Delhez* de Fernando Díez de Medina (una biografía poética con 64 grabados del artista); *Retablo español* de Ricardo Rojas, ambos en 1938, y *Maruja Mallo. Lo popular en la plástica española a través de mi obra 1928-1936*, por Ramón Gómez de la Serna en 1939, entre otras obras.

¹¹ No obstante, debe señalarse el proyecto truncado de un volumen sobre Cándido Portinari a cargo del crítico brasileño Mário de Andrade, ver Artundo (2004: 172-176; 2013: 273-278); sobre la circulación de obras y escritos de Torres García, ver Rossi (s/f).

registraban desde las primeras exposiciones hasta la actualidad de la publicación; compendios de críticas de arte (como las de Atalaya), catálogos de exposiciones y, entre los pocos libros que podían mencionarse en el arranque de esta colección, siempre encontramos *El arte de los argentinos* de José León Pagano (Buenos Aires, 1937-1940).

La sección que ocupaban las láminas, por lo general, el último sector del libro, se organizaba en forma cronológica de manera que el lector podía seguir las etapas descritas en el texto y alternar la lectura con la observación de las obras reproducidas. Pero también, como se disponían en una ubicación específica separada del texto escrito, las imágenes organizaban un relato que tendía a independizarse del análisis crítico y a favorecer un recorrido estético-visual del volumen. Esta particular relación entre imagen y palabra apenas cambió en algunos de los volúmenes publicados en los años cincuenta, como es el caso de la monografía sobre Basaldúa, por ejemplo, en la que se agregaron tres láminas a color intercaladas en el texto.

Si bien la disposición de las imágenes buscaba recorrer las distintas etapas de la producción del artista, también respondía a la voluntad de mostrar aquellas piezas que formaban parte de acervos públicos, aunque no dejaban de destacarse las obras provenientes de privados. Respecto de los primeros, si la intención subyacente en estas colecciones, acaso la más importante, fue la promoción del arte nacional, la puntillosa enumeración de los reservorios públicos que albergaban ejemplares significativos nos habla de varias cuestiones: por un lado, de los procesos de legitimación institucional de las obras, de la fortuna crítica de los artistas, de la formación del patrimonio nacional; y, por otro, de la voluntad, llamémosle federal, que no se restringió a las instituciones centralizadas en la capital del país, sino que recorrió los museos provinciales y municipales de Córdoba, Santa Fe, Mendoza o San Juan a fin de recuperar y seleccionar aquellas piezas que ayudaban a componer el recorrido visual y crítico de las monografías de arte. Asimismo, podemos suponer que era parte de las estrategias para fomentar la venta de los libros que se distribuían fuera de la ciudad de Buenos Aires.

Otras dos colecciones englobaron estas temáticas. Por un lado, las Obras Especiales reunieron traducciones de trabajos clásicos como el *Tratado de la pintura* de Leonardo Da Vinci (1943 y 1954), *La cultura del Renacimiento en Italia*, de Jacob Burckhardt (1942 y 1962) y *La divina proporción* de Luca Pacioli (1946 y 1959). Más tarde, cuando se interrumpieron las series de monografías, esa misma colección se amplió con un volumen a cargo del crítico argentino Romualdo Brughetti, *La pintura italiana del siglo xx* (1967), y otros dos de carácter monográfico sobre artistas argentinos, *Torrallardona y Soldi*, por Rafael Alberti (entre otros) y Julio E. Payró; 1965 y 1967, respectivamente. En esos mismos años, la colección Regla y Compás incluyó traducciones de textos didácticos orientados a guiar la observación de las obras de arte a cargo de reconocidos críticos extranjeros, como Lionello Venturi, *Cómo se mira un*

cuadro (1954 y 1966), y ensayos críticos como el de Herbert Read, *El significado del arte* (1954 y 1964)¹².

