

Guttero

un artista moderno
en acción

Alegoría del Río de la Plata, ca. 1928
Pigmento industrial, yeso y cola natural
sobre Celotex, montado en caja de acrílico
121,5 x 84,5 cm
Donación Claudia Caraballo de Quentin,
Buenos Aires, 2005.
Malba – Colección Costantini.

Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción

Del viernes 1 de septiembre al lunes 30 de octubre.

Curador: Marcelo Pacheco, Curador en Jefe de Malba - Colección Costantini.

Banco Galicia, en su "Programa Cultural", y Malba – Colección Costantini presentan *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*, una muestra que busca exponer al público la obra de Alfredo Guttero como pintor y como protagonista central de la constitución del campo artístico local de las primeras décadas del siglo XX.

La primera parte de la muestra reúne una selección de 32 obras realizadas por Guttero entre 1912 y 1932, abarcando lo más importante de su producción desarrollada en Europa y en la Argentina. Se trata de un conjunto de óleos y yesos cocidos que muestran los diferentes momentos de su trabajo: sus cambios de estilo, sus múltiples intereses y fuentes artísticas entre la pintura, la escultura y las artes decorativas, desde la antigüedad hasta el siglo XX y desde París a Viena, Munich, Florencia y Buenos Aires, a través de sus diversas y constantes preferencias por el retrato, el desnudo, las composiciones alegóricas, las escenas ciudadanas, los paisajes urbanos, los autorretratos y los temas religiosos.

La segunda parte busca reconstruir los aportes de Guttero como actor cultural, desplegando ejemplos de sus acciones y proyectos a través de textos, obras, revistas, postales, catálogos y otros materiales documentales de la época. En este sentido, la exposición reúne, junto a los trabajos del propio Guttero, un conjunto selecto de obras de otros veinte artistas que participaron de sus propuestas e iniciativas, como Raquel Forner, Víctor Cunsolo, Lino Enea Spilimbergo, Luis Falcini, Alfredo Bigatti, Pedro Figari, Xul Solar, Rafael Barradas, Miguel Victorica, Norah Borges y Horacio Coppola.

Banco Galicia acompaña a Malba – Colección Costantini en su misión de preservación y difusión del arte, tanto como en la idea común de que el apoyo a éstas y otras manifestaciones culturales y educativas conducen sólidamente al desarrollo sostenido de la nación y de la gente.



Banco **Galicia**



MALBA

FUNDACIÓN EDUARDO F. COSTANTINI

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

CONSEJO

Presidente

Eduardo F. Costantini

Vocales

Eduardo F. Costantini (h)

Soledad Costantini de Muniz Barreto

Ricardo Grüneisen

Alec Oxenford

Marcelo E. Pacheco

CONSEJO CONSULTIVO INTERNACIONAL

Nicholas Berggruen

Peggy Dulany

Carlos Slim

Milú Vilela

ASOCIACIÓN AMIGOS DE MALBA

Comisión Directiva

Presidente

Alec Oxenford

Vicepresidenta

Florencia Valls

Tesorero

Horacio Areco

Secretario

Miguel Menegazzo Cané

Prosecretaria

Regina del Carril

Vocales titulares

Elena Nofal

Margot Carlés

Vocales suplentes

Damiana Fernández Criado

Catalina Grether

Comisión Revisora de Cuentas

Miembros titulares

Alejandro Estrada (h)

Sofía Weil

Silvia Braun

Delfina Helguera

Miembros suplentes

Sofía Aldao

Felicitas Castrillón

MALBA

FUNDACIÓN EDUARDO F. COSTANTINI

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

STAFF

Director Ejecutivo

Eduardo F. Costantini (h)

Curador en Jefe

Marcelo E. Pacheco

Gerente General

Emilio Xarrier

Coordinadora General

Ana Goldman

Curaduría

Inés Katzenstein

Asistentes Valeria Semilla – Mercedes Elgarte

Museografía y Diseño de Exposiciones

Gustavo Vásquez Ocampo

Asistentes Alejandro Vautier – Jorge Cícero

Montaje Fernando Brizuela – Mariano Dal Verme –

José Luis Rial – Andrés Toro

Coordinación de Exposiciones

Maraní González del Solar

Registro y Documentación

Cintia Mezza

Educación y Acción Cultural

Eleonora Cardoso Cis

Asistente Laura Scotti

Visitas Guiadas Florencia González de Langarica –

María Eva Llamazares – María José Kahn Silva

Coord. Programa Niños Judith Meresman

Guías Niños Bárbara Kaplan – Natalia Martín –

Gisela Manusovich

Cine

Fernando Martín Peña

Asistentes Lucas Álvarez Kovacic – Maximiliano Basso Gold

Literatura

Ana Quiroga

Asistentes Cristián Costantini – Alejandro Crotto

Comunicación

Elizabeth Imas

Asistente Guadalupe Requena

Corrección

Mariana Sáñez

Diseño Gráfico

Fabián Muggeri

Intendencia

Andrés Recchini

Sistemas

Javier Séré

Administración

Cinthia Moreno

Asistente Bárbara García

Recursos Humanos

Paula Cantariño

Desarrollo

Luz Bonadeo

Marketing

Alfredo Federico

Asistencia de Dirección

María Costantini – María del Carril – Victoria Giraudo

Guardianes de Sala

Darío Aguilar – Gabriela Albornoz – Brenda Anselmín –

Leticia Gómez Castro – Mercedes Lagarrigue – Julieta La-

zzini – Bárbara Monserrate Gutiérrez – Virginia Spinelli –

Fiorella Tálamo – Juan Valenzuela Cruzat

Auditorio

Andrés Smith

Asistente Pablo Duggan

Proyectoristas Evangelina Loguercio – Georgina Tosi

Informes

María Inés Alvarado – Soledad Armendáriz – Natalia

Jungman – Mónica Lizzi – Matías Méndez – Carlos Orlando

– Matías Saia – Silvina Rodríguez Vigo

Tienda

Facundo De Falco – Arturo Grimaldi

María Zorraquín

Asistentes Juliana Eguía – Alejandra Dasso

Leandro Aguado – Fernanda Alarcón – Guillermina Fressoli

– Lorena Massacane Drinot – Guillermina Queulo Kokor

Maestranza

Lali Largo Torres – Pedro Coronel – Roque Llanos

Alfredo Guttero

un artista moderno
en acción

Del 1 de septiembre al 30 de octubre de 2006
Malba – Colección Costantini, Buenos Aires, Argentina

Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción

Malba – Colección Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Del 1 de septiembre al 30 de octubre de 2006

EXPOSICIÓN

Curador Marcelo E. Pacheco

Asistente Cintia Mezza

CATÁLOGO

Textos

Marcelo E. Pacheco

Patricia M. Artundo

María Teresa Constantini

Marta Inés Fernández

Cronología Patricia M. Artundo

Traducciones al inglés

Jane Brodie (Patricia M. Artundo; portadas); Wendy Gosselin (Marcelo E. Pacheco; María Teresa Constantini); Patricia Haynes (Marta Inés Fernández; cronología, biografías, lista de obras y documentos); Nicole O'Dwyer (Eduardo F. Costantini).

Créditos fotográficos

Oscar Balducci pp. 71 abajo, 72, 73, 80, 82, 84 izquierda, 87, 88, 90 abajo, 94 a 99, 103, 104 derecha, 114, 115, 116, 117 a 120, 122 a 128, 129 izquierda y 130 // Pablo Omar Coronel (Olavarría) p. 129 derecha // José Cristelli pp. 76 a 79, 81, 83, 85, 89, 93, 100 a 102 y 131 // Ariel Flores (San Juan) p. 116 // Gustavo Lowry pp. 90 arriba, 121 // Néstor Paz pp. 71 arriba, 75 // Norberto J. Puzzolo (Rosario) p. 92 // Sergio Ruiz (Paraná) p. 91.

Digitalización de documentos Enrique Llambías

Autorizaciones de reproducciones

Celina Arauz de Pirovano: p. 122; Elena (Lily) Berni: p. 130; Horacio Coppola y Galería Jorge Mara-La Ruche: p. 126; Víctor Cunsolo: p. 124; Sergio Domínguez Neira y Fundación Forner-Bigatti: pp. 117, 118, 122; Susana Falcini: p. 127; Fernando Saavedra Faget: p. 121; Derechos Reservados Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar: p. 120; Derechos Reservados Fundación Pettoruti, Telefax: 0054-11-4312-4005 / 0054-11-4315-0210, www.pettoruti.com, fundación@pettoruti.com, Tomás Roberto Díaz Varela – Fundación Pettoruti: p. 119; Graciela Hermitte y familia: p. 118; Miguel Lawrence: p. 123; Leonardo, Lino, Silvia, Fernando y Andrea Enea Spilimbergo: p. 116; Gonzalo de Torre: p. 114.

Malba - Colección Costantini realizó todas las gestiones tendientes a contactar a los titulares de los derechos de reproducción de las fotografías de obra. Pedimos disculpas por cualquier error u omisión. Se agradecerá cualquier notificación o corrección para futuras ediciones.

Agradecimientos

Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación; Malena Babino, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación; Dirección General de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina; Jorge Cordonet, Dirección General de Asuntos Culturales de la Can-

cellería Argentina; Paula Casajus y Silvia Rivara, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; Arq. Zulma Invernizzi, Subsecretaría de Cultura de la Provincia de San Juan; Mónica Arturo, Directora de Acción Cultural de la Provincia de San Juan; Rubén Betbeder, Director, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata; Alicia Donatone, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata; Arq. Marcelo Olmos, Director, Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe; Salvador Massa, Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe; Alfredo Godoy Wilson, Director, Museo Provincial de Bellas Artes "Pedro E. Martínez", Paraná; Marina Celecia, Museo Provincial de Bellas Artes "Pedro E. Martínez", Paraná; Prof. Alicia Talsky de Ronchi, Directora, Museo Histórico Provincial "Brigadier Estanislao López", Santa Fe; Arq. María Isabel Larrañaga, Directora, Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", Buenos Aires; Gabriel Kargieman y Carlos Melo, Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", Buenos Aires; Fernando Farina, Director, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario; Ana Suiffet, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario; Lic. Raúl Visvequi, Coordinador de Museos, Municipalidad de Olavarría; Fondo Nacional de las Artes; Elena Montero Lacasa de Povarché, Vicepresidenta, Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar, Buenos Aires; Sergio Domínguez Neira, Presidente, Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires; Marina Baron Supervielle, Fundación Espigas, Buenos Aires; Adriana Bonini y Sofía Frigerio, Fundación Espigas, Buenos Aires. Sebastián Arauz, Celina Arauz de Pirovano, María Teresa de Ariño de Pacheco, Carlos Pedro Blaquier, Franco Bronzini, Nelly de Bronzini, Marta Cacharo, Jorge Castillo, Cynthia Cohen, Eduardo W. Cohen; Cecilia de Cavanagh; Mariano Di Paolo, Arq. Jorge Fernández, Luisa Fiorito, Ignacio Gutiérrez Zaldívar, Galería Zurbarán, Buenos Aires; Niko Gulland, Rosa Guttero, Jorge Mara, Fabio Miniotti; Pablo Montini; Mauricio Isaac Newmann; Silvia Palomar, Paula Pedrotti, Galería Zurbarán; Mario Pellegrini, Juan Scalesciani, Enrique y Sara F. Scheinsohn, Hugo y Silvia Sigman, Hernán Zavaleta.

Agradecemos a Patricia M. Artundo y a María Teresa Constantini por la cesión de derechos para la reedición de sus ensayos; a Laura Feinsilber y a la Fundación Espigas por los permisos para dicha reedición.

Nuestro especial reconocimiento a Patricia M. Artundo por su constante colaboración durante todo el desarrollo del proyecto.

© textos, los autores

© edición, Fundación Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, Argentina, 2006.

Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción / coordinado por Marcelo E. Pacheco - 1a ed. - Buenos Aires : Fundación Eduardo F. Costantini, 2006. 232 p. ; 27x23 cm.

ISBN 987-1271-06-9

1. Libro de Arte. I. Pacheco, Marcelo E., coord. CDD 708

II	Presentación	Eduardo F. Costantini
I5	Práctica curatorial y campos de escritura. El caso <i>Alfredo Guttero</i>	Marcelo E. Pacheco
2I	Alfredo Guttero en Buenos Aires 1927-1932	Patricia M. Artundo
53	Alfredo Guttero y el paisaje industrial	María Teresa Constantín
6I	Alfredo Guttero. Técnica pictórica: yeso cocido	Marta Inés Fernández
69	Obras y documentos	
I33	Cronología biográfica de Alfredo Guttero (1882-1932)	Patricia M. Artundo
I43	Biografías	Cintia Mezza - Mercedes Elgarte
I55	Bibliografía	
I57	Lista de obras y documentos	
I69	English texts	



Retrato de Alfredo Guttero, ca.1910
Colección particular, Buenos Aires

Es una alegría presentar *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*, una exposición producida por el museo y un evento crucial para la difusión de la obra de uno de los artistas clave de la modernidad en nuestro país.

La exposición fue concebida con el doble objetivo de dar a conocer al público un conjunto sustancial de pinturas y yesos cocidos de uno de los artistas más renovadores de la historia del arte argentino y, a la vez, subrayar las estrategias que puso en práctica para impulsar la modernización del arte local a fines de los años veinte. En este sentido, es una muestra que concibe a Guttero como un ejemplo de creador que no solamente pone en juego sus ideas en las obras sino que las defiende en el terreno político de la acción: entre 1927, año en que regresó de su larga estadía en Europa, y 1932, año de su muerte, Buenos Aires fue el escenario donde se abocó a trabajar en pos de los ideales modernos. Desde ese lugar, confrontó las tendencias más conservadoras del arte, a través de su participación en jurados, la organización de exposiciones de artistas colegas, la participación en publicaciones y proyectos educativos, y hasta el diseño de barracas desmontables para exposiciones que debían itinerar por los barrios porteños.

Este doble objetivo estructura la muestra en dos módulos. La primera parte reúne un conjunto significativo de obras realizadas por Guttero entre 1912 y 1932, que abarca lo más importante de su producción europea y argentina. La segunda parte de la exposición incluye un conjunto de obras de Barradas, Berni, Bigatti, Borges, Butler, Coppola, Cunsolo, Domínguez Neira, Falcini, Figari, Forner, Pettoruti, Pirovano, Sibellino, Spilimbergo, Victorica, Xul Solar, artistas que participaron en los distintos proyectos emprendidos por Guttero en su rol de operador cultural, junto con una selección de textos, revistas, postales, catálogos y otros materiales documentales que intentan reconstruir el contexto de la época.

Además de dos obras de Guttero y una pintura de Emilio Pettoruti pertenecientes a Malba - Colección Costantini, la muestra incluye obras y documentos provenientes de colecciones privadas y galerías de arte, tanto como de las siguientes instituciones, a quienes agradecemos su colaboración en este proyecto: Museo Nacional de Bellas Artes; Museo de Bellas Artes "Eduardo Sívori"; Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata; Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino"; Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" de Santa Fe; Museo Provincial de Bellas Artes "Pedro E. Martínez" de Paraná; Museo Histórico Provincial "Brigadier Estanislao López" de Santa Fe; Museo Municipal de Artes Plásticas "Dámaso Arce" de Olavarría; Museo Provincial de Bellas Artes "Franklin Rawson" de San Juan; Fundación Forner – Bigatti; Ministerio de Educación; Cancillería; Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina.

También agradecemos muy especialmente a las tres autoras de los textos del catálogo: Patricia M. Artundo, María Teresa Constantín y Marta Inés Fernández. Los textos de Artundo y Constantín ya habían sido publicados en circuitos especializados; decidimos reeditarlos porque sus investigaciones e ideas sobre el rol de Guttero en el arte argentino fueron aportes fundamentales para la concepción de esta muestra. A ellas, nuestro más sincero reconocimiento. La conservadora Marta Inés Fernández participa del catálogo con un texto en que analiza la particularidad de las técnicas desarrolladas por el artista, que ella investigó durante años de trabajo.

Esta muestra coincide con los cinco años de Malba - Colección Costantini. Estoy seguro de que constituye una de las formas más apropiadas para festejarlo, conociendo y dando a conocer la historia del arte argentino, y que colmará, una vez más, el interés y la curiosidad de nuestro público.

EDUARDO F. COSTANTINI
Presidente
Fundación Eduardo F. Costantini



Retrato de Alfredo Guttero en su taller, reproducido en *La Prensa*, abril de 1929. Cat. 95





Figura femenina de espaldas reverso de *Alegoría del Río de la Plata*, 1928 Cat. 23

PRÁCTICA CURATORIAL Y CAMPOS DE ESCRITURA.

El caso *Alfredo Guttero*

Marcelo E. Pacheco

Las “exposiciones de arte” surgieron en Europa a fines del siglo XVIII, para luego empezar a diversificarse y ensayar diferentes modelos durante el siglo XIX. Acompañando el proceso de conformación del campo artístico moderno, las “exposiciones de arte” se constituyeron en herramientas centrales para el funcionamiento de la cultura en el nuevo mapa de distribución y organización de sectores productivos independientes, como los artistas, y grupos potenciales de consumidores, como los espectadores y coleccionistas.

Con la aparición de los museos públicos, las galerías, los marchands, la crítica y la historia del arte, los artistas profesionales y las publicaciones especializadas, el formato “exposición de arte” se estableció como un medio útil para la visibilidad, circulación, promoción, difusión y comercialización de los trabajos de pintores y escultores. Adoptando y adaptando modos y hábitos procedentes de ámbitos cultos y populares donde el concepto de “exhibición” ya estaba presente, las artes plásticas organizaron un modelo propio para mostrar públicamente su producción.

Durante el siglo XIX, el éxito de las exposiciones dedicadas a los avances técnicos, descubrimientos científicos e inventos, apareció como un síntoma evidente del proceso de industrialización de los países occidentales, como un indicador de progreso. Aquellas exposiciones fueron acompañando y creando un contexto de mezclas de territorios que contaminaron el mundo de las bellas artes en sus primeros pasos dentro del capitalismo en formación. En esos cruces fueron apareciendo las respuestas básicas a preguntas como ¿quién, cuándo y dónde exhibir las obras de arte?, ¿qué público atraer y formar?, ¿cómo administrar los modos de distribución de los bienes culturales y sus discursos? Las “exposiciones de arte” se convirtieron en ámbitos de prueba de fuerzas y en tensiones políticas y sociales, ideológicas, culturales y económicas.

En 1799 el pintor Jacques-Louis David presentaba en una sala del Louvre su cuadro *El rapto de las sabinas*. Aquel acontecimiento inusual para la época se transformaría en la primera exposición individual realizada por un artista. En 1855, también en París, Gustave Courbet montaba, en un local alquilado, sus pinturas rechazadas por el jurado del Salón de Bellas Artes y convocaba a los paseantes a visitar la muestra donde, además, distribuía un folleto con sus ideas estéticas. Simultáneamente, los museos públicos inaugurados por la Revolución Francesa discutían sus políticas de admisión y la necesidad de atraer a distintos sectores de la sociedad para evitar el armado de un nuevo espacio excluyente, controlado ahora por la burguesía triunfante. En 1857, el Museo de South Kensington, cerca de Londres, proponía horarios de visita con turnos nocturnos, establecía días gratuitos a la semana y eliminaba de sus reglamentos las estrictas normas de vestimenta y de comportamiento que, hasta entonces, regulaban el ingreso de los visitantes. Al mismo tiempo, las Exposiciones Universales e Industriales adoptaban la modalidad de pabellones dedicados a las artes como atracciones adicionales para sus espectadores. A fin de siglo, Italia creaba en Venecia el modelo bienal de Exposición Internacional de Arte, invitando a diferentes países a participar con el envío de delegaciones nacionales.

Durante el siglo XX, el formato de la “exposición de arte” siguió su desarrollo. Los museos fueron los principales impulsores y usuarios de las exposiciones para cumplir con su misión de reunir, conservar, catalogar y exhibir sus patrimonios, desplegar sus funciones educativas y contribuir al complejo dispositivo que fortalece las identidades colectivas. Las galerías de arte privadas encontraron en las exposiciones un instrumento de promoción para sus artistas y un soporte para ofrecer sus productos a las apetencias de los coleccionistas. La historia del arte, la crítica y la estética hicieron de las “exposiciones de arte” su canal privilegiado de relación pública y de comunicación social, por fuera de sus propios círculos endogámicos, para difundir conocimientos y circular taxonomías.

La “exposición de arte” se convirtió en un espacio generoso para el cruce de la producción cultural, el saber autorizado, el consumo educativo, ocioso y comercial, la apropiación y acumulación de plusvalías, la administración de valores nacionales y la confirmación de la división mundial entre países modernos y países tras la ilusión de lo moderno. Las exposiciones eran el escenario donde el imaginario y el aparato productivo social administraban y bautizaban las realizaciones hechas por los artistas en sus múltiples aristas: obra de arte, producto cultural, mercancía, trofeo, artefacto de uso, emblema social, referente de identidad, marca de género, signo de pertenencia, inscripción culta, modelo de distinción,

asistente de colonización, útil ideológico, bien hereditario. La obra de arte sin exhibición se vuelve incierta, el poder de las imágenes se debilita sin sus rituales de exposición pública, imágenes y miradas necesitan del duelo que las duplica, del eco que las reconoce.

Hasta mediados del siglo XX las “exposiciones de arte” fueron una herramienta, un medio con capacidad para desplegar y amplificar la dinámica del campo artístico: los pliegues y repliegues de obras, artistas, estilos, movimientos, polémicas y debates. Un recipiente eficaz para contener y acelerar el fluido de narraciones procedentes de la historia del arte, la estética, la crítica y el lenguaje de la visión. Durante sus primeros 150 años de uso, las “exposiciones de arte” en todas sus variantes y tipologías han tenido una misma lógica interna, han estado definidas por su capacidad como soporte y plataforma para exhibir, exponer y mostrar públicamente las obras de arte y los discursos que las rodean. Un instrumento simple y maleable que se repliega sobre sí mismo como espacio de acción para la mirada, un buen canal de presentación y de comunicación.

Sin embargo, desde los años sesenta, y acompañando los cambios ocurridos en la cultura contemporánea, las “exposiciones de arte” comenzaron a transformarse. Convertidas en el dispositivo por excelencia de la práctica curatorial, las “exposiciones de arte” modificaron su razón de existencia y sus funciones. Dejaron de ser un medio en suspenso, un hospedaje a la espera de contenidos y se convirtieron en un gesto activo de marcación; cambiaron el acento puesto en su virtud de formato dúctil hacia su reconocimiento como una forma de escritura. Desde entonces, la “exposición de arte” se presenta como una práctica ligada a un campo de relaciones, al enunciado de posiciones que se ajustan modificando y provocando tensiones y abriendo interrogantes. El efecto exposición no se agota en su eficacia para exponer resultados, sino en su intervención sobre la teoría del arte, sobre la producción y las narraciones de lo artístico. Cuando la práctica curatorial recurre a la “exposición de arte”, está subrayando sus posibilidades para señalar prácticamente y enunciar teóricamente una posición, una tesis. Una tesis que no tiene un objeto de conocimiento puro o una relación exclusiva de verdad, sino una relación de ir acorde y a la lucha en el terreno de intervención elegido, dominado por conflictos y contradicciones. El gesto curatorial y el efecto expositivo suceden y son parte de una coyuntura real, no son ideas externas ni relaciones unívocas de conocimiento.¹

Es en este nuevo contexto que la muestra *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción* adquiere significación. Con sus cualidades recicladas y potenciadas por la práctica curatorial, la “exposición de arte” aparece hoy como una forma narrativa y un dispositivo de edición idóneo para presentar al público la figura de Alfredo Guttero.

En esta línea de trabajo, esta muestra busca establecer la posición de Guttero como modelo de artista latinoamericano moderno. El objetivo es materializar entre obras, documentos y materiales expuestos, entre textos y recursos museográficos, un guión que actualice para el público las decisiones y los conflictos existentes para un pintor argentino en el marco de la modernidad de principios del siglo XX. Guttero condensa en su figura muchos rasgos característicos de aquella coyuntura histórica: su primera formación local, su larga estadía en Europa y su regreso a América Latina; su asimilación acelerada de la historia del arte y de las primeras vanguardias a través de estudios formales y aleatorios; su posición de testigo y protagonista de la cultura europea, una experiencia ambigua entre la extranjería y la ciudadanía, entre el tránsito y la permanencia; su duplicidad de actuar al mismo tiempo en dos espacios, trabajando en su lugar de residencia europeo y participando a la distancia en la escena de su país natal; sus mezclas de estilos, temas, técnicas, significados y referencias, procesando tradiciones y actualidades aquí y allá; su rol activo en las batallas de lo artístico y en sus relaciones con la sociedad.

Hasta los años ochenta, y a pesar de las precisiones que críticos como Jorge Romero Brest, Julio Payró e Ignacio Pirovano ya habían establecido, Guttero ocupaba en el relato de la historia del arte argentino un lugar de interés y de reconocimiento, pero un lugar escaso. Marcas personales como el uso de la técnica del “yeso cocido” y su preferencia por la iconografía religiosa habían bastado para definir su ubicación. Sin embargo, durante los últimos años, los aportes

realizados por algunos investigadores, especialmente en el ámbito de la universidad y de los museos públicos, modificaron sustancialmente la apreciación de Guttero y de sus proyecciones. Diferentes líneas de estudio permitieron establecer itinerarios y ciclos de trabajo, reunir, localizar e identificar obras, comprobar su nomadismo europeo, imaginar y reconstruir sus intercambios intelectuales en el Viejo Mundo y en América Latina. Ciertas huellas y rutas que se habían perdido, o que la historia oficial había anestesiado, fueron recuperadas hasta fijar su posición como uno de los actores fundamentales en la transformación del campo artístico regional, como un artista identificado con lo moderno y con sus diversos signos de cambio en la cultura y la sociedad.

Durante su extensa estadía en Europa, entre 1904 y 1927, Guttero mantuvo contactos fluidos con el Río de la Plata. Participó de salones oficiales, apoyó públicamente las batallas por la renovación de las instituciones culturales del Estado, siguió los acontecimientos artísticos del país a través de publicaciones y cartas con colegas, envió a la crítica local información sobre sus exposiciones y producciones en Francia, Alemania e Italia, frecuentó a la mayoría de los jóvenes argentinos que viajaban para perfeccionar sus estudios y fue cofundador de la Asociación de Artistas Argentinos en Europa. Al mismo tiempo, entre mudanzas y residencias temporarias en distintas ciudades del continente, presentó dos exposiciones individuales, participó de muestras colectivas y de diversos salones de bellas artes y artes decorativas. Después de veintitrés años de vivir en Europa, el pintor decidió regresar a la Argentina.

Ya instalado en Buenos Aires, Guttero construyó una carrera pública entre exposiciones, salones, premios y presencia mediática y se convirtió en uno de los referentes indiscutidos del medio cultural local. Entre 1927 y 1932, organizó exposiciones de otros pintores y escultores, promovió proyectos editoriales; planificó un programa de cultura para los barrios de la ciudad de Buenos Aires mediante el uso de barracas desmontables; formó parte de la Agrupación de Artistas "Camuati" y de su revista, fue asesor de Amigos del Arte y dirigió la sala de la Asociación Wagneriana; sostuvo una circulación múltiple enviando obras a los salones oficiales de Buenos Aires, La Plata, Rosario, Santa Fe y Paraná, donde obtuvo premios y reconocimientos, al mismo tiempo que ideaba la manera de infiltrar los jurados oficiales y cambiar sus reglamentos para asegurar una nueva distribución de las fuerzas en combate; combinó en su producción la pintura con sus experiencias del yeso cocido, las artes decorativas, el dibujo y la escenografía; no sin dificultades, algunas de sus piezas fueron ingresando al patrimonio de los museos públicos a través de premios, adquisiciones o donaciones decididas por el propio artista; fue pionero en sus relaciones con el nuevo coleccionismo de clase media que se estaba formando en el país; alentó la circulación de exposiciones entre Buenos Aires y Montevideo e insistió sobre la necesidad de ampliar las relaciones con Brasil; en 1929 creó el Nuevo Salón que, en sus distintas variantes como Salón de Pintores Modernos, inauguró regularmente hasta 1931 y en 1932 fue uno de los fundadores de los Cursos Libres de Arte Plástico.

Al mismo tiempo, Guttero trabajaba intensamente en su obra, pintando, haciendo sus yesos cocidos, dibujando con acuarela, témpera, carbonilla, tinta y lápices de cera. Su producción muestra una variedad de temas que combina paisajes, retratos, desnudos, composiciones alegóricas, escenas costumbristas y alguna naturaleza muerta. Motivos a los que agrega otras tres series temáticas: las iconografías religiosas, las bañistas y las imágenes urbanas. Las obras religiosas, además de reflejar las creencias personales de Guttero, están ligadas a la influencia de Maurice Denis, uno de sus maestros franceses. Denis había sido jefe del movimiento simbolista, integrante del grupo de los pintores Nabis [Los Profetas] y fundador de los Talleres de Arte Sacro. El de las bañistas o mujeres en la playa es un tema que la modernidad había actualizado en los años veinte, sobre todo a través de Pablo Picasso, y que Guttero reconvierte en sintonía con sus propias experiencias del "retorno al orden" y con los nuevos realismos alemanes e italianos. Las imágenes urbanas alternan con paisajes fabriles, vistas callejeras y escenas de trabajo, un rasgo más de su relación con el mundo moderno a través de la representación de los nuevos medios de producción económica y sus proyecciones sobre la fisonomía de la ciudad.

Esta complejidad y multiplicidad son los rasgos que definen a Guttero como artista moderno y es la tesis que la presente exposición busca poner en acto al reunir, en una misma narrativa espacial, un conjunto de cuarenta trabajos del

pintor realizados entre 1904 y 1932, entre Europa y la Argentina, un número importante de documentos y materiales de época que dan cuenta de su carrera y actividades, y una selección de obras de otros pintores y escultores que estuvieron en directa relación con las estrategias de Guttero. Algunos como Pettoruti, Borges, Butler, Pirovano, Figari, Spilimbergo, Xul Solar y Sibellino participaron de las distintas experiencias del Salón de Pintores y Escultores Modernos. Otros, como Victorica, expusieron por primera vez gracias a su iniciativa y, en el caso del uruguayo Barradas, fue él quien organizó su primera muestra retrospectiva. Junto con Forner, Bigatti y Domínguez Neira, creó los primeros cursos libres de enseñanza artística. Otros como Falcini y Coppola fueron sus amigos e interlocutores. Con todos compartió el ideal de una cultura visual que se renovaba en el sur de América Latina. En el caso de Antonio Berni, la confrontación de su *Susana y el viejo* con el yeso *Oda* de Guttero permite asistir a la polémica entre dos protagonistas clave de la época.

El catálogo de la exposición incluye la reedición de dos de los textos fundantes de esta nueva visión de Alfredo Guttero. Se trata de los ensayos de Patricia M. Artundo y María Teresa Constantin, que hasta ahora habían circulado de manera restringida en el ámbito de publicaciones especializadas. El ensayo escrito especialmente para esta ocasión por Marta Inés Fernández es el resultado de años de estudio sobre la técnica de Guttero, sobre todo en referencia a las piezas que forman parte del patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Mediante un trabajo de pesquisa exhaustivo, los investigadores fueron señalando dentro de la historiografía del arte una posición renovada para Alfredo Guttero, entrelazando la apreciación de su obra pictórica con sus acciones como agente comprometido en las tensiones del campo intelectual y como testigo atento a los cambios de fisonomía de una ciudad como Buenos Aires. Con su nueva producción *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*, Malba presenta, por primera vez para el público en general, la figura de Guttero actualizada, utilizando todas las posibilidades narrativas de una “exposición de arte” que combina obras, artistas, documentos y textos, donantes de sentido que impulsan y amplifican preguntas y posibilidades, proyectos y alternativas.

¹ Las ideas aquí utilizadas para caracterizar exposiciones y curaduría pertenecen al marco conceptual sobre la práctica filosófica propuesto en Louis Althusser. *Curso de filosofía para científicos*. (Barcelona, Planeta, 1985).



HORACIO COPPOLA

Retratos de Alfredo Guttero. Copias de prueba de los negativos originales, 1931
Colección particular, Buenos Aires.

NOTA:

Versión revisada del texto publicado en Patricia M. Artundo. *Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas*. (Buenos Aires. Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1997), pp. 11-67.

ALFREDO GUTTERO EN BUENOS AIRES 1927-1932

Patricia M. Artundo

Alfredo Guttero (1882–1932) es hoy el punto ineludible para cualquier reflexión que busque comprender el arte argentino de la década del veinte. Con la acción desplegada durante escasos cinco años –entre 1927 y 1932–, él cerró el complejo proceso de modernización estética que caracterizó a ese período.¹

El objetivo propuesto en este trabajo es el de analizar esa acción que estuvo dirigida a producir cambios en la institución arte, en el sentido en que ésta es definida por Peter Bürger para referirse “tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre arte dominan en una época dada y que determinan la recepción de las obras.”² Esto es que:

las consecuencias observables o inferibles del trato con la obra no se deben en absoluto a sus cualidades particulares, sino más bien a la clase y manera en que está regulado el trato con obras de este tipo en una determinada sociedad, es decir, de determinados estratos a clases de una sociedad.³

Durante los años señalados, la actividad de Guttero no estuvo dirigida a obtener la sola aceptación de su producción por parte de la crítica de arte y del público –aunque de hecho esto ocurrió– sino que con ella buscó la modificación de esas condiciones estructurales institucionales definidas por Bürger.

Desde su acción individual, eligió una estrategia grupal que fuera capaz de forzar los límites establecidos y ejerció una crítica activa a la estructura verticalista oficial –Comisión Nacional, Museo Nacional y Academia Nacional de Bellas Artes– encargada de seleccionar y consagrar, establecer los mecanismos de distribución y asegurar la transmisión de una determinada práctica artística.

I

A comienzos de siglo el campo artístico porteño se mostraba en vías de integración: en 1904 –año de la partida de Guttero rumbo a París– se concretó la participación argentina en la World’s Fair de Saint Louis; al siguiente, se produjo la nacionalización de la Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y dos años después la primera reorganización de la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA); tuvo también lugar la acción de los artistas ligados a “Nexus” (1907–1908), la Exposición Internacional del Centenario (1910) y la organización del Salón Nacional de Bellas Artes (1911), hechos que inauguraron una nueva época para nuestro desenvolvimiento artístico pero en la que ya comenzaron a manifestarse las tensiones y oposiciones que caracterizaron a la década siguiente.

Los hitos señalados tuvieron su contrapunto en la actividad desplegada por Martín A. Malharro, quien entre 1905 y 1908 consiguió no sólo imponer su método de enseñanza de dibujo en las escuelas primarias dependientes del Consejo Nacional de Educación, sino que a través de su implementación puso en duda el sistema de enseñanza ya oficializado por la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA).⁴ Al mismo tiempo, el polémico alejamiento de Eduardo Schiaffino de la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) señaló que la postura oficial no sería sostenida sin futuros cuestionamientos provenientes de distintos sectores.

A partir de entonces, el Museo Nacional decidió y arbitró las nuevas instancias de selección y consagración, situación de privilegio a la que se sumó a partir de 1920 –luego de su segunda reorganización– la CNBA. Ejemplo de lo que afirmamos lo constituye la representación argentina en 1915 en la Panama–Pacific International Exposition de San Francisco, California, envió constituido por un conjunto de setenta y cinco obras, de las cuales treinta pertenecían a su colección.⁵

En este segundo decenio cobró también forma la poética de un arte nacional / paisaje nacional que se extendió a la adopción de “tipos y costumbres” de nuestro suelo y que en la obra de Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós encontró a sus representantes paradigmáticos. Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones hicieron también sus respectivas exégesis del arte argentino.

Por su parte, la ANBA incluyó el taller de pintura al aire libre y muchos pintores adoptaron una “fórmula” que aún hizo fortuna a fines de los veinte: técnica de derivación impresionista y una paleta rica de empastes abundantes.

De manera simultánea los artistas que quedaban al margen del circuito oficial reaccionaron en contra de las bases en que éste se fundamentaba. El Salón de los Rechazados de 1914, el Salón de la Sociedad Nacional de Artistas. Sin Jurados y Sin Premios de 1918, la exposición en el Salón Costa de Abraham Vigo, José Arato, Guillermo Facio Hebequer y Agustín Riganelli en 1920 señalaron el enfrentamiento de aquellos que no consentían con la política oficial y ejercían una actividad crítica que cuestionaba la función del arte en la sociedad que se afirmaba desde arriba: ellos proclamaban un arte proletario, un arte para el pueblo y sostenían una práctica artística coherente con su propia poética.

Otros pintores y escultores –Carlos Giambiagi, Nicolás Lamanna, Antonio Sibellino, Luis Falcini, acompañados por Atalaya y luego por Juan Carlos Paz– no permanecieron ajenos a las controversias que se suscitaban en nuestro medio y reivindicaron la modernidad estética y pedagógica de Malharro. Fueron ellos quienes en 1920 lanzaron el “papelucho” *Acción de Arte*, publicación de sostén de sus propias aspiraciones y de denuncia, que buscaba subvertir un orden para ese entonces demasiado estrecho.

Fue en este contexto que Ramón Gómez Cornet realizó en 1921 su exposición individual en el Salón Chandler, considerada por la historiografía tradicional⁶ como antecedente directo de la exposición de Emilio Pettoruti (1924). Sin embargo, para quienes trabajan desde una perspectiva crítica diferente y más actual, su consideración no deja de aparecerse como anecdótica en cuanto: “Fue necesario que aparecieran en el medio artístico porteño, luego de largos años en Europa, Emilio Pettoruti y Xul Solar para que comenzase a constituirse una renovación artística notoria ligada al proceso histórico del siglo XX.”⁷

No obstante, entendemos que aún sigue siendo válida su mención, pues ella no sólo pareció inaugurar la década en más de un sentido, sino que Gómez Cornet reunió en sí mismo ciertas particularidades no ajenas a muchos de los artistas que asumieron un rol activo durante la década.⁸

El pintor santiagueño fue uno de los primeros –la otra fue Norah Borges– en regresar al país luego de una estancia europea que, lejos de conducirlo por los caminos transitados por la mayoría de los integrantes de la generación anterior y de la suya propia, lo aproximó a las propuestas de renovación de los grupos de vanguardia que actuaban en diversos centros del Viejo Continente.

Al referirse a su exposición, José María Lozano Mouján afirmaba que:

No hemos tenido las fantochadas cubistas, dadaístas, expresionistas, etc.; sólo se realizó una exhibición sin importancia de obras poco originales de un pintor argentino: Ramón Gómez Cornet, que no interés ni provocó sorpresa, y nos privó de apreciar las cualidades que este joven artista posee.⁹

Expresión ésta bastante citada, no hace más que confirmar la escasa repercusión que su muestra tuvo en el medio artístico porteño.

Sin embargo y en relación con la misma exposición, otro crítico señalaba un punto que consideramos importante de destacar: el hecho de que la renovación formal propuesta –ruptura con la definición perséptica del espacio y tratamiento de la superficie por yuxtaposición de planos, utilización de colores puros, etc.– aparecía en sus obras como sostén de una reflexión acerca de su propia realidad y la de su país: “Gómez Cornet pinta para decir algo. Sus cuadros están llenos de intenciones sociológicas y nobles apostolados humanitarios”¹⁰, para agregar luego que: “Donde mejor está el significado personal de la obra interesante de Gómez Cornet es en sus interpretaciones raciales”¹¹, refiriéndose a pinturas como *Gualito de Cuyoj*, *Araña de Cuchihuaracuna*, características que también aparecían en la *Urpila* o en el retrato de *Una niña*.

Años después y en ocasión de la visita de los pintores mexicanos Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos,

Atalaya subrayaba el hecho de que:

en la transposición del arte autóctono, Gramajo Gutiérrez es infinitamente superior, y en la misma *tendencia ultramodernista* Gómez Cornet, en la exposición que realizara en lo de Chandler, les llevaba una gran ventaja por la honda y casi religiosa visión que aparecía en sus dibujos y en sus cuadros.¹² [énfasis agregado]

Sin duda, entre el crítico y Gómez Cornet existían afinidades no sólo artísticas sino también ideológicas y la misma cita a *Acción de Arte* en uno de sus óleos funcionaba también como una toma de posición y declaración de principios.

Gómez Cornet, Norah Borges, Emilio Pettoruti y Xul Solar compartieron este punto con otros artistas latinoamericanos –recuérdese David A. Siqueiros y *Vida Americana*, Rafael Barradas y sus *Estampones montevidianos*– que desde Europa no pensaron en transplantar sin más las conquistas de las vanguardias históricas sino en incidir directamente en su propia realidad, postura que en cada uno de ellos tomó rumbos distintos y alcanzó expresiones diferentes.

Es notorio el hecho de que Xul Solar, además de obras como *Añoro patria* o *Mansilla 2236* –que en su manifestación en superficie no ofrecen complejidad alguna para el espectador–, realizó durante 1923 otras como *Piai*, *Nana Watsin* o *Tlaloc* en las que investigó y trabajó sobre los mitos precolombinos, y que al mismo tiempo Pettoruti pensase en regresar a Buenos Aires “para intentar allí la formación de un arte decorativo americano”.¹³ Y que otros artistas como Luis Falcini o Alfredo Travascio manifestaran contemporáneamente preocupaciones análogas.¹⁴

En otra oportunidad nos hemos referido al contexto cultural en el que tuvo lugar la famosa exposición de Emilio Pettoruti en el Salón Witcomb e hicimos hincapié, por un lado, en la cadena de identificaciones que hacia 1923 comenzó a operarse entre ultraísmo literario y futurismo y, por otro, aludimos al conjunto de artículos que en el período 1923–1924 prepararon a la crítica y al público para una respuesta que ya en octubre de 1924 aparecía como previsible.¹⁵

Ahora bien, la estrategia de irrupción y choque adoptada por el pintor platense –aun antes de su regreso y que encontró su punto culminante en el “escándalo” de Witcomb– resultó efectiva en tanto estuvo acompañada por otros hechos que, en su acción conjunta, contribuyeron a crear sus condiciones de posibilidad.¹⁶

En 1921 nuestro país había conocido el primer “ismo” –el ultraísmo–, que hizo su ingreso de la mano de Jorge L. Borges. El reducido grupo se presentó públicamente de manera consciente como “escuela de vanguardia” y fue reconocido como tal desde las páginas de *Nosotros* –una de las publicaciones culturales más importantes del primer tercio del siglo–, en una breve nota que acompañó al texto programático del poeta:

Con este artículo del muy joven escritor argentino Jorge Luis Borges, iniciamos una serie de estudios sobre las escuelas de vanguardia. [...] Queremos con todo esto hacer conocer los principios estéticos de las nuevas escuelas literarias y artísticas. El sólo hecho de exponer a todas –antagónicas entre sí, con frecuencia– prueba nuestra neutralidad en la batalla. ¿Será verdad que comenzamos a envejecer? El tiempo dirá si, en efecto, en este finalizar de 1921, somos incomprensivos los que no creemos mucho en la vitalidad y trascendencia de las nuevas escuelas.¹⁷

En este primer momento, el ultraísmo no generó un rechazo violento sino cautelosa reserva en tanto confirmó en los porteños la imagen de una Buenos Aires cosmopolita y moderna que poseía ahora todo aquello que la hacía equiparable a los más importantes centros europeos: su propia “vanguardia”. Para completar el proceso de modernización iniciado, la “vanguardia” aparecía como condición *sine qua non* de la modernidad.

En 1924 el grupo alineado en torno a *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* tomó para sí la bandera “vanguardista” y encontró en el movimiento de combate propuesto por los ultraístas su antecedente inmediato. La publicación del famoso “Manifiesto” sirvió como divisoria de aguas entre sus mismos integrantes, al tiempo que permitía que fueran identificados públicamente en sus propósitos y objetivos. Ya entonces las respuestas que comenzaron a verificarse en nuestro campo intelectual lo señalaron oponiéndose a aquello que de una u otra forma aparecía como homologado en nuestro campo cultural.¹⁸

El periódico no sólo sostuvo la acción de Pettoruti, sino que también en 1924 incorporó a Xul Solar y a Alberto Prebisch como a sus colaboradores y al año siguiente hizo lo mismo con Norah Borges. Desde sus páginas y a través de las críticas del arquitecto tucumano, apoyó la obra de otros artistas argentinos como Alfredo Bigatti, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Juan Del Prete, Raquel Forner y Víctor Pissarro.

Los escritos de Prebisch hablaban de una indagación en torno al discurso del *retour à l'ordre*—con su acento puesto en los valores inmutables del arte, en la recuperación del orden compositivo y la construcción plástica, en la expresión no descriptiva de la realidad y en la eliminación de todo lo particular y anecdótico en la obra de arte—, como así también, lo hacían acerca de la concreción de un equilibrio entre plástica y poesía.

En este sentido, conviene aclarar que la generación de artistas que desde 1923 en adelante comenzó a viajar a Europa trabajó en ese ambiente de superación de los cuestionamientos estéticos y artísticos de las vanguardias históricas y de recuperación de la tradición clásica. Guttero mismo, durante sus muchos años de residencia europea y en el mismo clima internacional de retorno al orden, nunca dejó de lado el estudio de los maestros del Renacimiento Italiano y, ante las obras del grupo Novecento en la XIV^a Bienal de Venecia, afirmaba que esas “salas han sido lo mejor de toda la exposición; por la modernidad bien entendida, la solidez de las obras y el gusto seguro que han sabido demostrar.”¹⁹

Por otra parte, las críticas adversas producidas desde el sector hegemónico de nuestra cultura—fuera ante las obras de Xul, Forner, Butler, Pissarro o Del Prete— se generaron en el creciente sentimiento de amenaza y desconfianza que se experimentaba frente a aquello—la “vanguardia”— que ahora era entendido como algo importado, ajeno a nuestra nacionalidad y que, lejos de apegarse a la manifestación de nuestro *carácter*, afirmaba su independencia respecto de las presiones ideológicas y proponía un nuevo discurso en el plano del lenguaje opuesto al “impresionismo” y al “naturalismo” practicado por muchos de nuestros pintores.²⁰

Es interesante destacar que sólo con el avanzar de la década se tomó conciencia de esta situación. En 1928, al definir el espacio que ocupaban Raquel Forner y Norah Borges en el medio artístico local, José L. Pagano afirmaba que en sus obras ambas pintoras se mostraban ajenas a todo tradicionalismo y academismo y que una cosa era evidente: “su coincidir en oponerse a los modos usados”; esto era lo que las ubicaba, según él, “fuera de la ley”.²¹

En otro plano de discusión, la realización del Primer Salón de Artistas Independientes en 1923—en respuesta al alto porcentaje de rechazados en el Salón Nacional de Bellas Artes— continuó con la brecha abierta en el decenio anterior por los salones de 1914 y 1918 y se proyectó al Primer Salón Libre de 1924 y al Primer Salón de Artistas Independientes de 1925.