Fuera de estas series específicamente dedicadas a temáticas artísticas, el interés de Losada por el libro ilustrado se prolongó en Ediciones Para Bibliófilos. Allí, la imagen asumía un rol central a través de los grabados de Luis Seoane que ilustraron la obra poética de Rafael Alberti, Federico García Lorca, Pablo Neruda y Miguel de Unamuno (publicados en ediciones numeradas entre 1960 y 1961). Otro ejemplo de este interés por la imagen puesta en diálogo con la poesía se vio en el volumen *Buenos Aires en tinta china. Dibujos de Attilio Rossi*, aparecido en la colección Biblioteca Contemporánea en 1951; con prólogo de Jorge Luis Borges y poema de Rafael Alberti, era un homenaje al colega y amigo que ese mismo año regresaba a su tierra natal. Evidentemente, la preocupación de Losada por difundir el arte local se tradujo en selecciones de imágenes siempre ejercidas dentro del canon vigente.

Poseidón

En 1942, Joan Merli (Juan Merli Pahissa) fundó el sello Poseidón. Residente en Buenos Aires desde 1939, se integró rápidamente a distintos proyectos editoriales apoyado por la experiencia que había adquirido en Barcelona –su ciudad natal– en la dirección de revistas, la crítica de arte e, incluso, el mercado artístico (De Zuleta, 1999: 67-68)¹³. Bajo la dirección general de José Eyzaguirre, participó del staff de *Saber Vivir* como director artístico entre 1940 y 1944¹⁴. Poco después, en pleno desarrollo de su propia editorial, fundó la revista *Cabalgata*, que editó Poseidón, al igual que *Saber Vivir*, y apareció entre 1946 y 1948¹⁵. Algunos de sus colaboradores, argentinos y españoles, provenían de las filas de *Sur*, *Realidad* y *Anales* y otros de publicaciones vinculadas a los intelectuales exiliados, aunque *Cabalgata* se destacó por la intención (semejante a la de *Correo Literario*) de acceder a un público más vasto que la mayoría de las revistas culturales a través de una tirada numerosa, el formato de periódico y el bajo costo. Por otra parte, esta revista también funcionó como un espacio para publicitar las novedades editoriales.

¹² Cabe destacar, también, la publicación de la trilogía sobre estética del argentino Luis Juan Guerrero, *Estética operatoria en sus tres direcciones*, tres volúmenes editados entre 1954 y 1967.

¹³ Un estudio específico sobre Poseidón en García (2008). Cf. Brihuega (2002).

¹⁴ Entre sus colaboradores e ilustradores estuvieron Leónidas Barletta, Eduardo Bullrich, Ramón Gómez de la Serna, Alejo B. González Garaño, Manuel Mujica Láinez, Martín S. Noel, María Rosa Oliver, Julio Rinaldini, Elena Sansinena de Elizalde, Guillermo de Torre, Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Norah Borges, Horacio Butler, Gustavo Cochet, Alberto Lagos, Manuel Ángeles Ortiz, Toño Salazar y otros.

¹⁵ En este caso, integraron el elenco Arturo Serrano-Plaja, José Otero Espasandín, Luis Seoane, Ramón Gómez de la Serna, Lorenzo Luzuriaga, Guillermo de Torre, Felipe Arcos Ruiz, Francisco Madrid, María Teresa León y Julio Cortázar, entre otros. Cf. De Zuleta (1999: 86-88).