En julio de 1924 se fundó la Asociación Amigos del Arte y en agosto *Proa* inició su segunda época afirmando una modernidad que consideraba superadas las actitudes de ruptura y “combate” y adhería al principio “constructivo” que José Ortega y Gasset señalaba como deber de las nuevas generaciones, manifestándose en favor de artistas como la misma Norah Borges, Pedro Figari, los mexicanos Rodríguez Lozano y Julio Castellanos, Andre Lhote y Gustave Klimt.²²

En diciembre de 1925 se redactó el acta constitutiva de la Sociedad de Artistas Plásticos y en 1926 se crearon el Ateneo Popular de la Boca y la Asociación de Gentes de Letras y Arte “La Peña”. Ese mismo año nos visitó Filippo T. Marinetti y en Amigos del Arte se presentó la Exposición de Pintores Modernos de la que participaron Xul Solar, Norah Borges, Emilio Pettoruti y Piero Illari. En agosto de 1927 Leonardo Estarico inauguró su Boliche de Arte y abrió sus puertas a la pintura “viva”.

II

Cuando, a fines del mes de septiembre de 1927, Alfredo Guttero llegó a Buenos Aires para inaugurar su primera muestra individual en el país, tenía la intención de quedarse poco tiempo: después de seis años, finalmente había conseguido reinstalar su taller en la ciudad de Génova y otros veintitrés años de ausencia le hacían difícil pensar en restablecerse en nuestro medio.²³

Sin embargo, ocurrió lo contrario y el “pintor–decorador” permaneció entre nosotros. El recibimiento de que fue objeto lo alegró y lo estimuló y apenas una semana después de inaugurada su exposición en Amigos del Arte, participó de la Feria del Boliche de Arte que dirigía Leonardo Estarico; en ella estaban representados Raquel Forner, Emilio Pettoruti, Juan B. Tapia, Antonio Sibellino, Xul Solar, Norberto Berdía, Aquiles Badi, Víctor Pissarro, Juan Del Prete, Antonio Ballester Peña, Ramón Gómez Cornet, Carlos Giambiagi y Rogelio González Roberts.

La exposición reunía a la “pintura joven”, al “arte viviente”, para utilizar una expresión cara a Estarico. En ese momento, tanto este crítico como Atalaya –autor del prólogo del catálogo y organizador de la muestra– situaron el nombre de Guttero junto al de Pettoruti y le otorgaron un lugar especial en la renovación del arte argentino.

En este punto uno debe preguntarse cómo es que así, de manera casi inmediata, él se ubicó en un espacio de privilegio que no ocupaban todavía aquellos que habían desarrollado toda su actividad en Buenos Aires.

Durante los primeros quince años de su residencia en Europa, el pintor no rompió sus lazos con el país: sus envíos a la Exposición Internacional del Centenario, a los Salones anuales de 1912, 1915, 1917 y 1919, como su participación en el Salón Nacional de Artes Decorativas de 1918, marcaron su presencia y aún transcurridos varios años, sus pinturas eran recordadas vivamente.²⁴

A fines de 1919 su firma había aparecido en el petitorio elevado al Presidente Hipólito Yrigoyen por los expositores del Salón Nacional solicitando la reorganización de la CNBA, objetivo que se logró a comienzos del año siguiente. Por otra parte, para los argentinos bien informados y atentos a lo que sucedía en París, su actuación en los salones de la capital francesa no habría pasado desapercibida como así tampoco la exposición organizada en Madrid en 1917 por la Asociación de Artistas Argentinos en Europa (AAAE) –integrada por José A. Merediz, Fray Guillermo Butler, Pablo Curatella Manes, Juan Manuel Gavazzo Buchardo y Numa P. Rossotti–, cuyos ecos llegaron a la capital porteña.²⁵ Saludada años después como “la primer manifestación artística colectiva en el extranjero”²⁶, su nota distintiva era la de ser independiente respecto del lineamiento oficial seguido con las presentaciones argentinas en el exterior.

En los seis años que mediaron entre el IX Salón Anual (1919) y la presentación del Primer Salón Universitario Anual (1925) organizado por la Universidad Nacional de La Plata, sus obras no habían sido vistas en el país y, sin embargo, la invitación a participar del Salón Universitario implicaba un reconocimiento a su destacada actuación en Europa y le daba la oportunidad de un primer reencuentro con la crítica y el público argentinos.

Durante este período Luis Falcini actuó como intermediario entre Guttero y el grupo nucleado primero en torno a *Acción de Arte* y luego a *La Campana de Palo*: Lamanna, Giambiagi, Sibellino, Gómez Cornet, Atalaya y Paz, pero también con Alfredo Travascio y, seguramente, con Pedro A. Blake.

En este punto, el *Epistolario Alfredo Guttero–Luis Falcini* es contundente en cuanto al papel cumplido por el escultor, quien fue uno de los que se ocupó de mantener activa la memoria del pintor en nuestro medio.²⁷ Esto generó en el grupo mencionado la inquietud por saber cuál era su destino en el Viejo Continente y esa preocupación quedó puesta de manifiesto en el artículo que le dedicó Atalaya en el Suplemento de *La Protesta*.²⁸

Debe recordarse también que Pedro A. Blake publicó a fines de 1925 un artículo a toda página en *Martín Fierro* –periódico que, apenas Guttero se reinstaló en nuestro país, anunció su próxima participación como colaborador– y que fue él quien en 1927 se encargó de saludar su regreso desde *Aurea*.²⁹

Por otra parte, el pintor mismo no interrumpió totalmente sus contactos con otros argentinos –por ejemplo José L. Pagano³⁰– y con aquellos que aún viviendo en el exterior, como Eduardo Schiaffino o Alberto M. Candiotti, seguían de cerca lo que sucedía en nuestro país.³¹

A comienzos de 1927, Guttero se contaba entre los socios de la Asociación de Gentes de Letras y Arte “La Peña”, que en abril de ese año organizó una muestra homenaje a la primera exposición de la Asociación de Artistas Argentinos en Europa, de la que participaron –además de sus fundadores– Juan B. Tapia, Miguel Carlos Victorica, Víctor Pissarro, Alfredo Bigatti, Emilio Pettoruti y Pablo Tosto, entre otros. En el mes de junio de ese año, Amigos del Arte publicitó sus próximas actividades y anunció la realización de la muestra de Guttero en sus salas.

Si la decisión de regresar pudo haber resultado sorpresiva, sin embargo, era esperada: durante los dos últimos años su nombre había sido mencionado en nuestro medio si no de manera pública, sí entre un grupo importante de artistas y críticos; para entonces, Guttero aparecía ubicado en un determinado sector de nuestro campo artístico ligado a la renovación artística y también –como veremos luego– en abierta oposición con las instituciones oficiales.

A su regreso, el pintor se alineó junto a quienes de una manera u otra buscaban una puesta al día de nuestras artes plásticas y de manera inmediata fue reconocido como artista de “vanguardia”. La crítica de arte –desde un primer momento y de manera inequívoca– lo ubicó en ese sector y figuras tan opuestas como Manuel Rojas Silveyra y Guillermo Facio Hebequer concordaron en este punto, aunque sus juicios fueran opuestos.³²

Pero ¿qué es lo que decidió finalmente su permanencia entre nosotros? Además de la acogida de los jóvenes, es necesario tener presente el reconocimiento de que fue objeto su obra. Este se tradujo en los premios que le fueron otorgados durante el primer año de estancia en Buenos Aires. En su exposición en Amigos del Arte, la CNBA adquirió su *Mujeres indolentes*; en la 3ª Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales (diciembre 1927 / enero 1928) obtuvo con su *Motivo campestre* el Gran Premio en Pintura Decorativa; en el X Salón de Rosario (mayo 1928) ganó la Medalla de Oro en Figura con su *Composición* y en el XVIII Salón Nacional, el Segundo Premio Municipal con *Playa*. Para entonces y con una cierta tranquilidad económica, Guttero tomó la determinación de radicarse en Buenos Aires y armar su taller en un conventillo de la calle Carlos Calvo.³³

III

La ciudad sorprendió al pintor y el entusiasmo superó la nostalgia inicial: la amplia extensión del ejido urbano, la oposición y el contraste entre las viejas casas y los altos edificios, el Puerto Nuevo, la intensa actividad desarrollada en la ciudad, etc., lo llevaron a él también a recorrer los mismos barrios que atrapaban la atención de otros escritores y artistas.³⁴ Y así participó de la 2ª Exposición de Pintura y Escultura organizada por el Ateneo Popular de la Boca (mayo / junio de 1928) que fue clausurada con una “fiestita de descentralización”³⁵:

Los críticos están invitados y esperamos que rompan con la apatía que los anima y quieran ver el ejemplo de paternidad y sobre todo lo que significa que el pueblo (porque esa muestra ha sido hecha para él) oiga lo que el espíritu ha dado de más altamente aristocrático y que él siempre ha inspirado y que por un error persistente queda encerrado siempre en un grupo snob y superficial que ahoga su instinto y extensión.³⁶

Es probable que éste haya sido el momento en que Guttero retomó su viejo proyecto de las “barracas de arte” que había compartido con sus compañeros de la Asociación de Artistas Argentinos en Europa.

Si en 1917 uno de los objetivos de esa Asociación había sido el de proporcionar a los artistas que no ingresaban al circuito oficial la posibilidad de mostrar sus obras en un conjunto que exhibiera los efectivos progresos de nuestro arte³⁷, el otro había estado relacionado con la necesidad de romper con la pauta tradicional del consumo artístico porteño y exhibir en Buenos Aires obras que fueran de una calidad superior a las que regularmente eran expuestas en sus galerías:

“Camuatí” decidirá en estos días su inauguración oficial con las barracas desmontables y haciendo su 1ra. exposición en la Plaza del Congreso. Esa es una idea mía que hubimos de realizar acá allá por el año 1919 los que estábamos entonces en Europa. Teníamos proyecto de traer una muestra personal de [Maurice] Denis y su colección particular que se componía de: [Paul] Cézanne, [Paul] Gauguin, [Vincent] Van Gogh, [Camille] Pissarro, [Claude] Monet, [Jean François] Rafaëlli, etc. Sin la oposición de [José A.] Merediz que proponía a L. [Lucien] Simón la cosa se habría realizado, pero como él nos amenazaba con su renuncia y convenía entonces no romper la naciente S. de Artistas Argentinos en Europa dejamos caer la cosa.³⁸

Y aunque ignoramos qué características habría tenido esa barraca, la idea parece haber sido la de realizar una “campaña de divulgación popular”³⁹ que rompiera no sólo con los mecanismos de exhibición ya homologados, sino que extendiera la “consideración” de las obras de arte a un público menos restringido y selecto que aquel que asistía a las muestras de la calle Florida.

En 1929 el proyecto de las “barracas desmontables” apareció ligado a la Agrupación de Artistas “Camuatí”. Creada en octubre de 1928, esta agrupación tenía entre sus objetivos los de representar a todas las artes con absoluta independencia doctrinaria; favorecer su progreso y difusión; procurar la unión y conocimiento de los artistas y proteger sus intereses.⁴⁰ Dos meses después de su fundación, “Camuatí” dio a conocer la estructura y base de su organización: una junta directiva, dos secretarios, un tesorero, un profesor y siete subcomisiones (música, poesía, literatura, arte escénico, pintura, escultura y arquitectura), cada una de ellas conformada por “siete elementos representativos en su género”.⁴¹

Contaba entonces con 300 socios y Guttero –junto con Juan B. Tapia– integraba la subcomisión de pintura; desde un primer momento el pintor se mostró trabajando activamente en la decoración con un criterio moderno del local ubicado en el sótano del Café Yokohama, contactando a los artistas entre sí y luego consiguiendo colaboraciones y organizando la sección de artes plásticas de la revista.⁴²

Su idea de las “barracas de arte” apareció delineada sucintamente en diciembre de 1928, cuando *La Literatura Argentina* publicó un reportaje a Antonio García y Mellid, secretario de la agrupación.⁴³ Pero fue entre los meses del verano y comienzo del otoño del año siguiente que fue desarrollada y formulada en el “Proyecto Acción Cultural Camuatí”.

Este proyecto estaba relacionado con la nueva coyuntura político-social que suponía en su inicio la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen (1928–1930) y contaba con la simpatía de José L. Cantilo –hombre interesado en las artes y las letras–, quien al frente de la comuna porteña por segunda vez alimentaba expectativas dado el éxito de su primera gestión.⁴⁴

El Intendente, a fines del mes de abril de 1929, elevó el proyecto con su auspicio a la consideración del Honorable Consejo Deliberante y, aunque reconocía lo elevado del subsidio solicitado –\$ 100.000–, sin embargo, expresaba que:

es función de todo buen gobierno estimular la obra altamente cultural que cumple la misma [“Camuatí”], constituida por destacados elementos del arte nacional. Su propósito de crear ambiente propicio a las inclinaciones artísticas del pueblo es simpático y para que pueda llevarlo a la realidad debe prestarse el concurso requerido.⁴⁵

El proyecto en sí mismo y de manera general estaba destinado a romper con la hegemonía del centro en el que se circunscribía la vida artística y cultural de la ciudad; lo que se buscaba era volcar la cultura a los barrios a través de un ciclo popular que comprendería diversas manifestaciones: conferencias, audiciones musicales y poéticas y exposiciones plásticas.⁴⁶

La calle, las bibliotecas, las escuelas, las instituciones sociales y centros obreros serían los espacios a favorecer. En este contexto se programaron: “30 o más exposiciones plásticas ambulantes, en una casilla desarmable, especialmente construida, en la que se exhibirán, cada vez, obras de cuatro pintores y de dos escultores afines”.⁴⁷

Y se solicitó a la Intendencia, además del importante subsidio mencionado y el uso de la Estación Radiotelefónica del Teatro Colón, “la construcción en los talleres comunales de la casilla desarmable para las exposiciones ambulantes de arte, de acuerdo con los planos elaborados por la Institución, la exención del impuesto municipal para los carteles de propaganda y el transporte gratuito para la casilla de exposición y las obras plásticas”.⁴⁸

Dentro de la propuesta elevada a la Intendencia Municipal, las barracas desmontables de Guttero ocupaban un lugar destacado y esto se debía a que ellas rompían con el circuito artístico tradicional que tenía su eje entre la calle Florida y la sede de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Los intentos anteriores en este sentido –es decir, sacar el arte a la calle– habían tenido un carácter totalmente distinto al que ahora era enunciado, aun cuando aparecían relacionados con la experiencia urbana de los habitantes de la ciudad. Para los festejos de Carnaval de 1923 y 1924, la Municipalidad, con la ayuda de la Academia Nacional de Bellas Artes, exhibió en una de las arterias más importantes copias de obras de arte. Para los martinfierristas, siempre irónicos:

El Carnaval resultó pretexto para echar a perder obras maestras. ¡Buena manera de cultivar el espíritu artístico del público! No faltará persona que, alguna vez, en nuestro Museo o en otro extranjero, viendo un cuadro diga: –Pero, esto, dónde lo he visto? Ah, sí, es un plagio, la copia, sin duda, de un cuadro que vi en el corso de Avenida de Mayo...⁴⁹

Por el contrario, la propuesta de Guttero giraba en torno a los barrios y al amplio desarrollo de la cultura popular que se verificaba en ellos:

Esas exposiciones serán Girantas (no se alarme, que hago chiste); quiero decir que girarán en distintos barrios. La inicial será en la Plaza del Congreso y las otras en el centro de cada gran barrio de la ciudad: Plaza de Flores, Boedo, Plaza de Belgrano, en la Boca etc. Se alternará una de espíritu conservador y otra modernista y se tendrá en cuenta para eso la calidad de cada barrio. En fin, como Vd. ve una idea admirable (perdone el corte que me doy pero la verdad es que es cierto) que si los compañeros ponen generosidad y buena voluntad en comprenderlo todo y ayudarse, la cosa será un éxito.⁵⁰

Como vemos, las “barracas desmontables” cobrarían sentido sólo en relación con los barrios y éstos serán los que determinarán el carácter de las exposiciones. Guttero no buscaba imponer un determinado tipo de expresión artística sino que, por el contrario, contemplaba la realidad cultural de cada una de las áreas de la ciudad, con la intención de hacer acceder a una mayor cantidad de público a manifestaciones artísticas y lograr también una participación más activa de su parte.

Al mismo tiempo, y éste era otro punto importante, las barracas permitirían que los pintores y escultores se beneficiaran haciendo conocer sus obras fuera del circuito céntrico.

Ignoramos qué es lo que impidió que se concretara el “Proyecto de Acción Cultural Camuati”, pero una de las causas debe haber sido la falta de una respuesta favorable del Consejo Deliberante al subsidio solicitado. Por otra parte, la conducción de “Camuati” atravesó serios problemas hacia el mes de junio de 1929 y, según se desprende de su correspondencia con Falcini, fueron éstos los que determinaron el alejamiento de Guttero.⁵¹

IV

El año 1929 marcó uno de los puntos culminantes de la actividad de Guttero; a la realizada en torno a “Camuatf” –que insumió sus mayores esfuerzos durante la primera mitad del año– sumó otras actividades que tuvieron por objeto difundir y promover la obra de otros artistas.

Durante el transcurso del año anterior se había ocupado personalmente de que la muestra de Iván Mestrovic fuera conocida en Montevideo y a tal fin había actuado como intermediario entre Rusa Mestrovic y Luis Falcini. De la misma manera y en un intento de compartir las exposiciones que se presentaban en Buenos Aires con nuestros vecinos rioplatenses, al año siguiente bregó ante el escultor esta vez en favor de Boris Grigorieff y de José A. Merediz y trató de que la muestra de arte francés presentada en Buenos Aires por Jean F. Conrard fuese conocida también en Montevideo.

Todas estas exposiciones habían tenido lugar en Amigos del Arte y su interés debe haber estado relacionado también con su actuación como asesor de esa institución. Esta actividad –que lamentablemente hoy día es difícil de documentar y reconstruir– estuvo dirigida principalmente a la tarea de divulgación del arte moderno y es probable que en la realización de algunas de las muestras que tuvieron lugar durante 1929 en sus salas –Xul Solar, Elena Cid, Gavazzo Buchardo, Ballester Peña– haya influido su propio criterio.

Guttero parece haber tenido también directa intervención en la selección de los artistas y de las obras para la importante edición de tarjetas postales publicada por Amigos. En la Memoria de la Institución se indicaba que: “La Asociación Amigos del Arte ha editado 162.000 tarjetas postales de artistas argentinos, con 328 temas diferentes, muestra gráfica de la historia del arte en nuestro país desde 1828 hasta el momento actual”.⁵² Este proyecto parece haberse iniciado a comienzos de 1928, pero no se puso en marcha de manera efectiva hasta el año siguiente y es seguro que entonces se concretó en varias etapas.

Por otra parte, el pintor comprendió inmediatamente la importancia que tenía para nuestro medio el dar a conocer y apoyar la obra de los artistas argentinos que trabajaban en una línea renovadora y fue en ese sentido que estuvieron dirigidos sus esfuerzos.

Durante el mes de marzo, Alfredo Bigatti y Raúl E. Lagomarsino lo invitaron a participar en un proyecto editorial que contemplaba la publicación de una colección de libros que cumplirían en parte con ese objetivo. Al comentarle la noticia a Falcini, Guttero le informaba:

Y aquí va la noticia. Se trata de publicar una colección que se irá agrandando a medida que surjan nuevos elementos de los valores plásticos de América y que yo creo que debe titularse refiriéndose a cada país en la forma siguiente. “Renovadores Argentinos”, empezando como es natural por nosotros. La primera lista está así constituida más o menos. Pintores: [Alfredo] Guttero, [Raquel] Forner, Butler (Horacio), [Horacio] Basaldúa, [Aquiles] Badi, [Ramón] G. Cornet, [Juan B.] Tapia, [Juan] Del Prete, [Antonio] Ballester, etc... ([José A.] Merediz y [Juan M.] Gavazzo figurarán también) Escultores: [Luis] Falcini, [Alfredo] Bigatti, [José] Fioravanti, [César] Sforza, [Pablo] Curatella, [Rogelio] Irurtia.⁵³

Lo que se proponía era seguir la línea de ediciones que había resultado tan efectiva en Francia y en Italia para promover a los artistas que tenían una nueva propuesta:

El formato de cada libro será igual a esos de: “Valori Plastici” que se publica en Italia y en Francia: “Les artistes nouveaux”. Llevará varias hojas de texto explicativo de la formación e ideas que persigue en su obra el artista, 20 reproducciones que cada uno elegirá entre su producción en la forma más interesante

y explicativa. El papel del libro es excelente y será todo hecho con sumo gusto y cuidado. Se mandará en todas las grandes librerías y el precio será de 1\$ para que los que se interesan y los que surgirán en detractores y que serán legión, se lo procuren con más facilidad.⁵⁴

Pero el punto más importante que se desprende de la carta citada es la línea que él establecía para definir el movimiento de renovación: “Yo opino, y ha quedado aceptado por Bigatti y Lagomarsino, que respecto a los pintores debe iniciarse la lista con [Martín A.] Malharro, a la cabeza, [Pedro] Figari enseguida y en tercero yo. Esto es darle a ese movimiento una paternidad y es sobre todo lo justo y natural.”⁵⁵

De estas palabras se desprende tanto un juicio histórico-crítico acerca de nuestro desenvolvimiento artístico – que encuentra en las figuras de Malharro y Figari sus hitos culminantes– como la plena conciencia acerca del valor de su propia obra y de su posicionamiento en nuestro medio.⁵⁶

Si el proyecto mencionado sólo se concretó al año siguiente con el volumen dedicado al pintor uruguayo⁵⁷ –hoy más conocido y buscado por haber sido prologado por Jorge L. Borges–, la idea de promover y difundir el arte argentino encontró una de sus máximas realizaciones en el Nuevo Salón (NS) tanto por la continuidad que tuvo en los años subsiguientes como por la significación que alcanzó en su momento.⁵⁸

De por sí, el nombre elegido hablaba de la pretensión de diferenciarse tanto de los “salones de conjunto” presentados periódicamente por las galerías porteñas como del salón anual organizado por la Comisión Nacional de Bellas Artes.

Los primeros reunían a artistas más conservadores y las incursiones en ellos de otros considerados de “avanzada” se habían mostrado ineficaces. Por ejemplo, en noviembre de 1927 se organizó en Amigos del Arte una exposición de la que participaron Jorge Soto Aceval, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Ernesto de la Cárcova, Emilia Bertolé, Enrique Prins, Ana Weiss de Rossi, Antonio Pedone, Emilio Centurión y, curiosamente, Aquiles Badi y Raquel Forner. Sabemos por el cronista de *La Fronda* que, en el caso de la joven pintora, ella había enviado dos fragmentos de interior:

en los que, siempre en su manera tan característica, había extremado su virtuosismo cromáticos [sic] y su afán constructivo. Necesariamente, esas dos telas, al lado de las demás, desentonaban; disminuían los valores de las gamas apagadas, grises, plateadas, rosadas. No podían colgarse en el mismo salón –según afirmaron algunos de los otros expositores– y las relegaron al pequeño salón, contiguo, donde expone sus caricaturas y retratos el dibujante Bravo. La señorita Forner, herida en su susceptibilidad de artista, decidió retirar sus dos cuadros [...].⁵⁹

El mismo Xul Solar había participado de las experiencias del Primer Salón Libre de 1924 y del Primer Salón de Artistas Independientes de 1925, es decir, en salones caracterizados por una convocatoria abierta, pero donde el hecho de compartir el espacio con otros pintores como Augusto Marteau, Luis Tessandori o Andrés Siciliano –a pesar de la presencia de Cunsolo, Lacamera o Del Prete– quitaba eficacia a su presentación y sólo unos pocos se detenían en sus acuarelas para notar lo contradictorio de su presencia en el conjunto o para denostarlas violentamente.⁶⁰

Es cierto que contemporáneamente habían existido otros intentos que buscaron dar una imagen pública coherente del movimiento de renovación. A comienzos de 1925 *Martín Fierro* había lanzado una convocatoria para un Salón de Arte Moderno:

“MARTÍN FIERRO” invita a todos los artistas rioplatenses modernos, aun los de tendencias más avanzadas y audaces a concurrir al “Salón de arte moderno argentino–uruguayo” que este periódico promueve y que será inaugurado en local céntrico en la primera quincena de Mayo próximo. Prestan su

concurso ya a dicho Salón destinado a reflejar el actual movimiento de las artes plásticas, los pintores, escultores, arquitectos y dibujantes siguientes: Pedro Figari, Emilio Pettoruti, Pablo Curatella Manes, Oliverio Girondo, Norah Borges, Xul Solar, Gavazzo Buchardo, Alberto Prebisch, Luis Vautier. [...]»⁶¹

Lo que se buscaba con este emprendimiento no era únicamente dar a conocer las obras de aquellos artistas que tenían una propuesta renovadora, sino también actuar como una alternativa válida frente al Salón Nacional de Bellas Artes. Por tal motivo, cuando meses después se lanzó una segunda convocatoria, se aclaró que “No aceptamos rezagos del Salón Nacional. Sí aceptamos las obras rechazadas del Salón por audaces, por avanzadas o por ser de estética independiente”.⁶²

El Salón no se realizó, pero al año siguiente los martinfierristas organizaron en Amigos del Arte la Exposición de Pintores Modernos, en homenaje a Filippo T. Marinetti, quien nos visitó a mediados de 1926. En esa oportunidad participaron Norah Borges, Emilio Pettoruti, Xul Solar y Piero Illari, acompañados por Alberto Prebisch y Ernesto Vautier. Sin embargo, en la búsqueda de esa imagen pública que hemos mencionado la propuesta aparecía demasiado ligada a la figura del líder futurista y resultaba bastante estrecha en tanto se notaba la ausencia de otros artistas.⁶³

Uno de los antecedentes más cercanos del Nuevo Salón lo encontramos en la Feria del Boliche organizada por Estarico y Atalaya entre los meses de octubre y noviembre de 1927. La idea tuvo su origen dos años antes: sabemos que a comienzos del mes de octubre de 1925 Atalaya le había transmitido su intención a Luis Falcini y los nombres que había mencionado en esa oportunidad eran los de Giambiagi, Sibellino, Gómez Cornet, Guttero, Travascio, Tapia y Curatella Manes.

Al parecer, el escultor aceptó la propuesta y quince días después, Atalaya le decía:

[...] los otros serían figuras decorativas que darían variación al conjunto. Me refiero a Pettoruti, y a otros más. Todo ello, para que los gastos del salón no hayan de ser tan gravosos. Como tú hablas de 1927, tendremos tiempo de planear largamente. Con los antes nombrados, desde ya podemos decir que poseemos un núcleo de personalidades definidas con diferentes expresiones. Creo que será un movimiento que algo dejará tras suyo.⁶⁴

Como vemos, además de las cuestiones económicas que podían presentarse, el punto crítico para la organización de este tipo de exposiciones era poder reunir un conjunto importante de obras que en su diversidad fuera capaz de expresarse en una línea distinta a aquella que parecía primar en las exposiciones colectivas y en el SNBA, es decir, que se apartaran del “impresionismo” y de ese anecdotismo que teñía a la pintura de carácter “nacional”. Porque a juicio de Atalaya no eran “las escuelas las que enriquecen el arte de un país, precisamente en los momentos actuales, sino las más contrapuestas personalidades cuando llegan a poseer un estilo propio.”⁶⁵

No era otro el objetivo que había llevado a los “muchachos” de París a organizar su muestra en Amigos del Arte en 1928, sólo que entre todos ellos existía un lazo más estrecho que se anudaba a la amistad que habían recreado durante su estancia parisina. A comienzos de 1927, Spilimbergo –en carta a Bigatti– le decía:

[...] Butler, Basaldúa, Badi, Curatella, Berni y yo hemos resuelto organizar una exposición a mediados del año 1928 en los Salones “Amigos del Arte”, por razón de concepto plástico sólo se pensó en Bigatti para integrar el grupo, contándolo entre nosotros la noche que Basaldúa dio la idea –y con la esperanza que Ud. estará de acuerdo también– Seríamos siete, teniendo en cuenta el espacio de los dos salones de los “Amigos del Arte” que a mi regreso a París solicitaremos formalmente (según me escribió ayer Basaldúa)– Como decía anteriormente teniendo en cuenta los espacios de los salones podríamos disponer más o menos de una pared c/u que sortearíamos– sólo necesitaría-

mos saber más o menos las longitudes; que agradeceríamos Ud. nos enviara– nosotros ya estamos preparándonos porque todos deseamos realizar el máximo esfuerzo para que el conjunto sea digno como concepto y realización– creemos pueda interesar por muchas razones– Ud. bien sabe lo bueno que es poder agrupar varias obras del mismo autor –se pone más en evidencia el fin que persigue– Sólo esperamos que Ud. nos escriba para saber su decisión, agradeciéndole de paso mande la medida de los salones– pero *caro amigo* haga el favor de escribir pronto porque aquí estamos que ardemos por saber algo –no sea tan pelandra[,] comprenda que todos nosotros pensamos mucho con una exposición “desinteresada” donde cada cual dará rienda suelta al potro que lleva dentro. Demás está decirle que nos alegraría saber que Ud. también empezó a meterle firme.⁶⁶

Pero ni una ni otra exposición parecen haber logrado el efecto buscado y en relación con la de Amigos del Arte, si bien había generado diversas expectativas en Guttero, el resultado final a sus ojos no había sido satisfactorio. Al evaluar la actividad de ese año y destacar la exposición de Forner en el Salón Müller, él afirmaba: “Del grupo que vino de París que tanto interés despertó antes de abrirse no dio lo que esperaba y hoy *resumiendo lo del año poco recuerdo ha quedado de ellos.*”⁶⁷ [énfasis agregado]

Por tal motivo, el Nuevo Salón fue organizado por el pintor teniendo en cuenta probablemente estos dos antecedentes. El objetivo y justificación de la exposición fue enunciado en las palabras con que abrió el catálogo: “Agrupar artistas que une un mismo vínculo plástico es lo que afirma el Nuevo Salón. Sus obras dicen el convencimiento de un común esfuerzo hacia la más alta expresión estética”.⁶⁸

Los artistas convocados fueron diecinueve –Rodolfo Alcorta, Juan A. Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Norah Borges, Horacio Butler, Elena Cid, Juan Del Prete, Pedro Figari, Juan M. Gavazzo Buchardo, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Guttero, Alberto Morera, Emilio Pettoruti, Ignacio Pirovano, Víctor Pissarro, Lino E. Spilimbergo, Miguel C. Victorica, Alejandro Xul Solar– con un total de sesenta y siete obras.

Además del importante catálogo, la exposición estuvo acompañada por una “campaña” de publicidad que incluyó affiches en la vía pública y, seguramente, gacetillas de prensa; los críticos de los medios periodísticos respondieron y a pesar de la dificultad manifiesta para reunir a los artistas:

[...] la cosa salió a flote y bien porque en estas cosas si se hubiese fracasado, con el odio y la reacción que hay en el aire hacia lo nuevo, habríamos sido la carnada del año y de este modo, hasta los más envenenados han tenido que reconocer que sabemos hacer las cosas. Fuera de la hoja de *rotogravure* que nos dedicó *La Prensa* y que salió el día de la inauguración y otras reproducciones que dio *La Razón*, *El Mundo* y *El Diario* la prensa grande en general no ha querido hacer críticas ni dar importancia y [José L.] Pagano en *La Nación* ha declarado abiertamente que él no diría una sola palabra, Pagano está conmigo contrariadísimo porque no he querido dar el 1º premio en el Rosario a la Sra. [Lía] Correa Morales. Esto lo ha desautorizado porque en este país se había establecido la costumbre que todo aquello que dijese él en sus críticas había que darlo como definitivo.⁶⁹

Esta cita, fuera de los datos que nos proporciona en relación con el comportamiento de la prensa en general⁷⁰, es importante porque nos habla de un desplazamiento de los criterios de autoridad y del peso adquirido por la figura de Guttero en nuestro medio y esto no puede ser ignorado a la hora de evaluar tanto su capacidad para aglutinar a un grupo heterogéneo de artistas como la efectividad de la propuesta del NS.

Ahora bien, para llegar a este punto, Guttero debió adoptar para sí una política de “presencia”, la misma con la que estimulaba constantemente a sus compañeros “a enviar a cuanto certamen oficial se organizaba, documentando así fehacientemente la reiteración de rechazos injustificados”.⁷¹

Entre 1929 y 1931 participó de un promedio de seis exposiciones colectivas por año y sólo durante 1929 su nombre fue mencionado en diarios y revistas por lo menos veinticinco veces y en diez oportunidades sus obras fueron reproducidas en ellos.

En relación con la política de “presencia” asumida, conviene tener presente que él debió modificar su propia postura. En octubre de 1927, al referirse a su próxima exposición en Amigos, le confesaba a Falcini:

Seleccionaré, como Vd. me dice pero como esta exposición no podrá ser por varias razones lo que debió ser me tiene sin mayor cuidado lo que resulte. Yo nunca he esperado un gran resultado exponiendo y mostrando hasta en la intimidad mis cosas. El mérito, el valor y otras cualidades resultan inútiles ante los caprichos de la suerte. Vd., que como yo, persigue un ideal puro sabe lo que es la indiferencia del público y la generosidad en general de todos.⁷²

Por el contrario, dos años después su política era otra: tenía la plena convicción de que para obtener los resultados deseados era necesario actuar directamente y “exponerse” de manera pública, adoptando un discurso visual que podía resultar tanto o más efectivo que uno teórico.

Ahora bien ¿cómo fue entendido el Nuevo Salón? En la mayoría de las notas publicadas en esa ocasión, dos fueron los aspectos destacados. En primer lugar, a la crítica le resultó difícil deducir un “vínculo plástico” común a todos los expositores.

Uno de los cronistas específicamente aclaraba:

¿Qué quiere decir vínculo plástico y cómo reducir al principio de unidad diez normas, diez estilos tan distintos y desaparejos entre sí?

[...] Comprendemos la actitud perpleja del que se allega a las Salas de Los Amigos del Arte con un catálogo en la mano sinceramente dispuesto a comprobar aquello del común vínculo plástico y pasa de la potente estructuración de Alfredo Guttero a las imágenes en “ectoplasma” de Norah Borges; del arte tan espiritual de Gómez Cornet al arte tan material de Juan del Prete; de la acartonada pintura de Spilimbergo a la transparencia [sic] calidoscópica de Xul Solar; de la polifonía orquestal de Pedro Figari a los tonos menores de Víctor Pissarro [sic]; de los poliedros de Raquel Forner a los arabescos de Alberto Morera.

Y si la más alta expresión estética está, por ejemplo, en la mañosa habilidad de Emilio Pettorutti [sic], ¿cómo puede estarla también en la desmañada manera de Ignacio Pirovano?⁷³

En el caso de José María Lozano Mouján, éste destacaba que:

La mayoría de los expositores forman parte del grupo de nuestros artistas considerados como de vanguardia, a los cuales se han agregado otros cuyas tendencias no concuerdan con la suya. Creo haber mencionado a Figari, a Victorica, a Gavazzo Buchardo y a Alcorta y quizá también a Pettorutti, representante de una escuela que tiene la particularidad de ser futurista y pretérita...⁷⁴

Si era difícil establecer un punto en común entre todos los artistas ¿qué era lo que los había reunido?

Para Ignacio Pirovano, en 1928 se había producido una suerte de escisión en la “vanguardia” que había quedado al descubierto cuando los artistas del grupo de París excluyeron de la muestra en Amigos del Arte a Pettoruti, Borges, Victorica, Xul y a Guttero, nombres que él consideraba debían haber sido incluidos.

Aunque este juicio no deba ser tomado al pie de la letra –ya que hemos visto qué era lo que había guiado a los “muchachos” de París en su organización– lo cierto es que a fines de la década existían varios grupos activos y artistas independientes que compartían puntos en común pero que trabajaban de manera separada:

Desde su llegada, en 1927, [Guttero] trabajó incansablemente en ese sentido, y cuando consideró llegado el momento psicológico adecuado, enfrentó decididamente la realización de su anhelo más ferviente, un salón que llamaría Nuevo Salón, que se presentó en Amigos del Arte en 1929.[...] Este enunciado [“Agrupar artistas que une..”] sintetizaba el profundo convencimiento de Guttero de superar las estériles “capillas” que, al abrirse, aceptaban a los artistas que en su individualismo también esterilizante se refugiaban en sus personales “torres de marfil”. Estaba convencido de que sólo unidos se podría lograr el triunfo definitivo de la vanguardia, imponiéndola a la consideración y al respeto del juicio público.⁷⁵

Guttero mismo había debido sacrificar su opinión personal acerca de los “ismos”⁷⁶ e inclusive aceptar que algunos de sus amigos –como Fray Guillermo Butler o José A. Merediz– no participaran de la nueva empresa, dado que seguramente no acordaban con su idea de aparecer públicamente oponiéndose al Salón Nacional.

Porque –y éste fue el segundo punto destacado en las notas de arte– el NS apareció en abierta relación de oposición con el SNBA.

Al respecto, conviene destacar que desde su institución en 1911 el espacio oficial había sido objeto de críticas positivas y adversas. Hemos visto que durante esa década el Salón de Recusados (1914) y Sin Jurados y Sin Premios (1918) confirmaron la existencia de una oposición a ese ámbito de “consagración” que cuestionaba sus mecanismos de admisión y el otorgamiento de las recompensas.

A comienzos de la década siguiente, la situación, lejos de modificarse, se vio agudizada y los juicios negativos provinieron de distintos sectores del campo artístico. No sólo quienes ejercían la crítica de arte –Atalaya, desde el Suplemento de *La Protesta*; Roberto Cugini, desde *Inicial* o Antonio Aita, desde *Nosotros*– sintieron la necesidad de denunciar los vicios de los que adolecía su organización y la crisis por la que atravesaba, sino que los artistas mismos buscaron salidas alternativas que se tradujeron en la implementación de otro tipo de exposiciones: el Salón de Artistas Independientes en 1923 y en 1925 o el Primer Salón Libre de 1924, en las que no obstante el SNBA aparecía siempre como un referente directo.

Por otra parte, también es cierto que los circuitos de comercialización y salas de exposición manifestaban una estructura bastante débil –situación que sólo comenzaría a modificarse a comienzos de los ‘30–, la que determinaba que el Salón Nacional continuara siendo uno de los pocos medios que existían para darse a conocer ante un público amplio.

A esto debe sumarse el hecho de que obtener un premio en él significaba un reconocimiento oficial que, en su aspecto económico, pocos estaban en condiciones de rechazar. Alfredo Bigatti, al recordar estos años, afirmaba que: “No habiendo concursos de becas y siendo una utopía poder vender alguna escultura o dibujo, obtener una recompensa en el Salón Nacional (que siempre fueron en metálico) significaba la única manera de solventar los gastos para poder realizar una nueva obra.”⁷⁷

Pero un premio no sólo servía para la realización de una obra más importante, particularmente en el caso de un escultor, sino que también permitía a muchos artistas realizar el ansiado viaje a Europa. Según Martín Noel, desde 1920 Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, su importancia era grande ya que:

El estímulo en dinero, que procuró a muchos la facilidad de ausentarse a Europa para conocer museos y grandes movimientos de arte, ofreció a los demás los viajes a nuestras provincias, dándose cuenta así de los temas de carácter y belleza que todas ellas reunían y que utilizaron como argumentos característicos o personales de sus realizaciones. El Salón, aparte de las obras adquiridas, destinó para los concurrentes la suma reglamentada de 26.000 pesos en recompensas, a la que se agregan 20.000 que corresponden a los premios municipales y 2.500 donados por el Jockey Club, lo que hace un total de 48.500 pesos que se distribuyen anualmente en el Salón oficial.⁷⁸

En ese contexto, las alternativas para los “renovadores” parecen haber sido dos: o abstenerse de presentar obras en el Salón Nacional o, por el contrario, obligar a una confrontación simultánea. Obsérvese que el NS fue inaugurado el 12 de septiembre, es decir, nueve días antes de la apertura oficial del salón anual y casi simultáneamente a que se diese a conocer el veredicto del jurado.

Este salón oficial de 1929 presentó, además, algunas peculiaridades que contribuyeron por su parte a la gran repercusión del Nuevo Salón. En primer término que:

el jurado desde su constitución, quedó dividido, porque el llamado núcleo de los nuevos o de vanguardia obtuvo mayoría de tres miembros sobre el total de cinco e hizo cuestión de solidaridad espiritual por la defensa de sus compañeros de “tendencia”. Desde que empezó la selección de las obras, se conocía que la cuestión estaba planeada así y que las recompensas oficiales señalarían el franco estímulo a los “nuevos”.⁷⁹

El otro punto tenía que ver con la distribución de las obras expuestas:

Los trabajos de la sección pintura han sido distribuidos en las salas de manera que cada tendencia aparezca agrupada, sistema que sin duda alguna, es conveniente para poder apreciar debidamente los trabajos. Así en la sala No.1 (quizá la que reúne las telas de mayor significación) se hallan los artistas hoy considerados como pasatistas: Berystain, Policastro, Vena, Tessandori, Botti, Aquino, Pedone, Lozano Mouján, Gramajo Gutiérrez, Christophersen y otros. En la segunda sala están las obras de vanguardia, entre las cuales hay algunas de significación, como ser las de Guttero, De Ferrari, Pissarro, Gavazzo Buchardo, etc. En las demás salas se ha guardado el mismo criterio; pero la novedad de este año es la gran cantidad de estas últimas, las que, por otra parte, fueron favorecidas con varios de los premios más importantes.⁸⁰

Aunque en realidad los “nuevos” no habían asistido en pleno –faltaban Berni, Butler, Badi, Basaldúa, Borges, Bigatti, Domínguez Neira, Gómez Cornet, Giambiagi, Ballester Peña–, la presencia de Spilimbergo, Forner, Cunsolo, Pissarro, Gavazzo Buchardo, Lacamera, Cifone y del mismo Guttero era lo bastante contundente como para permitir identificarlos como a un núcleo netamente diferenciado de los restantes expositores.

El Primer Premio otorgado al pintor por su yeso cocido *Feria* y su exposición individual en Amigos del Arte –inaugurada el día 30 de setiembre– completaban el amplio espectro en el que el Nuevo Salón aparecía, ahora sí, como una propuesta orgánica capaz de concitar la atención del público, la crítica y de otros artistas.⁸¹ Y al mismo tiempo que obligaba a un debate que convalidaba la existencia del movimiento moderno, relegaba a un segundo plano la discusión en los términos propuestos por los Artistas del Pueblo.

V

Si la serie de acciones e iniciativas de Guttero durante los dos primeros años de su estancia en Buenos Aires tendieron a difundir y promover la obra de un conjunto de pintores y escultores, faltaba aún contar con un espacio físico propicio para albergarlos en sus expresiones individuales.

Hasta ese momento, en el conjunto de galerías activas era Amigos del Arte la que les había abierto sus puertas.⁸² Sin embargo, el criterio seguido desde su creación había sido lo suficientemente amplio como para permitir que en sus salas expusieran José Arato, Pedro Figari o Antonio Bermúdez Franco en la temporada de 1928 y, en la siguiente, Antonio Berni, Elena Cid, Xul Solar, Titto Cittadini e Italo Botti, sin olvidar las exposiciones de pintura francesa (siglos XIX y XX), arte precolombino, etc.

Y aunque Amigos del Arte también habría de albergar al Nuevo Salón en sus ediciones anuales hasta 1935, el acercamiento y el compromiso de Guttero con esta institución no le impedirían constatar que lo que hacía falta en nuestra ciudad era una galería que promoviese con un criterio unívoco a los artistas modernos y que, al mismo tiempo, respondiese a la demanda creciente de los nuevos coleccionistas que comenzaban a romper con el perfil tradicional y a incorporar sus obras a las nacientes colecciones.⁸³

La oportunidad de concretar esta idea se la brindó la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (AW) que en septiembre de 1929 inauguró su nueva Sala de Conciertos en la calle Florida 936. Proyecto largamente acariciado por esta Asociación, su inauguración –luego de casi siete meses de trabajos– cumplió con el objetivo de contar con una sala de conciertos específicamente construida a tal fin. Ella representaría “para Buenos Aires una transformación de sus modalidades musicales: la concordancia entre la obra artística ejecutada y el escenario que por su importancia merece.”⁸⁴

La sala fue diseñada por el arquitecto Jorge B. Hardoy y conocemos la organización de su planta por la descripción realizada en la Memoria del año 1928:

Local amplio, cómodo, elegantemente decorado, con un magnífico escenario capaz de contener una orquesta de cien profesores, y en el cual, oportunamente, será colocado un órgano de concierto, complemento indispensable de toda sala de audiciones, la nueva sala pondrá de manifiesto, una vez más, el espíritu entusiasta de la Asociación.

[...] En el nuevo local, se dispondrá de una amplísima galería de entrada, en la que se instalarán modernos escaparates destinados a exhibiciones comerciales de cierta índole.

Esta entrada permitirá el cómodo acceso del público antes de pasar el antevestíbulo.⁸⁵

Desde la entrada de control se pasaba a un hall amplio –luego conocido como el Hall de la Wagneriana– que, además de servir como sala adyacente a la de conciertos, fue pensado desde un primer momento para responder a otro tipo de actividades:

[...] la Asociación Wagneriana que gozará del uso exclusivo del local, no piensa, ni por asomo dedicarlo a sus solas necesidades artísticas. Según se ha llevado a conocimiento de los señores socios por medio de una circular, el nuevo local será puesto a disposición de cuantos artistas músicos y de otra naturaleza (siempre dentro del nivel correspondiente), quieran desplegar en él sus actividades. El hall del local podrá servir, dadas sus condiciones, para exposición de cuadros, esculturas, etc. como también para disertaciones científicas, artísticas y literarias.⁸⁶

El primero en acercarse al enterarse de esta decisión parece haber sido Germán de Elizalde, quien –según informó Cirilo Grassi Díaz, Director Técnico de la AW– propuso realizar en la “Sala de Exposiciones una que anteriormente se realizó en Madrid bajo el auspicio del ministro argentino Dr. Marco Avellaneda.”⁸⁷

En poco más de dos años, ésta era la segunda vez que se realizaba un homenaje a la exposición de la Asociación de Artistas Argentinos en Europa (1917) y, si respecto a la que tuvo lugar en “La Peña” ignoramos de quién o quiénes fue la iniciativa, en esta ocasión aparecía asociada directamente a Guttero, pues fue tanto a él como a Germán de Elizalde que la Asociación Wagneriana hizo expreso su reconocimiento.⁸⁸

La exposición de pintura y escultura se inauguró el 4 de octubre de 1929; se presentó un conjunto de cuarenta y dos artistas: entre ellos, los socios de AAAE y otros artistas Quinquella Martín, Bellocq, Riganelli, Ripamonte y Collivadino; sin embargo, el núcleo más importante lo constituía el de los “modernos” –Pettoruti, Forner, Del Prete, Spilimbergo, Xul, Cid, Victorica, Pissarro, Butler, Bigatti, Borges, Tapia, Figari y Falcini.

Obsérvese que el Hall abrió sus puertas cuando aún estaba muy fresco el recuerdo del Nuevo Salón, todavía se podía visitar el SNBA y a pocos días de que Guttero inaugurara su muestra individual. En cuanto a la repercusión que pudo haber tenido, sabemos que su cierre –previsto para el día 19 de octubre– finalmente se operó el día 31 de ese mes, lo cual hace suponer que debe haber contado con una buena afluencia de público.

A esta exposición siguieron otras menos relevantes –Gregorio Kohan, Aficionados, etc.–, de cuya organización el pintor no participó y en algún momento debe haberse planteado la necesidad de establecer alguna pauta que permitiera cumplir con los objetivos que habían guiado su apertura.

La primera noticia al respecto es de mediados de abril del año siguiente, cuando Grassi Díaz propuso ante la Comisión Directiva que las exposiciones estuviesen

a cargo del Sr. Guttero, y que tratándose de tan prestigioso artista su dirección será una garantía de éxito para la sala. Sobre la base de que la dirección artística debe prevalecer sobre la comercial, expresa que sólo en esta forma y bajo la dirección de un artista como el Sr. Guttero, podrá la Asociación Wagneriana señalar una orientación con sus antecedentes culturales.⁸⁹

A continuación, Grassi Díaz aclaraba que lo único que el artista solicitaba a la AW era tener “libertad de acción”, esto es que la selección de artistas, programación y organización general de las exposiciones estuviesen a su cargo, sin que interfirieran consideraciones de cualquier otro tipo, lo que fue aprobado en la sesión siguiente.⁹⁰ De esta manera quedó oficializada la creación de la Sección de Arte Plástico de la Asociación Wagneriana que fue dirigida durante la temporada 1930 por el pintor.

Está claro que desde un principio él tuvo en mente lo que deseaba hacer y que debe haber presentado en poco tiempo su organigrama. Diez días después de aprobada la moción de Grassi Díaz, Guttero se encontraba en Montevideo para concretar la primera muestra del año dedicada al uruguayo Rafael Barradas. Luego le siguieron las de Pedro Domínguez Neira, Víctor Pissarro, Juan A. Ballester Peña, Antonio Sibellino, Norah Borges, Raquel Forner, Lino E. Spilimbergo y el Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Primer Grupo.⁹¹

Con la muestra inaugural Guttero estableció varias pautas y adoptó algunas medidas innovadoras para lograr por lo menos en parte el financiamiento de las exposiciones:

Se hace por primera vez una experiencia. Se decide hacer pagas las entradas y catálogos ilustrados. Se ha fijado el precio de \$ 0,50 cts. por persona y \$ 1, el catálogo ilustrado. El éxito de esta iniciativa puede considerarse hermoso. Al día siguiente de inaugurada la muestra se venden 57 entradas y durante los 20 días restantes las entradas oscilan entre 25 y 30.⁹²

Hemos visto ya la importancia que él asignaba a los libros como medio de difusión y la necesidad que había planteado de ponerlos a un precio accesible de manera tal de asegurar su adquisición por los asistentes y en el caso de los catálogos, su intención debe haber sido la misma.

En el Archivo familiar conservado por su sobrina, Dora Guttero, se encuentra la primera idea para el diseño de la portada del catálogo de Barradas: una tipografía moderna y el logotipo con que se identificaría a la Sección de Arte Plástico de la Wagneriana. Además de las ilustraciones e índice de obras, en algunos casos se incluyeron extractos de juicios críticos y en el de Domínguez Neira un prólogo de Falcini. Sin duda, el esfuerzo mayor lo constituyó el de la muestra colectiva en el que se reprodujo una obra por cada expositor.

Ahora bien, uno debe preguntarse acerca de los artistas elegidos para exponer en el Hall, ya que otro de los objetivos que había guiado seguramente a Guttero era el de organizar exposiciones que tuvieran un carácter “didáctico” y que en la continuidad del criterio adoptado permitiesen que el público fuese introducido y educado en el arte moderno.

Rafael Barradas había fallecido en febrero del año anterior; había regresado a su país en diciembre de 1928 luego de quince años de residencia en Europa y había estado a la cabeza de la vanguardia española en Barcelona y Madrid; en su última producción se había verificado un cambio que lo condujo a desarrollar sus *Estampones montevidéanos* y su pintura de tema religioso. Gravemente enfermo, su intención al emprender el regreso a su patria era la de realizar una gran muestra en homenaje al Centenario de la Independencia uruguaya, objetivo que finalmente no había podido cumplir.

Mientras que a fines de la década del veinte Barradas era para los españoles uno de los artistas más importantes, en su país era poco menos que ignorado a no ser por un grupo de intelectuales, escritores y artistas entre los que figuraban Luis Falcini⁹³, Julio J. Casal, Vicente Basso Maglio, Cipriano Vitoreira, Alberto Lasplaces, etc.

Según lo declarado por el hermano del pintor, Alfredo Guttero había ido a Montevideo:

[...] especialmente a solicitar y a oficializar todos los trámites: entrevistando con un conjunto de intelectuales uruguayos, a la familia, en una visita hecha a la “Galería Particular Barradas”, para inaugurar una exposición en la prestigiosa Asociación Wagneriana, siendo él su Director artístico, nombrado por el señor Grassi. Al principio hubo por parte de la familia una oposición lógica, porque se quería haber hecho antes la de Montevideo, por ser la intención que tenía su autor y querer respetar su proyecto. Pero como intervino el Ministro de Instrucción Pública, Dr. Alberto Demichelli, se resolvió por fin aceptar esta invitación de la capital argentina, y fué [sic] cuando se gestionaron los preliminares correspondientes. [...] ⁹⁴

Realizar la exposición de Barradas en Buenos Aires –fuera del interés personal de Guttero por él⁹⁵– debe haber tenido que ver con una estrategia en la que, además del homenaje, lo que se buscaba era obtener el reconocimiento primero en la capital argentina para luego así poder presionar en Montevideo, cosa que efectivamente ocurrió ya que en octubre de 1930 se abrió la exposición en el Ateneo que reunió más de cien de sus obras.

Por otra parte, Guttero desde 1928 –como lo hemos destacado antes– había intentado por varios medios fortalecer los lazos con Uruguay tratando en principio de que algunas muestras que tenían lugar en Buenos Aires fueran también realizadas allí. Inclusive, la idea de llevar el Nuevo Salón a París contemplaba la posibilidad de que se unieran a la experiencia los artistas uruguayos; tampoco habían faltado los planes de realizar una exposición de pintores y escultores argentinos en aquel país, proyecto que sólo se concretaría en 1931 con la muestra denominada Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos.⁹⁶

La repercusión de la exposición de Barradas sirvió, por otra parte, para colocar desde un primer momento al Hall de la Wagneriana en un lugar de preeminencia en el contexto de las galerías activas en el año '30 y las muestras que le siguieron no hicieron más que confirmar el rumbo que le había impuesto Guttero. Esto mismo obligó a hacer un balance y estado de situación.

Para Julio Rinaldini:

Los salones de exposición –y nos referimos a los que no han vivido o viven de esta necesidad– han abierto por igual sus puertas a cualquier artista, basta que se le haya supuesto algún mérito. Tal libertad ha servido, en cierto modo, para que se den a conocer valores positivos, que de otro modo habrían quedado postergados. Pero, en cambio de ese beneficio, que más es obra de la casualidad, los salones aludidos han perdido la autoridad que otorga una selección inteligente y que a la larga conviene en mérito el solo hecho de exponer en ellos. Seleccionar, definir es, hoy por hoy, una necesidad impostergable.⁹⁷

El otro punto destacado tenía que ver decididamente con el criterio que lo había guiado:

Ha desarrollado en este orden una obra coherente. Su actividad fue por tanto unitaria. Frente a los salones de tendencia conservadora y al lado de los eclécticos, la Wagneriana optó resueltamente por lo nuevo. Hay en su directiva un concepto definido del arte, y a él se ajustó sin vacilaciones y sin restricciones. Procedió sin programas discursivos y sin turbulencias verbales. Mostró dibujos, pinturas y esculturas. Fué [sic] hospitalaria con el extranjero y generosa y ecuánime.⁹⁸

El Director artístico de la Sala de Exposiciones de la Wagneriana cerró la temporada con la exposición del Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Primer Grupo. La propuesta, aunque semejante a la del Nuevo Salón –en cuanto reunía a varios de los artistas que habían participado de él en sus versiones de los años '29 y '30 y preveía su continuidad posterior–, se diferenciaba de él debido a que:

ha de reunir en una sola muestra artistas que fueron invitados a exponer en el curso de la temporada. De este modo las exposiciones realizadas serían completadas cada año con una visión de conjunto; balance y examen, explicación final en cierto modo, de la labor anual de la institución.⁹⁹

En realidad, el núcleo de expositores se había ampliado a otros que no habían expuesto durante ese año, probablemente por la necesidad de presentar ante el público un número importante de artistas. Pero, además, la aclaración “Primer Grupo” hace presuponer que existía un criterio distinto en cuanto a la selección de los participantes.

De la observación de las obras expuestas –y así lo entendió también la crítica en su momento– se desprende una mayor homogeneidad en cuanto a las búsquedas individuales que fue la que brindó a la muestra una mayor coherencia. La distancia entre el *Paisaje de Francia* de Spilimbergo, *Tres hermanas* de Pissarro o el *Retrato* de Morera no era tan grande como para que el “vínculo plástico” no pudiese ser reconocido. Pero también, luego de más de un año de labor intensiva, ahora se estaba en condiciones de reconocer dos cosas. Primero, que:

Moderno viene a significar en este caso una actitud de la conciencia responsable de las conquistas de cada uno y no sujeta a un patrón determinado. No se trata de imponer una norma, un canon estético. Sólo se ha querido reunir bajo una enseña a los buscadores desinteresados que por el hecho de responder al llamado de la hora han venido a encontrarse en un mismo punto de convergencia.¹⁰⁰

Segundo, que: “[...] *el arte nuevo es un hecho histórico* y nos enfrenta con un problema cuya universalidad está documentada en los museos más ricos del Viejo y del Nuevo Mundo.”¹⁰¹ [énfasis agregado] Es decir, la conciencia de que en nuestro campo artístico existía un grupo importante de artistas que habían respondido a ese llamado, “ser modernos” y que esto significaba para ellos –por lo menos en este momento– afirmar el valor autónomo de la obra de arte.

Los problemas económicos de la Sala de Conciertos no tardaron en presentarse y si en junio de 1930 éstos no eran preocupantes, a fines de ese año obligaron a tomar una serie de decisiones, entre ellas, la supresión de la Sala de Exposiciones.¹⁰² A pesar de esto, en el mes de marzo del año siguiente, la Comisión Directiva aprobó la instalación de una sala de exposiciones en el Salón alto, bajo la dirección de Guttero, siempre que tal actividad no generara mayores gastos para la asociación.

La situación financiera cada vez más grave fue la que determinó que este nuevo proyecto –más limitado en relación con el espacio asignado– no se concretara. El último contacto del pintor con la AW se produjo en julio de ese año, cuando en la reunión de la Comisión se trató otra vez la crisis por la que se atravesaba, situación que hacía “necesaria la reducción o supresión de todos aquellos gastos extraordinarios que no sean de imprescindible necesidad; la subvención para la exposición del Sr. Guttero, por ejemplo, propone que se suprima y no se haga la exposición”.¹⁰³

VI

El día 16 de enero de 1931 se conoció en Buenos Aires la noticia de que Alfredo Guttero había obtenido el Primer Premio en la First Baltimore Pan-American Exhibition of Contemporary Paintings. Para el artista: “[...] La repercusión en el ambiente ha sido enorme, porque en ello va un triunfo del arte moderno. La gran satisfacción de esto es que viene de tan lejos y de un jurado en el que mi nombre era desconocido, lo que dá [sic] un valor positivo a la recompensa.”¹⁰⁴

La obra premiada –su *Anunciación* de 1928– fue donada por el pintor poco tiempo después al Museo Nacional de Bellas Artes en un momento en que él exteriorizaba una oposición cada vez más violenta en contra de la política artística oficial y, en particular, respecto de nuestro Museo:

[...] Es este un momento de resurgimiento y los “pasatistas” se esfuman sordamente en el olvido. En Buenos Aires pareciera que todos los tiempos, todos los esfuerzos, toda la labor constructiva estuviera a cargo de los jóvenes. El último baluarte de los “pompiers” sin razón de ser –no olvidemos que no existe en el Plata una tradición que retenga con su gloria y con su barniz afectivo– es el Museo de Bellas Artes –magnífico adeseo– en el que falta un principio arquitectónico: la luz; y en [el] que se hace notar dramáticamente, la falta de conocimiento de lo que es la pintura. Hay firmas a las que se les cita tres veces en leyendas y en todos los casos, con una ortografía que no es verdadera [...].¹⁰⁵

Parecería extraño, entonces, que donase su obra al MNBA, pero entendemos que se trata de una estrategia que puso a su director –Atilio Chiappori– en la situación de no poder negarse a aceptarla, dado que la *Anunciación* había sido consagrada en una exposición internacional. Se trataba, además, de forzar su propio ingreso al recinto del museo ya que de otra manera éste le hubiese estado vedado.¹⁰⁶

Sus declaraciones deben situarse, además, en un contexto político cultural complejo. A comienzos del mes de septiembre de 1930, *El Hogar* había publicado un artículo de Chiappori –“El momento actual de la pintura”¹⁰⁷– en el que el crítico, luego de extenderse en consideraciones sobre la situación del arte europeo y denostar violentamente al fauvismo, cubismo, futurismo y todo aquello que se le aparecía en oposición con los grandes maestros, afirmaba:

Ahora, como en 1906, como en 1913 y como en 1920, hay dos clases de pintores en todo el mundo: los que ven e interpretan la naturaleza a través de sus propios temperamentos y ejecutan sus telas con los medios expresivos personales que más fielmente traducen sus emociones; y los que por excentricidad, por impotencia, por afán de sobresalir sin esfuerzo o por simple logrería, adoptan cualquiera de los “ismos” en auge entre los “snobs”.¹⁰⁸

Estas apreciaciones no eran más que la obligada referencia para poder introducirse en el tema que en realidad lo preocupaba, el de las artes plásticas en nuestro país:

Por lo que a nosotros respecta, es de estricta justicia confesar que los estragos causados por dichas tendencias son insignificantes. De los doscientos cincuenta artistas argentinos que habitualmente figuran en los catálogos, apenas un grupo de cinco a seis persiste todavía en tales acrobacias pictóricas.¹⁰⁹

Destacaba, además, que algunos de estos últimos eran “jóvenes” que todavía tenían la posibilidad de desandar ese camino. Mientras que otros:

[...] ya transpuesto el linde decisivo de la cuarentena y obligados a estrañarse [sic] de la capricante república de Montparnasse, por la congénita e irremediable medianía que, en aquel ambiente, no les deparaba más albur que el de la consabida “cola de león”, vueltos al país, persisten en querer levantar la minúscula específica cabeza de que habla el proverbio compensador... Para lograrlo, dentro de su trágica indigencia emocional y expresiva, alternan periódicas exposiciones de “rabâchanges” [sic] de talleres ya en descrédito en París, con polichinescas tentativas de asalto a las posiciones oficiales, “¡para salvar el arte nacional!” ¡Qué maravilla!¹¹⁰

La referencia a Guttero y a los pintores que participaban de sus emprendimientos era evidente y este artículo generó diversas reacciones entre los “jóvenes” y, en particular, de Horacio Butler, quien desde París respondió punto por punto a Chiappori, en una carta que fue reproducida por *El País* de Córdoba. En ella el pintor afirmaba comprender “su angustia, su amor por el arte nacional... sabiendo que una solicitud firmada por 75 artistas argentinos fué [sic] dirigida al Ministro de Instrucción Pública pidiendo la renovación de la Comisión Nacional de Bellas Artes.”¹¹¹

Butler aludía a la presentación realizada ante el Dr. Ernesto E. Padilla por un núcleo importante de artistas que solicitaban se declarase la caducidad de la CNBA, fundamentándose en:

[...]“la obstrucción deliberada y sin control” de toda iniciativa tendiente a mejorar la organización de las reparticiones artísticas de su dependencia. Se refieren en primer término al Museo de Bellas Artes, que no responde en la actualidad al alto fin educativo para el que fué [sic] creado. Censuran el criterio empleado en las adquisiciones y, a ese respecto, hacen diversas consideraciones. Dicen que se han perdido oportunidades de adquirir a precios irrisorios obras que hoy se disputan los mejores museos del mundo, y que, sin embargo, se han empleado esos dineros en expresiones de arte muy poco representativas. Califican de pésima la distribución de obras en el viejo pabellón del Retiro, declaran la dudosa autenticidad de algunas de ellas y denuncian la destrucción de muchas piezas de valor por estar abandonadas en los sótanos, expuestas a la humedad. Expresan también que desde 1914 no se acuerdan becas a los artistas y que la comisión no se preocupó de que fueran restablecidas.¹¹²

Entre los firmantes se encontraban Guttero y varios de los artistas alineados en el frente de los “modernos”: Tapia, Basaldúa, Borges, Xul, Forner, Pissarro, Cunsolo, Gómez Cornet, Domínguez Neira, Morera, Bigatti; otros que participaron en las sucesivas ediciones del Nuevo Salón: Tosto, Scotti, Delhez y algunos amigos como Garbarini, Mazza, Prebisch y López Naguil.

De manera simultánea, la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores, presidida por José M. Lozano Mouján, fue recibida por el Jefe del Gobierno Provisional, a quien puso al tanto de “las causas del movimiento surgido últimamente entre los diversos grupos de artistas que auspician la modificación del estatuto de la Comisión Nacional de Bellas Artes.”¹¹³

Este movimiento de “pinzas” que buscó encerrar a la CNBA debe entenderse a la luz de la revolución del año 1930 y de la actitud que asumieron frente a ella los intelectuales, por lo menos, hasta que se precipitaron los hechos y se consumó el fraude electoral en el mes de noviembre del año siguiente.

Como lo destaca Jorge Warley, al analizar la actitud de los universitarios, ésta concordaba:

[...] con la que adoptaron amplias capas medias frente a los hechos del 6 de setiembre. La creciente pauperización que venían sufriendo en los años de la segunda presidencia de Yrigoyen, y que todo indicaba que seguiría un ritmo creciente, el “desorden” que el gobierno era incapaz de conjurar, las llevaron al enfrentamiento y a poner sus ilusiones en el recambio militar.¹¹⁴

Esto podía hacerles suponer que la situación se recompondría, particularmente, luego del triunfo radical en las elecciones del mes de abril de 1931. Por tal motivo y en el caso específico de los artistas, ellos parecen haber estado convencidos de que, además de sus deficiencias estructurales, la CNBA –en su condición de institución nacional– participaba del mismo descalabro administrativo que el gobierno de Yrigoyen y que sería el gobierno provisional el encargado de producir los cambios esperados en tanto se regresaba al orden constitucional.

Este último punto es el que Warley destaca en relación a una reseña de Cayetano Córdova Iturburu del libro *Política revolucionaria* de Leopoldo Lugones, publicado en *Argentina. Periódico de crítica y arte* (1930–1931).¹¹⁵

En este periódico –que puede ser considerado en muchos aspectos como un intento de dar continuidad a *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*– se reprodujo en el mes de junio la “Carta Abierta” de Butler, esta vez acompañada de la firma de varios artistas, entre ellos: Audivert, Ballester Peña, Basaldúa, Borges, Cifone, Gómez Cornet, Ocampo, Sibellino y Xul Solar; es decir, el mismo grupo que aparecía nucleado en torno a Guttero, quien también aparecía entre los firmantes.¹¹⁶

A pesar de que carecemos de una historia de nuestras instituciones y de que lo que afirmamos a continuación tiene carácter provisional, es posible sacar algunas conclusiones de la situación planteada a fines de 1930.

En primer lugar, las consecuencias del movimiento generado entre los artistas parece haber conducido al nuevo gobierno a tomar algunas resoluciones, entre ellas, la de separar a Cupertino del Campo de su cargo de director del MNBA y en su lugar nombrar a Atilio Chiappori.

Asimismo y frente a la situación planteada, Martín S. Noel –en su carácter de Presidente de la CNBA– elevó al Ministro de Instrucción Pública en enero de 1931 el *Resumen de la obra realizada durante la presidencia del Arquitecto Martín S. Noel*, informe en el que implícitamente respondía a las acusaciones de que había sido objeto dicho organismo: las becas y premios, situación del Museo y política de adquisiciones, funcionamiento de los institutos, el Salón Nacional, etc., y recordaba que desde el mismo seno de la Comisión se habían elevado proyectos para lograr la mayor eficacia en su funcionamiento.¹¹⁷

El 1º de setiembre de ese mismo año –por Decreto del Poder Ejecutivo– se creó la Dirección Nacional de Bellas Artes en reemplazo de la CNBA y se determinaron sus funciones y obligaciones nombrándose como Director a Francisco Llobet, asesorado por un consejo de diez miembros, entre los que figuraba Héctor Basaldúa.¹¹⁸

No conocemos con exactitud cuál fue el papel que cumplió Guttero en este contexto, pero su firma en el petitorio de 1930 y en la “Carta Abierta” de Butler a mediados del año siguiente, la presentación del Primer Grupo Argentino de Pintores

Modernos en Montevideo¹¹⁹, la donación de su *Anunciación* al MNBA y su adhesión a la Comisión Spilimbergo, hablan de un compromiso activo que excedió en mucho los límites transgredidos usualmente por nuestros artistas.

VII

Según se indica en el *Libro de Caja*, el día 15 de abril de 1932 se formó una “Academia bajo el rubro A. Guttero, R. Forner, A. Bigatti y P. Domínguez Neira” que fue denominada Cursos Libres de Arte Plástico.¹²⁰

Los cuatro artistas mencionados se conocían muy bien y los tres más jóvenes no hacía mucho habían regresado de un viaje por distintas ciudades de Europa, que había sido para ellos revelador en varios sentidos. Para Raquel Forner, en particular, el giro que podía comprobarse en su pintura se debía al impacto que la obra de los maestros del Renacimiento –Piero della Francesca, Paolo Ucello, Giotto– había provocado en ella.¹²¹

La idea de crear una academia libre, tal como lo informa Bigatti¹²², fue de Guttero y su afirmación queda confirmada pues sabemos que, a mediados del año anterior, el periódico *Argentina* había publicado un aviso en el que Luis Falcini y el pintor aparecían dirigiendo los Cursos de Arte Plástico en la calle Guayquiraró.¹²³

Ignoramos cuál fue el resultado de esta experiencia y el tiempo durante el cual se desarrolló, pero con ella Guttero concretaba el viejo deseo de emprender algo juntos que desde Génova le había manifestado a su amigo.¹²⁴ Una de las posibles causas de que no prosperara tal vez se encuentre en la creciente actividad pedagógica que Falcini desplegó durante 1931 y 1932 en el ámbito de la provincia de Buenos Aires.

El propósito que guió al año siguiente a los tres pintores y al escultor en la creación de los Cursos fue el de organizar en nuestra ciudad un taller libre, a la manera de los que habían conocido durante su estancia europea

con el propósito de formar una generación de pintores y escultores avanzados, ofreciéndoles la facilidad del local y los modelos colectivos y brindándoles una gran independencia para desarrollar sus dotes personales, pues los dirigentes de la academia privada orientaban a sus alumnos con charlas y discusiones de doctrina en vez de imponérselos con el pincel o el desbastador en la mano.¹²⁵

En un espacio físico preparado a tal fin –amplio y con buena iluminación–, la academia fue instalada en el Edificio Barolo –Avda. de Mayo 1376, piso 11, estudio 300– y se realizó, como en otras oportunidades, una campaña de publicidad que incluyó affiches en las calles y el envío de circulares.¹²⁶

Correspondiente a este primer momento de la historia de los Cursos Libres de Arte Plástico, se conserva un único documento en el que sus creadores expresaron los objetivos perseguidos. A pesar de que la primera parte de su enunciado puede ser considerado como un manifiesto, en cuanto que allí se hace explícito el programa a seguir, en realidad, este último se esconde tras la forma de una entrevista periodística.¹²⁷

Por su contenido sintético y estructurado parece haber sido preparado para un medio de prensa, ya que también seguía los usos de la época en los que el entrevistado respondía por escrito a un cuestionario preparado de antemano. De hecho, en una nota de Saúl R. Morando Maza publicada por *El Hogar*, a manera de dichos del cronista, se reproducía la primera parte del texto aquí tratado.¹²⁸

El escrito en sí expresa un discurso temático concentrado, organizado en torno a tres puntos. El primero de ellos y quizá el más importante está dedicado a hacer explícito el fin perseguido:

Reanudar la verdadera enseñanza probando que el arte de vanguardia es el único que ha ido de nuevo a la vieja y clásica enseñanza situando al que estudia ante el verdadero problema de síntesis que elimina el falso concepto de la realidad objetiva llevándolo a un plano de realidad expresiva.

Queremos también reanudar otra cosa de primera importancia; la composición plástica. Esto que ha pasado desapercibido aquí y que constituye en las manifestaciones del arte europeo el punto esencial de su renovación, tiene un valor incalculable. Une todos los elementos integrantes del cuadro en un plano geométrico que al darle asiento a esos elementos establece la solidez total de la obra y por este medio de construcción la lleva a su máxima expresión de belleza.¹²⁹

En este párrafo, “arte de vanguardia” funcionaba como la *autodefinición* –una de las pocas conocidas que emanaron de parte de los mismos actores durante el período considerado– que servía para introducir directamente al lector y le hacía saber quiénes eran ellos y desde qué lugar de nuestro campo artístico hablaban.

Realidad expresiva –opuesta a “a la realidad relativa captada por los sentidos”¹³⁰– y composición plástica –esto es, “síntesis general de todos los elementos componentes de la obra”¹³¹– eran los dos principios sobre los que se fundamentaba su programa y sobre los que establecieron la base de su enseñanza.

Resulta evidente su inscripción en el discurso internacional del retorno al orden; faltaría aún determinar el contexto teórico específico. Es decir, no sólo aquel que habían conocido directamente en Francia, sino también con el producido en Italia y, en particular, su relación con la estética antioceana de Giuseppe Borgese, estudio que escapa a los límites que nos hemos impuesto en este trabajo.

Lo que se buscaba –y esto se afirmaba en el segundo momento– era cubrir una necesidad que consideraban imprescindible, es decir independizar la enseñanza y brindar a los más jóvenes una alternativa válida de aprendizaje frente a la impartida en los institutos oficiales, a su juicio totalmente ineficaz.¹³²

En este sentido, los Cursos Libres venían a ocupar un vacío, ya que darían la posibilidad de que las nuevas generaciones se educaran no ya en principios académicos caducos sino en aquellos que habían llevado a la renovación del arte europeo.

Pero además –y esto era la que cubría el tercer punto– Guttero, Bigatti, Domínguez Neira y Forner aclaraban que ellos formaban parte del grupo de artistas que había organizado una serie de exposiciones de la “nueva escuela”, y que su objetivo era el de mantener unidos a los “artistas de las nuevas tendencias” en un espacio abierto a la discusión.

En esta primera etapa de su historia los Cursos Libres de Arte Plástico estuvieron estrechamente ligados a la serie de acciones emprendidas por Guttero con el objeto de promover y difundir el arte moderno. No obstante, su historia posterior –luego del fallecimiento del pintor, el 1º de diciembre de 1932– concierne al rumbo que le imprimieron Forner, Bigatti y Domínguez Neira y, en particular, la pintora, quien los cerró el 15 de junio de 1970 después de 38 años de actividad.

* * *

La crítica activa que Guttero realizó contra los mecanismos instituidos de distribución, promoción, consagración y consumo artístico se tradujo tanto en la firma de notas y documentos con los que apoyó toda iniciativa que implicase una revisión de la estructura oficial y de sus lineamientos generales, como en un conjunto de acciones concretas que cubrieron un amplio espectro de nuestro campo artístico.

Con sus barracas desmontables buscó romper con los circuitos tradicionales de exposición y proponer una nueva relación entre arte y público. Intento fallido, serían otros los encargados de retomar la idea en los años treinta.

Fue capaz de nuclear en torno a su figura a un número importante de pintores y escultores, basado en el convencimiento de que sólo con una acción conjunta, continua y persistente se lograría la puesta al día de nuestras artes plásticas. Desde la elección de esta estrategia grupal, elevó al primer plano del debate artístico los fundamentos sobre los que a su juicio se sustentaba el arte moderno.

Adoptó para sí y para sus compañeros un discurso plástico que obligó a una confrontación directa con las obras: mostrar y exponer la propia y la del grupo fue un recurso que no reconoció tampoco los límites entre capital e interior.

El Nuevo Salón –en sus presentaciones en La Plata y Rosario, como en sus ediciones posteriores– constituyó una alternativa válida y efectiva frente al Salón Nacional de Bellas Artes y la Sección de Arte Plástico de la Asociación Wagneriana demostró que la “nueva escuela” tenía entidad suficiente como para contar con un espacio propio, al tiempo que con su organización respondía –adelantándose– a las nuevas exigencias del mercado de arte local.

También comprendió que, mientras se insistiese en los métodos tradicionales de la enseñanza oficial, se estaría negando a los más jóvenes la posibilidad de iniciar el camino que los conduciría a la concreción de una obra acorde con la época en que se vivía y con los Cursos Libres de Arte Plástico lanzó una propuesta innovadora para nuestro medio en el ámbito de la enseñanza artística.

Alfredo Guttero cerró una década que había estado marcada por la irrupción, desenvolvimiento y expansión de los movimientos de renovación artística y obligó con su acción a una redefinición de los criterios de homologación y a la convalidación de la existencia del movimiento moderno en nuestro país.

¹ Sobre la demarcación cronológica de la década adoptada aquí, cfr. Patricia M. Artundo. *Norah Borges: Obra Gráfica 1920-1930*. (Buenos Aires. [s.n.], 1994), p. 6 y también, Marcelo E. Pacheco. “Gutero, Xul Solar y Berni: tres protagonistas”. En: Catálogo exposición *20 obras maestras: Arte Argentino del siglo XX*. (Buenos Aires. Banco Velox, 1996), p. 15 y ss.

² Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. (Barcelona. Ediciones Península, 1987), p. 62.

³ *Ibidem*, p. 48.

⁴ Sobre la actividad de Malharro al frente de la Inspección Técnica de Dibujo del Consejo Nacional de Educación, cfr. nuestro “Bibliografía crítica de Martín A. Malharro: el dibujo como agente de educación”. *Estudios e investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, n. 9, 2003, p. 73-108.

⁵ Cfr. el *Official Catalogue of the Department of Fine Arts: Panama-Pacific International Exposition (with awards)*. (San Francisco. The Wahlgreen Company, 1915), pp. 93-94. Lo mismo puede afirmarse en relación con la participación oficial argentina en la XIIIª Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1922).

⁶ Cfr. Cayetano Córdova Iturburu. *80 años de pintura argentina: del Pre-impresionismo a la novísima figuración*. (Buenos Aires. Ediciones Librería La Ciudad, 1981); Romualdo Brughetti. *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*. (Buenos Aires. Ediciones de Arte Gaglianone, 1991).

⁷ Jorge López Anaya. “Emilio Pettoruti y la modernidad rioplatense” *Cuenta Cultura*. Buenos Aires, a. 3, n. 21, julio de 1994.

⁸ En otra oportunidad nos expresamos en contra del hecho de considerar hitos cronológicos a los años 1921 y 1924 y afirmamos que “[...] si los hechos mencionados dejaron su huella sobre la década estudiada –particularmente la exhibición del artista platense– su sola consideración resulta insuficiente a la hora de alcanzar una visión más amplia de nuestro campo artístico, de las fuerzas operantes en él y de los mecanismos de inserción y promoción adoptados por los artistas activos durante la tercer década del siglo” y optábamos por considerarlos insertos en un proceso más complejo que condujo a la efectiva actualización de nuestra cultura visual. En-

tendemos que esta postura sigue siendo válida y sólo nos detenemos en el caso Gómez Cornet en razón del desarrollo de nuestra exposición. Cfr. nuestra Introducción a *Norah Borges: Obra Gráfica 1920-1930*, op. cit., p. 6.

⁹ José María Lozano Mouján. *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. (Buenos Aires. Librería de A. García Santos, 1922), pp. 217-218.

¹⁰ F.F. de A. [Fernán Félix de Amador]. “Bellas Artes. Ramón Gómez Cornet”. *La Época*. Buenos Aires, viernes 4 de noviembre de 1921. En la nota se reproducen *Urpila, Una niña y San Francisco*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Atalaya [Alfredo Chiabra Acosta]. “Por los salones: Rodríguez Lozano y Julio Castellanos”. *La Protesta* (Suplemento Semanal). Buenos Aires, a. IV, n. 178, lunes 22 de junio de 1925, pp. 4-5.

¹³ Emilio Pettoruti, testimonio recogido en: Julio de la Paz. “Argentinos en Berlín: El pintor Emilio Pettoruti”. *Atlántida*. Buenos Aires, a. 6, n. 253, 8 de febrero de 1923.

¹⁴ Cfr. *Epistolario Alfredo Travascio-Luis Falcini*. Museo Nacional de Bellas Artes. Cartas 111 y 114, del 17 de junio de 1922 y del 22 de octubre de 1923, respectivamente.

¹⁵ Cfr. nuestro artículo “Modernidad y «vanguardia» en la década del veinte”. En: *Mercosul Cultural: Encuentros con a crítica* (São Paulo. Centro Cultural São Paulo, 1996), pp. 159-174. En él tomamos como publicación testigo a la revista *Atlántida* y nos detuvimos en los artículos de Julio de la Paz, en los “chistes” que parodiaban al futurismo y al cubismo –por ej. el pintor en el almacén: “¿no tiene del mismo queso con agujeros cuadrados?”– y otros como la noticia bibliográfica en *La Nación* que anunciaba el libro de Alberto M. Candiotti, *Passaruti* [i.e.: Pettoruti] (*Futurismo, Cubismo, Expresionismo, Sintetismo, Dadaísmo*).

¹⁶ Acerca de las distintas estrategias adoptadas por los artistas durante estos años, Cfr. Patricia M. Artundo y Marcelo Pacheco. “Estrategias y transformación: una aproximación a los años '20”. En: *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: Arte y Poder*. (Buenos Aires. CAIA, 1993), pp. 77-85.

¹⁷ [Roberto Giusti?]. “Ultraísmo”. *Nosotros*. Buenos Aires, a. 15, v. 39, n. 151, diciembre de 1921, p. 471. Cfr. también [Anónimo]. “Proa”.

La Nación. Buenos Aires, 18 de febrero de 1923, reseña dedicada a *Proa*. *Revista de renovación literaria*, en la que se verifica la postura señalada.

¹⁸ Sobre esta primera historia del periódico, Cfr. nuestro *Periódico-grupo-acción: Martín Fierro y su proyecto de renovación estética*. Informe final de Beca. Fondo Nacional de las Artes, 1996.

¹⁹ Alfredo Guttero, Carta a Luis Falcini, datada "Florenia, Enero 4 – 1925". En Alfredo Guttero. *Cartas a un amigo: Epistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini (1916-1930)*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte, FFyL, UBA, 2001, p. 57. Con introducción, notas y anexo documental y crítico de Patricia M. Artundo.

²⁰ Hemos tratado con mayor detenimiento este punto en "La crítica artística y su discurso escrito: las relaciones entre *Nosotros* y las «vanguardias» durante la década del veinte". En: Gustavo Buntinx et al. *Rasgos de identidad en la plástica argentina. Premio a la Crítica de arte Jorge Feinsilber 1993*. (Buenos Aires. Grupo Editor Latinoamericano, 1994).

²¹ [José L. Pagano]. "Exposición Raquel Forner". *La Nación*. Buenos Aires, miércoles 26 de setiembre de 1928.

²² Cfr. nuestro "Punto de convergencia. *Inicial y Proa* en 1924". En Carlos García y Dieter Reichardt. *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica* (Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2004), pp. 253-272, y "La flecha en el blanco: José Ortega y Gasset y *La deshumanización del arte*". *Estudios e investigaciones Nffl 6*. (Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Facultad de Filosofía y Letras. UBA. 1996), pp. 73-100.

²³ Salvo indicación en contrario, los datos biográficos aquí consignados se desprenden de su correspondencia con Luis Falcini. Cfr. nuestra edición en *Cartas a un amigo: Epistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini (1916-1930)*, op. cit. Las cuarenta y dos cartas que componen dicho *Epistolario* pertenecen al Museo Nacional de Bellas Artes.

²⁴ Al conocerse en Buenos Aires, la realización de su próxima exposición individual en el Palazzo Rosso de Génova (junio 1927), un cronista porteño afirmaba: "Nosotros, que hemos podido admirar su "Almorida" [i.e. *Almaide d'Etremont*, 1919], exquisita de color y ondulante, podemos pronosticar un gran acontecimiento para el arte argentino." Recorte, S.I. [*Crítica?*], lunes 14 de febrero de 1927. Archivo Fundación Pettoruti.

²⁵ Cfr. [Anónimo]. "Exposición de pintura argentina en Madrid". *La Nación*. Buenos Aires, lunes 12 de marzo de 1917; [Anónimo]. "Una exposición de arte argentino. Juicios que ha merecido". *La Nación*. Buenos Aires, miércoles 18 de abril de 1917; [Anónimo]. "La exposición de arte argentino". *La Nación*. Buenos Aires, 10 de mayo de 1917.

²⁶ [Nota de la redacción]. "La Asociación de Gentes de Letras y Arte La Peña". *Aurea. Revista mensual de todas las artes*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, abril de 1927.

²⁷ Tanto en el *Epistolario Alfredo Travascio-Luis Falcini* y en el *Epistolario Alfredo Chiabra Acosta-Luis Falcini* (ambos pertenecientes al Museo Nacional de Bellas Artes) como en el *Epistolario Carlos Giambiagi-Luis Falcini*, recogido en *Reflexiones de un pintor* (Buenos Aires. Editorial Stilcograf, 1972), aparecen referencias a Guttero que se derivaron de comentarios realizados por el escultor a sus otros amigos.

²⁸ Artículo para el cual parece haber sido Falcini quien le proporcionó las fotografías de sus obras y catálogos con los que el crítico lo escribió. Cfr. Atalaya. "Alfredo Guttero". *La Protesta* (Suplemento Semanal). Buenos Aires, a. V, n. 207, lunes 11 de enero de 1926, pp. 4-5.

²⁹ Cfr. Pedro A. Blake, "Alfredo Guttero". *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, 2ª época, n. 26, diciembre de 1925 y del mismo ensayista, "Alfredo Guttero". *Aurea. Revista mensual de todas las artes*. Buenos Aires, a. 1, n. 6-7, octubre-noviembre de 1927. En relación con la participación del pintor en *Martín Fierro*, Cfr. [Nota de la Redacción]. "Nuestro Aniversario", en el número 44-45, correspondiente a octubre-noviembre de 1927.

³⁰ Pagano menciona tanto en un artículo publicado con motivo del fallecimiento del pintor como en *El arte de los argentinos* una carta fechada probablemente durante los primeros meses de 1926 que el pintor le remitió desde Génova y en la que consignaba datos biográficos que el crítico empleó para redactar sus trabajos. Cfr. "Con la muerte de Alfredo Guttero desaparece uno de los valores más puros de nuestro arte". *La Nación*. Buenos Aires, viernes 2 de diciembre de 1932 y *El arte de los argentinos* (Buenos Aires. Edición del Autor, 1939-1930) Tomo III, pp. 185-191.

³¹ En *Cartas a un amigo*, op. cit., incluimos su correspondencia con Schiaffino (dos cartas fechadas en julio de 1927) y una carta de Candiotti dirigida al pintor a fines de ese mismo año.

³² Cfr. [Manuel R. Silveyra]. "El pintor argentino Alfredo Guttero". *La Prensa*. Buenos Aires, 2ª Sección, sábado 29 de octubre de 1927 y Guillermo Facio Hebequer. "Boliche de Arte" y "Al margen de una exposición", ambos artículos fueron publicados en ocasión de la muestra en el Boliche (1927) y reproducidos en *Sentido social del arte*. (Buenos Aires. Editorial La Vanguardia, 1936), pp. 99-103 y 107-109, respectivamente.

³³ La CNBA pagó —aunque con retraso de aproximadamente un año— \$ 2.000 por *Mujeres indolentes*; el premio en la Exposición Comunal reportó \$ 1.000; en el Salón de Rosario, su obra fue adquirida por la Comisión Municipal y el Segundo Premio Municipal le significó el ingreso de \$ 3.000.

³⁴ En su correspondencia con Luis Falcini hay importantes referencias al respecto. Cfr. *Cartas a un amigo*, op. cit., números 71 y 75. Por su parte, Ignacio Pirovano recordaba que solían "salir juntos en tardes de sol; a su pedido nos dirigíamos a los suburbios, a esas barriadas porteñas de "esquinas rosadas" y tapias carcomidas por el tiempo que formaban "graffiti" de infinitos matices de color". Ignacio Pirovano y Juan C. Paz. *Buenos Aires 1929*. (Buenos Aires. Viscontea Editora, 1966), pp. 217-218. Sobre el impacto de la ciudad en Guttero y su pintura de paisaje entre 1928 y 1929, Cfr. María T. Constantin. "Alfredo Guttero y el paisaje industrial" en la presente publicación y en Carlos Barbarito et al. *Arte Argentino del Siglo XX. Premio Bienal de Crítica de Arte Jorge Feinsilber*. (Buenos Aires [s.n.], 1990), pp. 31-52.

³⁵ Alfredo Guttero, Carta a Luis Falcini, datada "Bs. As. junio 5 - 1928". En *Cartas a un amigo*, op. cit., p. 93. De esta exposición participaron 57 artistas con 185 obras, entre ellos: Víctor Pissarro, Víctor Cunsolo, Raquel Forner, Juan Del Prete, Juan B. Tapia, Miguel C. Victorica, Fortunato Lacamera, Alejandro Xul Solar, Héctor Basaldúa, José A. Merediz, etc.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Sobre esta Asociación y su exposición, Cfr. nuestra "Introducción" a *Cartas a un amigo*, op. cit.

³⁸ Carta de Alfredo Guttero a Luis Falcini, datada "Bs. As. abril 12 - 1929." En *Cartas a un amigo*, op. cit., p. 104.

³⁹ Cfr. José E. Villarreal "El pintor Juan Manuel Gavazzo". *Nosotros*. Buenos Aires, 3.21, n. 222, y 223, noviembre-diciembre 1927, p. 261. En este artículo, Villarreal se refiere a la postura de Gavazzo Buchardo —compañero de Guttero en la Academia Ranson y miembro fundador de la AAAE— en relación con la política artística sostenida por la Academia, Museo y Comisión Nacional de Bellas Artes.

⁴⁰ [Nota de la Redacción], "De los estatutos de la Agrupación de Artistas Camuatí. Constitución y propósitos". *Camuatí. Publicación de Arte*, a. 9, n. 99, mayo de 1939, p. 2.

⁴¹ [Entrevista a Antonio García y Mellid] "Camuatí aspira a ser el centro de todos los trabajadores intelectuales del país". *La Literatura Argentina*. Buenos Aires, a. 1, n. 4, diciembre de 1928, p. 13.

⁴² Cfr. la correspondencia Guttero-Falcini, cartas n. 82, 83, 85 y 87, en las que hay importantes referencias a "Camuatí". El n. 1 de *Camuatí. Publicación de arte* apareció en mayo de 1929. Según se desprende de la correspondencia citada, Guttero también participó de la empresa editorial de la

agrupación. En el n. 2 (junio) aparecieron cuatro fotografías del *Piel roja* de Iván Mestrovic proporcionadas por el pintor, acompañadas por una nota sin firma, seguramente de su autoría.

⁴³ Cfr. “Camuati” aspira a ser el centro de los trabajadores intelectuales del país [Reportaje a Antonio García y Mellid]”. *La Literatura Argentina*. Buenos Aires, diciembre de 1928, a. 1, n. 4, pp. 13-14.

⁴⁴ Sobre las dos gestiones de Cantilo, Cfr. Félix Luna. “José L. Cantilo (1919-1921) (1928-1930)”. En: *Tres intendentes de Buenos Aires*. (Buenos Aires. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1985).

⁴⁵ José L. Cantilo. “Departamento Ejecutivo Municipal. La Agrupación de Artistas “Camuati” solicita un subsidio y exoneración de impuestos”. *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Publicación Oficial*, a. 6, n. 1803, mayo 3 de 1929, pp. 1153-1154.

⁴⁶ 4° “PROYECTO ACCION CULTURAL CAMUATI”. *Camuati. Publicación de Arte*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, mayo de 1929, p. 15.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ [Nota de la Redacción] “Sobre Carnaval”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, 2ª época, marzo 20 de 1924, a. 1, n. 2.

⁵⁰ Alfredo Guttero, Carta a Luis Falcini, datada “Bs. As. abril 2 – 1929”, *op. cit.*, p. 104. En relación con la palabra “Giranta” debemos mencionar que en su trabajo “Alfredo Guttero; Un protagonista de los años ‘20”, María T. Constantin y Silvana Varela transcriben “Jirantes”. Sin embargo, nosotros entendemos que no existen dudas sobre su ortografía y que lo que el artista escribió fue “Girantas”. En castellano sólo existe la palabra “gigante”, por tal motivo es probable que él haya querido referirse a “gigante” –del ital. “rodante”. De todas maneras –y dada la identificación que Guttero parece operar entre el sonido de la “g” del italiano y la “y” del castellano–, no se debe descartar la posibilidad de que estuviese haciendo un juego con la voz “yiranta” –luego, “yira”– para enfatizar su relación con la cultura popular de los barrios y la idea de movimiento que llevaba implícita. Cfr. María T. Constantin y Silvana Varela. “Alfredo Guttero: Un protagonista de los años ‘20”. En: *2as Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica*. (Buenos Aires. CAIA-Edit. Contrapunto, 1989), p. 116.

⁵¹ Cfr. Alfredo Guttero, Carta a Luis Falcini, datada “Bs. As. julio 4 – 1929”. En *Cartas a un amigo, op. cit.*, pp. 115-116. Durante el mes de junio de ese año, “Camuati” organizó una Exposición Colectiva de Artistas Argentinos en la Escuela de Adultos N. 6, de la que participaron veintitrés pintores y escultores en un grupo bastante heterogéneo y entre los que figuraron algunos relacionados directamente con Guttero –Bigatti, Domínguez Neira, Mazza, De Ferrari y Tosto– y resulta sintomática la ausencia del pintor.

⁵² Cfr. *La obra de “Amigos del Arte”: julio 1924-noviembre 1932*. (Buenos Aires, 1932), p. 65.

⁵³ Alfredo Guttero, Carta a Luis Falcini, datada “Bs. As. marzo 19 de 1929”. En *Carta a un amigo, op. cit.*, p. 101.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 102. Se trata de la colección “Les Artistes Nouveaux”, publicada por las Editions G. Cres & Cie. Dora Guttero, sobrina del pintor, conserva el ejemplar dedicado a Pascin con texto de Ivan Goll que apareció en 1929.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ En la misma carta, al referirse a la necesidad de preparar estos volúmenes, Guttero le decía: “en especial el de Figari, que se le considera artista nuestro por su actuación y porque todo lo suyo es de acá y para acá.” Sobre el rol que cumplió en nuestro país el pintor uruguayo como así también de los pasos que lo llevaron a ubicarse en un lugar privilegiado y respetado por la joven generación. Cfr. Marcelo Pacheco y Patricia M. Artundo. “Cronología biográfica”. En: *Figari*. (Buenos Aires. Banco Velox, 1996).