Con una metodología similar a la de Losada, Poseidón sistematizó su producción en varias colecciones editadas entre 1942 y 1960. Pero, a diferencia de aquella, Merli tendió a acotarse a las temáticas artísticas¹⁶. Entre las series en las que la imagen tuvo un espacio preponderante, se destacó la Biblioteca Argentina de Arte Religioso, con textos de Ana María Berry ilustrados con obras canónicas de la historia del arte occidental (1942); también, la Biblioteca Argentina de Arte, que compendió la mayor parte de los libros ilustrados a partir de ese mismo año, cuando arrancó con una selección de ensayos sobre Brueghel el Viejo, Juan Valdés Leal, Aristide Maillol, Toulouse Lautrec, Goya, Velázquez y otros, que luego se ampliaría con autores latinoamericanos. En la Colección de los Tratados apareció el *Tratado del paisaje* de André Lhote (1943 y 1946), un referente ineludible para los artistas e historiadores argentinos, y el texto de Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico: o escala óptica* (1944), entre otros volúmenes. Críticos e Historiadores del Arte publicó recopilaciones de escritos realizadas por los españoles Gómez de la Serna, *Ruskin el apasionado* (1943), y Guillermo de Torre, *Guillaume Apollinaire* (1946), además de traducciones de Charles Baudelaire, Denis Diderot y otros. La Colección Vidas y Obras se concentró en artistas europeos y, entre otras firmas, reunió el volumen de Gómez de la Serna sobre José Gutiérrez Solana (1942) –una presencia recurrente en las colecciones locales–, una autobiografía de Salvador Dalí (1944), así como un texto sobre Nicolás Poussin de Otto Grautoff (1945). La Colección Todo para Todos, Manuales de divulgación, subdividida en Artes, Ciencias y Oficios presentó la *Pintura moderna (1800-1940)* de Julio Payró con tres ediciones (1942, 1944 y 1950); en ella el autor atraviesa un ajustado recorrido histórico mediante una selección de hitos modernistas; también se destacó aquí *El grabado. Historia y técnica* (1943 y 1947) de Gustavo Cochet, entre otros títulos que se enfocaron en el lado práctico y técnico de la producción. Bajo el título Escritos de Artistas apareció *Noa noa: la isla feliz* de Paul Gauguin (1942), los *Quince discursos* de Sir Joshua Reynolds (1943) y *Universalismo constructivo* de Joaquín Torres García (1944), entre otros textos.

Por otro lado, junto con el trabajo de Payró sobre la *Pintura moderna*, el catálogo de Poseidón presentó otras historias del arte, como la de Elie Faure (1943) editada en cinco volúmenes dedicados al *Arte antiguo*, el *Arte medieval*, *El Renacimiento* y *El Arte Moderno* o la de Romero Brest, *Introducción a la historia de las artes plásticas* desplegada (desde 1945) en los tomos *La pintura*, *La arquitectura*, *Las artes derivadas* y *Las artes plásticas contemporáneas*¹⁷, en esta línea que articuló los

¹⁶ Entre las colecciones que no se abocaron al arte, cabe destacar Pandora y Débora, dedicadas a la literatura universal y a temáticas de interés general.

¹⁷ Además de estos proyectos de largo aliento, se destacan la traducción de Théodore Duret, *Historia de los impresionistas* (1943), la inclusión de Guillaume Janneau, *El arte cubista* (1944) y de W. Hausenstein, *Un siglo de evolución artística: de Delacroix a Picasso* (1945). Otras series también se dedicaron al arte, como la Colección Aristarco que reunió “ensayos de autor” y, entre otros volúmenes, publicó el texto de Joaquín Torres García, *Universalismo constructivo: Contribución a la unificación del arte y la cultura de América* (1944), central en la difusión de las ideas torresgarcianas en el país; y la Biblioteca de Estudios Breves que incluyó el libro de Romualdo Brughetti, *Viaje a la Europa del arte: la vida como imagen del arte* (1958), aunque en

contenidos de acuerdo con su desarrollo histórico, también se incluyó el trabajo de Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte* (1949). Ensayos teóricos de autores argentinos y traducciones fueron incluidos en la Colección Aristarco con textos de Julio Rinaldini, *De Leonardo a la pintura contemporánea* (1942) y Ramón Gómez de la Serna, *Ismos* (1943); también, la Colección Perseo en la que apareció un texto de Juan Augusto Ingres, *Pensamientos* (1945) y la serie Ensayos, de la que podemos destacar *Nuestro tiempo y el arte* de Brughetti (1945). Por último, cabe mencionar la Biblioteca de Iniciación Artística, que enfocó el desarrollo de tres disciplinas artísticas –la escultura, la pintura y el grabado– desde el punto de vista de la técnica y los procesos de producción, presentadas en tres volúmenes (1945).