⁵⁷ Este primer volumen –y el único hasta donde sabemos– se conoció en la colección Nuevos Valores Plásticos de América, de Ediciones Alfa, dirigida

por Raúl E. Lagomarsino, bajo el título *Figari*, con prólogo de Jorge L. Borges, en 1930. En su contratapa se informaba que estaba en prensa el n° 2, dedicado a Alfredo Bigatti con texto de Jacobo Fijman y en preparación los de Malharro, Falcini, Guttero y Fioravanti. En la Fundación Forner-Bigatti no existen rastros sobre el ensayo de Fijman.

⁵⁸ El Nuevo Salón. Año Primero se reiteró anualmente en las salas de Amigos del Arte hasta 1935 –excepto en 1932– pero con otra denominación: Salón de Pintores y Escultores Modernos (1930); Salón de Pintores Modernos (1931); Salón de Pintores y Escultores Modernos (1933); Salón de Pintores Modernos (1934 y 1935).

⁵⁹ [Anónimo]. “Una incidencia”. *La Fronda*. Buenos Aires, martes 15 de noviembre de 1927.

⁶⁰ Lo mismo podría decirse del Salón Florida organizado por Raúl Scalabrini Ortiz, en 1927, del que participaron cincuenta y seis artistas de los cuales sólo seis podían ser alineados en tendencias de renovación: Basaldúa, Borges, Del Prete, Bigatti, Travascio y Xul Solar.

⁶¹ [Nota de la Redacción]. “Salón de Arte Moderno Argentino-Uruguayo”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, a. 2, n. 14 y 15, enero 24 de 1925.

⁶² [Nota de la Redacción]. “Salón de Arte Moderno”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, a. 2, n. 17, mayo 17 de 1925.

⁶³ Al respecto, Alberto Prebisch, afirmaba: “Varios son los artistas, de indudables merecimientos, que podrían haber figurado con honor al lado de los antedichos. Pintores como Horacio Butler, Travascio, Tapia, del Prete, escultores como Curatella Manes [sic] y Falcini, arquitectos como Alejo Martínez y Fermín Bereterbide, hubieran acrecentado eficazmente el valor demostrativo de esta exposición. Acaso el orgulloso apartamiento de una obra aislada, no tenga, ante la opinión puerilmente impresionable del público, la fuerza convincente de un nutrido “conjunto.” Alberto Prebisch. “Marinetti en los Amigos del Arte”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, a. 3, n. 30-31, julio 8 de 1926.

⁶⁴ Carta de Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya) a Luis Falcini, n. 29, 15 de octubre de 1925. *Epistolario Alfredo Chiabra Acosta-Luis Falcini, op. cit.* Cfr. también la carta n. 28, 1º de octubre de 1925.

⁶⁵ Atalaya [Alfredo Chiabra Acosta]. “Escuelas y personalidades”. En: *Exposición 6 Feria*. Boliche de Arte. 26 de octubre a noviembre 10 [1927].

⁶⁶ De Lino E. Spilimbergo a Alfredo Bigatti, París, enero 18 de 1927. En Archivo Fundación Forner-Bigatti.

⁶⁷ Carta de Alfredo Guttero a Luis Falcini, datada “Bs. As. octubre 25 - 1928.” En *Cartas a un amigo, op. cit.*, p. 98.

⁶⁸ Catálogo Exposición. *Nuevo Salón*. Año Primero. (Buenos Aires. Amigos del Arte, septiembre de 1929) [portada].

⁶⁹ Carta de Alfredo Guttero a Luis Falcini, datada “Bs. As. Setiembre, 24 de 1929.” En *Cartas a un amigo, op. cit.*, pp. 118-119.

⁷⁰ Cfr. “Un grupo de pintores calificados como de vanguardia inaugurará hoy una exposición llamada Nuevo Salón en el local de los Amigos del Arte”. *La Prensa*, Buenos Aires, a. 60, n. 21.754, 12 de septiembre de 1929, Sección Segunda. El matutino le dedicó una página completa a la reproducción de las obras de los artistas participantes de la exposición. Cfr. también: “Notas de Arte. Nuevo Salón”. *La Razón*. Buenos Aires, septiembre 19 de 1929; “La muestra del grupo “Nuevo Salón”. *El Diario*. Buenos Aires, sábado 14 de septiembre de 1929, p. 4; “Del Nuevo Salón”. *El Diario*. Buenos Aires, martes 17 de septiembre de 1929, p. 4; “Pintura y escultura: El Nuevo Salón”. *La Prensa*. Buenos Aires, martes 1º de octubre de 1929, p. 21; R. A. Vázquez Paz. “Nuevo Salón. Año Primero”. *Claridad*. Buenos Aires, a. 8, (70) n. 192, 12 de septiembre de 1929.

⁷¹ Ignacio Pirovano, *op. cit.*, p. 218.

⁷² Carta de Alfredo Guttero a Luis Falcini, datada “Bs. As. le 15 octubre 1927”. En *Cartas a un amigo, op. cit.*, p. 184.

⁷³ [Manuel Rojas Silveyra ?]. "Pintura y escultura: El Nuevo Salón". *La Prensa*. Buenos Aires, martes 1º de octubre de 1929, p. 21.

⁷⁴ [José M. Lozano Mouján]. "La muestra del grupo "Nuevo Salón". *El Diario*. Buenos Aires, sábado 14 de septiembre de 1929, p. 4.

⁷⁵ Ignacio Pirovano, *op. cit.*, pp. 218-219.

⁷⁶ En carta a Luis Falcini (datada "Floresncia mayo 11 1925"), Guttero le decía: "Pensar que se discuta y se pretenda hablar de cubismo como de una novedad cuando existen las realizaciones admirables de [Carlo] Crivelli y [Luca] Signorelli, por no citar [más] que dos en ese sentido y como en eso en todo. Y paro de hablar en esa corriente porque tengo tanto en el buche que sería un atentado a la *mesure* insistir." En *Cartas a un amigo*, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁷ Alfredo Bigatti. "Alfredo Bigatti. Datos biográficos y otros". En: Julio E. Payró. *Bigatti*. (Buenos Aires. Academia Nacional de Bellas Artes, 1966), p. 26.

⁷⁸ *Comisión Nacional de Bellas Artes. Resumen de la obra realizada durante la presidencia del Arquitecto Martín S. Noel*. (Buenos Aires, 1931), p. 8.

⁷⁹ [Anónimo]. "El XIX Salón Nacional de Bellas Artes". *La Prensa*. Buenos Aires, sábado 21 de septiembre de 1929, p. 7. Los miembros del jurado de pintura eran: por la CNBA, Enrique Prins, Miguel C. Victorica y Alfredo G. Torcelli; designados por los concurrentes, Juan B. Tapia y Francisco Vidal.

⁸⁰ [José M. Lozano Mouján]. "Obras premiadas en el Salón Nacional". *El Diario*. Buenos Aires, viernes 13 de septiembre de 1929, p. 5.

⁸¹ Cfr. [Anónimo] "Qué le parece el Salón Nacional de Bellas Artes. Opina el pintor José Martorell". *Crítica*. Buenos Aires, miércoles 25 de septiembre de 1929, p. 7. [Anónimo] "El pintor José Arato". *La Prensa*. Buenos Aires, jueves 26 de septiembre de 1929, secc. 2a, p. 4. [Anónimo]. "Exposición Italo Botti". *La Prensa*. Buenos Aires, martes 10 de septiembre de 1929, p. 11. Guillermo Facio Hebequer. "Filosofía pictórica". Recogido en *Sentido social del arte*, *op. cit.*

⁸² Tres de las galerías más importantes tenían sus salas en la calle Florida: Müller, Witcomb y Amigos del Arte. En 1930 se sumaría a ellas —exponiendo a artistas argentinos— la sala de Nordiska Companiet (Florida 101). La Comisión Nacional de Bellas Artes tenía su sede en la calle Arenales 687 y también funcionaba como sala de exposiciones. Cerca de ellas, pero fuera del eje de Florida, la Agrupación de Gentes de Letras y Arte "La Peña" organizaba desde 1926 sus muestras en Avda. de Mayo 829. Sobre el funcionamiento de las salas de exposición al iniciarse los años '30, Cfr. María Teresa Espantoso Rodríguez. *Panorama de las artes plásticas en la Argentina: 1930-1935*. Informe final de Beca de Perfeccionamiento, 1989-1992. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

⁸³ Un ejemplo lo constituye la colección de Atilio Larco que además de las firmas europeas acostumbradas —Harpignies, Cottet, Degas, Simon, Sorolla— había incorporado las de Vázquez Díaz, Casorati y Modigliani. Entre los argentinos, poseía obras de Guttero, Pettoruti, Cid, Berni, Badi, Basaldúa, Spilimbergo, Forner, Cunsolo, Del Prete, Butler, Figari. Cfr. [Anónimo]. "La galería de cuadros de Atilio Larco". *La Prensa*. Buenos Aires, Sección cuarta, 6 de octubre de 1929. No ha de resultar extraño que, una vez constituida la Sección de Arte Plástico de la Asociación Wagneriana, varias de las obras vendidas ingresasen a esta colección. Cfr. Anexo Documental: I. Creación de la Sección Arte Plástico, incluido en nuestro "Alfredo Guttero en Buenos Aires: 1927-1932". *op. cit.*, pp. 62-65.

⁸⁴ Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Programa *Inauguración de la Sala de Conciertos. Gran concierto Sinfónico dirigido por el maestro Ottorino Respighi. Año 1929*. Lunes 9 de septiembre, a las 21:15 hs. Agradezco al Maestro Valenti Ferro el haberme permitido consultar todo el material relativo a la Asociación utilizado en este trabajo.

⁸⁵ Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Memoria y Balance correspondiente al año 1928*. Aprobados en la Asamblea General Ordinaria, celebrada el día 7 de enero de 1929. Sobre la historia de la institución, Cfr. Enzo

Valenti Ferro. "La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: Reseña Histórica". (Buenos Aires, [s.n.], 1992).

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Libro de Actas: 1924-1931*. Sesión del 28 de agosto de 1929, folio 10.

⁸⁸ Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Memoria y Balance correspondiente al año 1929*. Aprobados en Asamblea General Ordinaria, celebrada el día 19 de enero de 1930. p. 16.

⁸⁹ Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Libro de actas*, *op. cit.* Sesión del 16 de abril de 1930, folio 296.

⁹⁰ También informaba que Guttero presentaría oportunamente un plan y las tarifas que regirían en las exposiciones. Este último punto no aparece bien desarrollado en el *Libro de Actas*, pero sabemos que los gastos originados estarían a cargo de la Asociación.

⁹¹ Barradas: 22 de mayo a 14 de junio; Domínguez Neira: 16 de junio a 4 de julio; Pissarro: 1º a 19 de agosto; Ballester Peña: 22 de agosto a 11 de setiembre; Sibellino: 15 a 29 de setiembre; Borges: 2 a 18 de octubre; Forner: 23 de octubre a 8 de noviembre; Spilimbergo: 14 de noviembre a 2 de diciembre. Pintores Modernos: 23 de diciembre al 13 de enero de 1931. Durante el mes de julio tuvo lugar la XI Exposición Nacional de Tapices y Tejidos nortños, presentada por la Liga Patriótica Argentina. Al respecto es difícil suponer que Guttero tuviera contactos directos con Manuel Carlés y es más probable —dado el poco espacio que se le dedica en la reseña de la temporada— que la Liga haya alquilado la sala —como lo haría al año siguiente— a través de algún otro contacto en la AW.

⁹² Asociación Wagneriana de Buenos Aires. "Creación de la Sección Arte Plástico". En: *Memoria y Balance correspondientes al año 1930*. Aprobados en la Asamblea General Ordinaria celebrada el 19 de enero de 1931. (Buenos Aires, 1932)

⁹³ Luis Falcini vivió en Montevideo entre los años 1919 y 1929. Mantuvo correspondencia con Barradas y dos de sus cartas las donó al Museo Nacional de Bellas Artes, pero, lamentablemente, éstas han desaparecido.

⁹⁴ Antonio de Ignacios. *Historial Rafael Barradas*. (Montevideo, [s.n.], 1953), p. 269.

⁹⁵ Tanto Guttero como Barradas habían realizado gran parte de su obra en Europa, ambos habían pensado en regresar a América buscando "descubrir" el continente; en su última obra, el uruguayo había manifestado un interés creciente por conciliar el arte moderno y el arte cristiano, en una conjunción que no era ajena al propio interés del argentino, que en estos últimos años había incrementado su obra de temática religiosa.

⁹⁶ Cfr. Alfredo Guttero, Carta a Luis Falcini, datada "Bs. As. Junio 24 — 1929". En *Cartas a un amigo*, *op. cit.*, p. 113. Los artistas a participar en este emprendimiento en Uruguay eran Gavazzo Buchardo, Bigatti y Guttero.

⁹⁷ [Julio Rinaldini]. "Las Artes. Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Primer Grupo". *La Opinión*. [Buenos Aires?], lunes 22 de diciembre de 1930, p. 5. Recorte Fundación Forner-Bigatti.

⁹⁸ [José L. Pagano]. "Bellas Artes. Exposición de Pintura Moderna". *La Nación*. Buenos Aires, domingo 28 de diciembre de 1930.

⁹⁹ [Julio Rinaldini]. "Las Artes. Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Primer Grupo", *op. cit.*

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ [José L. Pagano]. "Bellas Artes. Exposición de Pintura Moderna", *op. cit.*

¹⁰² Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Memoria y Balance correspondientes al año 1931*. (Buenos Aires, 1932), p. 11.

¹⁰³ Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Libro de actas*. Sesión del 13 de julio de 1931, folio 37.

¹⁰⁴ Alfredo Guttero, tarjeta postal a su hermano Pepe, s.f. En Archivo Familiar Dora Guttero (localización actual desconocida). De esta exposición participaron 13 países, con un total de 197 artistas. De Argentina, lo hicieron diecinueve, entre ellos Antonio Pedone, quien obtuvo el Segundo

Premio. Lamentablemente no poseemos mayores datos respecto de la participación argentina. Cfr. [Anónimo]. “Quedó inaugurada la Gran Exposición Panamericana de Arte”. *Crítica*. Buenos Aires, a. 18, n. 6294, jueves 15 de enero de 1931, p. 2.

¹⁰⁵ Alfredo Guttero, testimonio recogido en “Declaraciones del pintor Guttero”, *Recorte*, S.L., s.f. [mayo 1931]. Archivo Fundación Forner-Bigatti.

¹⁰⁶ Los antecedentes de una mala relación personal entre Guttero y Chiappori los encontramos desde muy antiguo. En 1912, desde *La Nación*, el escritor y crítico de arte –en ese entonces secretario del Museo– había objetado duramente su envío al Salón Anual, juicio que reiteró a comienzos de 1913 en la revista *Pallas*. Años después Guttero culpó a Chiappori de las inconvenientes en relación con el pago de *Mujeres indolentes*, adquirida por CNBA para el Museo. Al respecto, Cfr. el Epistolario Guttero-Falcini, datada “Bs. As. agosto 4 de 1928”. En *Cartas a un amigo*, *op. cit.*, pp. 96-97. Asimismo conviene destacar que del total de 13 obras del pintor que integran el patrimonio del MNBA –a excepción de un conjunto de ocho “academias” y de *Mujeres indolentes*– todas ingresaron después del fallecimiento del artista a través de diferentes legados: José André, Miguel Lermor, S. Scheimberg, otra adquirida por el FNA y dos más adquiridas por la Comisión, después de 1940. Respecto de la *Anunciación*, su ingreso se hizo efectivo recién en 1936 debido a que el pintor la había donado verbalmente –de hecho se encontraba en el Museo– antes de su fallecimiento, momento en el cual aún no había sido aprobada la reglamentación de donaciones de obras. Cfr. Legajo de la obra, n. 1907. MNBA.

¹⁰⁷ Atilio Chiappori. “El momento actual de la pintura”. *El Hogar. Ilustración semanal argentina*. Buenos Aires, a. 26, n. 1092, setiembre 5 de 1930, pp. 7, 22 y 69. En estrecha relación con éste y en los mismos términos, apareció el de Pedro Zonza Briano, “El momento actual de la escultura”. *El Hogar*, n. 1092, septiembre 19 de 1930, pp. 7 y 72.

¹⁰⁸ Atilio Chiappori. “El momento actual de la pintura”, *op. cit.*

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Horacio Butler. “Carta Abierta”. *El País*. Córdoba, lunes 2 de marzo de 1931.

¹¹² [Anónimo]. “Un pedido de los artistas argentinos”. Recorte. S.L., s.f. [1930]. Archivo Schiaffino. MNBA (Carpeta de recortes).

¹¹³ [Anónimo]. “Una comisión de artistas que fué recibida por el presidente provisional expuso los motivos de esa gestión”. Recorte. S.L., s.f. [1930]. Archivo Schiaffino. MNBA (Carpeta de recortes).

¹¹⁴ Jorge A. Warley. *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*. (Buenos Aires. CEAL, 1985), p. 12.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 34-35.

¹¹⁶ Horacio Butler *et al.* “Carta Abierta”. *Argentina. Periódico de arte y crítica*. Buenos Aires, a. 1. n. 2, junio de 1931. p. 10. Entre los críticos, figuraban Atalaya, Guillermo de Torre y Estarico, y entre los escritores Ganduglia, Delfino, González Tuñón, Lagomarsino, Mastronardi, Petit de Murat, etc.

¹¹⁷ Comisión Nacional de Bellas Artes. *Resumen de la obra realizada durante la Presidencia del Arquitecto Martín S. Noel*, *op. cit.*, pp. 5 y ss.

¹¹⁸ Cfr. María T. Espantoso Rodríguez. *Panorama de las Artes Plásticas en la Argentina*, *op. cit.* p. 111.

¹¹⁹ En el mismo contexto de crítica y oposición debe ser entendida la presentación en Montevideo de esta exposición (mayo 1931) relacionada con su objeción a la política oficial seguida con los envíos argentinos al exterior. Hemos tratado este punto con mayor detenimiento en nuestra “introducción” a *Cartas a un amigo*, *op. cit.*, a la que remitimos al lector.

¹²⁰ Pedro Domínguez Neira. *Libro de Caja*. 15 de abril de 1932. Archivo Fundación Forner-Bigatti.

¹²¹ Ricardo Gutiérrez. “El cambio fundamental en mi pintura –dice Raquel Forner– se debe a la contemplación de la obra de los maestros antiguos”. *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 11 de marzo de 1933.

¹²² Alfredo Bigatti. “Alfredo Bigatti. Datos biográficos y otros”, *op. cit.* p. 27.

¹²³ *Argentina. Periódico de arte y crítica*. Buenos Aires, a. 1, n. 2, junio de 1931, p. 10.

¹²⁴ “Yo pienso mucho en sus concepciones escultóricas como si una voz misteriosa me hablase y me dijese que Ud. en su escultura y yo en pintura llegaremos a colaborar en alguna obra. Qué hermoso sería! Tanto hay por hacer por allá y creo que sólo estaría en un poco de audacia de ambos.” Carta de Alfredo Guttero a Luis Falcini, datada “Génova julio 7 1926”. En *Cartas a un amigo*, *op. cit.*, p. 78.

¹²⁵ Julio E. Payró. “El arte monumental de Alfredo Guttero (1922-1932)”. *La Nación*. Buenos Aires, domingo 24 de junio de 1934, p. 3.

¹²⁶ En estas últimas se informaba cuál era su organización y quiénes coregían: Dibujo-pintura: Forner; Composición: Guttero; Dibujo-Escultura: Bigatti y Pintura-Naturaleza muerta: Domínguez Neira. En Archivo Fundación Forner-Bigatti

¹²⁷ Alfredo Guttero *et al.* “LOS CURSOS LIBRES DE ARTE PLÁSTICO”. LAS NUEVAS TEORÍAS EN LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA. LOS PINTORES Raquel Forner, Alfredo Guttero, Domínguez Neira y el escultor Alfredo Bigatti dirigen la orientación artística de un nuevo grupo de escultores y pintores”. Archivo Fundación Forner-Bigatti. Martha Nanni, en su “Aproximación a la figuración en el arte argentino 1927-1937”, lo cita atribuyéndoselo a Guttero, como “Manifiesto”. Cfr. Catálogo exposición *Arte de Argentina*. The Museum of Modern Art Oxford-Fundación para las Artes Centro Borges. Buenos Aires 18 de octubre al 22 de diciembre de 1995, p. 28, nota 30. En nuestro Anexo Documental: 2 reproducimos dicho texto en su totalidad. Cfr. “Alfredo Guttero en Buenos Aires: 1927-1932”. *op. cit.*, pp. 62-65.

¹²⁸ Saúl R. Morando Maza. “La derecha social ante la izquierda del arte”. *El Hogar*. Buenos Aires, a. 28, n. 1186, 8 de julio de 1932, p. 81. Sobre la entrevista periodística, Cfr. Jorge B. Rivera. *El periodismo cultural*. (Buenos Aires. Paidós, 1995).

¹²⁹ Alfredo Guttero *et al.* “Los Cursos Libres de Arte Plástico”, *op. cit.*

¹³⁰ Raquel Forner. “La pintora Raquel Forner opina”. *Noticias Gráficas*. Buenos Aires, octubre de 1933.

¹³¹ Alfredo Guttero, carta a Luis Falcini, datada “Bs. As. mayo 13-1929”. En *Cartas a un amigo*, *op. cit.*, p. 109.

¹³² Cfr. Ricardo Gutiérrez. “El cambio fundamental...”, *op. cit.*, donde se recoge este testimonio de Forner.

Bibliografía

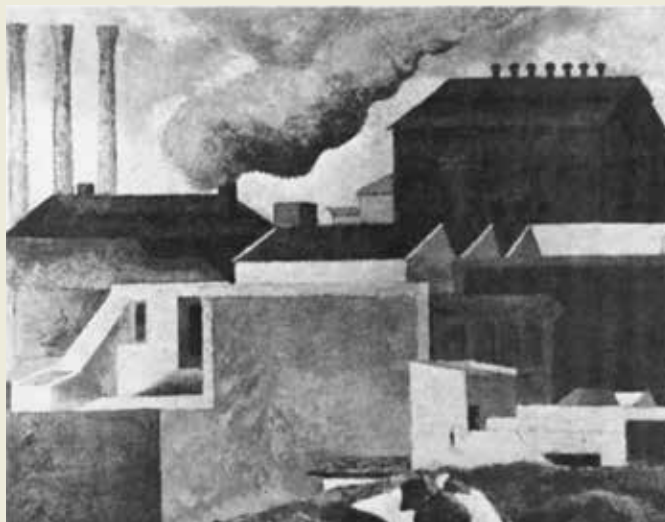
- BASTOS KERN, María L. "A modernidade argentina e os sistemas formais franceses". Separata da *Revista Estudos Ibero-Americanos*, vol. XIV, n. 2, dezembro de 1988.
- CONSTANTIN, María T. "Alfredo Guttero y el paisaje industrial". En: Carlos Barbarito *et al.* *Arte Argentino del Siglo XX, Premio Bienal de Crítica de Arte Jorge Feinsilber*. (Buenos Aires. [s.n.], 1990), pp. 31-52.
- CONSTANTIN, María T. y Silvana VARELA, "Alfredo Guttero: Un protagonista de los años veinte". En: *II Jornadas de Teoría e Historia del Arte. Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica*. (Buenos Aires. CAIA-Edit. Contrapunto, 1990), pp. 110-119.
- GUTTERO, Alfredo. *Cartas a un amigo: Epistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini (1916-1930)*. (Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte, FFyL, UBA, 2001). Con introducción, notas y anexo documental y crítico de Patricia M. Artundo.
- LOPEZ ANAYA, Jorge. "Arte argentino entre humanismo y tardomodernidad". En: *Una visión de la plástica argentina contemporánea: 1940-1990*. (Buenos Aires. Patio Bullrich, 1991).
- NANNI, Martha. "Aproximación a la figuración en el arte argentino 1927-1937". En: Catálogo exposición *Arte de Argentina*. (Buenos Aires. Museum of Modern Art Oxford y Fundación para las Artes-Centro Borges, 18 de octubre al 22 de diciembre de 1995).
- "Los modernos". En: Asociación Argentina de Críticos de Arte. *Historia Crítica del Arte Argentino*. (Buenos Aires. Telecom, 1995), pp. 57-69.
- PACHECO, Marcelo E. "Guttero, Xul Solar y Berni: tres protagonistas". En: Catálogo exposición *20 Obras Maestras. Arte Argentino Siglo XX*. (Buenos Aires. Museo Nacional de Arte Decorativo, marzo-abril 1996), pp. 13-25.
- PACHECO, Marcelo E. y Ana M. TELESCA. *Las vanguardias plásticas argentinas en la década del veinte. Antología Documental*. (Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 1988).
- *La pintura y el ambiente plástico argentino en la década del veinte*. (Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 1988). Temas de Historia del Arte, 6/1 al 3.
- PACHECO, Marcelo E. y Patricia M. ARTUNDO. "El Nuevo Salón entre Xul Solar y Víctor Pissarro". (Buenos Aires. Art House, 1993).
- PAGANO, José L. "Alfredo Guttero". En: *El arte de los argentinos*. (Buenos Aires. Edición del Autor, 1939-1940) Tomo III, pp. 185-191.
- PAYRÓ, Julio E. *Alfredo Guttero*. (Buenos Aires. Editorial Poseidón, 1943).
- PIROVANO, Ignacio y Juan C. PAZ. *Buenos Aires 1929*. (Buenos Aires. Viscontea Editora, 1966).
- ROSELL, Luisa *et al.* *Guttero*. (Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1980).



Retrato de Alfredo Guttero, ca.1895
Cat. 60



Silo, s/f, óleo, 16 x 22 cm Museo Nacional de Bellas Artes



Paisaje de Puerto Nuevo o Elevadores, 1928. Cat. 21

NOTA:

Versión revisada del texto publicado en Carlos Barbarito *et al.* *Arte Argentino del Siglo XX, Premio Bienal de Crítica de Arte Jorge Feinsilber*. (Buenos Aires. [s.n], 1990), pp. 31-52. Las imágenes reproducidas y mencionadas en el texto fueron tomadas de dicha publicación.

ALFREDO GUTTERO Y EL PAISAJE INDUSTRIAL

María Teresa Constantin

I. Introducción

En 1986 y 1987 dos acontecimientos artísticos revitalizaron la obra de Alfredo Guttero para el “gran público”. En 1986 el Museo Nacional de Bellas Artes inauguró las salas del primer piso dedicadas a pintura argentina. Remodeladas y siguiendo un coherente recorrido museográfico, es posible apreciar allí, en forma permanente, un grupo de sus mejores obras. En 1987 las Salas Nacionales de Exposiciones y la Dirección Nacional de Artes Visuales realizaron una importante muestra retrospectiva del artista, lo que posibilitó que un número considerable de visitantes tuviera acceso a una visión global de su producción artística.

En el plano teórico, por el contrario, no ha habido un desarrollo paralelo. La bibliografía disponible es escasa. No existen textos que profundicen en el estudio de su obra y que contribuyan a su real valorización en el arte argentino.

El propósito de estas líneas es permitir una aproximación a un aspecto poco considerado de su obra: sus paisajes industriales. No se pretende agotar el tema sino contribuir al inicio de la actualización necesaria al estudio de la obra de Alfredo Guttero.

No son objeto de este trabajo sus composiciones con figuras humanas, “pinturas religiosas”, retratos o naturalezas muertas. Serán consideradas cuatro obras:

- *Silo*. Estudio, s/fecha, óleo, 16 x 22 cm. Museo Nacional de Bellas Artes (Figura 1).
- *Elevadores*. Óleo, 1928, 60 x 70 cm. Colección privada (Figura 2).
- *Elevadores de grano*. Yeso, 1928, 60,7 x 70,7 cm. Colección privada (Figura 3).
- *Puerto*. Óleo, 1928, 62 x 72 cm. Colección privada (Figura 4).

El conjunto de sus paisajes industriales fue realizado en Buenos Aires en 1928-1929, poco después de su llegada a la ciudad y componen un núcleo definido dentro de su obra.

Pintor esencialmente dedicado a la figura humana, sorprende con la modernidad depurada de esas masas arquitecturales donde el hombre se ha empequeñecido hasta desaparecer.

...Un momento distrajeron a Guttero los paisajes urbanos de Buenos Aires y sus alrededores. *Descubrió temas plásticos en los aspectos más modernos del puerto* y en los rincones perdidos entre los altos edificios de la pujante ciudad, en esas casitas vetustas de formas y colores inesperados, con que tropezaba en sus andanzas. Reprodujo esos restos del pasado con una técnica etérea, casi impresionista, *mientras reservaba el rigor de la geometría e imponía un ritmo rectilíneo, casi cubista, a los motivos portuarios, caracterizados por la ciclópea, rígida masa de sus construcciones.*¹

Es éste uno de los pocos, sino el único, texto que se refiere al tema. En él, Payró plantea lo esencial del problema.

II. 1927: El regreso

Es habitual considerar que Guttero regresó a Buenos Aires decidido a permanecer, que el suyo fue un regreso planificado y definitivo. Sin embargo, no es así:

... Mis intenciones son de quedarme poco tiempo.²

...he venido por poco tiempo. Yo mismo no sé a que he venido... Le decía que vengo por poco tiempo y eso porque tengo en Génova mi estudio fijo que no puedo abandonar.³

Es posible suponer que, si luego decide permanecer, se deba a dos factores. En primer lugar, al impacto recibido por los cambios que se produjeron en Buenos Aires durante los años que duró su ausencia. En segundo lugar, y muy estre-

chamente ligado con el primero, es el entusiasmo con que su obra y su persona fueron acogidas por los jóvenes artistas que, en Buenos Aires, estaban llevando a cabo un combate frontal contra el anquilosamiento del gusto oficializado en el Salón.

La correspondencia que Guttero mantiene con Falcini denota un entusiasmo lindante casi con la exaltación de la que carecen sus cartas de los años anteriores, dedicados al trabajo solitario. Entusiasmo que debe vincularse a su empeño como organizador de asociaciones y exposiciones a las que dedica gran parte de su tiempo.

Hace tres días que estoy acá y sigo desconcertado. Buenos Aires es una gran ciudad y debe por cierto encerrar mucho interés que de llegada no se nota.⁴

Estoy sorprendido y aún sin rumbo en Buenos Aires. No encuentro nada que sea parecido a lo que conocí... y eso me tiene en una perpetua sorpresa y desconcierto; pero eso sí, estoy lleno de admiración ante el progreso increíble y espero mucho.⁵

Es Guttero quien habla. Conviene entonces detenerse para ver más de cerca los elementos que provocan su asombro.

III. La Argentina

En realidad muchos de esos elementos que han modificado la ciudad se han gestado en 1890, pero comenzaron a hacerse visibles luego de la partida de Guttero a Europa en 1904.

Acaecida la crisis de 1890, la principal respuesta superadora fue dada por una gran expansión agropecuaria. Los productores argentinos se mostraron en esos años ágiles y rápidos para adaptarse a nuevas situaciones. Millares de brazos de colonos y tierras nuevas fueron el sustrato de la enorme riqueza surgida del campo y que dejó un marcado saldo positivo para el país. Argentina se colocó entonces en un lugar privilegiado como exportador de cereales y carnes. Como consecuencia, se desarrollaron los frigoríficos y la producción se hizo dependiente de los puertos (Buenos Aires, La Plata, San Nicolás, Rosario, Campana); al mismo tiempo, se generó una imbricada relación: demanda externa-puertos-frigoríficos-ferrocarril. Ciertas áreas se especializaron en la producción exterior: Buenos Aires se convirtió en el puerto privilegiado.

Mientras tanto, población y sociedad han sufrido modificaciones espectaculares debidas al flujo inmigratorio que alteró la estructura demográfica argentina (aunque fue mayor en otros países, en la Argentina la proporción de extranjeros sobre la población nativa fue la más alta: del 30% en 1914). Se aceleró el proceso de urbanización (53% de la población vivía en centros urbanos) y en 1914 el número de habitantes alcanzaba 7.800.000 contra 1.500.000 de 1869.

En lo político, el proceso fue más lento, pero en el marco de una sociedad cambiante las modificaciones fueron también notables. Las fórmulas políticas válidas para períodos anteriores dejaron de tener vigencia: en 1912 se produjo la reforma electoral. En 1916 el radicalismo, luego de años de revolución-oposición-abstencionismo, ganó las elecciones presidenciales y se mantuvo hasta 1930 en el gobierno, cuando el golpe de Estado confirmó la tendencia política internacional.

El país dejó de ser la Gran Aldea; transformaciones económicas y sociales alteraron el perfil urbano, paisaje y topografía natural, y Roberto Arlt y Oliverio Girondo son la respuesta a *Don Segundo Sombra*.

IV. Más allá de las fronteras

Tomar como única clave, para la lectura de los paisajes industriales, las modificaciones producidas en Buenos Aires, sería sin embargo un error: se estaría pasando por alto el hecho de que existen internacionalmente preocupaciones artísticas similares a las de Guttero, preocupaciones que él no ignora y que por el contrario tiene muy presente.

Jean Claire en “Donnèes d'un probléme” constata:

...permanecen (los pintores) fieles a la observación de la realidad. Más aún, pintan retratos, naturalezas muertas, paisajes, escenas de género, escenas alegóricas y hasta escenas religiosas...

... Se inscriben en esa vasta corriente que, entre las dos guerras, en reacción a las vanguardias retornan a lo real y retornan, para ordenar ese real, en los géneros tradicionales.⁶

Es Jean Clair también el que señala:

... para un artista americano que viene a París a recibir del fauvismo y del cubismo el impacto que lo liberará, piensa él, de la tradición, ¿cuántos europeos hay solidarios en contra de esa tradición...? Y los americanos, después de todo, cuántos vendrán a Europa, no para sufrir el impacto de lo nuevo, sino para reconfortarse en el ejemplo de la tradición?⁷

Y más adelante:

...Americanos, ellos se juzgan los herederos de una tradición, no los artesanos de su liquidación. Vienen a recoger un patrimonio, no sueñan con rechazarlo.⁸

El itinerario europeo de Guttero confirma y se corresponde con estas apreciaciones. Efectivamente, llama la atención que una personalidad como la suya, descrita por Falcini como “hombre muy culto en letras, en música, y sin ninguna duda en arte; muy generoso, especialmente con sus colegas artistas”⁹ y que ya en Buenos Aires será la cabeza aglutinante de artistas mucho más jóvenes que él (y que se reclaman permanentemente modernos) no se haya relacionado en París con las “vanguardias”. París era en ese momento un hervidero de tendencias en las que actuaban futuristas, cubistas, fauvistas y luego surrealistas y dadaístas y las diversas variantes de la abstracción. Se trata indudablemente de una elección, sus preocupaciones artísticas pasan por otro lado y su trabajo solitario en París es parte de esa elección.

Reservará su entusiasmo para los movimientos con los que sí se siente emparentado:

...Reconozco hoy la tontería de creer que sólo en París se puede vivir... Hay un viento de renovación que sorprende en Berlín... he visto la más bella y completa exposición de Cézanne de la que tenga idea desde que estoy en Europa...¹⁰

...la Italia de hoy es distinta de la que usted vio y que vi yo también antes de la guerra. Hoy hay un movimiento moderno bien definido. En esta época de nacionalismos exasperados en que vivimos, los pueblos recurren a todas sus energías para seguir la lucha... En Venecia las salas italianas de Casorati, Appi, Funi, Conti y otras más, todas ultramodernas que la comisión organizadora ha invitado a participar con un conjunto de obra a cada uno, le dirá el espíritu que anima hoy a los dirigentes de esas manifestaciones. Esas salas han sido lo mejor de toda la exposición por la modernidad bien entendida, la solidez de las obras y el gusto seguro que han sabido demostrar. Y en todas las ciudades se hacen concursos y se busca despertar en los artistas el gusto a ese movimiento.¹¹

El “viento de renovación” al cual se refiere en Alemania es la *Neue Sachlichkeit*, la Nueva Objetividad. Actuando en Berlín, Dresde, Hannover y Munich, sus artistas no formaron jamás un grupo ni un movimiento. Confiaban en el poder de la imagen como manifiesto y apelando al mismo tiempo a la tradición y a la vanguardia, querían un arte realista en un marco contemporáneo. Coinciden con un momento de consolidación económica de una burguesía industrial, liberal, en ascenso, que busca de alguna manera su consagración objetiva. Los artistas no buscan influir en sus causas, constatan sin emoción, sin participación individual ese mecanismo capitalista: el hombre-máquina.

En sus obras, la presencia de volúmenes regulares, deudores de los nuevos materiales arquitectónicos y de la funcionalidad, recuerdan sin duda a Guttero.

En Italia, el Novecento, iniciado con 7 artistas, se oficializa en 1923, y en 1926, de manera extraordinaria reúne a 140 artistas en una exposición. Finalmente se dispersan en 1933, entre otras razones porque Margarita Sarfatti, su teórica-inspiradora, es judía.

Guttero, como se ha visto, no es insensible a este movimiento. El Novecento no especula, no demuestra nada, es una observación de lo real, aísla el motivo, recrea volúmenes estables y bien delimitados, reduce las formas a lo esencial y conserva la solidez de la tradición.

Existe, por otra parte, otro grupo de artistas al cual Guttero no conoce, no vio y cuyas obras e inquietudes plásticas son “primas hermanas” de las suyas.

Se trata de los *Precisionistas*, en Estados Unidos. Tampoco ellos son una escuela, no participan grupalmente en exposiciones ni redactan manifiestos, les interesa sí la representación realista: los paisajes industriales, característicos por su pureza y la nitidez de los volúmenes. Charles Sheeler realiza una serie de telas por encargo para las cuales fotografía previamente la fábrica Ford de River Rouge.

Cuando Guttero, en 1931, recibe el premio de Baltimore, no viaja a recibirlo, lo que confirmaría que, al contrario de lo que sucede con la *Neue Sachlichkeit* y el Novecento italiano, no conoce la obra de los *Precisionistas*. Esto muestra una vez más los complejos lazos que pueden ligar el proceso creativo internacional en un momento histórico dado.

V. Orígenes del paisaje industrial

El origen del tema de los paisajes industriales puede situarse en 1830, en Francia, cuando las nuevas técnicas metalúrgicas inglesas modificaron la industria del hierro en todo el país. En ese momento, una de las primeras empresas que actuaba en la zona central francesa, orgullosa de sus logros, encargó a un artista, François Bonhommé, la realización de una serie de pinturas para publicitar su experiencia. El resultado fue un conjunto de obras expuestas en los Salones de 1840 a 1861, y que finalmente fueron instaladas en diversos edificios públicos franceses. La obra de Bonhommé comporta un proyecto para toda la sociedad: directores y obreros se integran en perfecta armonía social. Testimonio de la extensión de los procesos industriales hay aquí plena confianza en la integración hombre-industria-futuro.

Jonking luego incluirá, en sus escenas contemporáneas del Sena y el *Bateau-Lavoir*, un fondo de paisaje ciudadano donde la industria se muestra apenas. Los “impresionistas” más tarde van a indicar también la presencia industrial, pero su interés no está dirigido al motivo, sino a la luz.

El “Douanier” Rousseau mismo no permanece indiferente al tema y lo registra en *La fábrica de sillas de Chesnay*.

En nuestro país, Pío Collivadino, Eugenio Daneri y Alberto Rossi han incursionado en el paisaje urbano.

VI. Los paisajes industriales de Guttero

En Guttero, el paisaje industrial se instala como motivo central de la obra. En sus pinturas, naturaleza, monumento antiguo y paisaje urbano desaparecen. La industria es elevada a la dignidad de un paisaje clásico, es la reconciliación con el objeto “antiestético” que detestan los románticos.

En las obras de la *Neue Sachlichkeit* o del “novecento”, el hombre comporta algo de mecánico, un testimonio ácido que linda con la crítica social. En Sheeler, la figura humana desaparece, pero hay en él una actitud casi “fotográfica”, la industria está allí. Su presencia es tomada tal cual, sin juicios, en una cierta toma de posesión de la realidad. En Guttero la industria es el motivo central, pero la presencia humana en el primer plano no puede ser ignorada a pesar de su tamaño. Sus personajes descansan, leen el diario, la industria no los altera, hay armonía. La actitud de Guttero comporta algo de la plena confianza en el desarrollo industrial argentino. Al mismo tiempo es la toma de posesión (como en Sheeler) del objeto dado, es apropiación del paisaje *real* de su país.

En 1928 dice:

He hasta ahora pintado aspectos de la ciudad y del puerto. Como he andado patísimo [sic] ahogaba mi vacío en el interés artístico de esta ciudad y he aquí que encontré el medio de hacer estudios divertidos con los cuales pienso hacer cuadros que usted verá, así lo espero.¹²

“El interés artístico de esta ciudad”... Guttero no ha olvidado la lección de su maestro parisino Maurice Denis: “recordar que un cuadro –antes que ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera– es esencialmente una superficie plana cubierta de colores distribuidos en un cierto orden”.¹³

Los paisajes industriales son *sobre todo* una superficie plana recubierta de colores distribuidos en un cierto orden. Paisajes “observados” son fieles al modelo, pero no respetan escrupulosamente su dictamen. Son un hecho pictórico que responde a las leyes del cuadro. Marcelo Guttero, su sobrino, era ingeniero civil y trabajaba en el Ministerio de Obras Públicas; sería él quien invitaría a Alfredo a conocer las nuevas construcciones.¹⁴

La “impronta” del artista está presente en las cuatro obras: en unas, la pincelada del óleo y la acumulación de materia son visibles; en otra, el yeso le permite texturar los diferentes planos.

El uso del color es diverso: verdes brillantes, rosas tenues, azules intensos, sombras violetas o fuertes contrastes que favorecen la construcción.

Apela, ya casi como un sello personal, a recursos utilizados por el paisaje clásico para la composición de la obra: una línea curva en la parte anterior, montículo elevado, le permite sugerir un segundo plano donde la masa arquitectónica se eleva cerrando el espacio.

Emana de las obras un silencio calmo, mundo hermético y despojado donde todo es estable y nada puede alterar la quietud. Cada forma se acerca a los cuerpos regulares, en eso reside su secreto. Elevadores de granos, silos y hasta volutas de humo han simplificado sus contornos para aproximarse a las figuras elementales. El silo presta sus formas cilíndricas más despojadas. Un techo es el triángulo que cierra el cuadrado del bloque de mampostería. La línea curva es apenas utilizada, pero todos los cuerpos geométricos están dinamizados por sutiles lazos de rectas verticales, horizontales y diagonales que se equilibran entre sí.

El “paisaje” ha sido “ordenado” en un clasicismo que se remonta a Uccello y Piero della Francesca, pasa por Poussin y Le Lorrain, para adquirir magnífica vitalidad moderna con Cézanne y sus herederos.

Guttero incorpora sus lecciones y concibe sus paisajes, atemporales, imbuidos de modernidad y permanencia.

VII. Conclusión

Alfredo Guttero muere en Buenos Aires en 1932, le ha tocado vivir en la atmósfera conflictiva y al mismo tiempo estimulante de este principio de siglo. Protagonista de una sociedad en cambio, que se sacude con la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, crisis económicas y el surgimiento del fascismo.

Se reincorpora al país luego de veintitrés años de ausencia. Sus vínculos con Argentina son todo lo “moderno” que en ella pudo encontrar. Y apostó a ello: los jóvenes artistas de vanguardia (el “Nuevo Salón”) para luchar juntos, el “Taller Libre” (junto a Forner, Bigatti y D. Neira) como su aporte a una enseñanza actualizada, y cuando fue premiado lo sintió como un triunfo colectivo.

...Yo estoy tan maravillado como sorprendido y aún no me parece cierto.
La repercusión en el ambiente ha sido enorme, porque en ello va un triunfo al arte moderno.¹⁵

En sus paisajes industriales se apropió de lo vital del país. No fue, como un Bonhommé o un Sheeler, requerido por los industriales de su época.

De él dijo Jorge Romero Brest: “la modernidad se descubre tras la apariencia de las formas figurativas: estructuras sólidas de interna construcción geométrica que denuncian la comprensión de las tendencias revolucionarias”.¹⁶

Alfredo Guttero se comprometió, con su gesto y su obra, en una aventura hacia el futuro...

¹ Julio Payró. *Alfredo Guttero*. (Buenos Aires. Poseidón, 1943), p. 29. Subrayado nuestro.

² Carta de Guttero a Falcini, 29/9/1927, Archivo Documental del MNBA.

³ *Ibidem*, 15/10/1927.

⁴ *Ibidem*, 29/9/1927.

⁵ *Ibidem*, 15/10/1927.

⁶ Jean Claire, “Données d'un problème”. En: *Realismes 1919-1939* (París. Centre Georges Pompidou, 1980), p. 8. Traducción nuestra.

⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Luis Falcini, *Itinerario de una vocación* (Buenos Aires. Losada, 1975).

¹⁰ Carta de Guttero a Falcini, 21/12/1921, Archivo Documental del MNBA. Traducción nuestra.

¹¹ *Ibidem*, 4/1/1925.

¹² Carta de Guttero a Falcini, 13/2/1928. Archivo Documental del MNBA. Parcialmente en francés, traducción nuestra.

¹³ Maurice Denis, *Du Symbolisme au Classicisme. Théories* (París. Hermann, 1964.) p. 13.

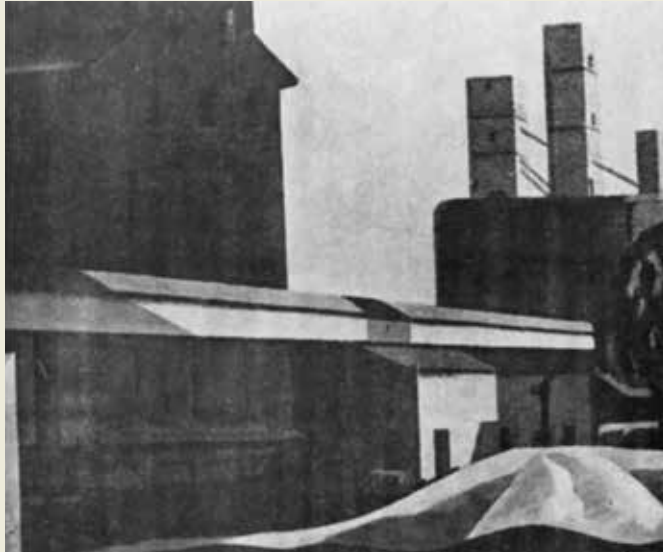
¹⁴ Dora Guttero, entrevista personal.

¹⁵ Postal de Alfredo Guttero a su hermano José, 1931. Archivo familiar Dora Guttero.

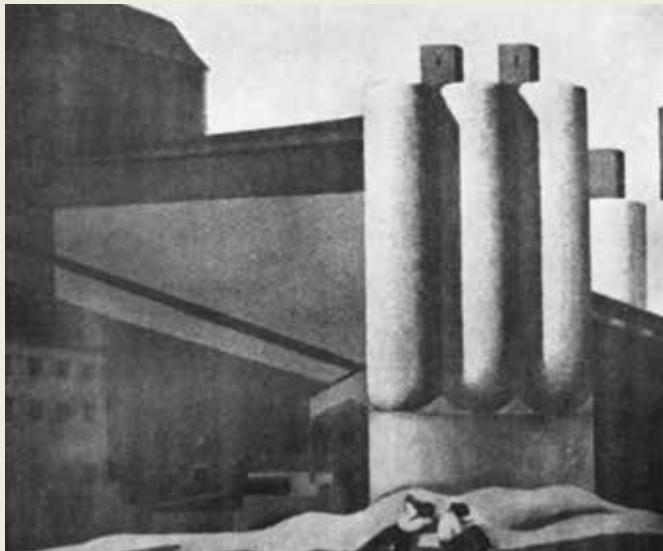
¹⁶ Catálogo. *Homenaje a Alfredo Guttero*. (Buenos Aires. Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1977).

Bibliografía

- Catálogo exposición *Alfredo Guttero*. (Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición, 1987).
- Catálogo exposición *Homenaje a Alfredo Guttero*. (Buenos Aires. Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1977).
- Catálogo exposición *Realismes 1919-1939*. (París. Centre Georges Pompidou, 1980).
- Catálogo exposición *The Realist Tradition, French Painting and Drawing 1836-1900*. (Cleveland. The Cleveland Museum of Art, 1980).
- CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. (Barcelona. Seix Barral, 1971).
- DENIS, Maurice. *Du Symbolisme au Classicisme. Théories*. (París. Hermann, 1964).
- FALCINI, Luis. *Itinerario de una vocación*. (Buenos Aires. Losada, 1975).
- GALLO, Ezequiel y Roberto CORTÉS CONDE. *La república conservadora*. (Buenos Aires. Hyspamérica, 1986).
- MARCHAN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas*. (Madrid. Alianza Forma, 1986).
- PAYRÓ, Julio E. *Alfredo Guttero*. (Buenos Aires. Poseidón, 1943).
- ROMERO, José Luis. *Las ideas políticas en Argentina*. (Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1984).
- ROSELL, Luisa *et al.* *Alfredo Guttero*. (Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, “Serie Pintores Argentinos del Siglo XX”, n° 15, 1980).
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. (Buenos Aires. Nueva Visión, 1988).



Elevadores de grano, 1928, Yeso, 60,7 x 70,7 cm
Colección particular



Puerto, 1928, óleo, 62 x 72 cm
Colección particular



Naturaleza muerta con faisán, 1932

Yeso cocido sobre madera

129 x 144 cm

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

OBRA NO EXPUESTA

En este detalle pueden observarse algunos planos de materia superpuesta en lugar de yuxtapuesta. [In this detail, some of the planes superimposed rather than juxtaposed can be observed]



ALFREDO GUTTERO.

Técnica pictórica: yeso cocido

Marta Inés Fernández

Como en las capas geológicas, los estratos históricos nos permiten observar los diversos pensamientos plasmados por el hombre a través de los tiempos. Las variadas representaciones mentales llevadas a la realidad fueron y son el hilo conductor que nos posibilita el avance hacia el futuro y el recorrido del pasado; más estrictamente, incursionando en la historia del arte podemos recrear –al tomar contacto con las expresiones de las diferentes culturas e investigar y conjeturar con las posibilidades del hoy– el hacer del ayer.

En las artes plásticas, muchos fueron los maestros que, sincronizando con el abanico de posibilidades, tomaron como referentes algunas manifestaciones de determinadas culturas y desarrollaron un hacer propio que los llevó a ser singulares, a incursionar y entrelazar en el tiempo expresiones formales y técnicas incorporando nuevos elementos, para dejar de manifiesto la inquietud filológica y el interés por la investigación resumidos en la creación. Experimentar, transmitir y debatir estas vivencias dio lugar a diversas corrientes, movimientos con objetivos comunes, capaces de entremezclarse y continuar tejiendo una trama infinita.

Acercándonos a las últimas capas, la historia de las artes plásticas nos cuenta que los cambios producidos en el siglo XIX –debido a la aplicación sistemática de nuevos aportes tecnológicos, a los procesos de producción mecanizados y a la fabricación y expansión de bienes a gran escala– en el campo pictórico dieron oxígeno extra para muchos artistas deslumbrados por el movimiento, la rapidez y la urgencia. Los avances en el campo de la química enriquecieron las paletas agregando más colores luminosos, la fluidez de nuevos aglutinantes, y la invención de los tubos plegables permitió a los artistas expresarse al aire libre. También los materiales experimentarían otro tiempo de secado. Quedaría atrás la comercialización en baja escala de colores al óleo contenidos en pequeñas bolsitas de tripa de carnero. Pero, simultáneamente, con la industrialización comenzaban a restarse los artistas que preparaban de manera artesanal sus materiales de trabajo, mezclando los pigmentos y confeccionando las telas imprimándolas; ellas también comenzarían a ser industriales. Poco a poco, la medida propia de lo artesanal, el secreto de la singularidad material en el hacer cotidiano, se iría desdibujando. Sin embargo, muchos artistas, habiendo nacido con lo nuevo y habiéndolo experimentado, mantuvieron presente la preparación artesanal para plasmar su creación.

Alfredo Guttero –quien en 1905 ya se encontraba en condición de becario en Francia, para estudiar con Maurice Denis y Lucien Simon– tuvo la oportunidad de tomar contacto con las diversas manifestaciones artísticas ocurridas a lo largo del tiempo. Vivió en Francia, en Italia, conoció España, Inglaterra, Alemania, Bélgica, Austria; quedó impresionado por los grandes maestros, las tablas y los frescos. Sin dudas, no sólo estudió los contenidos formales de estas expresiones plásticas, seguramente también investigó las técnicas, aquello que era propio de la práctica, las llamadas “recetas”. Paralelamente formó parte de una generación ávida de conocimiento e innovación al vivir de cerca el avance de los diferentes “-ismos” que acababan de estallar a fines del siglo XIX en Europa y seguían estallando a principios del XX. Estuvo estrechamente ligado al grupo de artistas que, enriquecidos por todo lo vivido, eligieron “el retorno al orden”, pero indudablemente para Guttero eso también significaba retornar a la singularidad en el hacer técnico, para lo cual, respetando antiguas fórmulas e incorporando nuevos materiales además de compatibilizar las reacciones químicas, llevó adelante su creación pictórica con calidad técnica propia. En mi opinión, siendo Guttero admirador de los grandes maestros italianos –y tal como lo expresa en una carta dirigida a Eduardo Schiaffino, en la que le dice: “En mis trabajos he tratado siempre de dibujar y componer teniendo siempre como fuente presente ese Evangelio que es el arte Clásica Italiana [...] Tengo el mayor culto y respeto por la enseñanza clásica a la que incorporo la expresión de la época en que vivo”– independientemente de la concepción formal, habrá consultado aquellos libros transmisores de la preparación de diversas fórmulas de técnicas empleadas en épocas pasadas. Es probable también que, entre otros, acudiera al tratado de la pintura llamado *Il Libro dell'Arte* de Cennino Cennini, quien a fines del 1300 registró la tradición propia del taller florentino gaddiano, continuador de los conocimientos del taller de Giotto. En sus escritos da los principios artísticos, éticos y técnicos, ofreciendo así, a las generaciones por venir, secretos y consejos.

Durante los primeros años, Guttero pintó con colores al óleo sobre soporte textil donde, a pesar de no expresarse a través de una capa pictórica con abundante cantidad de materia, consigue una superficie finamente texturada y la incidencia de la luz se reproduce con brillantez; visualmente se acentúan los volúmenes, leyéndose las formas de manera aún más escultórica, y se suman las sombras coloreadas, sobre todo en las carnaciones, surgiendo los verdes terrosos o grises azulados a través de los rosados, recordándonos los verdeterras florentinos. El dibujo está siempre presente, mostrando la línea envolvente, delicada y liviana, ya sea por estar representada o bien a través de los planos yuxtapuestos. A mediados de la década del veinte incorpora un material de carga a los pigmentos, tornando la capa pictórica más gruesa y visualmente más opaca. La colocación de la materia comienza a interpretarse como la llamada “giornata”, expresión utilizada para definir la cantidad de superficie pictórica realizada en los grandes frescos durante el día de trabajo (en general el material húmedo se colocaba siguiendo las formas de lo representado para que la unión de estas giornate se leyera armónicamente en el conjunto, sumándose día a día hasta completar la superficie total).

Poco a poco, Guttero cambia las telas por soportes rígidos. Se trata de planchas constituidas por fibras de origen vegetal, aglutinadas y prensadas. Paulatinamente sus obras se tornan cada vez más texturadas en el campo visual, además de incorporar nuevos elementos como yeso y arena en la aplicación de la materia. La seducción por la técnica del fresco lo había conquistado: logró sus murales desmontables y transportables, tal vez reminiscencias de los muros de sus “barracas” no realizadas.

“Yo pinto con revoque [...] Hago yo mismo mi pintura, sometiéndola a un conocimiento. Por eso tiene ese carácter. En realidad, no debe extenderse sobre la tela, sino directamente en la pared. [...] Nuestras argamasas adolecen de cierta humedad salitrosa, funesta siempre para la pintura al fresco.”²

Los planos de color yuxtapuestos permiten ver a través de los delgados intersticios entre plano y plano –flanqueados estos por el grosor de la materia– las líneas de dibujo a grafito en algunas pinturas, a lápiz graso o tinta en otras sobre la imprimación del fondo, en aquellas obras que la poseen; así, el volumen de las formas está dado por el tratamiento del color, por la textura y por la materia. En su obra póstuma *Faisán y frutas*, la carga de materia es muy importante y algunos de los planos se superponen a otros.

Durante 1988, en el Museo Nacional de Bellas Artes, con el fin de comprender la técnica que Guttero llamaba “yeso cocido”, se decidió iniciar el estudio de la misma. Para ello, con la autorización de la Lic. Martha Nanni, se tomaron muestras de tres obras: *Mujeres indolentes* (1927), *Anunciación* (1928) y *Cristo muerto* (1931). Al realizárseles los microanálisis correspondientes, se conocieron los materiales usados y de qué manera habrían sido empleados. Para el procesamiento y el estudio de las muestras se convocó al licenciado Aníbal G. Amat, quien trabajó en su Laboratorio de Microanálisis de Materiales.

Según los resultados de los análisis practicados a las muestras de *Mujeres indolentes*, se pudo deducir que la capa pictórica se halla conformada por una pasta en la que el yeso, el carbonato de calcio y el pigmento constituyen los componentes mayoritarios, y que contienen además pequeñas cantidades de almidón. Como ligante se ha utilizado aceite y agua. La capa pictórica se halla adherida directamente al soporte, ya que no se ha detectado adherente alguno en particular. En cambio, sí se observan fibras de lino incrustadas en la masa de la capa pictórica, sobre el reverso de la cual puede observarse su impronta.

Los estudios realizados a la muestra de *Anunciación*, cuyo grosor muestra una capa pictórica irregular promedio de medio milímetro, indicaron que los materiales que la conforman se identifican microscópicamente y químicamente como una mezcla en la que el componente mayoritario es el yeso, con pigmentos en polvo y abundantes granos de almidón, con reacciones positivas al aceite.

Según los análisis efectuados a *Cristo muerto*, y con las observaciones microscópicas complementarias, se supo que la capa pictórica está conformada por una pasta en la que el yeso es el componente principal, además de contener pequeñas



Mujeres indolentes, 1927
 Óleo sobre tela
 134 x 145 cm
 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
 OBRA NO EXPUESTA

En este detalle pueden observarse las pinceladas *a trateggio*, sugiriendo las sombras. [In this detail the brushstrokes *a trateggio* suggesting the shadows can be observed].



Anunciación, 1928
 Yeso cocido sobre madera
 184 x 121 cm
 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
 OBRA NO EXPUESTA

En este detalle puede observarse el tratamiento de la capa pictórica a espátula, los planos de color yuxtapuestos y los delgados intersticios. [In this detail the pictorial layer applied with a spatula, the planes of color juxtaposed and the thin interstices can be observed].

cantidades de alúmina, almidón de trigo y arena. Como ligante se utilizó agua, además de aceite cuya proporción se estima en un 15%. La capa pictórica se adhirió directamente sobre el soporte, ya que las fibras de la madera dejaron la impronta en el reverso de la mezcla.

En referencia a los materiales, cabe recordar que el yeso es un mineral conocido como sulfato cálcico dihidratado ($\text{Ca SO}_4 \times 1 / 2 \text{ H}_2\text{O}$), también llamado “yeso natural” o “piedra de yeso”. Al yeso industrializado se lo conoce químicamente como sulfato cálcico hemihidratado ($\text{Ca SO}_4 \times 1 / 2 \text{ H}_2\text{O}$) o bien “yeso cocido”, aunque sencillamente a ambos tipos se los llama “yeso”.

El aceite de lino es extraído de las semillas de lino, llamadas “linaza”. Puede ser “crudo” o “cocido”; este último posee propiedades más adherentes y secantes. Además del proceso de prensado recibido –la calidad del aceite depende de la calidad de las semillas–, este aceite es conocido desde la antigüedad.

El término “ligante” se refiere a la sustancia usada para unir. El almidón de trigo es un pegamento vegetal. La arena, como es sabido, es el conjunto de partículas de rocas calcáreas o silíceas. Estos materiales, empleados desde la antigüedad para diversos fines, fueron elegidos por Guttero desde mediados de la década del veinte en adelante para conseguir expresarse en el arte pictórico: “Hago yo mismo mi pintura, someténdola a un conocimiento”.³ Según esta expresión, me permito suponer que, sabiéndolo admirador del arte clásico, especialmente de los frescos italianos, ésta sería la clave para llegar al modo de preparación de la llamada técnica “yeso cocido”.

No casualmente, Guttero, resaltando su admiración por el escultor Luis Falcini y por Italia, habiendo conocido lo que ella contiene a través de sus viajes instructivos, en una carta que le escribe desde Florencia al escultor, datada en 1925, dice:

“Es una cualidad que le viene de estas benditas tierras de Italia. A ellas les vinieron de los egipcios pasando por Grecia y concentrándose hasta lo aplastador en Roma. Luego el Renacimiento la sacudió irguiéndola con la lozanía, la seguridad en el gusto, la majestuosa elegancia que aún conservan y sin duda alguna conservarán siempre [...]

“Vea todo lo que han dejado los egipcios, los griegos y romanos y qué linda materia conservan aún [...]

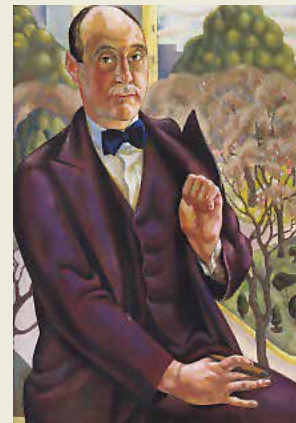
“Yo siento un gran entusiasmo por la escultura. He buscado siempre en ella la pintura. Esto que parece paradójal es a mi parecer lo verdadero y lo realmente hermoso de las grandes obras de pintura. La Capilla Sixtina... la Cena de [Andrea del] Castagno... los retratos de [Antonio] Pollaiuolo y los frescos de [Andrea] Mantenga son las más estupendas realizaciones en la forma que yo comprendo y busco de realizar en mis continuos ensayos. La pintura a mi entender, o mejor dicho a mi manera de sentir -debe ser un bajorrelieve colorido [...].”⁴

Pero destaquemos: “y qué linda materia conservan aún”. Alfredo Guttero sin duda sabía cómo trabajar el yeso para constituir una argamasa que le permitiera mezclar los pigmentos e incorporar la carga de arena, teniendo el suficiente tiempo de trabajar colorísticamente antes de que el material secase. También sabía que la unión del agua con el aceite no es posible, aunque sí lo es si se utiliza un vehículo gomoso de unión. Recordemos que ésta es una de las características del temple, el que resulta de la dispersión de los pigmentos en un vehículo llamado emulsión, formada por agua y sustancias oleosas (debido a sus propiedades secativas y corpóreas, suele utilizarse el aceite de lino cocido como elemento graso), necesitándose para la homogeneidad de la mezcla la intervención de un emulgente gomoso. Pienso por esto que Guttero conocía –“Come tu dèi fare l'olio buono per tempera, e anche per mordenti, bollito con fuoco”,⁵ o “Come si fa l'olio buono e perfetto, cotto al sole: abbi il tuo oleo di semenza di lino [...] E sappi, que a Firenze l'ho trovato il migliore e 'l più gentile che possa essere”⁶– el *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini.



Cristo muerto, 1931
 Yeso cocido sobre madera
 153,5 x 123,5 cm
 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
 OBRA NO EXPUESTA

En este detalle pueden observarse las sombras colocadas con planos fundidos a espátula. [In this detail the shadows created with planes applied with a spatula can be observed].



Retrato de José André, 1927
 Cat. 19

En este detalle puede observarse la capa pictórica con carga aplicada a pincel. Las luces y sombras todavía *a tratteggio*. [In this detail the pictorial layer applied with a brush can be observed. Lights and shadows still *a tratteggio*].

Asimismo, aparte de las recetas para preparar el mejor aceite de lino, también conocería los secretos del yeso: “Come si fa il gesso sottile da ingessare tavole”; “[...] e di questo gesso si vende poi dagli speziali a noi dipintori”.⁷ O bien, cómo hacer para mezclar yeso con almidón: “[...] tolli gesso sottile e un poco d’amido, o vero un poco di zucchero”.⁸ Es importante aclarar que con la expresión “gesso sottile” Cennino se refiere al yeso apagado en agua, material usado para estucar tablas y trabajar en muros. Este material también fue empleado para realizar los famosos estucos o lustros venecianos, el revestimiento mural inventado en Venecia a comienzos del siglo XV. Curiosamente, los componentes principales para formar este consistente y maravilloso recubrimiento son yeso, aceite de lino, por sus propiedades secantes, y agua. Muchos artesanos complementaban con otros aceites, manteniendo en secreto sus fórmulas.

Probablemente no es casual que Guttero usara para sus obras yeso apagado o muerto, mezclándolo con pigmento, arena y aceite de lino cocido, comúnmente llamado “cocido” (refiriéndonos al aceite de lino cocido natural, sin agregados de sales metálicas para acelerar los procesos de secado). Si agregamos que en los estudios realizados a las muestras de sus obras aparecieron cantidades diversas de almidón de trigo, estaríamos en condiciones de decir que las mismas serían el ligante gomoso y adherente adecuado para homogeneizar la pasta, por lo cual es muy probable que, para mantener la homogeneidad de la mencionada mezcla, haya sido mantenida a baño de maría mientras era aplicada sobre el soporte. Recordemos que, durante los últimos años, los soportes usados por él fueron rígidos, y la materia era colocada con espátula y retocada en partes por pincel de cerda.

Concluyendo, me animo a decir que Guttero aplicaba una base de preparación (algunas obras no la poseen), que dejaba una consistencia sólida, con una pasta constituida por yeso, almidón, agua, aceite de lino cocido y algo de arena; dibujaba con carbón seco o graso; también lo hacía con pastel, con tinta y/o acuarela. Seguidamente, para la capa pictórica mezclaba la misma pasta de la imprimación agregándole el color seco en pigmento y más cantidad de arena, haciendo la consistencia más liviana en unas obras y menos en otras, según lo considerara. Obras de 1927, como *Mujeres indolentes* o *Retrato de André*, no contienen arena. Poseen la capa de preparación del soporte o imprimación, más la capa pictórica, compuestas por la mezcla mencionada y colores al pigmento llevados a mayor grado de saturación. Como última intervención, se hallan las pinceladas a *tratteggio*, sugiriendo las sombras que señalan redondez; esas pinceladas son aplicadas casi en seco con pigmentos diluyentes en sustancia acuosa.

La denominación “yeso cocido” respondería, entonces, a la elaboración artesanal del propio material y a la suma de aceite de lino cocido, sin olvidar la exposición de la mezcla al calor, durante su aplicación, para mantener la homogeneidad.

Así, Guttero renueva una técnica antigua poseedora de materiales aparentemente incompatibles. Y fue tal vez esa gran disciplina clásica, formal y técnica, lo que lo llevó a decir, en una carta dirigida a L. Falcini, fechada el 4 de julio de 1929, en referencia a *Anunciación*: “[...] olvidé el asunto y vea lo que hay de calidad plástica de que le hablo y verá que en ese sentido es de lo más aproximado en mi búsqueda”.⁹

¹ Carta de Alfredo Guttero a Eduardo Schiaffino, datada Génova, 1º de julio de 1927. En Alfredo Guttero. *Cartas a un amigo: Epistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini (1916-1930)*. (Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte, FFyL, UBA, 2001), p. 163. Con introducción, notas y anexo documental y crítico de Patricia M. Artundo.

² *Ibidem*, p. 168, citado de reportaje a Alfredo Guttero: Ernesto M. Barrera. “Los pintores en la intimidad. Alfredo Guttero. La pintura decorativa”. *El Hogar*. Buenos Aires, a. 25, n. 1045, 25 de octubre de 1929, pp. 7 y 74.

³ *Ibidem*.

⁴ Carta de Alfredo Guttero a Falcini, datada “Florenca, Enero 4 – 1925”. En *Cartas a un amigo, op. cit.*, p. 54.

⁵ Cennino Cennini. “Cómo tú debes hacer el aceite bueno para temperar, y también para mordiente, hervido con fuego”. En: *Il Libro dell’Arte* (Venezia, Italia. Neri Pozza Editore, 1982. Capítulo XCI), segunda edición.

Comentarios y notas de Franco Brunello, introducción de L. Magagnato.

⁶ *Ibidem*, capítulo XCII: “Cómo se hace el óleo bueno y perfecto, cocido al sol”.

⁷ *Ibidem*, capítulo CXVI: “Cómo se hace el yeso delgado de enyesar tablas”.

⁸ *Ibidem*, capítulo CLXII: “Del modo de trabajar en tela o en algodón y/o lino”.

⁹ Carta de Alfredo Guttero a Falcini, datada “Bs. As. julio 4 – 1929”, *op. cit.*, p. 115.



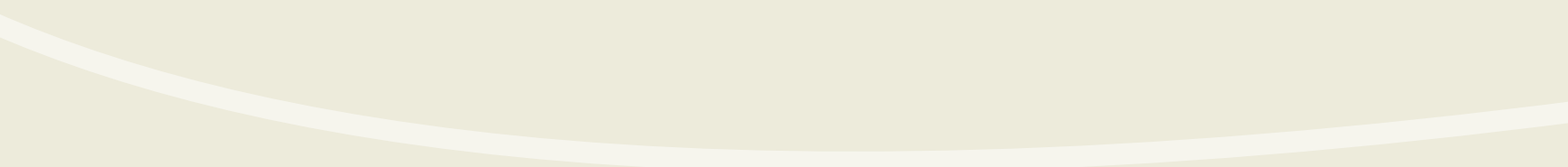
Alegoría del Río de la Plata, ca. 1928
Cat. 23

En este detalle pueden observarse el tratamiento de la capa pictórica a espátula, los planos de color yuxtapuestos y los intersticios que dejan ver el Celotex. [In this detail the pictorial layer applied with a spatula, the planes of color juxtaposed and the interstices can be observed, as well as the Celotex]

Bibliografía

- ARTUNDO, Patricia M. "Alfredo Gutierrez en Buenos Aires: 1927-1932". En: *Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas*. (Buenos Aires. Fundación para la investigación del arte argentino, 1997), pp. 11-67.
- "Período 1900-1940". *Pintura argentina. Proyecto Cultural Los Colegios y el Arte, Breve Panorama del Período 1830-1970*. (Buenos Aires. Ediciones Banco Velox, 1998).
- BALDINI, Umberto. *Metodo e Scienza, operatività e ricerca nel restauro, Firenze 23 giugno 1982 - 6 gennaio 1983*. (Firenze, Italia. G. C. Sansoni Editore, Nuova S. p. A. 1982).
- CENNINI, Cennino. *Il Libro dell' Arte*. (Vicenza, Italia. Neri Pozza Editore, 1982), segunda edición. Comentarios y notas de Franco Brunello, introducción de L. Magagnato.
- CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano. *80 años de pintura argentina: del Pre-impresionismo a la novísima figuración*. (Buenos Aires. Ediciones Librería La Ciudad, 1981).
- GUTTERO, Alfredo. *Cartas a un amigo: Epistolario Alfredo Gutierrez-Luis Falcini (1916-1930)*. (Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte, FFyL, UBA, 2001). Con introducción, notas y anexo documental y crítico de Patricia M. Artundo.
- JANUSZCZAK, Waldemar. *Técnicas de los Grandes Pintores*. (Madrid. Ed. H. Blume, 1981).
- NANNI, Martha: "Encuentros en Buenos Aires. Aproximaciones a la figuración, 1927-1937". En: Catálogo exposición *Arte de Argentina*. (Buenos Aires. Museum of Modern Art Oxford y Fundación para las Artes-Centro Borges, 18 de octubre al 22 de diciembre de 1995).
- ORGAMBIDE, Pedro, Sylvia IPARRAGUIRRE y Diana B. WECHSLER. "Spilimbergo y Gutierrez". En: *Pintura argentina, Panorama del período 1810-2000. Proyecto Cultural Arte para Todos*. (Buenos Aires. Banco Velox, 2001).
- PACHECO, Marcelo. "Gutierrez, Xul Solar y Berni: tres protagonistas". En: Catálogo exposición *20 Obras Maestras, Arte Argentino Siglo XX*. (Buenos Aires. Museo Nacional de Arte Decorativo, Ed. Banco Velox, marzo-abril 1996).
- PAYRÓ, Julio E. *Alfredo Gutierrez*. (Buenos Aires. Editorial Poseidón, 1943).