Hasta aquí se trata de un catálogo extenso desde el punto de vista de la especificidad de los temas relativos al arte, que reunió tanto ensayos teóricos e históricos como trabajos monográficos que combinaban el análisis de obra con el relato biográfico del artista, a los cuales se sumaron textos didácticos focalizados en la producción y la técnica. Algunas colecciones apuntaron de manera estratégica a un público lego, como la Biblioteca Argentina de Arte o Todo para Todos; mientras que otras fueron pensadas para estudiantes o profesionales del área, entre las que podemos situar Escritos de Artistas, Críticos e Historiadores del Arte, Colección Ensayos, Perseo o Aristarco; también, las historias generales del arte editadas en voluminosos tomos organizados cronológicamente por estilos, disciplina o un área específica de la producción literaria vinculada a las imágenes, como el trabajo de Venturi ya citado.

Me interesa destacar en particular la Biblioteca Argentina de Arte ya que incluyó un nutrido conjunto de “monografías de divulgación” enfocadas en la trayectoria de artistas argentinos y extranjeros, equivalente a la colección Monografías de Arte de Losada, que arrancó en 1941. El texto de lanzamiento, incluido en la solapa de cada volumen, apelaba a tres argumentos esenciales: el primero señalaba la universalidad de la colección al proponer un recorrido por el “arte de todos los tiempos”, el segundo informaba sobre la cantidad de páginas que componían cada libro (la gran mayoría no superaba las cien) y ponía el énfasis en el aspecto visual de los volúmenes, que incluían abundantes ilustraciones, y el último buscaba legitimar el trabajo intelectual con la presencia de un elenco de autores reconocidos. La intención, manifiesta en estos argumentos, apuntaba a captar un público amplio y no necesariamente informado en estos temas, idea que se reforzaba con la advertencia sobre el hecho de que fueran textos de divulgación¹⁸.

este caso la imagen, en calidad de ilustración o reproducción, no tuvo tanta importancia como en las colecciones mencionadas.

¹⁸ “La Biblioteca Argentina de Arte, en una serie de monografías de divulgación, dará a conocer el gran arte de todos los tiempos, desde los primitivos hasta los maestros contemporáneos, europeos y continentales, en volúmenes de 64 a 200 páginas, con profusión de grabados en negro y color, precedidos de un comentario de una firma de reconocida solvencia, que ilustrará al lector acerca de la obra de cada artista y de su significación” (contratapa de Romualdo Brughetti, *Ramón Gómez Cornet*, 1945).

Estas premisas fueron igualmente válidas para otras firmas, además de Losada; en especial, el recurso a un escritor de probada trayectoria como fue el caso de Julio E. Payró. Merli convocó al crítico en varias oportunidades y, como vimos, publicó su *Pintura moderna, 1800-1940* (1942) y las monografías *Alfredo Guttero* (1943) y *Emilio Pettoruti* (1945), entre otros. También editó un texto clave para la historia del arte local, *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino* (1944), una edición de lujo, de formato y costo considerablemente mayor que las monografías mencionadas. Además de los libros que salieron bajo este sello, los escritos de Payró integraron colecciones de Kraft y Emecé, entre las editoriales más importantes¹⁹.

Desde el punto de vista de la materialidad, los libros editados por Merli resultaban más atractivos que los de Losada –su principal competidor en el área– ya que tenían un formato más grande (22 x 17 cm), la tapa era rígida y la sobrecubierta exhibía una reproducción a color que cubría toda la superficie. Contenían numerosas ilustraciones monocromas (alrededor de treinta), láminas a color (tres o cuatro) y un retrato del artista, aunque la relación entre imagen y texto mantuvo parámetros similares en ambos casos. A su vez, los precios de venta solían ser un poco más elevados en comparación con aquella: el tomo de Romualdo Brughetti, *Gómez Cornet* (Poseidón), salió a la venta en 1945 por \$9, mientras que ese mismo año Losada sacaba la monografía *Raúl Soldi*, de Alcides Gubellini, a \$3,50.