O B R A S Y D O C U M E N T O S



ALFREDO GUTTERO
Obras 1912 / 1932



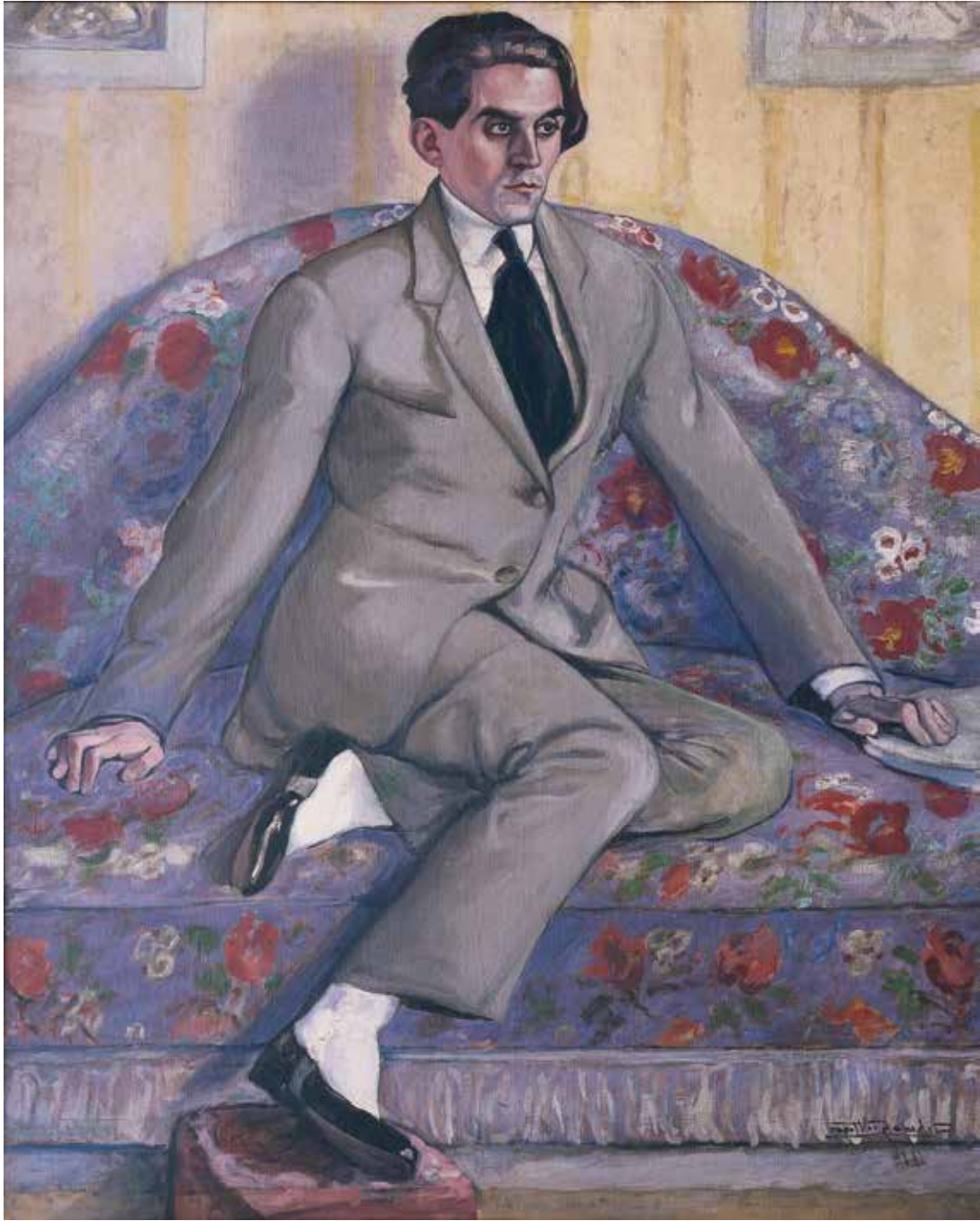
Paisaje, 1904
Cat. 2

El último fulgor de Buenos Aires, 1904
Cat. 1



Portrait de Lucien Cavary, 1911
Cat. 3

Retrato del compositor, 1912
Cat. 4





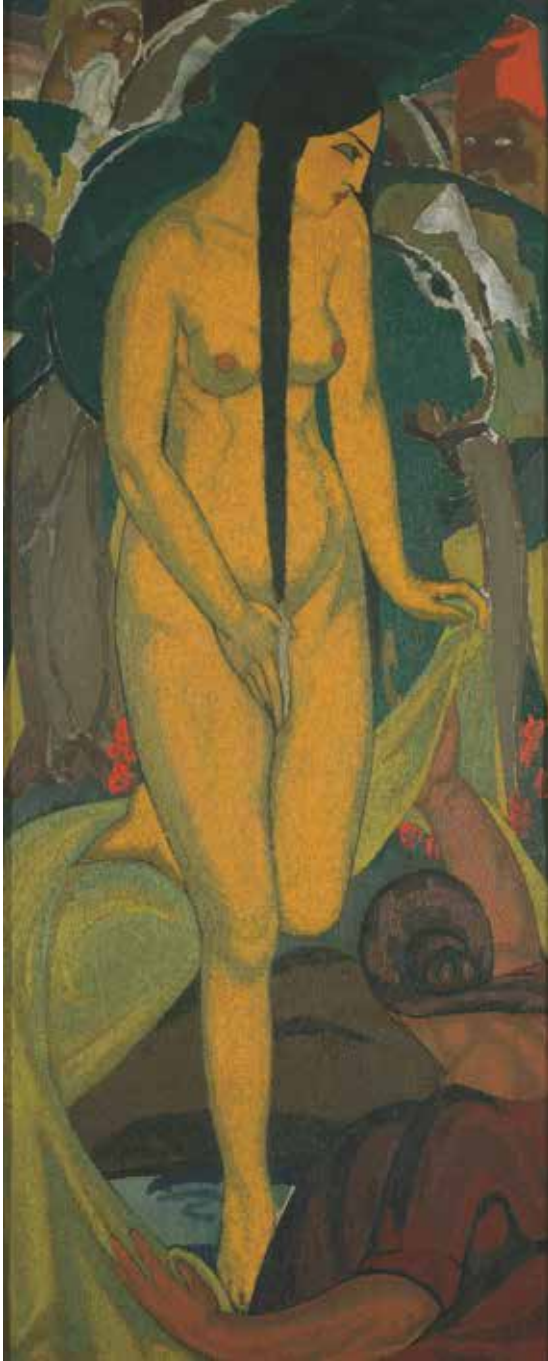
Sin título, 1915
Cat. 6

Sin título, 1918
Cat. 7

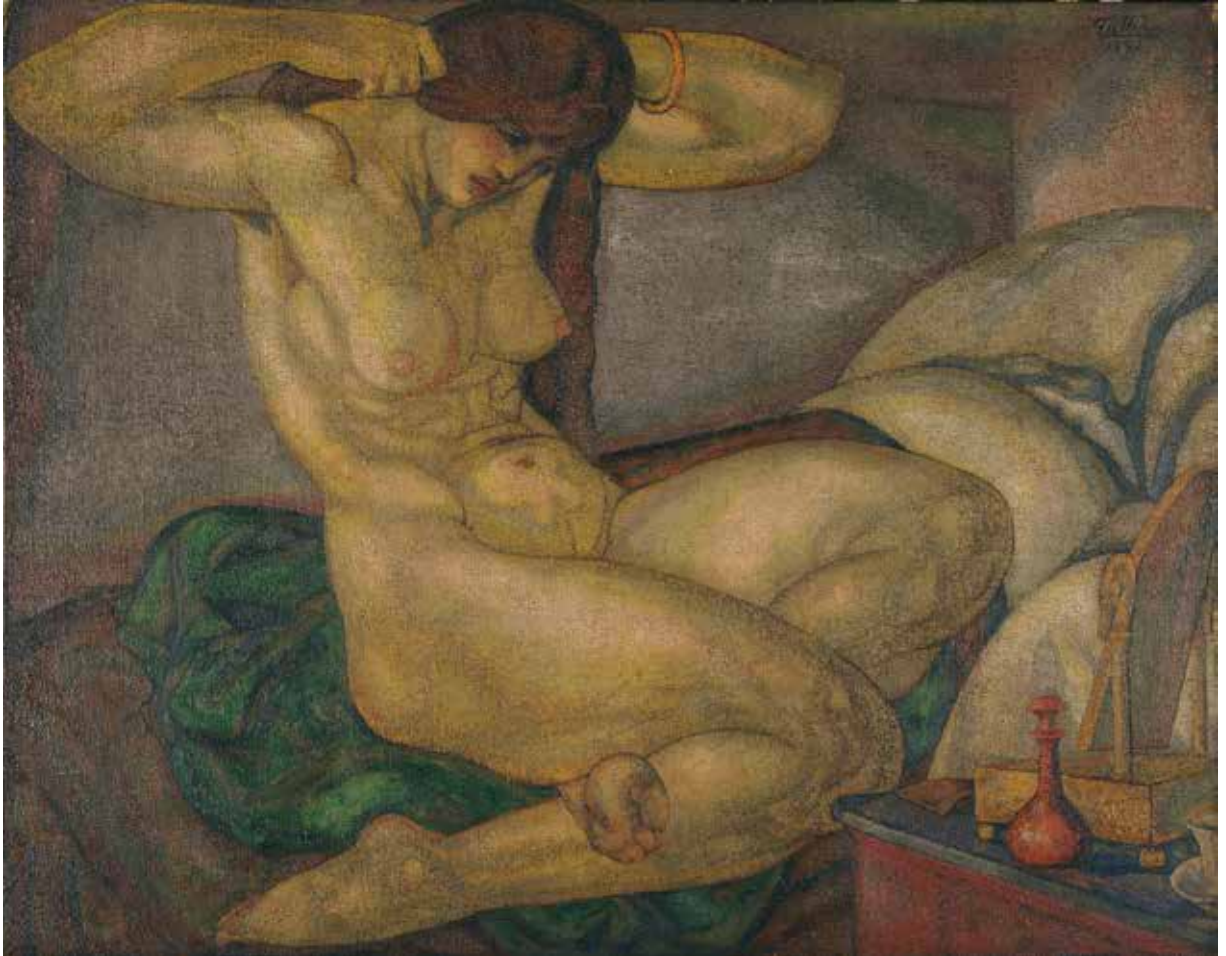


Georgelina, 1915
Cat. 5





Susana y los viejos, 1920
Cat. 9

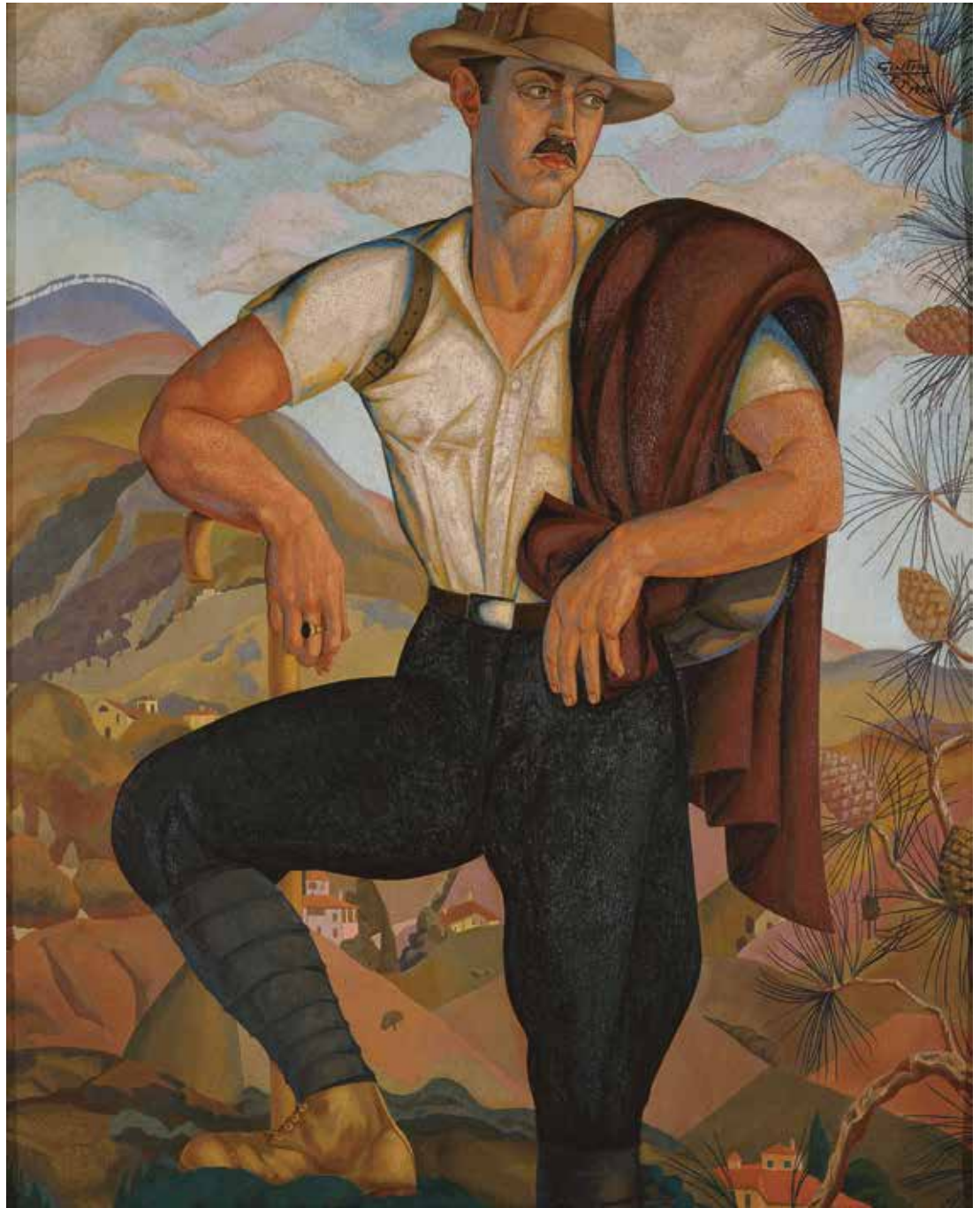


Desnudo, 1921
Cat. 10



Autorretrato, 1919
Cat. 8

Campagnolo (autorretrato como campesino italiano), 1924
Cat. 11





Sin título, 1924
Cat. 13



Desnudo, 1924
Cat. 12



Bañantes, 1925
Cat. 14



Niña con juguete, 1926
Cat. 16



Cargadores ligures, 1926
Cat. 15



Retrato de José André, 1927
Cat. 19



Alberto Candiotti, 1927
Cat. s/n



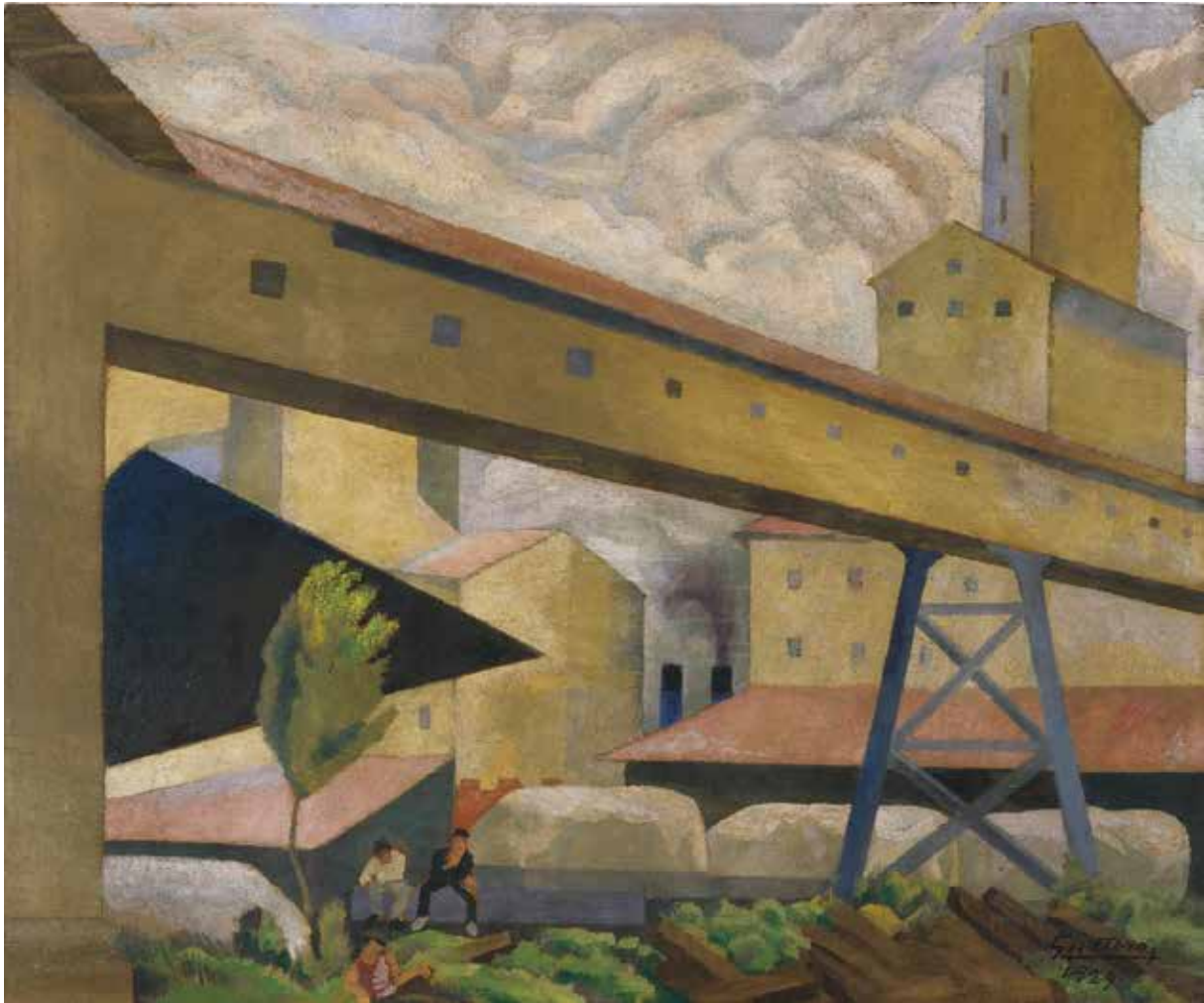
Motivo campestre, 1927
Cat. 18



Playa, 1928
Cat. 22

Alegoría del Río de la Plata, ca. 1928
Cat. 23





Sin título, 1929
Cat. 30



Paisaje de Puerto Nuevo, 1928
Cat. 21



Barca en la ribera, 1929
Cat. 24

Paisaje, 1929
Cat. 28

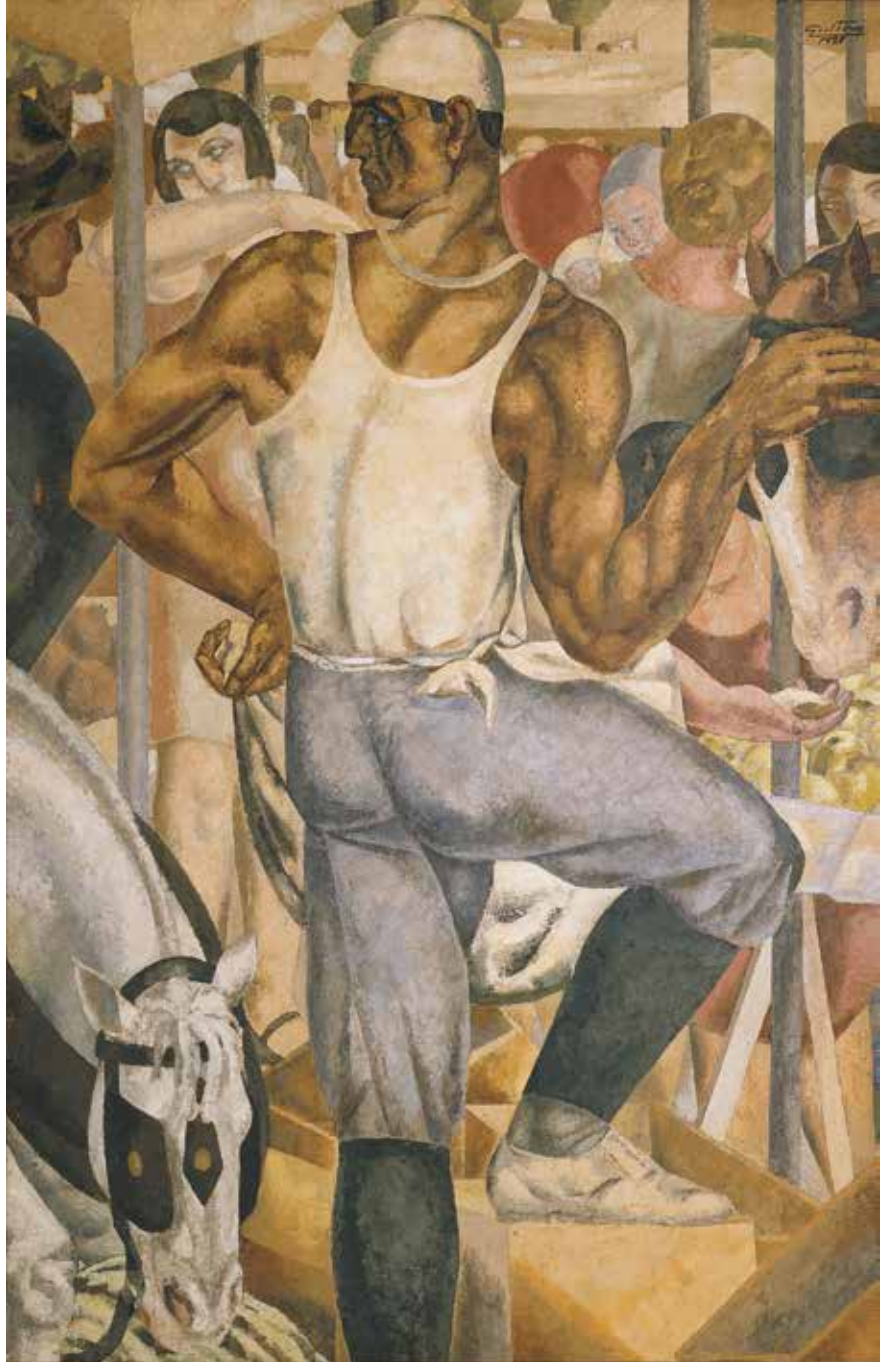


El arroyo Vega, 1930
Cat. 31



Retrato del pintor Victorica, 1929
Cat. 29

Feria, 1929
Cat. 26

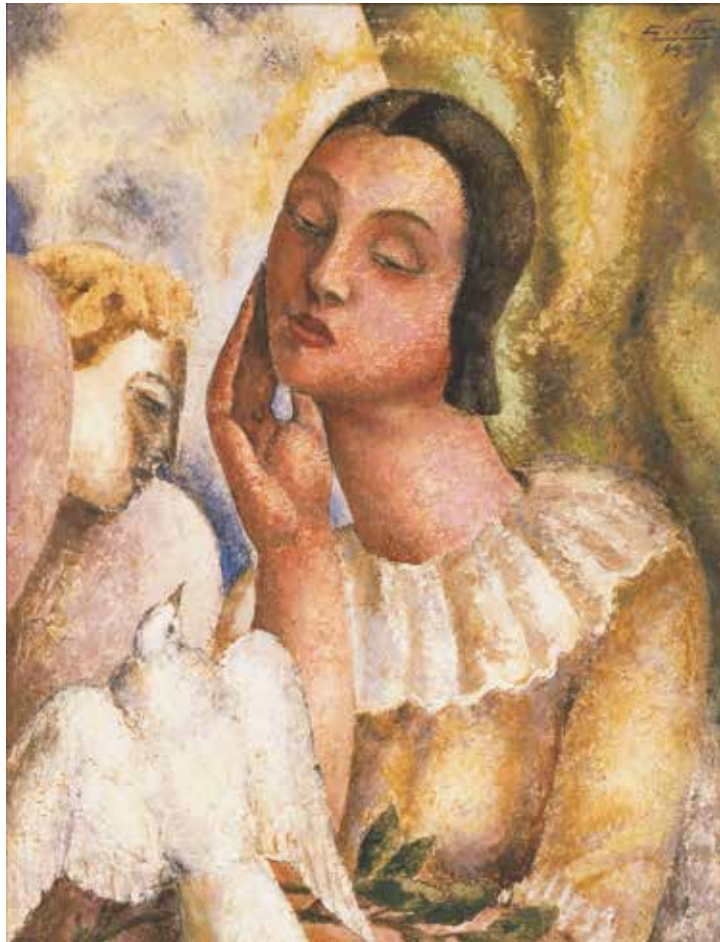




Anunciación, 1927
Cat. 17



Composición religiosa, 1929
Cat. 25



Anunciación, 1931
Cat. 33



Pietà, 1932
Cat. 41



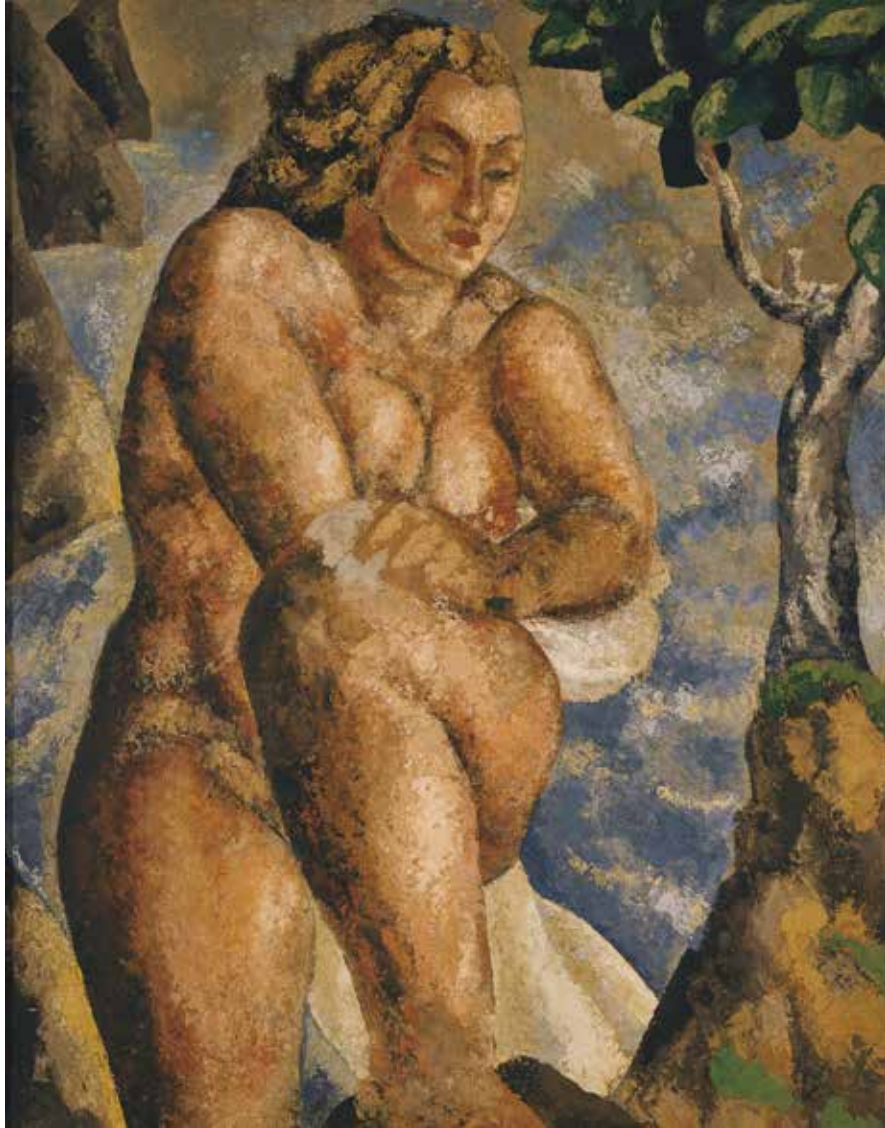
Lilita, 1932
Cat. 38



Amazona, 1930
Cat. 32



Naturaleza muerta con paloma, 1932
Cat. 40



Desnudo en rojo, 1931
Cat. 36





Bañistas, 1932
Cat. 34

Mujeres frente al mar, 1932
Cat. 39

ALFREDO GUTTERO

Documentos 1927 / 1932

Instalado de regreso en Buenos Aires, entre 1927 y 1932, Alfredo Guttero presentó dos exposiciones individuales, participó en exposiciones colectivas y en los salones de bellas artes de Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Paraná y La Plata. Los premios obtenidos en los certámenes fueron señalando un reconocimiento de crítica y público que culminó con el Primer Premio en el Salón Nacional de 1929 y con el Premio de la First International Baltimore Exhibition en los Estados Unidos, en 1931. Al mismo tiempo dirigió la sala de la Asociación Wagneriana, fue jurado de diferentes salones, apoyó proyectos editoriales y culturales para la ciudad, fue cofundador de los Cursos Libres de Arte Plástico, asesor de la Asociación Amigos del Arte y creó el Salón de Pintores y Escultores Modernos. La documentación reproducida a continuación permite seguir las acciones desplegadas por Guttero entre su propia carrera y su rol como protagonista en la escena cultural del momento.



Tercera Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales, 1927-1928 [catálogo] Cat. 87



Medalla a Alfredo Guttero [anverso-reverso].
Tercera Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928. Cat. 88

Settled in Buenos Aires once again, Alfredo Guttero had two solo exhibitions, participated in group shows and fine arts salons in Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Paraná and La Plata, between the years 1927 and 1932. The prizes he won indicated recognition from critics and public, which culminated in First Prize at the National Salon in 1929 and the First International Baltimore Exhibition Prize, in the United States in 1931. During the same period, he directed the gallery at the Wagnerian Association, was a juror for various salons, supported publishing and cultural projects for the city, co-founded the Free Visual Arts Courses, was an advisor at the Friends of the Arts and created the Modern Painters and Sculptors Salon. The documentation reproduced here evidences Guttero's activity both as an artist and as a leading player on the cultural scene of the day.



XVIII Sal6n Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1928
[cat6logo] Cat. 92

XIX Sal6n Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1929
[cat6logo] Cat. 94



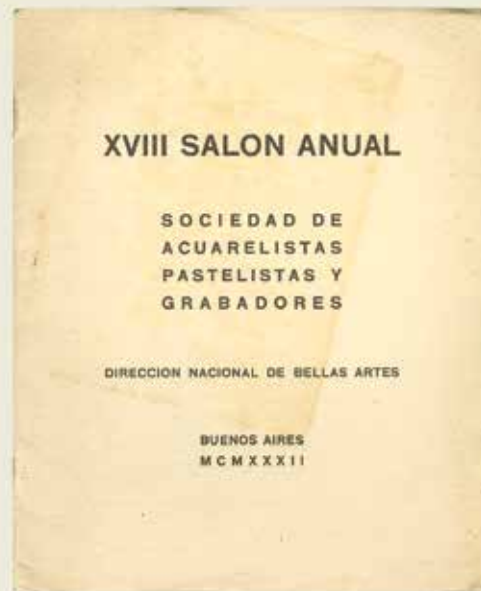
V Sal6n Anual, Santa Fe, 1928
[cat6logo] Cat. 93

X Sal6n de Otoño, Rosario, 1928
[cat6logo] Cat. 90

1º Sal6n Anual, Paran6, 1930
[cat6logo] Cat. 96



XI Salón de Rosario, Rosario, 1929 [catálogo] Cat. 113



XVIII Salón Anual, Buenos Aires, 1932 [catálogo] Cat. 126



Salón de Arte del Cincuentenario, La Plata, 1932 [catálogo] Cat. 101



Primera Exposición Pan Americana Baltimore, Baltimore, 1931 [catálogo] Cat. 99



Alfredo Gutierrez, *Anunciación* [tarjeta postal]. Primer Premio Exposición Pan Americana Baltimore 1931 Cat. 98



Nuevo Salón. Año Primero. Buenos Aires, 1929 [catálogo] Cat. 103



Nuevo Salón. Año Primero. Rosario, 1929 [catálogo] Cat. 104



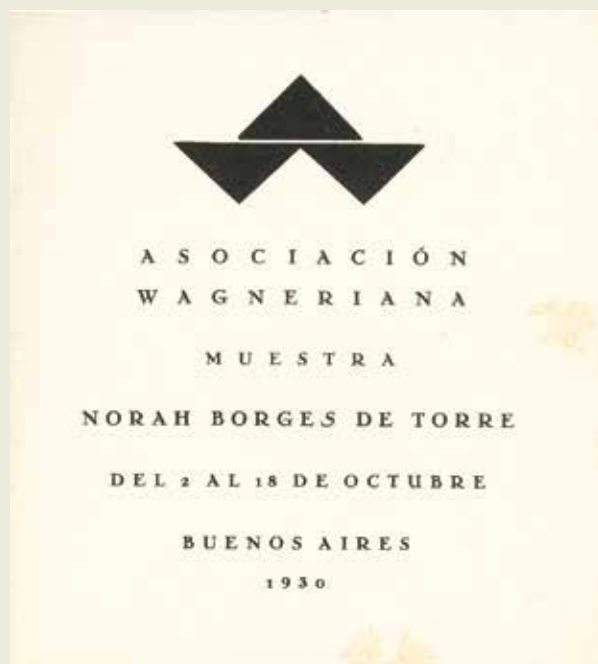
Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos. Montevideo, 1931 [catálogo] Cat. 110



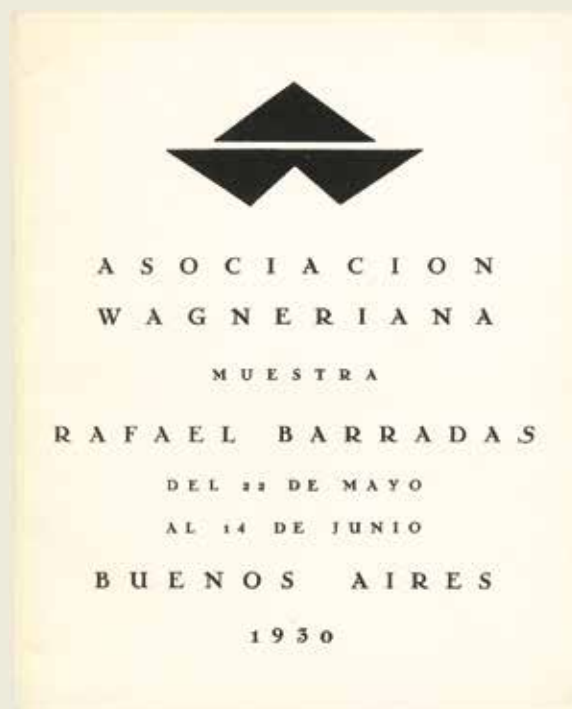
Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Buenos Aires, 1930 [catálogo] Cat. 107



Salón de Pintores Modernos. Buenos Aires, 1931 [catálogo] Cat. 108



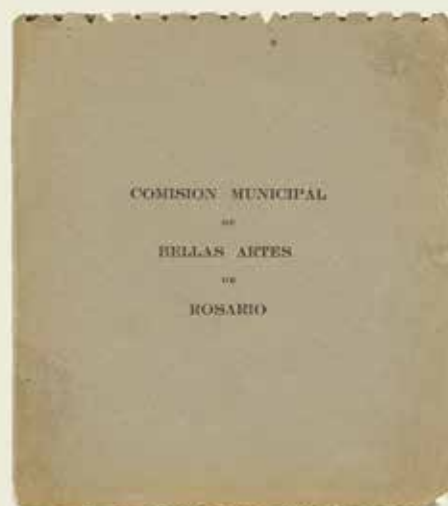
Muestra Norah Borges de Torre. Buenos Aires, 1930 [catálogo] Cat. 106



Muestra Rafael Barradas. Buenos Aires, 1930 [catálogo] Cat. 105



Exposición Miguel Carlos Victorica. Buenos Aires, 1931 [catálogo] Cat. 111



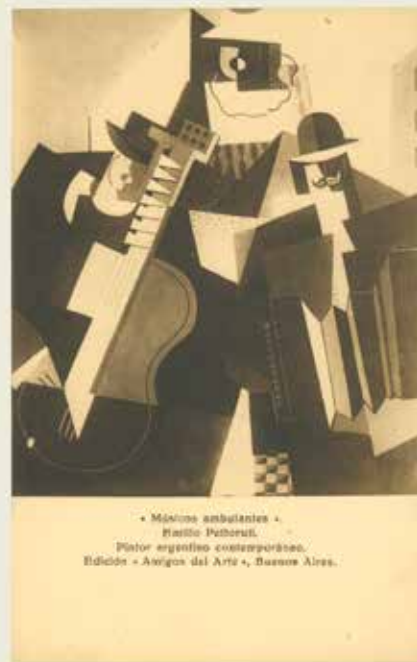
Muestras: Pompeyo Audivert, Héctor Basaldúa, Pedro Domínguez Neira, Alfredo Guttero. Comisión Municipal de Bellas Artes, Rosario, 1930. [catálogo] Cat. 97



Figari. [catálogo], Buenos Aires, 1930
Cat. 114



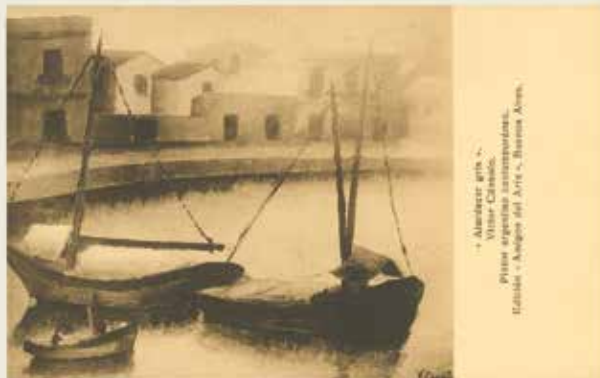
• El aspirante •
Pedro Figari.
Pintor uruguayo contemporáneo.
Edición « Amigos del Arte », Buenos Aires.



• Móviles ambulantes •
Emilio Pettoruti.
Pintor argentino contemporáneo.
Edición « Amigos del Arte », Buenos Aires.

Pedro Figari, *El Aspirante* [tarjeta postal].
Edición Amigos del Arte, (ca. 1930)
Cat. 117

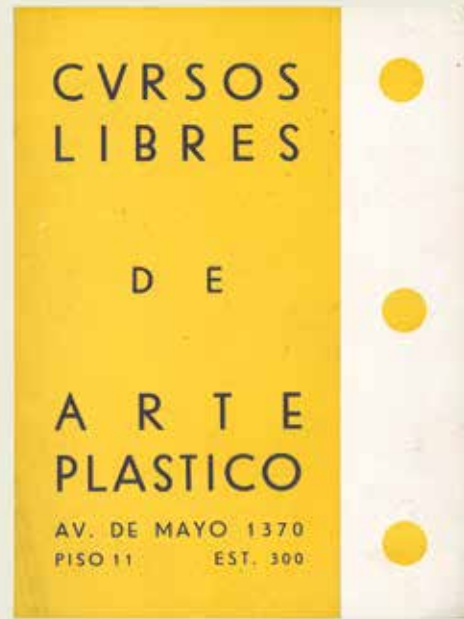
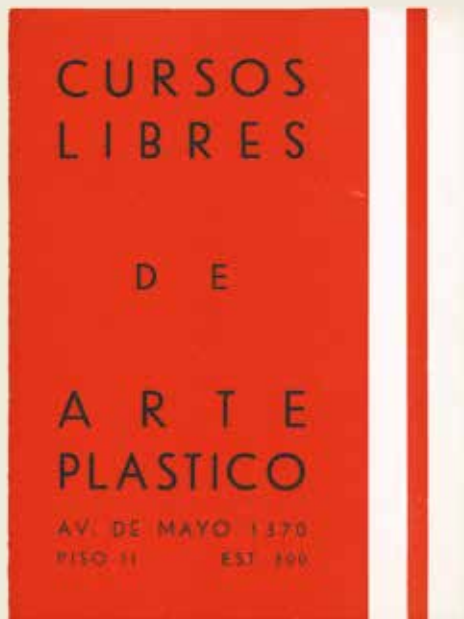
Emilio Pettoruti, *La canción del pueblo* [tarjeta postal].
Edición Amigos del Arte, (ca. 1930)
Cat. 120



Norah Borges, *Paulo y Virginia* [tarjeta postal].
Edición Amigos del Arte, (ca. 1930)
Cat. 115

Víctor Cúnsolo, *Atardecer gris* [tarjeta postal].
Edición Amigos del Arte, (ca. 1930)
Cat. 116

Alfredo Gutierrez, *Mujer sentada* [tarjeta postal].
Edición Amigos del Arte, (ca. 1930)
Cat. 118



"Cursos Libres de Arte Plástico", 1932 [folletos]
Cat. 124 | 125



CURSOS
LIBRES
D E
ARTE PLÁSTICO

APERTURA EL 15 DE ABRIL
AV. DE MAYO 1376 - PISO 11.º - ESTUDIO 300

DIBUJO
COMPOSICIÓN
PINTURA
ESCULTURA

CORRIGEN

DIBUJO - PINTURA	COMPOSICIÓN	DIBUJO - ESCULTURA	PINTURA - NATURALEZA MUERTA
R. FORNER	A. GUTTERO	A. BIGATTI	DOMINQUEZ NEIRA
De 10 a 12	De 15 a 17	De 10 a 12	De 15 a 17
Preco: \$ 30	Preco: \$ 40	Preco: \$ 30	Preco: \$ 25

Pintura y Composición (2 cursos) ——— \$ 50
Escultura y Composición (2 cursos) ——— \$ 50
Naturaleza muerta y Composición (2 cursos) \$ 45

CROQUIS TODOS LOS DIAS DE 17.30 A 19.30

Inscripciones todos los días de 15 a 17

"Cursos Libres de Arte Plástico", 1932 [afiche]
Cat. 123

OTROS PROTAGONISTAS 1927 / 1932

Obras

La intensa actividad sostenida por Guttero entre 1927 y 1932 lo convirtió en uno de los referentes clave en el campo artístico local. Las obras que se reproducen a continuación fueron realizadas por algunos de los pintores y escultores que actuaron cerca de Guttero compartiendo, apoyando y participando de proyectos e iniciativas en común. Por ejemplo, Pettoruti, Borges, Butler, Pirovano, Figari, Spilimbergo, Xul Solar y Sibellino participaron de las distintas experiencias del Salón de Pintores y Escultores Modernos. Otros, como Victorica, expusieron por primera vez gracias a su iniciativa. En el caso del uruguayo Barradas, Guttero fue quien organizó su primera muestra retrospectiva. Junto con Forner, Bigatti y Domínguez Neira creó en el país los primeros cursos libres de enseñanza artística. Falcini y Coppola fueron sus amigos e interlocutores. Con todos compartió el ideal de una cultura visual que se renovaba en el sur de América latina.



NORAH BORGES
Sirenas, 1930
Cat. 45

Guttero's intense activity from 1927 to 1932 made him into a key point of reference for the local art field. The works reproduced here were created by some of the painters and sculptors who worked closely with Guttero, sharing, supporting and participating in common projects and initiatives. Pettoruti, Borges, Butler, Pirovano, Figari, Spilimbergo, Xul Solar and Sibellino participated in various editions of the Modern Painters and Sculptors Salon. Others, like Victorica, exhibited for the first time thanks to his initiative. Guttero also organized the first retrospective exhibition of Uruguayan artist Barradas. Along with Forner, Bigatti and Domínguez Neira, Guttero created the first free courses of art teaching in Argentina. Falcini and Coppola were his friends and interlocutors. With all of these figures, he shared the ideal of a visual culture that was experiencing a rebirth in southern Latin America at the time.



RAFAEL BARRADAS
Niño estudiante, 1923
Cat. 42



LINO ENEA SPILIMBERGO
Catedral de Chartres, 1928
Cat. 56



RAQUEL FORNER
Bañista, 1928
Cat. 52



ANTONIO SIBELLINO
Amor, 1927
Cat. 55



ALFREDO BIGATTI
Bajorrelieve funerario, 1925
Cat. 44



EMILIO PETTORUTI
La canción del pueblo o *La chanson du peuple*, 1927
Cat. 53



XUL SOLAR
Soto con trío, 1930
Cat. 58



PEDRO FIGARI
Indios, ca. 1930
Cat. 51



PEDRO DOMÍNGUEZ NEIRA
Naturaleza muerta, 1933
Cat. 49

IGNACIO PIROVANO
Desnudo de mujer, 1925
Cat. 54



HORACIO BUTLER
Siesta, 1926
Cat. 46



VÍCTOR CUNSOLO
Atarceder gris, 1928
Cat. 48



MIGUEL CARLOS VICTORICA
Naturaleza muerta, 1930
Cat. 57



HORACIO COPPOLA
Esquina en las antiguas orillas. Calle Paraguay al 2600, 1929
Cat. 47



LUIS FALCINI
La madre, 1917
Cat. 50

ALFREDO GUTTERO y el coleccionismo

Una de las transformaciones más importantes ocurrida en los años veinte fue la aparición de un coleccionismo sostenido por la clase media y ligado a una cultura visual moderna. Se trataba de profesionales y autónomos dedicados a negocios propios que comenzaban a adquirir obras de artistas como Guttero, Cunsolo, Figari y Victorica. La intervención de estos sectores contribuyó a la creación de un espacio diferente de circulación y producción del arte local. Guttero fue uno de los primeros en ingresar a aquel coleccionismo renovador impulsado, entre otros, por protagonistas como Atilio Larco y Constancio Fiorito.



Cabeza de ángel, 1932
Cat. 35
Ex colección Constancio Fiorito

One of the major transformations in the twenties was the emergence of middle-class art collecting connected to modern visual culture. This involved professionals and self-employed businessmen who began to buy work by artists like Guttero, Cunsolo, Figari and Victorica. The interventions of these sectors contributed to the creation of a new space for the circulation and production of local art. Guttero was one of the first artists to be included in these innovative collections, which were supported by main exponents like Atilio Larco, Constancio Fiorito and others.



Maciel, 1928
Cat. 20
Ex colección Atilio Larco



Mujer y rosa, 1929
Cat. 27
Ex colección Atilio Larco

ALFREDO GUTTERO Y ANTONIO BERNI

Polémica entre dos protagonistas

La lucha de los artistas modernos en los años veinte y treinta no tuvo un frente único. Si bien la batalla principal era contra el arte oficial identificado con temas y estilos tradicionales, entre los propios renovadores hubo distintas posiciones. Antonio Berni, por ejemplo, criticó duramente a los artistas agrupados alrededor de Guttero, calificando sus trabajos como reaccionarios y seudomodernos. En ese contexto, Patricia M. Artundo ha propuesto la lectura de *Oda* realizada por Guttero para el Salón Nacional de Bellas Artes de 1932 como una alusión pública a *Susana y el viejo*, collage de Berni que había sido exhibido meses antes en Amigos del Arte: alegoría plástica versus crítica política, vanguardia académica versus surrealismo, arte burgués versus arte militante.



ANTONIO BERNI
Susana y el viejo, 1931
Cat. 43

Modern artists in the twenties and thirties did not struggle on just one front. Although their primary battle was against official art identified with traditional themes and styles, there was a variety of positions among innovative artists themselves. Antonio Berni, for example, harshly criticized the artists associated with Guttero, calling their work reactionary and pseudo-modern. In this context, Patricia M. Artundo reads Guttero's *Oda* [The Ode], created for the National Fine Arts Salon in 1932, as a public allusion to *Susana y el viejo* [Susana and the Old Man], a collage by Berni that had been exhibited months before at Friends of the Arts: visual allegory versus political criticism, academic avant-garde versus surrealism, bourgeois art versus combative art.



ALFREDO GUTTERO
Oda, 1932
Cat. 37

C R O N O L O G Í A

NOTA:

Versión revisada del texto publicado en Alfredo Guttero. *Cartas a un amigo: Epistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini (1916-1930)*. (Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte, FFyL, UBA, 2001) pp. 183-190. Con introducción, notas y anexo documental y crítico de Patricia M. Artundo.

CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA DE ALFREDO GUTTERO (1882-1932)

Patricia M. Artundo

→ 1882 ←

El 26 de mayo nace Alfredo Nicolás Guttero; es hijo de padres genoveses: José Guttero y Valentina Delfino. Desde niño manifiesta su inclinación por la música y la pintura. Recibe unas pocas lecciones de dibujo de Reinaldo Giudice. De adolescente, realiza pinturas a partir de copias de estampas y tarjetas postales en las que evidencia su natural destreza técnica. Entabla amistad con José André y asiste al Conservatorio Williams. Compone romanzas sentimentales. Hacia 1902 inicia sus estudios de abogacía, que abandona poco después.



© Casa familiar de Alfredo Guttero. Cat. 59

→ 1904-1907 ←

Se presenta al concurso por la beca a Europa; Martín A. Malharro –uno de los dos miembros del jurado– lo sostiene como el mejor frente a otro de los candidatos. La Comisión Nacional de Bellas Artes lo recomienda ante el ministro interino de Instrucción Pública Joaquín V. González. Se le otorga la “Beca Especial Paisaje”, de tres años de duración.

A fines de noviembre parte a bordo de *Las Palmas* y en enero de 1905 se encuentra en París, lleva consigo una carta de presentación de Malharro para Rogelio Yrurtia. Asiste a la Academia Colarossi y a los cursos de Raphaël Collin; bajo circunstancias algo confusas, la beca es suspendida antes de su vencimiento, que debía operarse el 31 de agosto de 1907. Se sostiene con la ayuda económica de su familia. Una serie de postales dirigida a sus familiares testimonia sus viajes por el norte de Italia, Francia y España. En abril de 1907 instala su taller en la Rue Morère 24 (Paris 14^e).



© Alfredo Guttero y familia, 1903. Cat. 61

→ 1908 ←

Publica en París sus *Dix Mélodies sur les Broutilles d'Amore de L.M. de Thorly de G. Dalfred* (Auguste Gout & Cie. Éditeurs. París).

→ 1909 ←

Entre 1909 y 1914 participa de diversas exposiciones en Francia y Alemania. Mantiene sus contactos con Buenos Aires y en 1910 su envío a la Exposición Internacional de Arte del Centenario obtiene una “Mención Honorífica”. Al año siguiente, en Munich alcanza la misma distinción con su *Retrato de Ezequiel J. Guttero*.



© Retrato de Alfredo Guttero, ca. 1900. [tarjeta postal]

→ 1911 ←

En el mes de mayo arriba a París Luis Falcini y por su intermedio Guttero se interioriza de la vida de Martín Malharro. Llegan también a la capital francesa Ramón Silva, Miguel Carlos Victorica, Pablo Curatella Manes, Juan B. Tapia y Antonio Sibellino, procedentes de Buenos Aires. Desde Florencia, lo hace Fray Guillermo Butler.

© 1^o Exposición Internacional de Arte del Centenario Buenos Aires 1910. [catálogo] Cat. 74





© Carnet de dibujo de Alfredo Guttero, (ca. 1985?)
Cat. 73

⇒ 1912 ⇐

Participa de la Exposición Nacional de Arte con un paisaje y un retrato. Desde *Ideas y Figuras*, Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya) se ocupa de su envío favorablemente y desde *La Nación*, Atilio Chiappori lo hace de manera negativa; este juicio lo reiterará a comienzos del año siguiente desde la revista *Pallas*.



© Exposición de la Asociación de Artistas Argentinos en Europa, Madrid, 1917. Cat. 76

⇒ 1913 ⇐

En el mes de enero *La Revue Moderne* (París) publica una extensa nota sobre sus obras en el Salon d'Automne de 1912 y da cuenta de su actuación en diversas exposiciones (Calais, Toulouse, Munich y París). En septiembre visita Venecia. A fines de ese año el pintor se traslada a Munich. En Buenos Aires, la revista *Unión y Labor* le dedica un artículo en el que se reproducen varias de las obras realizadas durante su estancia en Venecia en 1908.

⇒ 1914-1915 ⇐

Guttero regresa a París y es probable que ante el estallido de la Primera Guerra Mundial se dirija hacia el sur de Francia y pase una corta estadía en San Sebastián (España). En septiembre se encuentra en Tours. Al enterarse de la enfermedad de su madre, a fines de 1914 se embarca para Buenos Aires; en Brasil se entera de su fallecimiento, por lo que regresa a Francia sin completar el viaje. Asiste a la Academia Ranson y estudia bajo la dirección de Maurice Denis entre 1914 y 1917; Juan M. Gavazzo Buchardo y Pablo Curatella Manes son sus compañeros. Participa del V Salón Anual de Buenos Aires (1915). Falcini conoce a Xul Solar en el taller de la Rue Morère.

⇒ 1916 ⇐

Retoma su correspondencia con Luis Falcini, la que debe haberse iniciado el año anterior, ante los viajes emprendidos por el escultor. Una serie de encargos de decoración le permiten prescindir de la ayuda familiar y programar un viaje a España.

⇒ 1917 ⇐

Funda con José A. Merediz, Fray Guillermo Butler, Juan M. Gavazzo Buchardo, Pablo Curatella Manes y Numa P. Rossoti la Asociación de Artistas Argentinos en Europa. Propone a sus compañeros traer a Buenos Aires una exposición de Maurice Denis y de obras pertenecientes a su colección particular. A comienzos de abril se encuentra en Pamplona (España), de donde se traslada a Madrid para la inauguración de la 1ª Exposición organizada por la flamante Asociación. El éxito de la muestra es conocido en Buenos Aires. A mediados de año viaja a Barcelona para tratar de organizar la segunda exposición de la sociedad. Visita Valencia y Santiago, reside en Zaragoza y Segovia. Participa del VII Salón Anual de Arte de Buenos Aires



© VII Salón Anual, 1917
[catálogo] Cat. 77

© Primer Salón Nacional de Artes Decorativas, 1918
[catálogo] Cat. 79

con su retrato *Georgelina*; en sus reseñas del Salón Nacional, *La Prensa* y *La Razón* se ocupan de él y en octubre Víctor Torrini se encarga de la venta de la obra. En diciembre regresa a París al tiempo que Falcini se embarca hacia Buenos Aires.

→ 1918-1920 ←

Reside en la capital francesa y realiza probablemente viajes a Italia. Participa del Primer Salón Nacional de Artes Decorativas (1918) de Buenos Aires, en el que obtiene la Medalla de Plata con sus *Papeles pintados*. En diciembre la revista *Augusta* reproduce uno de sus diseños y al año siguiente hace lo mismo con *Almaïde d'Etremont*, obra con la que Guttero se presenta en el IX Salón Anual. En septiembre de 1919 se encuentra en Rouen, donde participa de la Exposición Internacional de Arte Decorativo como artista invitado. En el mes de diciembre firma junto con otros artistas un petitorio al Presidente Hipólito Yrigoyen, solicitando la reorganización de la Comisión Nacional de Bellas Artes. En julio del año siguiente viaja a Londres. En 1919 Falcini se traslada a Montevideo por iniciativa de Pedro Blanes Viale, donde residirá hasta fines de 1929.

→ 1921 ←

Guttero abandona definitivamente su taller de la Rue Morère. Viaja a Venecia. Debido a los problemas económicos, a fines de año se dirige a Alemania y a Austria, buscando mejores condiciones de vida para poder instalarse. Visita Munich. A fines de noviembre viaja a Innsbruck y a Leipzig. Asiste a la exposición retrospectiva de Paul Cézanne en Berlín. A comienzos de diciembre se encuentra en Dresde, de donde se dirige a Nuremberg y luego a Viena, adonde llega el día 15 de ese mes. A través de Falcini, recibe *Acción de Arte*, que editan desde el año anterior en Buenos Aires Carlos Giambiagi, Atalaya, Nicolás Lamanna y el mismo escultor. Pettoruti y Xul Solar viajan a Munich.

→ 1922 ←

En algún momento de este año regresa a París, donde fecha algunos de sus dibujos. En Berlín estrecha su amistad con Alberto M. Candiotti, quien anima el Ateneo Hispano Americano. En septiembre inaugura su primera exposición individual en la Galerie Alfred Flechtheim, donde presenta 26 dibujos (desnudos). Las Ediciones Flechtheim anuncian la aparición en 1923 de *Almaïde d'Etremont*, de Francis James, con litografías del artista. Pettoruti viaja a Viena, regresa luego a Alemania y visita Munich, Dresde y Berlín. A través de la intérprete Leonor de Aguiar, Guttero entra en contacto con Mário de Andrade y dos de sus dibujos ingresan a la colección del brasileño.

→ 1923 ←

En el mes de marzo regresa a París y en el Salon d'Automne presenta su *Femme assise*; desde la *Revue de l'Amérique Latine*, Raymond Cogniat se ocupa elogiosamente de su obra. Envía



© Alfredo Guttero, *La esfinge*, 1916 [tarjeta postal] Cat. 64



© XIVª Exposición Internacional de Arte de la Ciudad de Venecia, 1924 [catálogo] Cat. 69



© Exposición Alfredo Guttero. Pinturas. Acuarelas. Dibujos. Génova, 1927 [invitación] Cat. 71



© Alfredo Guttero. Buenos Aires. Berlín, 1922 [invitación y catálogo] Cat. 67-68





© Retrato de Alfredo Guttero,
1927 Cat. 70

dos de los dibujos presentados en Berlín al XIII Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, pero éstos no son expuestos. Habrá que esperar hasta 1928 para que Guttero vuelva a participar del salón oficial.

▷ 1924 ◁

Posiblemente a comienzos de este año se traslada a Venecia. El jurado de admisión de la XIVª Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia acepta dos de sus obras y el afamado crítico Arturo Lancelotti destaca su *Donna seduta di dorso*. En el catálogo figura como artista italiano debido a las leyes de nacionalidad que rigen en Italia. En la Bienal llaman su atención las salas dedicadas a Felice Casorati y Ubaldo Oppi, y la que presenta Margherita Sarfatti: "Sei pittori del Novecento Italiano". Hacia el mes de octubre se traslada a Florencia.

▷ 1925 ◁

En sus acuarelas trabaja sobre lo que denomina una "concepción mural" de la pintura. Participa del Saloni di Belli Arti de Florencia. Intensifica su correspondencia con Falcini y a través suyo retoma el contacto con los argentinos que editan *La Campana de Palo*. En noviembre participa del Primer Salón Universitario Anual organizado por la Universidad Nacional de La Plata que, entre los meses de febrero y mayo del año siguiente, es presentado en Madrid, París, Venecia y Roma; diversos medios periodísticos del país reconocen la calidad de su obra. Desde *Martín Fierro*, Pedro A. Blake se ocupa de ella y destaca su actuación en el exterior. A comienzos de noviembre se encuentra instalado en Génova y proyecta un viaje a Oriente que no llega a concretar. Alberto M. Candiotti es Cónsul General en Sofía (Bulgaria).

▷ 1926 ◁

Realiza un corto viaje a Niza y hacia mediados de año viaja a Laussane para cumplir con la realización de un encargo (dos retratos). Desde Génova le escribe unas "notas autobiográficas" a José André y le dice: "Espero tener más adelante un rinconcito modesto, para poder decir con Baudelaire: *une vieille maison petite tranquille. Le réve!- digo yo.*" Atalaya le dedica una importante nota en el suplemento de *La Protesta*. Probablemente, a fines de año realiza un viaje a Roma y es posible que ya para entonces haya fijado su taller en la Vía Montevideo 12, 29 de Génova.

▷ 1927 ◁

En el mes de febrero se anuncia en Buenos Aires la realización de su próxima exposición en Génova. En abril, la Asociación de Gentes de Letras y Arte "La Peña" organiza una muestra homenaje en el Xº Aniversario de la Primera Exposición de la Asociación de Artistas Argentinos en Europa, que es saludada como la primera manifestación artística argentina colectiva en el extranjero. En junio, Guttero inaugura su segunda exposición individual en el Palazzo

Rosso, auspiciada por el Comitato Pro-Arte Argentino in Italia, que es presentada por Alberto Candiotti, en esos momentos Cónsul General en Beyrouth (Siria). Durante ese mismo mes, Amigos del Arte anuncia la realización de su exposición en Buenos Aires. Mantiene correspondencia con Eduardo Schiaffino, quien piensa incluirlo en su próximo libro dedicado a la historia del arte en la Argentina. Investiga nuevos procedimientos técnicos y trabaja sobre lo que denominará “yeso cocido”.

El 26 de septiembre arriba a Buenos Aires y el 20 de octubre inaugura su exposición en Amigos del Arte; la Comisión Nacional de Bellas Artes adquiere para el Museo Nacional su *Mujeres indolentes*; una semana después participa de la Feria del Boliche de Arte invitado por Leonardo Estarico y Atalaya; Guillermo Facio Hebequer juzga negativamente su obra. Se reencuentra con Juan B. Tapia. Realiza su *Motivo campestre* (yeso cocido), que presenta en la 3ª Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928, en la que obtiene el Gran Premio en la Sección Pintura Decorativa. En su número 44-45, *Martín Fierro* anuncia su próxima participación como colaborador del periódico.

→ 1928 ←

En enero, la Asociación de Gentes de Letras y Arte “La Peña” organiza una cena homenaje con la que celebra los premios obtenidos por algunos de sus socios en la Exposición Comunal, entre los que se cuenta Guttero. El impacto que Buenos Aires provoca en el pintor se refleja en la serie de paisajes urbanos que pinta desde comienzos de año. En mayo participa del X Salón de Otoño de Rosario y obtiene la Medalla de Oro en Figura, con su *Composición*, que es adquirida por la Comisión de Bellas Artes. Presenta seis obras en la exposición organizada por el “Ateneo Popular de la Boca”. Durante los meses de mayo y junio actúa como intermediario ante Falcini para llevar a Montevideo la muestra de Iván Mestrovic; al año siguiente hará lo mismo con la de Boris Grigorieff y luego con la de José A. Merediz. A fines de julio se presenta la selección de obras para concurrir a la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Estrecha su amistad con Raquel Forner. En el XVIII Salón Nacional presenta dos paisajes urbanos, allí obtiene el Segundo Premio Municipal con *Playa*. Es invitado a participar de la Agrupación de Artistas “Camuati” e integra la subcomisión de pintura.

→ 1929 ←

A mediados de marzo adhiere al proyecto de Alfredo Bigatti y Raúl E. Lagomarsino, relativo a una edición de libros dedicada a artistas argentinos: “Renovadores Argentinos”. Establece una línea Malharro-Figari-Guttero con la que define el movimiento de renovación de las artes plásticas argentinas. Actúa como consejero de Amigos del Arte. “Camuati” incorpora sus “girantas” al Proyecto de Acción Cultural propuesto ante la Intendencia Municipal. Colabora en la publicación homónima. Este año intensifica lo que denomina la “política de presencia” y participa de varias exposiciones. Organiza el Nuevo Salón que presenta en Buenos Aires, Rosario y La Plata; éste genera diversas reacciones ante la crítica y el público. Artistas como José Martorell, Italo Botti, José Arato y Facio Hebequer se expresan negativamente acerca



© Xul Solar, *Diamujer*, (ca. 1930). Edición Amigos del Arte. Cat. 122

© Alfredo Guttero, *Playa*, (ca. 1930). Edición Amigos del Arte. Cat. 119
[tarjetas postales]



© Retrato de Leonora Aguiar, modelo de Alfredo Guttero para *Oda*, ca. 1927

del movimiento de renovación. Actúa como jurado en el Salón de Rosario. Una de sus obras integra la flamante colección Atilio Larco. En el XIX Salón Nacional de Bellas Artes obtiene el Primer Premio en pintura con *Feria*; el Gran Premio es declarado desierto. El 30 de septiembre inaugura su cuarta exposición individual en Amigos del Arte. Interviene en la selección de obras para la edición de tarjetas postales de la misma institución. La Asociación Wagneriana inaugura su sala de exposiciones con una muestra homenaje al Dr. Marco N. Avellaneda y a la exposición de la Asociación de Artistas Argentinos en Europa. Falcini regresa a Buenos Aires. Atalaya se distancia por un tiempo de Guttero.

▷ 1930 ◁

Es nombrado asesor artístico de la Asociación Wagneriana y dirige su Sección de Arte Plástico. En abril viaja a Montevideo para organizar la primera muestra de la temporada, dedicada a Rafael Barradas. Durante ese año se celebran en esas salas las exposiciones de Pedro Domínguez Neira, Víctor Pissarro, José A. Ballester Peña, Antonio Sibellino, Norah Borges, Raquel Forner, Lino E. Spilimbergo y el Salón de Pintores Modernos. Primer Grupo, resumen de lo actuado por la galería durante el ciclo 1930. Es miembro de la Comisión Cooperadora de la Asociación Wagneriana. En Amigos del Arte presenta el Salón de Pintores y Escultores Modernos. Expone en los salones de Rosario y Santa Fe. En el primero de ellos presenta su *Composición religiosa*. En el I Salón Anual de Paraná, el Museo Provincial de Bellas Artes adquiere *El arroyo Vega* (yeso cocido). En Rosario, participa de una muestra junto a Audivert, Basaldúa y Domínguez Neira. En sus presentaciones públicas Guttero privilegiará ahora la exposición de sus pinturas de tema religioso. Este año no participa del Salón Nacional de Bellas Artes. Luego de la revolución del 6 de septiembre, firma junto con 63 artistas una nota solicitando al gobierno provisional que declare la caducidad de la Comisión Nacional de Bellas Artes. La crítica de arte distingue entre los “conservadores” y los “renovadores”. Participa de *Argentina. Periódico de arte y crítica*.

▷ 1931 ◁

En enero participa de la First Baltimore Pan-American Exhibition of Contemporary Paintings y obtiene el Premio Museum of Art con su *Anunciación*, obra que luego dona al Museo Nacional de Bellas Artes. En Amigos del Arte organiza las exposiciones de Miguel Carlos Victorica y Demetrio Urruchúa. En las mismas salas, Falcini organiza la muestra homenaje a Martín Malharro. En mayo, Guttero presenta en el Salón Centenario de Montevideo la exposición Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos, que es inaugurada con una conferencia de Guillermo de Torre. En junio dirige con Falcini los Cursos de Arte Plástico. Al mes siguiente solicita a la Asociación Wagneriana un subsidio para realizar una exposición que no le es acordado. En el Teatro Colón realiza las escenografías para *Elisir d'amore*, *El Barbero de Sevilla* y *El aprendiz de brujo*. Crece su oposición a la política artística oficial y el Museo Nacional de Bellas Artes es blanco de sus críticas. Firma con otros artistas una “Carta abierta” de Horacio Butler en respuesta a un artículo de Atilio Chiappori y participa de la Comisión Spilimbergo.



© Invitación a la reunión y cena en homenaje a la actuación artística de Alfredo Guttero, 1931
Cat. 100

ALFREDO GUTTERO
1931
*
HORACIO COPPOLA



Organiza el Salón de Pintores Modernos en Amigos del Arte y participa del Salón Nacional en el que obtiene el Premio Eduardo Sívori con su *Cristo muerto*. Continúa con sus envíos a los salones provinciales. En el mes de octubre es agasajado por su actuación artística de ese año por un grupo de artistas e intelectuales.

→ 1932 ←

El 15 de abril inaugura con Pedro Domínguez Neira, Raquel Forner y Alfredo Bigatti los Cursos Libres de Arte Plástico, él tiene a su cargo los de Composición. El 8 de septiembre dicta una conferencia –“El Affiche”– en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación. Es miembro del jurado de admisión y premios del XVIII Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores. En el Salón Nacional obtiene el Primer Premio Municipal con *Oda*. En noviembre participa del Salón de Arte del Cincuentenario de La Plata como artista invitado, y la Comisión Provincial de Bellas Artes adquiere *Lilita*. El 1º de diciembre fallece en Buenos Aires a los cincuenta años de edad.

© Horacio Coppola
Retrato de Alfredo Guttero, 1931
Negativos originales y una prueba de época montados sobre cartulina.
Autógrafo en tinta roja.
Colección particular,
Buenos Aires.