Dentro de la Biblioteca Argentina de Arte, las monografías sobre artistas europeos abarcaron un extenso período, desde el siglo xv hasta el siglo xx, y un abanico de movimientos y escuelas que iban desde el Renacimiento italiano hasta los realismos contemporáneos, desde Piero Della Francesca, Giorgione, Brueghel el Viejo y Durero hasta Juan Gris, Gutiérrez Solana o James Ensor, pasando por Tintoretto, Tiziano, Velázquez, Murillo, Goya, David, Delacroix, Daumier, Rodin, Bourdelle, Cézanne, Toulouse-Lautrec y otros. Con estos títulos, Poseidón abrió una línea editorial que Losada no llegó a desarrollar, aunque esta última incorporó algunos títulos a posteriori, como *El Greco* (1956) y *Goya* (1957) y, con la publicación de la monografía sobre Leonardo, en 1947, se adelantó un año a Merli²⁰.

¹⁹ Se destacan los textos dedicados a *Ramón Gómez Cornet. Colección de arte* (Kraft, 1943) y *Horacio Butler* (Emecé, 1954).

²⁰ Cabe recordar que ambas firmas coincidieron en el interés por difundir la producción de Torres García. Mientras Poseidón publicó un volumen dedicado a sus escritos teóricos (*Universalismo constructivo: Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, 1944; con una tirada de cien ejemplares firmados y numerados, dentro de la Colección Aristarco) y una monografía a cargo de Claude Schaefer en 1945, Losada sacó su propia monografía en 1946, escrita por Podestá. Estas publicaciones, centradas en la producción plástica y teórica del maestro uruguayo, un referente ineludible para los grupos concretos y abstractos locales, constituyeron a su vez una de las pocas excepciones dentro de una línea editorial que privilegió distintos aspectos de la modernidad, excluyendo las propuestas de vanguardia.

Con respecto a la pintura argentina, en numerosos casos las elecciones de Poseidón recayeron sobre los mismos artistas que publicaba Losada, aunque también compitió con otras empresas importantes como las ya citadas Sudamericana, Kraft y Emecé. En este sentido, podría reconocerse esa avidez de la que hablaba Estarico para referirse a los lectores en la aparición de los mismos títulos en una y otra firma en el lapso de unos pocos años. Posiblemente, esta profusión editorial habría satisfecho los reclamos de Romero Brest que, en 1940, llegaría a proclamar que no se editaban libros de arte en el país (1940)²¹. Durante la primera mitad de la década del cuarenta, las señales de que la producción de libros se estaba agilizando eran claras; en 1941 y 1942 ya estaban en la calle varios de los títulos que el crítico había señalado en calidad de imprescindibles para la educación estética del artista y del público de arte en general.

Como vimos en Losada, también aquí la selección de reproducciones mapeaba el coleccionismo contemporáneo, recorría museos de diferentes ciudades y acervos particulares a través de una operación que pone en evidencia tres asuntos relevantes: en primer lugar, el destino de las obras producidas por los artistas activos durante esos años, incluso los movimientos de piezas de una a otra colección, es decir, aspectos del mercado de arte; en segundo, el desarrollo del coleccionismo dividido entre decisiones personales y políticas oficiales de adquisición de obras y, finalmente, la sujeción al canon estético producido en los centros internacionales del arte y la cultura e importado desde ellos.

II.

Ahora bien, la selección de los títulos mencionados nos permite observar cómo la oferta de libros se fue poblando con aquellos artistas consagrados que en forma contemporánea integraban las principales colecciones de arte argentino. Este movimiento libresco emergente, marcado por la puesta en circulación de un volumen novedoso de monografías, ensayos teóricos, manuales didácticos u obras literarias ilustradas, impactó en el consumo cultural desarrollado hasta entonces y estuvo asociado de diferentes maneras al coleccionismo privado, en particular al de arte

²¹ En el repertorio de autores y temáticas que el crítico consideró de lectura obligada, recomendó la publicación del volumen *Los pintores italianos del Renacimiento* de Bernard Berenson, “autoridad indiscutida”, publicado en inglés, francés e italiano y que “serviría para cualquier profano como una magnífica introducción al estudio serio de las artes plásticas”. También instó a publicar el “ya clásico libro de Ozenfant, ‘Art’, verdadera enciclopedia del arte moderno”; los libros de André Lhote, de Le Corbusier, de Severini, etcétera –ninguno de ellos sobrepasa las 200 páginas–, que contribuirían en forma eficaz a la educación artística del hombre medio. “Los ensayos de Roger Fry –‘Vision and design’– así como los de Elie Faure o Lionello Venturi serían también de publicación adecuada. De este último no hace mucho tiempo se han editado en francés una ‘Historia de la crítica de arte’ de extraordinario interés didáctico. (...) Pero, además, sería también necesario abordar la publicación de monografías sobre artistas nacionales del presente y del pasado. Un libro de Prilidiano Pueyrredón, sobre Martín Malharro o sobre Lino Spilimbergo, para citar artistas de diferentes épocas, interesaría, sin duda, a una gran masa de la población. Esa veta del negocio editorial en nuestro país está virgen: esperemos que alguna editorial argentina recoja la sugestión”.

argentino contemporáneo. Las monografías, en particular, ofrecían diferentes versiones del arte local ligadas al surrealismo, al cubismo o a los realismos de entreguerras, que formaban parte del catálogo de tendencias vigentes. Estas publicaciones abonaban un relato historiográfico dispuesto a través de los textos y las imágenes, anclado en la figuración de manera determinante, que funcionó como base de apoyo e instancia de legitimación para las adquisiciones que dominaron el territorio del coleccionismo de esos años. Este repertorio editorial que se expandía conforme avanzaba la década del cuarenta proveía a los compradores un corpus de obras y artistas que podían funcionar como orientadores de sus elecciones estéticas.

Las monografías distribuidas por estas empresas contribuyeron a formar el background de un nuevo segmento de coleccionistas provenientes de los sectores medios, que orientó sus adquisiciones hacia el arte argentino moderno. Esta consideración se apoya en la tirada y la amplia difusión de los volúmenes, como asimismo en el conocimiento que tenemos sobre la conformación de las bibliotecas de numerosos compradores de arte. A partir de esta idea, podemos sostener que los artistas que se incluyeron en esas ediciones, la sucesión cronológica en la que se ubicaron, las reproducciones seleccionadas y la interpretación de su obra intervinieron en el proceso de constitución de estas colecciones²². Los libros proveían ensayos críticos sobre la producción de los artistas contemporáneos en un lenguaje ameno, acompañados de numerosas reproducciones y de todos aquellos elementos que indicaban el posicionamiento del artista en el campo: las exposiciones que había realizado hasta ese momento, las distinciones que había obtenido, las instituciones que poseían obras suyas, así como también los coleccionistas particulares y, por último, la bibliografía seleccionada exhibía la atención que había recibido el artista por parte de la crítica.

Además, la producción de libros ilustrados contribuyó a hacer de su período de mayor esplendor un momento de gran densidad en el proceso de escritura de la historia del arte argentino. Los libros de arte conformaron un sustrato que articuló eslabones para un relato del arte moderno que, a posteriori, serían compendiados en volúmenes que tenían como objetivo presentar una historia general. Cabe destacar dos títulos clave ya citados, *El arte de los argentinos* de Pagano y *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino* de Julio Payró, que se sumaron en este proceso de escritura e impactaron con diferentes grados de intensidad en el consumo de obras de arte (Burucúa y Telesca, 1996; Burucúa, 1999). Ambos autores integraron el arco de referencias bibliográficas de la mayoría de las monografías dedicadas a los artistas nativos y estuvieron entre los principales escritores argentinos convocados por Losada y Poseidón. Mientras Pagano ofrecía una historia cronológica desde los llamados precursores hasta el presente, Payró proponía una selección restringida de artistas que,

²² Dados los límites impuestos a este artículo, no me detendré sobre otros factores que incidieron en este proceso de manera complementaria al consumo de libros ilustrados. Me refiero, en particular, a las redes de relaciones en las que se movían los compradores, a los lazos de amistad establecidos con los artistas y a la afinidad con algunos críticos de arte que también fueron variables significativas en este contexto.