B I O G R A F Í A S

Cintia Mezza
Mercedes Elgarte



FALCINI



BERNI



BIGATTI



VICTORICA



BARRADAS



BORGES



SPILIMBERGO



DOMÍNGUEZ NEIRA



XUL SOLAR



FIGARI



COPPOLA



BUTLER



CUNSOLO



FORNER



PIROVANO



SIBELLINO



PETTORUTI

✧**RAFAEL BARRADAS** nace el 4 de enero de 1890 en Montevideo. Hijo de un pintor español, desde muy joven se ejercita en el dibujo y comienza su carrera con la publicación de caricaturas en periódicos. Hacia 1910 expone sus primeros óleos y acuarelas y se contacta con la intelectualidad montevideana. A los 22 años participa en una exposición realizada en la Galería Moretti y Catelli y, un año más tarde, en agosto de 1913, viaja a Europa en compañía de su amigo Alfredo Medici. Visita Italia —donde conoce al poeta futurista Filippo Marinetti—, Suiza y Francia. Se instala en Barcelona y al año siguiente se traslada a Zaragoza, donde trabaja como director artístico de la revista *Paraninfo*. Frecuenta a Guillermo de Torre y a Joaquín Torres García, con quien expone en 1917 en la Galería Dalmau de Barcelona. Participa en el movimiento ultraísta español y en 1916 crea sus primeros trabajos vibracionistas, una tendencia que combina cubismo y futurismo con la particular mirada de Barradas sobre la dinámica de la vida moderna. Sus obras vibracionistas se exponen en las Galeries Laietanes y sus dibujos se publican en revistas de vanguardia como *Un enemig del poble* y *Arc Voltaic*. De este modo, Barradas encabeza la renovación plástica del ambiente artístico español. En 1919 se traslada a Madrid, donde trabaja como dibujante, diseña figurines para teatro y se relaciona con el círculo literario de la llamada Generación del 27. En 1921 participa, en el Ateneo, de la velada ultraísta donde se presenta oficialmente el “clownismo” o la recuperación de la figura del “clown enharinado”, bajo la cual Barradas retrata personajes ocultando sus rasgos fisonómicos. En 1925 participa en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos y sus diseños escenográficos se exhiben en París en la *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. Hacia 1926, se instala en el Hospitalet de Llobregat, de Barcelona, donde funda el Ateneillo de Hospitalet y realiza los paisajes y escenas del lugar. En 1928 integra la exposición en homenaje a Marinetti, presentada en Barcelona, y trabaja en una serie de pinturas religiosas. Debido a sus dificultades económicas y enfermo de tuberculosis, Barradas vuelve a su país ese mismo año y fallece en febrero de 1929. En 1930 Alfredo Guttero organiza en Buenos Aires la primera exposición individual de Barradas en el Río de la Plata, organizada en la Sección de Arte Plástico de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Como reconocimiento a su obra vanguardista, se organizan otras exposiciones póstumas en Barcelona, en la Galería Dalmau; en Montevideo, en el Ateneo y en el Museo Nacional de Artes Plásticas y en Buenos Aires, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Barradas es incluido en la Bial de San Pablo de 1963 y en la exposición *Futurismo & futurismi*, realizada en Venecia en 1986. En 1992 y 1993, The Museum of Modern Art de New York (MoMA) lo incluye en su exposición panorámica del arte latinoamericano del siglo XX.

✧**ANTONIO BERNI** nace el 14 de marzo de 1905 en la ciudad de Rosario, en la provincia de Santa Fe. En 1925 obtiene una beca para viajar a Europa y concurrir a los talleres de André Lhote y Othon Friesz. En París toma contacto con la pintura metafísica, con el surrealismo e integra el “Grupo de París” junto a otros artistas argentinos que estudiaban en Europa, como Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Alfredo Bigatti, Raquel Forner, Lino Enea Spilimbergo y Víctor Pissarro. En 1930 regresa a la Argentina y en 1932, expone en Buenos Aires pinturas y collages surrealistas. Las crisis internacional y nacional influyen en su poética que vira hacia un realismo crítico. En 1933 colabora con el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros. Desde entonces trabaja en composiciones de gran tamaño que tratan a escala monumental los conflictos de las clases populares. Una beca de la Comisión Nacional de Cultura le permite viajar, en 1941, por Latinoamérica. Dos años más tarde obtiene el Gran Premio de Honor del Salón Nacional. En 1944 funda junto a Spilimbergo, Castagnino, Urruchúa y Colmeiro el primer Taller de Arte Mural, con el que ejecuta al año siguiente la decoración de la cúpula de las Galerías Pacífico de Buenos Aires. En los años cincuenta comienza una serie dedicada a los habitantes más humildes del interior del país, sobre todo del Chaco y Santiago del Estero. En 1959 retoma el collage, técnica que empleará en dos ciclos de obras cuyos protagonistas serán Juanito Laguna, el chico de la villa miseria y Ramona Montiel, la prostituta. Utiliza materiales de deshecho como chapas, cartones, maderas, y también encajes, puntillas de plástico, papel y molduras de mobiliario barato. Renueva la xilografía introduciendo el collage y prominentes relieves (“xilo-collage-relieve”), además de realizar estampas documentales. Gana el Gran Premio Internacional de Grabado de la Bial de Venecia en 1962. Sus grabados también son premiados en la Bial Internacional de Ljubljana, en la de Cracovia y en Intergrafik de Berlín. En 1965 se organiza una retrospectiva de su obra en el Instituto Tocuato Di Tella, donde

presenta sus monstruos polimáticos. Versiones de esta muestra recorren algunas ciudades del interior del país, Estados Unidos y varios países de Latinoamérica. Ese año es designado Miembro Honorario de la Academia delle Arti del Disegno de Florencia. A partir de 1967 trabaja en ambientaciones multimedia. En 1971 presenta una exposición retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno de París. En los años setenta recurre a elementos provenientes del realismo fotográfico y se inclina hacia el expresionismo, pinturas que son exhibidas en Nueva York en 1977. En este período también trabaja con los cultos populares, realizando en 1976 la ambientación dedicada a *La difunta Correa*. En 1979 es nombrado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes. Fallece en Buenos Aires el 13 de octubre de 1981. Entre las exposiciones homenaje, cabe destacar las realizadas en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1982); en el Museo Nacional de Bellas Artes (1984 y 1993); en el Centro Cultural Borges (2001) y en el Centro Cultural Recoleta (2002). En 2005, Malba - Colección Costantini organiza una importante retrospectiva para celebrar los cien años de su nacimiento.

✦ **ALFREDO BIGATTI** nace en Buenos Aires el 19 de julio de 1898. Comienza sus estudios de dibujo y modelado en Unione e Benevolenza, en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y, en 1915, estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde recibe el título de profesor. En 1923 viaja a Europa y asiste a La Grande Chaumière para estudiar con Antoine Bourdelle en París. Tres años más tarde obtiene el Primer Premio Nacional con su obra en bronce *Pureza*. Viaja nuevamente a Europa en 1929 y recorre Italia, Bélgica, Grecia, España e Inglaterra. Ese mismo año expone en el Nuevo Salón. Año Primero, en la Asociación Amigos del Arte en Buenos Aires. Hacia 1928 ejerce como profesor de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En mayo de 1931 participa del Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos, realizado en Montevideo, y del Salón de Pintores Modernos en Amigos del Arte. En 1932 crea, en compañía de Raquel Forner, Alfredo Gutierrez y Pedro Domínguez Neira, los Cursos Libres de Arte Plástico. Al año siguiente forma parte del Salón de Pintores y Escultores Modernos en Amigos del Arte. Recibe el Gran Premio Nacional de Escultura en 1935 con la pieza *Alba* y al año siguiente es designado vicepresidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, sociedad que presidirá a partir de 1941. En esos años realiza esculturas en piedra y numerosos relieves funerarios en terracota y bronce. En 1940 gana el concurso para realizar el monumento de Bartolomé Mitre, proyecto en el que trabajará hasta su emplazamiento en la ciudad de La Plata. Hacia 1942 comienza a idear el monumento de Julio A. Roca en Choele Choel y a realizar los primeros estudios del Monumento Nacional a la Bandera, en colaboración con el escultor José Fioravanti y los arquitectos Alejandro Bustillo y Ángel Guido. La obra se inaugura años más tarde, en 1957, en la ciudad de Rosario. En la década del cincuenta trabaja en diversos relieves para dicho monumento y en la escenografía de la ópera *La Médium*, estrenada en el Teatro Colón. En 1951 realiza una exposición individual en la galería Plástica y en 1958 recibe la Medalla de Oro en grabado en la Exposición Internacional de Bruselas. Hacia 1963 viaja a Europa junto a su esposa Raquel Forner y fallece al año siguiente en Buenos Aires. Entre las exposiciones póstumas, se destacan la retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1985 y la muestra en el Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, en 1998.

✦ **NORAH BORGES** (Leonor Fanny Borges de Torre) nace en Buenos Aires el 4 de marzo de 1901. Inicia su formación artística en Ginebra, en la École des Beaux Arts. Hacia 1918 la familia se traslada a Lugano, donde Norah se dedica al estudio de la técnica xilográfica. Ese mismo año viajan a España. Norah y su hermano, el escritor Jorge Luis Borges, se vinculan con la vanguardia ultraísta y comienzan a colaborar con sus publicaciones. Regresa a Buenos Aires en 1921 y participa del lanzamiento de Prisma. Revista Mural. En 1923, su hermano le solicita una ilustración para la cubierta de su primer libro de poesías *Fervor de Buenos Aires* y, ese mismo año, ilustra *Hélices*, un libro de poemas de Guillermo de Torre. La familia se traslada a Europa nuevamente. Recorren Londres, París, Ginebra, Nimes, Avignon y Barcelona. A su regreso a Buenos Aires, en 1924, Norah comienza a colaborar en *Martín Fierro* y, en 1926, realiza su primera exposición individual en la Asociación Amigos del Arte. Ese mismo año expone junto a Emilio Pettoruti y Xul Solar en la Exposición de Pintores Modernos organizada para recibir a Filippo Marinetti, también en Amigos del Arte. Durante la década del 20, Norah es convocada por numerosos escritores para la ilustración de sus libros. En

1929 participa del Nuevo Salón y, en 1930, integra el Salón de Pintores y Escultores Modernos, ambos en Amigos del Arte. Ese mismo año realiza una exposición individual y participa del Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Primer Grupo, ambas muestras en la Sección de Arte Plástico de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, todos proyectos coordinados por Alfredo Guttero. En 1931 participa del Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos, en la ciudad de Montevideo y, en Buenos Aires, integra el Salón de Pintores Modernos de Amigos del Arte. Casada con Guillermo de Torre, en 1932 ambos se instalan en Madrid y, en 1934, realiza una exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Madrid. En 1936 participa en la exposición *L'Art Espagnol Contemporain* en el Jeu de Paume de París. Al estallar la Guerra Civil, Norah y Guillermo parten a París, para luego regresar a la Argentina en 1937. Durante la década del 40, se avoca a la ilustración y realiza varias exposiciones individuales en Buenos Aires. En 1945 Ramón Gómez de la Serna le dedica una monografía ilustrada sobre su obra, que publica la editorial Losada. En 1955 realiza una exposición individual en la galería Bonino y en 1990 Art House exhibe sus obras del período 1923-1961. En 1996 el Centro Cultural Borges le dedica una exposición retrospectiva y dos años más tarde Norah Borges fallece en Buenos Aires, el 20 de julio de 1998. El Museo Nacional de Bellas Artes, sede Neuquén, le organiza la exposición *Norah Borges. Mito y vanguardia*, en 2006.

✽**HORACIO BUTLER** nace en Buenos Aires el 28 de agosto de 1897. Estudia en la Academia Nacional de Bellas Artes y en 1922 recibe una beca para viajar a Europa. Luego de diez meses en la Colonia artística Worpswede, en Alemania, se instala en París hasta 1930, ciudad en la que frecuenta los talleres de André Lhote y Othon Friesz. En 1928, de vuelta en Buenos Aires, sólo por un período, promueve una exposición en la Asociación Amigos del Arte, en la que participan varios artistas argentinos que se encontraban estudiando en Europa y que más adelante se conocerán como el “Grupo de París” o “Los muchachos de París”. Hacia 1929, conforma este grupo junto a Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Alfredo Bigatti, Raquel Forner, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Víctor Pissarro. Ese mismo año, Butler expone en el Nuevo Salón. Año Primero, en Amigos de Arte. En 1930 participa del Salón de Pintores y Escultores Modernos y, en 1931, del Salón de Pintores Modernos, ambos también en Amigos del Arte. Ese año se presenta en el Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos, realizado en la ciudad de Montevideo en mayo de 1931 y en el Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Primer Grupo, organizado en la Sección de Arte Plástico de la Asociación Wagneriana, entre diciembre de 1930 y enero de 1931. En 1933 regresa definitivamente a la Argentina y realiza su primera exposición individual en Amigos del Arte. Desde 1935 trabaja en paisajes del Delta. En 1943 es nombrado miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes y actúa como jurado permanente del Premio Palanza. Ejerce la docencia en instituciones nacionales hasta 1951 y trabaja en escenografías para el Teatro Colón en Buenos Aires, el Teatro Solís en Montevideo y la Scala de Milán. Participa de los salones oficiales desde 1924 y entre sus exposiciones colectivas en el extranjero se destacan la Exposición Internacional de París (1937) y la Exposición de Arte Argentino presentada en el Museo de Arte Moderno de París (1964). En 1965 publica su autobiografía *La pintura y mi tiempo* y en 1973 recibe el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes. En 1981, se le otorga por unanimidad el Premio de la Fundación Alejandro E. Shaw y, a fines de 1982, el Premio Konex de Brillante. Ese mismo año realiza una exposición de carácter retrospectivo en el Museo Municipal de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”. Horacio Butler dedica sus últimos años a la producción de tapices y fallece en Buenos Aires en 1983.

✽**HORACIO COPPOLA** nace en Buenos Aires el 31 de julio de 1906. Estudia Derecho en la Universidad de Buenos Aires. Es miembro fundador del primer Cineclub, junto a León Klimowsky y Néstor Ibarra, en 1929. Ese año realiza las fotografías de la primera edición de *Evaristo Carriego* (1930), de Jorge Luis Borges, y en 1933 publica *Siete temas de Buenos Aires*, en la revista *Sur*. En 1930 viaja a Europa por primera vez y, en su segundo viaje, se instala en Berlín en 1932 para estudiar en el Departamento de Fotografía de la Bauhaus, dirigido por Walter Peterhans. En esa ciudad realiza el film *Traum*, junto a Walter Auerbach, y colabora con la fotógrafa alemana Grete Stern en el Studio *ringl + pit*. Hacia 1935 recibe un encargo para fotografiar obras de arte sumerio del British Museum y del Louvre, material reunido en el libro *L' Art de la Mesopotamie*. Ese mismo año regresa a Buenos Aires y continúa trabajando con la fotógrafa Grete Stern, su esposa, en diversos proyectos; en 1937 abren juntos un estudio de fotografía.

Durante esos años, Coppola centra su mirada en la ciudad de Buenos Aires, y una serie de esas fotografías queda registrada en el libro *Buenos Aires 1936 (Visión fotográfica)*, con prefacio de Alberto Prebisch e Ignacio Anzoátegui. El álbum es realizado por encargo de la Municipalidad de Buenos Aires, con motivo de los festejos del Cuarto Centenario de la fundación de la ciudad por Pedro de Mendoza. Además, filma *Así nació el Obelisco*. En este período utiliza una cámara Leica y una filmadora Siemens de 16 mm. En la década del cuarenta registra la obra del arquitecto y escultor brasileño *O' Aleijandinho*, fotos que serán exhibidas en Amigos del Libro y publicadas años después. Entre sus exposiciones más destacadas, cabe mencionar: *Cuarenta años de fotografía* en el Museo Nacional de Bellas Artes, 1969; *Mi fotografía*, en Fundación San Telmo, 1984; *Antología fotográfica 1927-1992*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1992 y *El Buenos Aires de Horacio Coppola*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centro Julio González, Valencia, 1996-1997. En 2005 la Galería Jorge Mara-La Ruche exhibe las fotografías de los años treinta en la feria de arte española ARCO y en ArteBA. En 2006, Malba - Colección Costantini presenta la exposición *Coppola 100 años*. En reconocimiento a su trayectoria, el fotógrafo recibe el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes (1985) y es declarado Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires (2003). Actualmente vive en Buenos Aires.

✦ **VÍCTOR CUNSOLO** nace el 2 de abril de 1898 en Vittoria, provincia de Siracusa en Sicilia, Italia. A los 10 años se radica en la Argentina con su familia que, en 1913, se instala en el barrio de Barracas. Estudia dibujo y pintura en la Sociedad Unione e Benevolenza. En 1921, Juan del Prete, amigo del artista, lo vincula a la agrupación El Bermellón que funcionaba en el barrio de La Boca. Entre sus integrantes se encuentran Víctor Pissarro, Juan A. Chiozza, Orlando Stagnaro, José Luis Menghi, Salvador Cali, Adolfo Guastavino y Guillermo Facio Hebequer, entre otros artistas y escritores. A los 26 años se presenta por primera vez en el salón que organiza la Mutualidad de Estudiantes de La Boca. En 1927 realiza su primera exposición individual en La Peña –que funcionaba en el Café Tortoní– y en 1928 es invitado por Alfredo Guttero a exponer en la Asociación Amigos del Arte. En 1930 participa del Salón de Pintores y Escultores Modernos y, al año siguiente, del Salón de Pintores Modernos, ambos en Buenos Aires, en Amigos del Arte. Se presenta a los salones nacionales entre 1927 y 1931 y entre 1933 y 1935. Más tarde expone en Roma, Milán y Génova. Dedicado a sus paisajes urbanos o a las barcas en el puerto de La Boca, por razones de salud, Cunsolo se traslada a la provincia de La Rioja, hacia 1933. Allí se aboca a los paisajes del interior de La Rioja, sobre todo de Chilecito. En 1936 regresa a Buenos Aires con la intención de retornar al norte pero fallece en Lanús, provincia de Buenos Aires en 1937, a la edad de 39 años. Ese mismo año, el Ateneo Popular de La Boca y Amigos del Arte organizan exposiciones en su homenaje. En 1970, entre octubre y noviembre, la galería Feldman organiza una exposición homenaje al pintor que reimprime, en su breve catálogo, un texto que se había publicado en el N° 43 de la revista ARS de 1949. Entre las exposiciones homenaje de los últimos años, cabe destacar aquella que organiza el Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, en octubre de 1985.

✦ **PEDRO DOMÍNGUEZ NEIRA** nace en Buenos Aires el 29 de junio de 1894. Estudia en la Academia Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección de Pío Collivadino y Cesáreo Bernaldo de Quirós, de donde egresa con el título de Profesor de Dibujo en 1922. Entre 1929 y 1930 viaja a Europa para completar su formación y visita Bélgica, Italia, España, Alemania y Francia. En París asiste al taller de André Lhote. Entre 1929 y 1931 participa en varias exposiciones en la Asociación Amigos del Arte, tales como el Nuevo Salón. Año Primero (1929), el Salón de Pintores y Escultores Modernos (1930) y el Salón de Pintores Modernos (1931). En 1930 realiza una exposición individual de paisajes, figuras y retratos en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, acompañada de la publicación de un catálogo ilustrado con prólogo de Luis Falcini. Asimismo participa del Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Primer Grupo. En mayo de 1931 forma parte del Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos realizado en Montevideo. Hacia 1932, integra junto a Alfredo Guttero, Alfredo Bigatti y Raquel Forner el grupo fundador de los Cursos Libres de Arte Plástico. Ese año obtiene el Premio Eduardo Sívori. Es invitado a participar de las exposiciones internacionales de Nueva York y San Francisco en 1939. Obtiene el Primer Premio Municipal, Medalla de Oro (1939) y el Primer Premio en el Salón Nacional (1940). En 1946 forma parte de la exposición *Art Américaine* en la casa de América Latina en París. Participa de la Bienal de Venecia (1952) y

de la Bienal de San Pablo (1957). Se le otorga Medalla de Oro en el Salón Municipal de Artes Plásticas “Manuel Belgrano” (1958). Durante la década del sesenta realiza diversas exposiciones en las galerías Bonino y Van Riel. A lo largo de su trayectoria como artista, ejerce la docencia como profesor de dibujo y pintura. Fallece en Miramar en 1970.

✧**LUIS FALCINI** nace en Buenos Aires en 1889. Inicia su formación artística con el tallista y artesano Benjamín Asmaghi y posteriormente estudia dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes. Participa de la Exposición Internacional del Centenario (1910). Es becado por el Gobierno Nacional en 1911 durante cuatro años para realizar estudios de perfeccionamiento en París, ciudad a la que llega acompañado por el pintor Ramón Silva. En 1914 participa del Salón Nacional de Bellas Artes de París. Reside en Florencia hasta 1913 y, tras una breve estadía en la Argentina, vuelve a Europa en 1915. En 1918 regresa al país para luego trasladarse a Montevideo. Allí integra las cátedras de dibujo y escultura en la Escuela de Bellas Artes hasta 1929, año en el que retorna a la Argentina. Obtiene el Segundo Premio en el Salón Nacional de 1924, para conquistar el Primer Premio tres años después, en 1927. Desde 1916, y principalmente de 1925 a 1930, mantiene una fluida correspondencia con Alfredo Guttero. En 1929, participa del Nuevo Salón. Año Primero, realizado en la Asociación Amigos del Arte. Hacia 1931, organiza una muestra homenaje a Martín Malharro también en Amigos del Arte y, junto a su colega y amigo Guttero, coordina los Cursos de Arte Plástico. En 1935 se hace cargo del Museo Municipal de Bellas Artes de Buenos Aires, actualmente Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, institución que conduce desde su fundación hasta 1943. También en la década del cuarenta, durante su dirección se organizan diversas exhibiciones, entre ellas *Obras de Arte Argentino desde Pueyrredón hasta nuestros días*, exposición que evidencia la intención de Falcini de perfilar la institución hacia un museo especializado en arte argentino. Desde 1947 se desempeña como director de Artes Plásticas en la Sociedad Hebrea Argentina, donde se ocupa de la organización de una sala permanente de exposiciones y un concurso anual de arte. En 1948 realiza una exhibición individual en dicha Sociedad. Además de su labor como escultor y coordinador cultural, publica numerosos artículos y ensayos centrados en la pedagogía y enseñanza de las artes en el nivel primario. Fallece en Buenos Aires en 1973.

✧**PEDRO FIGARI** nace en Montevideo el 29 de junio de 1861. Estudia Derecho y se gradúa en 1886. Parte a Europa y recorre Francia, Inglaterra, Alemania, Austria, Bélgica, Holanda, Dinamarca e Italia. En este último país frecuenta el taller del maestro veneciano Ripari. En su juventud actúa en política, trabaja como periodista y estudia dibujo y pintura en el taller de Godofredo Sommariva. De regreso a su país, se desempeña como diputado por el Departamento de Rocha (1896) y por el Departamento de Minas (1899), y llega a ocupar la vicepresidencia de la Cámara de Representantes. Hacia fines de siglo, proyecta la ley de creación de la Escuela de Bellas Artes y se interesa por la labor del Ateneo de Montevideo, institución que preside durante varios períodos y desde la cual consigue promover concursos y exposiciones. En 1909 es designado miembro del Directorio de la Escuela Nacional de Artes y Oficios y en 1915 ocupa la Dirección de dicha institución. A partir de 1917, a los 56 años de edad, abandona las funciones en la Escuela y se dedica exclusivamente a la pintura. En 1921 se radica en Buenos Aires y expone junto a su hijo Juan Carlos –pintor y arquitecto– en la Galería Müller. Dos años más tarde, la Comisión Nacional de Bellas Artes de esa ciudad organiza una exposición individual de su obra. En 1924 se encuentra entre los fundadores de la Asociación Amigos del Arte. Al año siguiente viaja a París, donde permanece nueve años y trabaja incansablemente en su taller de la Place du Pantheon, hasta regresar a Uruguay a principios de 1934. Sus obras participan del Salón de Pintores y Escultores Modernos en 1930, en Amigos del Arte de Buenos Aires. Ese mismo año participa de la Exposición del Centenario de Uruguay, en la que obtiene el Gran Premio de Pintura y, al año siguiente, vuelve a participar del Salón de Pintores Modernos en Amigos del Arte. Asimismo, en 1930, bajo un proyecto editorial denominado Nuevos Valores Plásticos de América, organizado por Alfredo Bigatti, Raúl Lagomarsino y Alfredo Guttero, se publica un libro sobre Figari, con prólogo de Jorge L. Borges. De su labor como ensayista y escritor merecen destacarse *El arquitecto* (1928) y *Arte, estética e ideal* (1912). Entre las exposiciones más importantes en las que participa, se encuentran la *Exposición Iberoamericana* en Sevilla, en la que es distinguido con la Medalla de Oro (1930) y la *Olympic Competition and Exhibition of Art, Museum of History, Science and Art* de Los Angeles (1932). En 1934 es designado miembro de la Comisión Honoraria de Cultura Artística Escolar y, en

1936, integra la comisión encargada de organizar la participación uruguaya en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas, que se realizaría al año siguiente en París. En 1937 participa en el Primer Salón Nacional de Montevideo. Al año siguiente, en el mes de junio, Amigos del Arte organiza una exposición individual de su obra en Buenos Aires. Figari fallece en Montevideo en 1938. Cabe destacar, entre sus exposiciones póstumas, aquellas realizadas en el Musée d' Art Moderne de la Ville, París (1960); en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (1961 y 1992); en el Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires (1967) y en el Center for Inter-American Relations de Nueva York (1986).

✦ **RAQUEL FORNER** nace en Buenos Aires el 22 de abril de 1902. En 1923 egresa de la Academia Nacional de Bellas Artes con el título de Profesora en Dibujo y en 1928 realiza su primera exposición individual en la Galería Müller. Viaja a Europa y entre 1929 y 1931 asiste a los cursos de Othon Friesz en la Academia Escandinava de París; allí expone en el VIII Salón de las Tullerías. En 1930 participa del Salón de Pintores y Escultores Modernos, en la Asociación Amigos del Arte; del Primer Salón Anual de Pintores Modernos y de una muestra individual de óleos y acuarelas, estas dos últimas exposiciones realizadas en la Asociación Wagneriana. Al año siguiente, integra el Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos, en Montevideo y el Salón de Pintores Modernos, en Amigos del Arte de Buenos Aires. Hacia 1932 integra el grupo fundador de los Cursos Libres de Arte Plástico, junto a Alfredo Guttero, Pedro Domínguez Neira y Alfredo Bigatti. Participa en *The 1935 International Exhibition of Paintings* en el Carnegie Institute, Pittsburgh, Estados Unidos. En 1937 recibe la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de París y participa luego en diversas exposiciones Internacionales de Nueva York y San Francisco. En 1942 recibe el Primer Premio Nacional de Pintura en el XXXII Salón Nacional de Buenos Aires. En 1946 realiza una exposición individual en la Galería Müller y, un año después, le conceden el Premio Palanza. En 1951 es nombrada miembro de la Royal Society of Arts de Inglaterra. Hacia 1956 recibe el Gran Premio de Honor en el XLV Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Durante ese año viaja a los Estados Unidos y expone en la Pan-American Union de Washington y en la Bial Interamericana de Porto Alegre de Brasil. El Museo de Arte Moderno de Nueva York adquiere *Lunas*. En 1958 expone en Roland de la Aenlle Gallery de Nueva York y obtiene el Premio de Prensa de la Primera Bial Interamericana de Arte de México. Al año siguiente, viaja a Europa y participa en la XXIV Bial de Venecia y en la Muestra de Arte Interamericano en Dallas. En 1960 realiza una exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Es invitada de Honor en la VI Bial de San Pablo (1961), Sección Argentina, y en 1962, el Museo Nacional de Bellas Artes organiza una muestra individual de la artista. En 1963 participa en *Women in Contemporary Art*, Duke University, Durham, en los Estados Unidos, y en *L'Art Argentin Actuel* en el Musée National d'Art Moderne, París. Entre 1966 y 1980, realiza una serie de exposiciones individuales y colectivas, tanto en el país como en Europa, en los Estados Unidos y en Japón. En 1982 crea la Fundación Forner-Bigatti en la ciudad de Buenos Aires y pinta *Origen de una Nueva Dimensión*, destinado al nuevo edificio de la OEA en Washington. Fallece en Buenos Aires en 1988. Ese mismo año, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires organiza la primera exposición en homenaje a la artista y, entre las exposiciones póstumas, cabe destacar las muestras que presenta el Centro Cultural Recoleta en 1998 y 2002. En marzo de 2005, importantes obras de su producción participan de la muestra colectiva *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, realizada en Malba - Colección Costantini, en homenaje a los cien años del nacimiento de Antonio Berni.

✦ **EMILIO PETTORUTI** nace en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, el 1 de octubre de 1892. Estudia en la Escuela de Bellas Artes. Al poco tiempo comienza a exhibir sus primeras obras en las vidrieras de la tienda Gath & Chaves y, en 1911, realiza su primera exposición en las salas del diario platense *Buenos Aires*. En 1913 viaja a Florencia, donde se contacta con la vanguardia futurista y visita la primera Esposizione d' Arte Futurista "Lacerba". En Italia participa de numerosas exposiciones y recorre varias ciudades estudiando diferentes técnicas artísticas. En Florencia se encuentra con Xul Solar y, entre 1916 y 1917, vive en Roma, donde conoce a los artistas del círculo vanguardista de revistas como *Valori Plastici*, entre ellos Giacomo Balla, Giorgio De Chirico, Carlo Carrá y otros. Luego se establece en Milán, donde trabaja ilustrando libros, diseña vitrales y realiza proyectos escenográficos. Participa, en 1920, en la XII Biennale Internazionale di Venecia y, al año siguiente, mientras participa en la Prima

Mostra del Paesaggio Italiano y en la Esposizione Nazionale della Città di Roma, su envió a Buenos Aires para el Salón Nacional es rechazado por el jurado. Viaja a Viena y a varias ciudades alemanas. En 1924 regresa a la Argentina junto a Xul Solar y ese mismo año expone sus obras en la Galería Witcomb de Buenos Aires, muestra que provoca una polémica en el ámbito local. Entre 1927 y 1932, dirige el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. En 1930 participa del Salón de Pintores y Escultores Modernos y, en 1931, integra el Salón de Pintores Modernos, ambos realizados en la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires. En enero de 1932 es dejado cesante en su cargo del museo, pero un movimiento de escritores, artistas y la prensa logran movilizar la opinión pública hasta que es reincorporado a su puesto. A fines de los años treinta expone en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo e inicia su amistad con Jorge Romero Brest. En 1940, muestra nuevamente sus obras en Amigos del Arte y, en 1944, participa de dos exposiciones en el exterior, una en el Museum of Modern Art de San Francisco y otra en la National Academy of Nueva York. En 1947 es separado nuevamente de su cargo como director del Museo Provincial. Retorna a Europa y durante la década del cincuenta realiza numerosas exposiciones en galerías de Milán, Florencia, Roma y París. En 1960 integra la primera exposición internacional de arte moderno en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Dos años después, el Museo Nacional de Bellas Artes, realiza la exposición *Pettoruti. Homenaje Nacional a 50 años de labor artística*, que reúne obras del período 1953-1962, y cuyo catálogo lleva un prólogo de Jorge L. Borges. En 1966 viaja a la Argentina y concluye sus memorias, publicadas con el título *Un pintor ante el espejo*. Recibe el Premio Continental Guggenheim de las Américas (1956) y el Gran Premio otorgado por el Fondo Nacional de las Artes (1967). En sus últimos años presenta exposiciones en varias ciudades europeas y representa a la Argentina en la XI Bienal Internacional de San Pablo, Brasil, en 1971. Pettoruti fallece en París el 16 de octubre de 1971, a los 79 años de edad. El Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires le dedica dos importantes retrospectivas, en 1982 y en 2005. En 1995, la Fundación Pettoruti presenta una exposición antológica en el Palais de Glace y publica un catálogo razonado de su obra.

✧ **IGNACIO PIROVANO** nace en París el 26 de enero de 1909. Se gradúa como abogado al tiempo que realiza estudios artísticos en el taller parisino de André Lhote. Se traslada a Buenos Aires y en 1929 integra el Nuevo Salón gracias a la iniciativa de Alfredo Guttero, en la Asociación Amigos del Arte. En 1933 realizará, en el mismo Salón, su segunda exposición individual. Antes participa nuevamente de otras iniciativas colectivas de Guttero, exponiendo en el Salón de Pintores y Escultores Modernos de 1930 en Amigos del Arte; al año siguiente, forma parte del Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos, que se realiza en Montevideo; y, por último, en el Salón de Pintores Modernos de Amigos del Arte, también en 1931. En 1936 le otorgan el Premio Bárbara de Díaz en el Salón Nacional. Después de veinte años de dedicación a la pintura, en 1945 decide abandonarla debido a una gran capacidad autocrítica. Se vuelca, entonces, al estudio del arte concreto argentino, para lo que se relaciona con protagonistas de estas nuevas manifestaciones, como Tomás Maldonado, quien lo acercará a la obra de Georges Vantongerloo. Se inicia también en el coleccionismo. Viaja a Europa y toma contacto con formas de arte ligadas a los avances científicos. Más tarde, consustanciado con el pensamiento de Vantongerloo y con su concepto de “generación de formas por medio de la combinación de los más simples elementos del plano”, Pirovano denomina *arte generativo* a las producciones de Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal de 1960, dos jóvenes artistas poco conocidos por entonces. Realiza una importante labor para que el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires devuelva a la ciudad y adquiera las importantes piezas del escultor Sesostris Vitullo, obras que integran actualmente su patrimonio. Al año siguiente y hasta 1953, se desempeña como director del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires y ejerce durante un año (1952-1953) la presidencia de la Comisión Nacional de Cultura. Colabora con instituciones extranjeras como asesor del recién creado Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro o impulsando y concretando exposiciones de destacados artistas argentinos en el exterior. Fallece en Buenos Aires en 1980. Su tarea como difusor y promotor de las manifestaciones del arte moderno contribuyó a modificar una mentalidad demasiado atada a los modelos académicos que caracterizó el perfil cultural de nuestra sociedad.

✦**ANTONIO SIBELLINO** nace en Buenos Aires el 7 de junio de 1891. Realiza sus estudios en los talleres de los escultores Torcuato Tasso y Arturo Dresco y concurre a la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1909 el Congreso Nacional le otorga una beca para continuar su formación en Europa. En Italia asiste a la Academia Albertina de Turín. En 1911, se traslada a París para estudiar en La Grande Chaumière. Los trabajos y ensayos que realiza en su estadía parisina están vinculados a la tradición escultórica de Antoine Bourdelle y Aristide Maillol. Hacia 1915 retorna a la Argentina debido al estallido de la Primera Guerra Mundial. A principios de los años veinte y hasta fines de los treinta, trabaja sobre una serie de relieves. En 1926, realiza *Crepúsculo y Salida del sol*, consideradas las primeras esculturas abstractas llevadas a cabo en la Argentina. En 1930 participa del Salón de Pintores y Escultores Modernos organizado por Alfredo Guttero en la Asociación Amigos del Arte y, en septiembre de ese año, expone en forma individual un conjunto de 18 obras entre yesos y dibujos en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, también coordinado por Guttero. Asimismo, a comienzos de esa década, junto a sus amigos y colegas Lino Enea Spilimbergo y Luis Falcini, firma el Acta de Fundación del Sindicato de Artistas Plásticos. Hacia 1938 comienza una serie de trabajos vinculados a la Guerra Civil Española como *La viuda y Dolor de España*. En 1946 ejerce la docencia como profesor de escultura en la Escuela de Bellas Artes "Manuel Belgrano", hasta 1952. En 1955 es nombrado en la cátedra de Escultura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Fallece en Buenos Aires el 18 de julio de 1960.

✦**LINO ENEA SPILIMBERGO** nace en Buenos Aires el 12 de agosto de 1896. Junto a su familia vive en Italia entre 1899 y 1901. Regresan a la Argentina en 1902 y en 1915 ingresa en la Academia Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". Estudia con Pío Collivadino, Ernesto de la Cárcova y Carlos Ripamonte, y obtiene el título de Profesor de Dibujo. Viaja a Mar del Plata para realizar pintura al aire libre. Se traslada a la ciudad de San Juan, donde realiza su primera exposición en 1921. En 1922 obtiene el Premio de Grabado del XI Salón Nacional. Más tarde, en un nuevo envío al Salón Nacional de 1925, obtiene el Premio Único al Mejor Conjunto por los óleos *Vieja puyutana, Descanso, El ciego y Paisaje andino*. Con el dinero del premio inicia un viaje por Europa. Luego de pasar por Italia y Alemania, se instala en París y toma clases con André Lhote. En 1928 participa de la exposición colectiva *Grupo de pintores de vanguardia*, organizada por Alfredo Bigatti y Horacio Butler en la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires. De vuelta en Argentina, se instala en San Juan e inicia sus primeras "terrazas", serie relacionada con la pintura metafísica del italiano Giorgio De Chirico. En 1930, Alfredo Guttero lo convoca a realizar una exposición individual y también a participar del Salón Anual de Pintores Modernos, ambos llevados a cabo en la Sección de Arte Plástico en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Ese mismo año participa del Salón de Pintores y Escultores Modernos y, al año siguiente, del Salón de Pintores Modernos, ambos llevados a cabo en Amigos del Arte. También en 1931 integra el Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos, en la ciudad de Montevideo. En 1932, Spilimbergo es invitado a participar en la *Exposición de Grabadores Argentinos*, en Nueva York. Un año después funda, junto a Antonio Sibellino y Luis Falcini, el Sindicato de Artistas Plásticos y se vincula al muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, quien llega a Buenos Aires invitado por Amigos del Arte. Junto a Siqueiros y a otros artistas locales como Berni y Castagnino, realizan el mural *Ejercicio plástico* en el sótano de la quinta de Natalio Botana, director del diario *Crítica*. Ese mismo año, obtiene el Primer Premio Nacional de Pintura y participa en una exposición de carteles originales, copias multieemplares y esceno-fotografías de contenido social, organizada por los miembros del grupo muralista. Entre 1934 y 1939, trabaja en el Instituto Argentino de Artes Gráficas como profesor de Pintura y se desempeña como profesor de dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón", hasta 1948. Contemporáneamente, se encuentra trabajando en la serie de monocopias *Breve Historia de Emma* y, en 1945, crea junto con Berni, Urruchúa, Colmeiro y Castagnino el Taller de Arte Mural. Un año más tarde, realizan los murales de las Galerías Pacífico de Buenos Aires. En 1960 viaja a París y a su regreso se radica en Unquillo, Córdoba, donde fallece en 1964. Entre sus exposiciones póstumas, cabe destacar la que organiza el Centro Cultural Recoleta, en 1999.

✦**MIGUEL CARLOS VICTORICA** nace en Buenos Aires el 4 de enero de 1884. Inicia sus estudios artísticos con el pintor romano Ottorino Pugnaloni. Ingresa, en 1901, a la escuela de la Asociación Estímulo de Bellas Artes, donde tiene por maestros a Della Valle,

Giudici, Sívori y De la Cárcova. En 1911 viaja a París, estudia con Désiré Lucas y obtiene una beca del Gobierno para continuar con sus estudios en Europa. Recorre España e Italia. Obras como el retrato del escultor Madariaga, el de su madre y el titulado *Collar de Venecia* son desarrolladas durante su estadía en París. En 1917, realiza las decoraciones del despacho del titular del Ministerio de Obras Públicas de la Nación; ese mismo año, expone por primera vez en el Salón Nacional y realiza una muestra en el Salón L'Éclétique, en París. Regresa a la Argentina en 1918 y se instala en la Vuelta de Rocha, en el barrio de la Boca. Entre 1923 y 1925 participa en la exposición organizada por la Universidad de La Plata, muestra que viaja a Roma, Londres, París, Viena y Madrid. En 1926 forma parte de la Exposición Argentina en Bolivia. También obtiene el Tercer Premio Municipal y el Premio al Mejor Conjunto. En 1929 participa del Nuevo Salón y en 1930 integra el Salón de Pintores y Escultores Modernos, ambos realizados en la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires; en 1931 presenta su primera exposición también en Amigos del Arte, todas exposiciones organizadas por Alfredo Guttero. En 1935 expone en Pittsburg, Estados Unidos. En 1938 obtiene el Premio Estímulo Salón Nacional y en 1941 se le otorga el Gran Premio del Salón Nacional y parte a recorrer el interior del país, Chile, Bolivia y Perú. En 1946 expone en los Salones Oficiales de Rosario, Santa Fe, Córdoba, Paraná y La Plata. En 1949 expone en el Museo de Bellas Artes de La Boca; en el Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori" de Buenos Aires; en el Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, Paraná y Santa Fe y en el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario. En 1950, expone en el Museo Nacional de Buenos Aires y en la Galería Bonino. Victorica fallece en Buenos Aires el 9 de Febrero de 1955. Obras de su autoría integran el patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Bellas Artes de La Boca, el Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", los museos provinciales de Buenos Aires, Santa Fe y Paraná, y el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario.

✱XUL SOLAR (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari) nace el 14 de diciembre de 1887 en la localidad de San Fernando, provincia de Buenos Aires. Comienza la carrera de arquitectura, pero la abandona para dedicarse a la música, la escritura y la pintura. En 1912 parte a Londres. Su contacto con museos, colecciones y publicaciones le despiertan el interés por los pueblos no occidentales, por el mundo precolombino, por la religión, la metafísica, la mitología, el budismo, la astrología, el esoterismo y el hipnotismo. Se traslada a París y frecuenta al artista Alfredo Guttero, al músico Vicente Forte y al escultor Luis Falcini. A mediados de 1916 se dirige a Florencia, donde conoce a Emilio Pettoruti. En 1917 ambos se trasladan a Milán. Años más tarde, Xul comienza a incorporar frases y escrituras en sus pinturas, interesado por la transformación del idioma crea el neocriollo y la panlengua y, en esta instancia, cambia su propio nombre a partir de la combinación de lenguas. En 1920 expone en la Galleria d'Arte, Milán, y el catálogo incluye un prólogo de Pettoruti. En 1921 Xul se instala en Munich, Alemania y, en 1924, Xul y Pettoruti regresan a Buenos Aires. En 1926 participa en la Exposición de Pintores Modernos que se organiza en la Asociación Amigos del Arte para acompañar las conferencias de Filippo T. Marinetti y, en 1929, inaugura su primera exposición individual en las salas de la Asociación Amigos del Arte. Ese mismo año participa también del Nuevo Salón organizado en Amigos del Arte y en la exposición en homenaje a la Asociación de Artistas Argentinos en Europa, que se presenta en el hall de la Asociación Wagneriana. Ambas exposiciones son organizadas por Guttero y, durante los años siguientes, Xul participa de cada uno de los emprendimientos del artista: en Buenos Aires, el Nuevo Salón (1929), el Salón de Pintores y Escultores Modernos (1930) y el Salón de Pintores Modernos (1931) –todos en Amigos del Arte– y, en Montevideo, el Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos (1931). En 1940 inaugura su segunda exposición individual en la Sala II de Amigos del Arte y, a partir de esta fecha, dicta varias conferencias sobre astrología. En 1949 inaugura su tercera muestra individual en el país en la galería Samos. En 1951 presenta una exposición individual en la galería Guión y en 1952 participa de la *Exposición de la Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo*. En este período desarrolla una intensa actividad pública que contrasta claramente con las dos décadas anteriores: tres exposiciones individuales en el término de cinco años, entre 1949 y 1953; la última, en la prestigiosa Sala V de la Galería Van Riel. En 1954 se instala en el Tigre y se dedica al diseño arquitectónico y a la proyección de viviendas, plazas y ciudades. El 9 de abril de 1963 fallece en su casa del Tigre, a los 75 años de edad. Una exposición planificada antes de su muerte es presentada por Osvaldo Svanascini en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes. *Homenaje a Xul Solar* reúne un importante conjunto de obras del período 1915-1962. Posteriormente, diversas insti-

tuciones le han dedicado importantes exposiciones retrospectivas, como la organizada en 1977 por el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; la realizada en mayo de 2002, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y la muestra organizada y exhibida en 2005 en Malba - Colección Costantini, Buenos Aires, *Xul Solar. Visiones y Revelaciones*, que también se exhibe en La Pinacoteca do Estado de São Paulo, en el Museum of Fine Arts, Houston y en el Museo Rufino Tamayo en México D.F. En 1990 se abre en Buenos Aires su casa museo, donde se exhibe gran parte de su obra (Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar).

Para la confección de las biografías se consultó la siguiente bibliografía:

ARTUNDO, Patricia M. "Alfredo Gutierrez en Buenos Aires: 1927-1932". En: *Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas*. (Buenos Aires. Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1997), pp. 11-67.

ARTUNDO, Patricia (cur.). *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911/1924. La experiencia de la Vanguardia*. (Buenos Aires. Malba - Colección Costantini, 2003).

ARTUNDO, Patricia (cur.). *Xul Solar. Visiones y revelaciones*. (Buenos Aires. Malba - Colección Costantini, 2005-2006).

GALERÍA JORGE MARA-LA RUCHE (ed.). *Horacio Coppola. Buenos Aires años treinta*. (Buenos Aires. Triñanes Gráfica S.A., 2005).

GUTTERO, Alfredo. *Cartas a un amigo: Epistolario Alfredo Gutierrez-Luis Falcini (1916-1930)*. (Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte, FFyL, UBA, 2001). Con introducción, notas y anexo documental y crítico de Patricia M. Artundo.

LAURIA, Adriana. "La Colección Pirovano". En: *Colección Ignacio Pirovano*. (Buenos Aires. Museo de Arte Moderno, 1998).

LAURIA, Adriana (cur.). *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*. (Buenos Aires. Malba - Colección Costantini, 2005).

PACHECO, Marcelo (coord.). *Malba - Colección Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*. (Milán, Italia, Malba - Colección Costantini, 2001).

También se utilizó material documental proporcionado por la Fundación Forner-Bigatti y se consultaron los siguientes sitios en Internet: Centro Virtual de Arte Argentino www.arteargentino.buenosaires.gov.ar; Fundación Espigas www.espigas.org.ar

BIBLIOGRAFÍA DE ALFREDO GUTTERO [SELECCIÓN]

NOTA

Para una bibliografía completa sobre el artista, Cfr.: GUTTERO, Alfredo. *Cartas a un amigo: Epistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini (1916-1930)*. (Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte, FFyL, UBA, 2001). Con introducción, notas y anexo documental y crítico de Patricia M. Artundo.

Catálogo exposición *Alfredo Guttero en el Vigésimo Quinto Aniversario de su fallecimiento*. (Buenos Aires. Municipalidad de la Ciudad. Secretaría de Cultura, 1957). Con texto de Julio E. Payró.

Catálogo exposición *Alfredo Guttero y sus amigos*. (Buenos Aires. Ateneo Popular de la Boca, agosto de 1939). Con texto de Julio E. Payró.