en gran medida, resultó una guía práctica para los coleccionistas, motivo que le valió un lugar protagónico en las bibliotecas y en la formación de incipientes acervos privados. Publicado en 1944, este volumen señalaba un número acotado de casos locales a través de los cuales resumía las tendencias internacionales de la primera mitad del siglo xx y terminaba por delimitar un espacio centrado en los lenguajes figurativos que incorporaban las enseñanzas de las vanguardias europeas²³. Este fue el eje central sobre el que se movió el reconocido coleccionista Luis Arena, al igual que otros contemporáneos, como Luis León de los Santos, Ignacio Acquarone, Domingo Minetti, Andrés Garmendía Uranga, Enrique de Cires, Atilio y Jorge Larco, Augusto Palanza y otros²⁴.

En el anverso de este fenómeno, ciertos conjuntos preexistentes conformaron el estrato básico para el mercado editorial, difundieron un guion artístico y un modelo a seguir. Desde el momento en que las piezas de acervos particulares habitaban muchas de estas publicaciones y, a su vez, estas alentaban nuevas adquisiciones, coleccionistas y editores mantenían un acuerdo tácito de mutua colaboración. Los casos citados representaron ejemplos paradigmáticos de estos tránsitos, de estos pasajes de imágenes escogidas una y otra vez.

Las selecciones estéticas de ambos editores apuntaron a lenguajes y artistas consagrados; como contrapartida, la abstracción, en pleno desarrollo durante estos años, no formó parte de los respectivos catálogos. En este sentido, las políticas editoriales, en lo que concierne al arte, no apuntaron a promocionar valores nuevos o a intervenir en los debates más candentes, a diferencia de algunos casos en las colecciones de literatura. El área dentro de la que se movieron Losada y Poseidón fue aquella ligada a los procesos de selección dentro del canon que delimitaban, por un lado, las instancias oficiales de legitimación artística a través de los premios, la exhibición o el ingreso de obras al patrimonio público y, por otro, los circuitos comerciales y el coleccionismo. Aun cuando algunas galerías como Peuser, que en marzo de 1946 presentó la primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Inventivo, o Bonino (por mencionar solo dos ejemplos destacados), que desde 1951 destinó un espacio significativo a la pintura y la escultura abstracta, el grueso del movimiento de obras se mantenía dentro de los márgenes de los lenguajes figurativos (Bermejo, 2011).

El coleccionismo, por su parte, salvo algunas excepciones notorias, construyó repertorios visuales de referencia sustentando un relato que apenas sobrepasaba de las normativas estéticas vigentes. En el marco de estos procesos, los libros ilustrados difundían corpus de imágenes y estudios que afianzaban áreas específicas de la cultura visual contemporánea al tiempo que se sumaban a los procesos de legitimación del arte actual. Si consideramos que estos libros lograron constituir una significativa

²³ Sobre el ideario estético de Payró, ver Wechsler (2003; 2005).

²⁴ Aun así, cabe mencionar que algunos de estos coleccionistas, como Minetti entre los más destacados, adquirieron obras abstractas desde los años cincuenta en adelante.

vidriera para promover y afianzar prácticas de consumo ya establecidas, también ponen en evidencia los alcances de su propuesta, acotada a una contemporaneidad transitada exclusivamente a través de sus vertientes dominantes.

Selección bibliográfica

Argos (25 de diciembre de 1942), "Casos y cosas del arte nacional", *El Hogar*, pp. 17-26.

Artundo, Patricia (2004), *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, San Pablo, EDUSP-FAPESP.

----- (org.) (2006), *El arte español en la Argentina: 1890-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas.

----- (2013), *Correspondência Mário de Andrade & escritores/artistas argentinos*, Coleção Correspondência de Mário de Andrade, San Pablo, IEB-EDUSP.

Aznar, Yayo y Wechsler, Diana B. (comps.) (2005), *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós.

Bermejo, Talía (2008), *Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960). Procesos de construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos*, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Capítulo 4.

----- (2009), "Entre la 'medusa porteña' y los sueños americanistas: promoción artística y consumo cultural en la revista *Cabalgata* (1946-1948)", en *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte.*, V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIII Jornadas CAIA, Buenos Aires, pp. 441-454.

----- (2011), "El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d'art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960", en AA.VV., *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Archivos del CAIA 4, Edutref, pp. 330-362.

----- (2012), "Mercado editorial e historia del arte: el principio de una alianza. El caso Losada", en *Avances. Revista del Área Artes*, n° 20, pp. 11-25.

Bottaro, Raúl H. (1964), *La edición de libros en la Argentina*, Buenos Aires, Troquel.

Brea, José Luis (ed.) (2005), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal.

Brihuega, Jaime (2002), "Renovación, vanguardia y avanzada en el meridiano cronológico de la segunda república", en AA.VV. *Arte y política en España 1898-1939*, Granada, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, pp.14-27.

Burucúa, José Emilio (1999), "Prólogo", en J. E. Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, t. 1, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 23-32.

Burucúa, José Emilio y Telesca, Ana María (1996), "El arte y los historiadores", en *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, t. II, pp. 225-238.

De Diego, José Luis (2006), *Editores y políticas editoriales en Argentina. 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

De Sagastizábal, Leandro (1995), *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba.

De Zuleta, Emilia (1999), *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Atril.

Devoto, Fernando y Villares, Ramón (eds.) (2012), *Luis Seoane. Entre Galicia y la Argentina*, Buenos Aires, Biblos.

Dolinko, Silvia (2006), "De mar a mar: las imágenes de una publicación de exiliados españoles en Argentina", en *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones. Artes visuales y música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, (CD-ROM).

----- (2008), "El rescate de una cultura 'universal'. Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*", en Patricia Artundo (ed.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 131-153.

Estarico, Leonardo (diciembre de 1945), "Los libros de arte: cinco novedades", en *Lyra*, a.III, n° 28-29, s/p.

García, Eustasio Antonio (1965), *Desarrollo de la industria editorial argentina*, Buenos Aires, Fundación Interamericana de Biblioteca Franklin.

García, María Amalia (2008), "El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40", en Patricia Artundo (ed.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 167-189.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2007), "Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires (1936-1963)", en Gutiérrez Viñuales, Rodrigo y Miguel Anxo Seixas Seoane, *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*, La Coruña, Fundación Luis Seoane.

King, John (1989), *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica.

Lafleur, Héctor R., Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso (2006), *Las revistas literarias argentinas. 1893-1967*, Buenos Aires, El 8vo. Loco, [1962].

Mirzoeff, Nicholas (2003), *Una introducción a la cultura visual*, Buenos Aires, Paidós, [1999].

Romero Brest, Jorge (1940), "No se editan libros sobre artes plásticas", en *Argentina Libre*, a. 1, n° 3, Buenos Aires, 21 de marzo de 1940, p. 13. [Reproducido en Andrea Giunta et al. (2008), *Jorge Romero Brest. Escritos II (1940)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008].

Rossi, Cristina (s/f), *Las utopías constructivas en la posguerra rioplatense*, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, mimeo.

Schwarztein, Dora (2001), *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica.

Seoane, Luis (1953), "Dos imprentas y mis tapas", en *Libro de tapas*, Buenos Aires, Botella al Mar.

Suárez Guerrini, Florencia (s/f), "La crítica de arte argentina en los márgenes de la modernización cultural: Attilio Rossi y la intervención de la revista *Sur*", disponible en línea <http://es.scribd.com/doc/52289757/Sur-y-Attilio-Rossi>.

Wechsler, Diana B. (2002), "Imágenes desde el exilio. Artistas españoles en la trama del movimiento intelectual argentino", en AA.VV., *Arte y política en España 1898-1939*, Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 134-151.

----- (2003), *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Serie monográfica, n° 8, pp. 165-172.

----- (2005), "Julio Payró y la construcción de un panteón de los 'héroes' de la pintura viviente", en *Boletín de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, n° 10, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 27-40.