Catálogo exposición *Alfredo Guttero*. (Buenos Aires. Secretaría de Cultura de la Nación. Dirección Nacional de Artes Visuales, noviembre-diciembre de 1987). Con texto de Horacio Coppola.

Catálogo exposición *Homenaje a Alfredo Guttero*. (Buenos Aires. Asociación Argentina de Críticos de Arte. Fundación Crédito Argentino, 4 al 30 de junio de 1977). Con texto de Jorge Romero Brest.

ARTUNDO, Patricia M. "Alfredo Guttero en Buenos Aires: 1927-1932". En: *Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas*. (Buenos Aires. Fundación para la investigación del arte argentino, 1997), pp. 11-67.

BURUCÚA, JOSÉ E. *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del museo Juan B. Castagnino de Rosario*. (Buenos Aires. Fundación Antorchas, 2003).

CONSTANTIN, María T. "Alfredo Guttero y el paisaje industrial". En: Carlos Barbarito *et al.* *Arte Argentino del Siglo XX, Premio Bienal de Crítica de Arte Jorge Feinsilber*. (Buenos Aires, [s.n.], 1990), pp. 31-52.

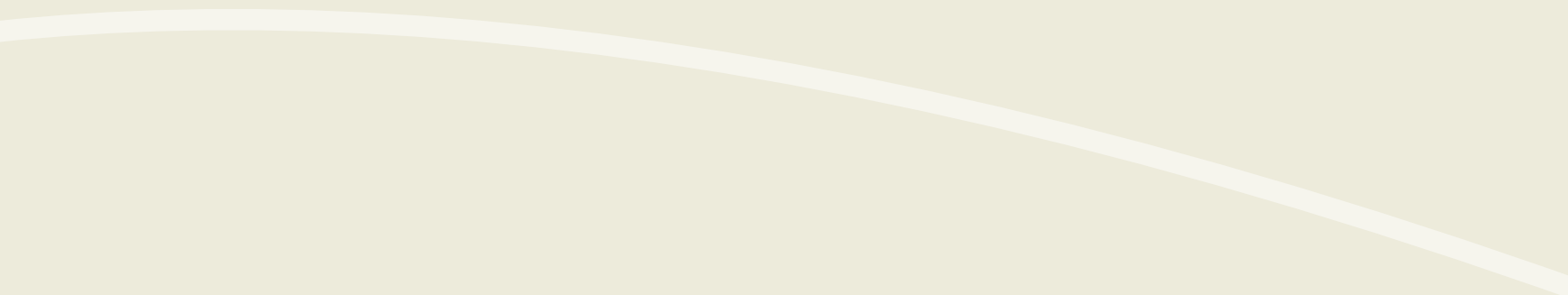
CONSTANTIN, María T. y Silvana VARELA. "Alfredo Guttero: Un protagonista de los años veinte". En: *II Jornadas de Teoría e Historia del Arte. Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica*. (Buenos Aires. CAIA-Edit. Contrapunto, 1990), pp. 110-119.

GUTTERO, Alfredo. *Cartas a un amigo: Epistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini (1916-1930)*. (Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte, FFyL, UBA, 2001). Con introducción, notas y anexo documental y crítico de Patricia M. Artundo.

PAYRÓ, Julio E. *Alfredo Guttero*. (Buenos Aires. Editorial Poseidón, 1943).

ROSELL, Luisa *et al.* *Guttero*. (Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, "Serie Pintores Argentinos del S. XX", 1980, n. 15).

LISTA DE OBRAS Y DOCUMENTOS



NOTA:

1. Las listas de obras están organizadas siguiendo un criterio combinado cronológico y alfabético.
2. La denominación técnica “yeso cocido”, utilizada por el propio artista, refiere al uso regular de materiales que mezclan yeso, pigmentos industriales y cola natural, sobre soportes de madera terciada o Celotex. (marca de fabricación de placa de fibras vegetales prensadas sin adhesivo).
3. La lista de documentos está organizada de acuerdo al guión expositivo y un criterio combinado cronológico y alfabético.
4. Con excepción de los casos que se mencionan, todos los documentos pertenecen a Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina.
5. Todas las medidas están expresadas en centímetros: alto x ancho x profundidad.

OBRAS - ALFREDO GUTTERO

1. *El último fulgor de Buenos Aires*, 1904

Acuarela sobre cartón

14 x 9

Colección particular, Buenos Aires

2. *Paisaje*, 1904

Óleo sobre tela

25 x 33

Colección Zurbarán, Buenos Aires

3. *Portrait de Lucien Cavarry*, 1911

[Retrato de Lucien Cavarry]

Óleo sobre tela

114 x 145

Colección particular, Buenos Aires

4. *Retrato del compositor*, 1912

Óleo sobre tela

142 x 112

Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires, Argentina

5. *Georgelina*, 1915

Óleo sobre tela

100 x 80

Colección Zurbarán, Buenos Aires

6. *Sin título*, 1917

Témpera? sobre papel de color

110 x 76

Colección particular, Buenos Aires

7. *Sin título*, 1918

Témpera? sobre papel de color

110 x 76

Colección particular, Buenos Aires

8. *Autorretrato*, 1919

Óleo y yeso sobre tela

79,5 x 66,2

Colección particular, Buenos Aires

9. *Susana y los viejos*, 1920

Óleo sobre tela

186,5 x 77,5

Colección particular, Buenos Aires

10. *Desnudo* o *La toilette*, 1921

Óleo, yeso y polvo de aluminio sobre tela

114,5 x 143

Colección particular, Buenos Aires

11. *Campagnolo (autorretrato como campesino italiano)*, 1924

Óleo y tiza sobre tela

151 x 125

Colección particular, Buenos Aires

12. *Desnudo*, 1924

Acuarela y grafito sobre papel

68,5 x 55

Malba - Colección Costantini, Buenos Aires

13. *Sin título*, 1924

Aguada y lápiz sobre papel

70 x 50

Colección particular, Buenos Aires

14. *Bañantes* o *Bañistas* o *Bañistas florentinas*, 1925

Lápiz graso, óleo y yeso sobre tela

159 x 120

Colección particular, Buenos Aires

15. *Cargadores ligures*, 1926

Lápiz graso, óleo y tiza sobre tela

190 x 150

Colección particular, Buenos Aires

16. *Niña con juguete*, 1926

Óleo sobre tela

115 x 81

Colección particular, Buenos Aires

17. Anunciación, 1927

Óleo sobre tela

180 x 136

Colección Galería Vermeer, Buenos Aires

18. Motivo campestre, 1927

Pigmento industrial, yeso y cola natural sobre Celotex

180 x 177

Colección particular, Buenos Aires

19. Retrato de José André, 1927

Óleo sobre tela

120 x 85

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

20. Maciel o Paisaje, 1928

Óleo sobre cartón

32 x 40,5

Colección José Luis de Ariño, Buenos Aires

Nota: Ex colección Atilio Larco

21. Paisaje de Puerto Nuevo o Paisaje de puerto o Elevadores, 1928

Pigmento industrial, yeso y cola natural sobre madera terciada

61 x 71

Colección particular, Buenos Aires

22. Playa, 1928

Yeso cocido sobre madera

122 x 185

Museo Provincial de Bellas Artes "Franklin Rawson", San Juan

23. Alegoría del Río de la Plata o Desnudo o Desnudo femenino con drapeado azul o Venus del Río de la Plata, ca. 1928

Pigmento industrial y yeso sobre Celotex, montado en caja de acrílico

121,5 x 84,5

Donación Claudia Caraballo de Quentin, Buenos Aires, 2005. Malba – Colección Costantini

Nota: En reverso, figura femenina de espaldas, abocetada en la misma técnica.

24. Barca en la ribera, 1929

Óleo sobre madera

60 x 70

Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires, Argentina

25. Composición religiosa o Descendimiento, 1929

Yeso cocido sobre cartón

182 x 120,1

Malba - Colección Costantini, Buenos Aires

26. Feria o La feria, 1929

Pigmento industrial, yeso y cola natural sobre Celotex

181 x 120

Colección particular, Buenos Aires

27. Mujer y rosa, 1929

Yeso cocido sobre madera

61 x 64,4

Museo Municipal de Artes Plásticas "Dámaso Arce", Olavarría

Nota: Ex colección Atilio Larco

28. Paisaje, 1929

Yeso cocido sobre madera

60 x 70

Pinacoteca del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, Buenos Aires

29. Retrato del pintor Victorica, 1929

Yeso cocido sobre madera montado en caja de acrílico

129 x 105,5

Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario

30. Sin título, 1929

Óleo sobre madera terciada

60 x 72

Colección particular, Buenos Aires

31. El arroyo Vega, 1930

Yeso cocido sobre madera

65 x 73

Museo de Bellas Artes de Entre Ríos "Pedro E. Martínez"

32. Amazona, 1930

Yeso cocido sobre madera terciada
103 x 80,5
Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe

33. Anunciación, 1931

Pigmentos industriales y yeso sobre Celotex
74,5 x 59,3
Malba - Colección Costantini, Buenos Aires

34. Bañistas, 1932

Grafito, pigmentos industriales, arena, yeso y cola natural sobre Celotex
180 x 123
Colección particular, Buenos Aires

35. Cabeza de ángel, 1932

Yeso cocido sobre madera
35 x 45
Colección particular, Buenos Aires
Nota: Ex colección Constancio Fiorito

36. Desnudo en rojo, 1931

Pigmentos industriales, yeso y cola natural sobre Celotex
123 x 99
Colección particular, Buenos Aires

37. Oda o La oda, 1932

Lápiz graso, pigmentos industriales, yeso y cola natural sobre Celotex
120 x 190
Colección particular, Buenos Aires

38. Lilita, 1932

Yeso cocido sobre madera
128 x 86
Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, La Plata

39. Mujeres frente al mar o Mujeres indolentes, 1932

Yeso cocido sobre madera
122 x 171
Colección particular, Buenos Aires

40. Naturaleza muerta con paloma, 1932

Carbonilla, pigmentos industriales, yeso y cola natural sobre Celotex
120 x 84
Colección particular, Buenos Aires

41. Pietá, 1932

[Piedad]
Yeso cocido sobre madera
126 x 170
Museo "Eduardo Sívori", Buenos Aires

s/n. Alberto Candiotti, 1927

Óleo sobre tela
151 x 131
Museo Histórico Provincial "Brigadier Estanislao López", Santa Fe

OTROS ARTISTAS

42. Rafael Barradas

Niño estudiante, 1923
Óleo sobre tela
120 x 76
Colección particular, Buenos Aires

43. Antonio Berni

Susana y el viejo o *Susana y el anciano*, 1931
Óleo y collage sobre tela
72 x 115,5
Malba - Colección Costantini, Buenos Aires

44. Alfredo Bigatti

Bajorrelieve funerario, 1925
Bronce
59 x 72 x 5
Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires

45. Norah Borges

Sirenas, 1930
Lápiz sobre papel
32 x 50
Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo

de Rodríguez”, Santa Fe

46. Horacio Butler

Siesta, 1926

Óleo sobre tela

76,5 x 97

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Artes

47. Horacio Coppola

Esquina en las antiguas orillas. Calle Paraguay al 2600, 1929

Copia de época, gelatina de plata sobre papel

18 x 24

Colección Jorge Mara, Buenos Aires

Nota: Ilustración para el libro de Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*.

48. Víctor Cunsolo

Atarceder gris, 1928

Óleo sobre cartón

53,5 x 65,8

Colección particular, Buenos Aires

49. Pedro Domínguez Neira

Naturaleza muerta, 1933

Óleo sobre tela

70 x 100

Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, La Plata

50. Luis Falcini

La madre, 1917

Bronce

32 x 18 x 27

Museo Provincial de Bellas Artes

de Buenos Aires, La Plata

51. Pedro Figari

Indios, ca. 1930

Óleo sobre tela

75 x 103

Colección particular, Buenos Aires

52. Raquel Forner

Bañista, 1928

Óleo sobre cartón

94 x 70

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

53. Emilio Pettoruti

La canción del pueblo o La chanson du peuple, 1927

Óleo sobre madera terciada

74 x 64,7

Malba - Colección Costantini, Buenos Aires

54. Ignacio Pirovano

Desnudo de mujer, 1925

Óleo sobre tela

81 x 60

Colección Celina Arauz de Pirovano, Buenos Aires

55. Antonio Sibellino

Amor, 1927

Relieve en piedra reconstituida

75 x 75 x 13

Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, La Plata

56. Lino Enea Spilimbergo

Catedral de Chartres, 1928

Óleo sobre tela

128 x 97

Museo “Eduardo Sívori”, Buenos Aires

57. Miguel Carlos Victorica

Naturaleza muerta, 1930

Óleo sobre tela

79,5 x 98,8

Colección particular, Buenos Aires

58. Xul Solar

Soto con trío, 1930

Acuarela sobre papel

31,5 x 47

Museo Xul Solar, Buenos Aires

DOCUMENTOS

• SECCIÓN 1

Años de juventud entre Argentina y Europa

59. Anónimo, s/f

Casa familiar de Alfredo Guttero. Calle Salta 708, Buenos Aires

Fotografía blanco y negro sobre papel
17 x 22,5

60. Anónimo, ca. 1895
Retrato de Alfredo Guttero
Copia de época, gelatina de plata,
montada sobre cartón
16,5 x 10,5
Estudio Fotográfico León Lahore

61. Anónimo, 1903
Alfredo Guttero y familia
Copia de época, gelatina de plata
13 x 18
Estudio Fotográfico Opera Diletante

62. Nicklison, José Elías. *Los pensionados argentinos de Bellas Artes. Concurso 1904*. Buenos Aires, Compañía Tipográfica de Talleres de Banco, s. n., 1905

63. Anónimo, ca. 1911 [tarjeta postal]
Alfredo Guttero, *Ezequiel*
Copia de época, gelatina de plata
Autógrafo en tinta negra, datado junio 1911, París
8,7 x 13,7

64. Anónimo, 1916 [tarjeta postal]
Alfredo Guttero, *La esfinge*
Copia de época, gelatina de plata
Autógrafo en tinta negra, datado junio 1916, París
8,7 x 13,7

65. Anónimo, ca. 1918 [tarjeta postal]
Alfredo Guttero, *Las Venecianas*
Copia de época, gelatina de plata
Autógrafo en tinta negra, sin datar
13,5 x 8,6

66. Anónimo, ca. 1900 [tarjeta postal]
Retrato de Alfredo Guttero
Copia de época, gelatina de plata
9 x 14,3
Estudio Fotográfico Lahore Hnos.

67. Alfredo Guttero. *Buenos Aires. Zeichnungen* [invitación]
Galerie Alfred Flectheim. 1-21 Oktober 1922

68. Alfredo Guttero. *Buenos Ayres. Berlin* [catálogo]
Galerie Alfred Flectheim, 30. Sept. bis 14. Okt. 1922

69. XIV^a *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* [catálogo]
Venezia, 1924

70. Anónimo, 1927
Retrato de Alfredo Guttero
Copia de época, gelatina de plata
Autógrafo en tinta negra
16,8 x 11,8
Estudio Fotográfico Santacrocce Genova

71. *Mostra Alfredo Guttero. Pitture. Acquarelli. Disegni* [invitación]
Palazzo Rosso, Genova, dal 1° al 15 Giugno 1927

72. *Mostra Alfredo Guttero. Pitture. Acquarelli. Disegni* [catálogo]
Palazzo Rosso, Genova, dal 1° al 15 Giugno 1927

• SECCIÓN 2

Guttero desde Europa y sus relaciones con la Argentina, 1904 – 1927

73. Alfredo Guttero
Carnet de dibujo, (ca. 1895?)
17,3 x 26

74. 1° *Exposición Internacional de Arte del Centenario Buenos Aires 1910* [catálogo]
Comisión Nacional del Centenario. Segunda Edición.
Est. Gráfico M. Rodríguez Giles. Buenos Aires, 1910

75. Anónimo, 1916 [tarjeta postal]
Alfredo Guttero, *Georgelina*
Copia de época, gelatina de plata
Autógrafo en tinta negra, datado mayo 1916, París
13,5 x 8,6

- 76.** Anónimo, 1917
Exposición de la Asociación de Artistas Argentinos en Europa, Madrid.
Círculo de Bellas Artes, abril de 1917. De izquierda a derecha: José A. Merediz, Fray Guillermo Butler, Juan M. Gavazzo Bouchardo, Pablo Curatella Manes, Numa P. Rossotti y Alfredo Guttero.
Copia de época, gelatina de plata
Autógrafo en tinta negra de Alfredo Guttero: "Merediz - Butler - Gavazzo - Curatella - Rossotti - yo"
8,5 x 13,5
- 77.** VII Sal6n Nacional [cat6logo]
Buenos Aires, 21 de septiembre - 21 de octubre, 1917
- 78.** Franc6s, Jos6. *El a6o art6stico*. Madrid, Editorial Mundo Latino, 1917
Colecci6n Francisco Alberto Palomar, Buenos Aires
- 79.** Primer Sal6n Nacional de Artes Decorativas [cat6logo]
Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Buenos Aires, noviembre de 1918
- 80.** Medalla Honor al M6rito a Alfredo Guttero. *Primer Sal6n Nacional de Artes Decorativas*. Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Buenos Aires, noviembre de 1918
Medalla de cobre plateado, 32 x 43 x 3 mm.
Escultor F. Pardo de Tavera; grabador Biojout.
Colecci6n particular, Buenos Aires
- 81.** Canale, Mario A. *Las instituciones art6sticas oficiales en 1920*. Buenos Aires.
- 82.** 1er. Sal6n Universitario Anual de La Plata. *Revista Plus Ultra*, Buenos Aires, a. X, n. 116, diciembre de 1925
- 83.** Blake, Pedro A. "Alfredo Guttero". *Mart6n Fierro. Peri6dico quincenal de arte y cr6tica libre*. Buenos Aires, 2^a 6poca, n. 26, diciembre de 1925. Colecci6n Museo Xul Solar
- 84.** An6nimo, s/f [postal]
Retrato de Alfredo Guttero
- Copia de 6poca, gelatina de plata sobre cart6n
13,5 x 8,7
Estudio Fotogr6fico Vandel, Madrid
Colecci6n particular, Buenos Aires
- 85.** Paleta del artista, ca. 1932
32 x 40
- SECCI6N 3
Guttero en Buenos Aires. Exposiciones, salones y premios, 1927-1932
- 86.** Gran Feria de la Pintura Joven. Buenos Aires, Boliche de Arte, 26 de octubre de 1927 [invitaci6n]
Colecci6n Museo Xul Solar, Buenos Aires
- 87.** Tercera Exposici6n Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928 [cat6logo]. Sociedad Rural Argentina. Buenos Aires, 1927-1928
- 88.** Medalla a Alfredo Guttero. *Tercera Exposici6n Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928*. Sociedad Rural Argentina, Buenos Aires, 1927-1928.
Medalla de plata dorada, Ø 6 mm. Escultor Oliva Navarro
Colecci6n particular, Buenos Aires
- 89.** 2^o Exposici6n de Pintura y Escultura [cat6logo]
Ateneo Popular de La Boca. Sociedad "Uni6n de La Boca". Del 25 de mayo al 10 de junio de 1928
Colecci6n Museo Xul Solar, Buenos Aires
- 90.** X Sal6n de Oto6o [cat6logo]
Rosario, 27 de mayo de 1928
- 91.** Medalla a Alfredo Guttero por *Figura*. X Sal6n Nacional, Rosario, 1928
Medalla de oro, Ø 28 mm. Colecci6n particular, Buenos Aires
- 92.** XVIII Sal6n Nacional de Bellas Artes [cat6logo]
Buenos Aires, 1928
- 93.** V Sal6n Anual. Museo Provincial "Rosa Galisteo de

Rodríguez" [catálogo]
Comisión Provincial de Bellas Artes, Santa Fe, 1928

94. *XIX Salón Nacional de Bellas Artes* [catálogo]
Buenos Aires, 1929

95. Anónimo, ca. 1929
Retrato de Alfredo Guttero en su taller, reproducido en *La Prensa*, abril de 1929. Copia de época, gelatina de plata
17,5 x 23,5

96. *1° Salón Anual* [catálogo]
Museo Provincial de Bellas Artes, Paraná, 1930

97. *Muestras: Pompeyo Audivert, Héctor Basaldúa, P. Domínguez Neira, Alfredo Guttero* [catálogo]
Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario.
Del 12 al 23 de julio. Rosario, 1930

98. Anónimo, 1931 [tarjeta postal]
Alfredo Guttero, Anunciación
Primer Premio Exposición Pan Americana Baltimore 1931
Copia de época, gelatina de plata
13,8 x 8,7

99. *First Baltimore Pan American Exhibition of Contemporary Paintings* [catálogo]
Baltimore Museum of Art. Baltimore
January 15th - February 28th 1931

100. Invitación a la reunión y cena en homenaje a la actuación artística de Alfredo Guttero.
Hotel Jousten. Buenos Aires, 8 de octubre de 1931

101. *Salón de Arte del Cincuentenario* [catálogo]
Comisión Provincial de Bellas Artes. La Plata, 1932

102. *Exposición Homenaje al Pintor Alfredo Guttero* [catálogo]
Salas de la Dirección Nacional de Bellas Artes.
Buenos Aires.
Del 28 de octubre - 15 de noviembre, 1933

• SECCIÓN 4

Guttero, animador cultural, 1927 - 1932

103. *Nuevo Salón. Año Primero* [catálogo]
Asociación Amigos del Arte. Buenos Aires, 1929.
Ediciones Alfa. Diseño de cubierta: Pablo Tosto;
diseño de colofón: Pompeyo Audivert

104. *Nuevo Salón. Año Primero* [catálogo]
Comisión Municipal de Bellas Artes. Rosario, 1929
Ediciones Alfa. Diseño de cubierta: Pablo Tosto;
diseño de colofón: Pompeyo Audivert

105. *Rafael Barradas* [catálogo]
Asociación Wagneriana. Sección Arte Plástico,
Buenos Aires
Del 22 de mayo al 14 de junio de 1930

106. *Norah Borges de Torre* [catálogo]
Asociación Wagneriana. Sección Arte Plástico,
Buenos Aires
Del 2 al 18 de octubre de 1930

107. *Primer Salón Anual de Pintores Modernos* [catálogo]
Asociación Wagneriana. Sección Arte Plástico,
Buenos Aires
Del 23 de diciembre de 1930 al 13 de enero de 1931

108. *Salón de Pintores Modernos* [catálogo]
Asociación Amigos del Arte. Buenos Aires, 1931

109. *Salón de Pintores Modernos* [invitación]
Asociación Amigos del Arte. Buenos Aires, 1931
Colección Museo Xul Solar, Buenos Aires

110. *Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos* [catálogo]
Salón Centenario. Montevideo, mayo de 1931

111. *Exposición Miguel Carlos Victorica* [catálogo]
Asociación Amigos del Arte. Buenos Aires, 1931

112. *Salón de Pintores y Escultores Modernos.*
Homenaje a Alfredo Guttero [catálogo]

Asociación Amigos del Arte. Buenos Aires, 1933

• SECCIÓN 5

Otras actividades y proyectos

113. *XI Salón de Rosario* [catálogo]

Comisión Municipal de Bellas Artes. Rosario, 1929

114. *Figari* [catálogo]

Ediciones Alfa, Buenos Aires, 1930. Diseño de cubierta: Pablo Tosto; diseño de colofón: Pompeyo Audivert. Colección *Nuevos valores plásticos en América*, N°1, con texto de Jorge Luis Borges.

115. Norah Borges, *Paulo y Virginia* [tarjeta postal]

Pintor argentino contemporáneo
Edición "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

116. Víctor Cunsolo, *Atardecer gris* [tarjeta postal]

Pintor argentino contemporáneo
Edición "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

117. Pedro Figari, *El aspirante* [tarjeta postal]

Pintor argentino contemporáneo
Edición "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

118. Alfredo Guttero, *Mujer sentada* [tarjeta postal]

Pintor argentino contemporáneo
Edición "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

119. Alfredo Guttero, *Playa* [tarjeta postal]

Pintor argentino contemporáneo
Edición "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

120. Emilio Pettoruti, *Músicos ambulantes* [tarjeta postal]

Pintor argentino contemporáneo
Edición "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

121. Lino Enea Spilimbergo, *Meditando* [tarjeta postal]

Pintor argentino contemporáneo
Edición "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

122. Xul Solar, *Diamujer* [tarjeta postal]

Pintor argentino contemporáneo
Edición "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

123. "Cursos Libres de Arte Plástico" [afiche]

Av. De Mayo 1376, piso 11°, Estudio 300
Desde el 15 de abril, 1932

124. "Cursos Libres de Arte Plástico" [folleto]

Av. De Mayo 1376, piso 11°, Estudio 300
Curso: Sección de croquis

125. "Cursos Libres de Arte Plástico" [folleto]

Av. De Mayo 1376, piso 11°, Estudio 300
Curso: Decoración Croquis (Desnudo)

126. *XVIII Salón Anual y Primer Salón de Retratos y Autorretratos de Artistas Plásticos*. [catálogo]

Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores. Dirección Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1932

E N G L I S H T E X T S



It is with great pleasure that we present *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción* [A Modern Artist in Action], an exhibition produced by the museum and a crucial event for propagating the work of one of the key artists of our country's modernity.

The exhibition was conceived with the double objective of revealing a substantial collection of paintings and baked plasters of one of the most innovative artists of Argentina's art history and, at the same time, emphasizing the strategies he put into practice to spur the local art's modernization at the end of the twenties. In this respect, it is an exhibition that conceives Guttero as an example of a creator that not only puts his ideas at stake on his works, but also defends them in the political field of action: between 1927—year in which he returned from his long stay in Europe—and 1932—year of his death—Buenos Aires was the scene where Guttero devoted himself to working in favor of modern ideals. From that position, he confronted the most conservative art tendencies with his participation in juries, the organization of colleague artists' exhibitions, the participation in publications and educational projects, and even with the design of what he called "barracas desmontables"—dismountable stalls that toured through the neighborhoods of Buenos Aires.

This double objective structures the exhibition into two parts. The first gathers a significant collection of works fulfilled by Guttero between 1912 and 1932, which includes the most important of his European and Argentine output. The second part of the exhibition includes a collection of works belonging to Barradas, Berni, Bigatti, Borges, Butler, Coppola, Cunsolo, Domínguez Neira, Falcini, Figari, Forner, Pettoruti, Pirovano, Sibellino, Spilimbergo, Victorica, Xul Solar; artists that took part in the different projects undertaken by Guttero in his role as cultural operator, together with a selection of texts, magazines, postcards, catalogs and other documentary material that attempt to reconstruct the period's context.

Besides the works of Guttero and a painting from Emilio Pettoruti belonging to Malba - Colección Costantini, the exhibition includes works and documents from private collections and art galleries, and from the following institutions, to whom we thank their collaboration in this project: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; Museo Municipal de Bellas Artes "Eduardo Sívori"; Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata; Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino"; Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe; Museo Provincial de Bellas Artes "Pedro E. Martínez", Paraná; Museo Histórico Provincial "Brigadier Estanislao López", Santa Fe; Museo Municipal de Artes Plásticas "Dámaso Arce", Olavarría; Museo Provincial de Bellas Artes "Franklin Rawson", San Juan; Fundación Forner – Bigatti; Ministerio de Educación; Cancillería; Fundación Espigas and its Documentation Center for the History of Visual Arts in Argentina.

Furthermore, we thank especially the three authors of the catalogue texts: Patricia M. Artundo, María Teresa Constantin and Marta Inés Fernández. The texts by Artundo and Constantin had previously been published in specialized circuits; we decided to reprint them because their investigations and ideas about the role of Guttero in the Argentine art were an essential contribution to the conception of our exhibition. To them we offer our most sincere acknowledgement. Marta Inés Fernández participates in the catalogue with a text where she analyzes the peculiarities of the techniques developed by the artist, which she investigated during years of work.

This exhibition coincides with the five years of Malba - Colección Costantini. I am sure that it constitutes one of the most appropriate ways of celebrating them—knowing and revealing the history of Argentine art—and that it will fulfill, once more, the interest and curiosity of our public.

Eduardo F. Costantini
President
Fundación Eduardo F. Costantini

Curatorial Practice and Fields of Writing. The Case of *Alfredo Guttero*

Marcelo E. Pacheco

The first “art exhibitions” were held in Europe at the end of the 18th century and they soon began evolving into the different types of exhibitions that were practiced during the 19th century. As they accompanied the development of the sphere of modern art, “art exhibitions” were fundamental tools for the workings of culture on the new map that defined the distribution and organization of independent productive sectors, like artists, and potential groups of consumers, such as spectators and collectors.

With the emergence of art spaces—public museums, galleries, dealers, history, critics, professional artists and specialized publications—“art exhibitions” became a useful format for the display, circulation, promotion, diffusion and commercialization of works by painters and sculptors. By adopting and adapting the mores and habits of cultured and popular spheres in which the concept of the “exhibition” was already present, fine arts defined its own model for publicly displaying its production.

During the 19th century, the success of expositions displaying technical advances, scientific discoveries and inventions was a clear symptom of the industrialization of western countries, an indicator of progress. Such expositions both accompanied and instigated a process in which territories coalesced; this blend contaminated the world of the fine arts as it took its first steps in the fledgling capitalism. At these crossroads, the basic answers were found to several questions: Who should exhibit art works? When and where should works be exhibited? What sort of public should be brought in and formed? How should the distribution of cultural assets and their discourses be managed? “Art exhibitions” had become spheres in which wills were tested, a sphere wrought with tensions that were political, social, ideological, cultural and economic.

In 1799, the painter Jacques-Louis David presented his painting *The Intervention of the Sabine Women* at an exhibition room in the Louvre. This unusual occurrence for the period was in fact the first individual exhibition of an artist. In 1855, in Paris as well, Gustave Courbet rented a shop to hang his paintings, which had been rejected by the jury at the Fine Arts Salon, and invited passer-bys to visit the show, where he also passed out a flyer outlining his aesthetic ideas. Simultaneously, the public museums inaugurated by the French Revolution debated their admission policies and the need to attract different sectors of society in order to keep the meeting place from being exclusively controlled by the now triumphant bourgeoisie. In 1857, the South Kensington Museum near London proposed visiting hours that included a night shift and established days upon which entrance to the museum was free. In addition, it eliminated its strict dress code and rules of conduct that had applied to all visitors until that date. At the same time, the Bureau of International Expositions added pavilions dedicated to the arts as an additional attraction for spectators. At the end of the century, Italy established the *bienalle*, an International Art Exposition in Venice, inviting different countries to participate by sending delegations.

During the 20th century, the format of the “art exhibition” continued to grow. Museums were the first to adopt and utilize such expositions as part of their mission to bring together, conserve, catalogue and exhibit their works, while contributing to the education of the public and developing a complex mechanism to strengthen collective identities. Private art galleries discovered that exhibitions were ideal for promoting their artists, as well as the perfect chance to offer their products to avid collectors. The history of art, art criticism and aesthetics made “art exhibitions” a superb channel for public relations and social communications outside the limited circles of art galleries, allowing them to share knowledge and make their own classifications public.

“Art exhibitions”, then, became an open space where a wide array of areas and aspects converged: cultural production; authorized knowledge; educational, recreational and commercial production; the appropriation and accumulation of capital gains; the management of national values, and the confirmation of the world division between modern countries and countries reaching towards the will-o'-the-wisp of modernity. Exhibitions served as a stage upon which the imaginary and the social productive apparatus oversaw and named the diverse products of artists: art works, cultural products, merchandise, trophies, user goods, social emblems, identity references, genre markers, signs of belonging, cultural inscriptions, models of distinction, tools for colonizing, ideological assets, inherited goods. An art work that is not exhibited becomes uncertain; the power of images is weakened without the ritual of public display. Images and viewpoints need the debate that duplicates and acknowledges them.

Until the mid-20th century, “art exhibitions” were a tool, a medium that could unleash and extend the dynamics of the artistic field: the comings and goings of works, artists, styles, movements, polemics, debates. An efficient way to hold and increase the flow of narratives from the history of art, aesthetics, criticism and the language of vision. During their first 150 years, “art exhibitions”—in all of their variants and types—have maintained that same inner logic. In other words, they have been defined by their ability to hold art works and their discourses, as well as providing a platform to exhibit, expose and put them on display. They are a simple, malleable instrument that works upon itself as a space of action for the viewer, as a channel for presentation and communication.

In the 1960s, however, in response to changes in contemporary culture, “art exhibitions” were gradually transformed. As the preferred mechanism of curatorial practice, “art exhibitions” modified both their *raison d’être* and their function. They were no longer a suspended medium or a transit point awaiting content; they became an active gesture for establishing boundaries. The emphasis placed on their virtue as a ductile format was shifted acknowledging them as a form of writing. Since then, the “art exhibition” has been presented as a practice within a spectrum of relations, a statement of positions that is adjusted by provoking tensions and posing questions. The effect of an exhibition is not limited to its ability to display results, but resides, instead, in its ability to intervene in art theory, in production and in artistic narratives. When curators recur to the “art exhibition,” they are highlighting its capacity to present practically and state theoretically a position, a thesis. It is a thesis that does not have a single object of knowledge or an exclusive relationship to truth: on the contrary, it is a relationship that is about moving towards and struggling in the terrain of the chosen intervention, dominated by conflicts and contradictions. Curatorship and the effect of exhibitions occur and come together at a real juncture; they are not external ideas or univocal relations of knowledge.¹

In this new context, the show *Alfredo Guttero. A Modern Artist in Action* acquires special significance. With its recycled features strengthened by curating as a practice, the “art exhibition” currently appears as a narrative form, an appropriate editing mechanism to present the figure of Alfredo Guttero to the public.

Along these lines, the current exhibition seeks to establish Guttero’s position as a modern model of the Latin American artist. Amidst works, documents and materials on display, amidst museum texts and resources, the goal is to offer the audience a script that presents the decisions and conflicts of an Argentine painter who lived in the thick of modernity at the beginning of the 20th century. In the figure of Guttero, we can distinguish many of the features that were characteristic of that singular period in history: his initial local training, his lengthy stay in Europe and his return to Latin America; his quick assimilation of the history of art and the early avant-gardes through both formal and informal studies; his role as both a witness and a player within European culture, an ambiguous experience in which he was neither a foreigner nor a citizen, neither permanent nor in transit; his duplication, acting in two separate spheres at the same time, working in his European place of residence while making long-distance contributions to his native country; his blend of styles, themes, techniques, meanings and references, processing traditions and new trends here and there, and his active role in the artistic fray and its relationship to society.

In spite of the interest in Guttero shown by art critics such as Jorge Romero Brest, Julio Payró and Ignacio Pirovano, until the 1980s Guttero was largely overlooked in the history of Argentine art. Personal trademarks such as the use of plaster and his predilection for religious iconography were sufficient to define him. However, over the past few years, the contributions made by different researchers, especially in the sphere of the university and public museums, have substantially modified the appreciation of Guttero and his works. Different lines of study have allowed art historians to establish itineraries and work cycles; to identify, find and bring together works; to verify his European nomadism, and to imagine and reconstruct his intellectual exchange with the Old World and Latin America. Certain tracks and routes that had been lost—or omitted by the “official history”—were recovered, allowing Guttero to be understood as one of the fundamental agents in the transformation of the regional artistic sphere. He has become an artist identified with modernity and its fluctuating signs of change in culture and society.

During his extensive stay in Europe from 1904 to 1927, Guttero was in permanent contact with the Río de la Plata. He participated in official salons and publicly supported the struggle to renovate the cultural institutions of the state. In addition, he kept abreast of artistic happenings in Argentina through publications and letters exchanged with colleagues, sending local critics information on his exhibitions and productions in France, Germany and Italy. He befriended many of the young Argentines who traveled to Europe to complete their studies and he was a cofounder of the Asociación de Artistas Argentinos en Europa [Association of Argentine Artists in Europe]. At the same time, amidst moves and temporary residencies in different cities across the continent, he presented two individual exhibitions, participated in group shows and in different salons of the fine arts and decorative arts. After twenty-three years in Europe, the painter decided to return to Argentina.

Back in Buenos Aires, Guttero constructed a public career involving exhibitions, salons, awards and a presence in the media: he soon became an unquestionable point of reference for local culture. From 1927 to 1932, he organized exhibitions of other painters and sculptors while promoting editorial projects. He planned a cultural program for the different neighborhoods in the city of Buenos Aires that utilized portable booths; he was part of the Camuafé group and its magazine; he was an advisor to Amigos del Arte [Friends of the Arts] and he directed the exhibition room at the Asociación Wagneriana [Wagner Association]; he kept his works circulating by sending them to official salons in Buenos Aires, La Plata, Rosario, Santa Fe and Paraná, where he received awards and recognition while trying to come up with a way to infiltrate the official juries and change their rules in order to ensure a new distribution of the powers. He merged painting with his experimentation in plaster, the decorative arts, sketches and set design; after a certain amount of insistence, some of his works became part of collections at public museums thanks to awards, acquisitions or donations made by the artist. He was a pioneer in his relations with the new boom of middle class collectors that was taking place in Argentina. In addition, he encouraged the circulation of exhibitions

between Buenos Aires and Montevideo while insisting on the need to further exchange with Brazil. Finally, in 1929, he founded the Nuevo Salón [New Salon] with its different variants (like the Salón de Pintores Modernos [Modern Painters' Salon], regularly held until 1931), and in 1932, he was one of the founders of the Cursos Libres de Arte Plástico [Free Visual Arts Courses].

At the same time, Guttero worked intensively, painting, making plasters, experimenting with watercolors, tempera, charcoal, ink and crayons. His production depicts an array of subjects, combining landscapes, portraits, nudes, allegorical compositions, traditional scenes, and a few still lifes, as well as religious iconography, swimmers and urban images. The religious works not only reflect Guttero's personal beliefs: they are also influenced by Maurice Denis, one of his French teachers. Denis had been at the forefront of the symbolist movement, a member of the group of painters known as Nabis [The Prophets] and a founder of the Cursos de Arte Sacro [Sacred Art Courses]. The swimmers or women on the beach is a modern theme that was updated in the 1920s, especially in works by Pablo Picasso; Guttero took this theme and aligned it with his own experience of the "return to order" through the new German and Italian realisms. Urban images alternate with factory landscapes, street vistas and work scenes, yet another feature of his relationship to the modern world. This relationship is expressed through the representation of the new means of economic production and how this production is projected onto the city's physiognomy.

This complexity and multiplicity define Guttero as a modern artist, and they are the thesis that this exhibition puts forth. To do so, the exhibition utilizes a single spatial narrative to display a set of forty works produced by the painter between 1904 and 1932 in Europe and Argentina, as well as a large number of documents and materials from the period that are indicative of his career and activities. Finally, there is a selection by other painters and sculptors that were in some way related to Guttero's strategies. Some of them, like Pettoruti, Borges, Butler, Pirovano, Figari, Spilimbergo, Xul Solar and Sibellino, participated in the different experiences of the Salón de Pintores y Escultores Modernos. Others, like Victorica, exhibited their works for the first time thanks to Guttero; in the case of Uruguayan artist Barradas, Guttero was the one who organized his first retrospective exhibition. In conjunction with Forner, Bigatti and Domínguez Neira, Guttero introduced the first free art courses for the public. Others, like Falcini and Coppola, were his friends and collaborators. With all of these artists, Guttero shared a cultural vision that was revitalized in the south of Latin America. In the case of Antonio Berni, the confrontation of his *Susana y el viejo* [Susana and the Old Man] with the plaster *Oda* [The Ode] by Guttero allows the public to visualize the polemic between these two key actors of the period.

The exhibition's catalogue includes the re-edition of two of the texts that provide a new vision of Alfredo Guttero's work. They are essays by Patricia M. Artundo and María Teresa Constantin, essays that had only limited circulation in specialized publications until now. The essay written by Marta Inés Fernández for this exhibition is the result of years of studying Guttero's technique, especially in the pieces that are part of the collection of the Museo Nacional de Bellas Artes [Fine Arts Museum] of Buenos Aires.

Through exhaustive research, these scholars have restored the position of Alfredo Guttero within the historiography of art, combining an appreciation of his pictorial work with his activities as a major player who explored the tensions of intellectuals and witnessed the changes of the physiognomy of a city like Buenos Aires. With this exhibition, *Alfredo Guttero. A Modern Artist in Action*, Malba presents the revived figure of Guttero for the public at large for the first time. With that intention, all of the possible narratives of an "art exhibition" are explored—including works, artists, documents and texts, all protectors of meaning that encourage and further questions and possibilities, projects and alternatives.

¹ The ideas used here to characterize exhibition and curatorship are part of the conceptual framework on philosophical practice set forth by Louis Althusser. *Curso de filosofía para científicos*. (Barcelona, Planeta, 1985).

Alfredo Guttero in Buenos Aires 1927-1932¹

Patricia M. Artundo

Alfredo Guttero (1882-1932) is today fundamental to any reflection that attempts to grasp Argentine art from the twenties. In his activity on the art scene during just a five year period—from 1927 to 1932—he brought to a close the complex process of aesthetic modernization that took place at that time.²

The purpose of this essay is to analyze his actions aimed at effecting changes in the art institution as defined by Peter Bürger: “both the apparatus for the production and distribution of art as well as the prevailing ideas about art at a given time that determine the reception of works.”³ That is:

the consequences that can be observed or inferred about the reception of artwork are by no means due to its particular qualities, but rather to the way the reception of work of this kind is regulated within a given society, that is, within determined fragments or classes in a society.⁴

During these years, Guttero’s activity in art was not aimed at gaining acceptance from art critics or the public, though that did occur. Instead, he sought to modify the structural institutional conditions of art as defined by Bürger.

From his own individual work, he chose a group strategy that was capable of pushing established limits. He actively criticized the hierarchical official structure—the Comisión Nacional [National Commission], Museo Nacional [National Museum] and Academia Nacional de Bellas Artes [National Academy of Fine Arts]—that controlled the selection and canonization of art, established the mechanisms for its distribution and ensured the transmission of a certain artistic practice.

I

At the beginning of the century, the Buenos Aires art field seemed on its way to consolidation: in 1904—the year that Guttero left for Paris—Argentina participated in the Saint Louis World’s Fair; the next year, the Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes [Fine Arts Incentive Association] was nationalized, and two years later the Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA) [National Commission of Fine Arts] was reorganized for the first time. In addition, the activity of the artists connected to “Nexus” (1907-1908), the Exposición Internacional del Centenario [International Exhibition of the Centenary] (1910), and the organization of the Salón Nacional de Bellas Artes [National Salon of Fine Arts] (1911) contributed to the coming of a new age for Argentine art. But that age also began to see manifestations of the tensions and oppositions that would characterize the next decade.

These milestones were furthered by the activity of Martín A. Malharro who, from 1905 to 1908, managed to impose his method for teaching drawing on the elementary schools that formed part of the National Educational Council structure. The implementation of this method also cast doubt on the teaching method that was by this time regulated by the Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA).⁵ At the same time, Eduardo Schiaffino’s controversial distancing from his post as Director of the Museo Nacional de Bellas Artes [National Museum of Fine Arts] (MNBA) indicated that the official stance would not be upheld without future questionings from various sectors.

From then on, the decisions of the Museo Nacional regulated selection and prestige in art, a privilege that, starting in 1920—after its second reorganization—it shared with the CNBA. One example of this is the 1915 Argentine delegation to the Panama-Pacific International Exposition in San Francisco, California. Of seventy-five pieces sent, thirty belonged to the Museum’s collection.⁶

During this decade, the poetics of an Argentine national art/national landscape also took shape. This poetics extended to the use of Argentine “forms and customs” which found its maximum expression in the work of Fernando Fader and Cesáreo Bernaldo de Quirós. Manuel Gálvez, Ricardo Rojas and Leopoldo Lugones also made contributions to the exegesis of Argentine art.

Meanwhile, the ANBA opened an outdoor painting class and many painters adopted a “formula” that was operating into the late twenties. These painters employed an Impressionist-based technique and a rich palette with abundant impastos.

At the same time, the artists who were on the margins of the official circuit reacted against the premises on which that circuit was based. The Salón de los Rechazados [The Rejects’ Salon] in 1914, the Salón de la Sociedad Nacional de Artistas. Sin Jurados y Sin Premios [National Artists’ Society Salon. Without Jury and Without Prizes] in 1918, the exhibition of Abraham Vigo, José Arato, Guillermo Facio Hebequer and Agustín Riganelli in the Salón Costa in 1920 evidence the conflictive stance of those who did not agree with the official policy and whose activity entailed a criticism that questioned the function of art in a hierarchical society: these artists were in favor of proletarian art, an art for the people. They upheld an artistic practice in keeping with their poetics.

Other painters and sculptors—Carlos Giambiagi, Nicolás Lamanna, Antonio Sibellino, Luis Falcini, as well as Atalaya and later Juan Carlos Paz—were not foreign to these controversies. They defended Malharro's aesthetic and pedagogical modernity and, in 1920, they launched *Acción de Arte*, an oppositional publication that upheld their beliefs and attempted to undermine an order that was, by then, too restricted.

It was in this context that, in 1921, Ramón Gómez Cornet held his first solo exhibition at the Salón Chandler. Traditional historiography⁷ considers that show the direct precedent of the Emilio Pettoruti exhibition (1924); nonetheless, for those who work from a different, more contemporary, critical perspective, that assessment seems anecdotal insofar as it asserts that: "After long years in Europe, it was necessary for Emilio Pettoruti and Xul Solar to come onto the Buenos Aires art scene in order for a striking artistic innovation bound up in the historical process of the 20th century to begin to take place."⁸

Yet, mentioning that exhibition still seems valid; not only did it inaugurate the decade in more than one sense, but Gómez Cornet himself also seemed to encapsulate certain peculiarities not foreign to many of the artists that played an active role in the art scene during that decade.⁹

A painter from Santiago del Estero, Gómez Cornet—along with Norah Borges—was one of the first artists to return to Argentina after a stay in Europe. Rather than led him down the paths taken by most of the artists from the previous generation or, indeed, from his own generation, his stay abroad brought him closer to the innovative proposals of the avant-garde groups that were active in several centers of the Old Continent. In reference to his exhibition, José María Lozano Mouján stated that:

We have not seen Cubist, Dadaist or Expressionist rubbish, etc.; there has just been an unimportant exhibition of unoriginal works by an Argentine painter, Ramón Gómez Cornet, who aroused no interest or surprise, and denied us the opportunity to appreciate the qualities that he, in fact, possesses.¹⁰

Often cited, this statement only serves to confirm the scant importance of this show on the Buenos Aires art scene.

Yet, in relation to this same exhibition, another critic made a point that we deem worth mentioning: the formal innovation put forth in that show—which entailed a rupture with the use of classic perspective to define space, the treatment of the surface by means of juxtaposed planes, the use of pure colors, etc.—was the basis for a reflection on his own reality and the reality of the country: "Gómez Cornet paints in order to say something. His paintings are full of sociological intentions and noble humanitarian preaching."¹¹ Furthermore, in reference to paintings like *Gualito de Cuyoj*, *Araña de Cuchihuaracuna* [Spider from Cuchihuaracuna], "his racial interpretations are where the personal meaning of Gómez Cornet's most interesting work clearly lies."¹² This could also be said of *Urpila* or of the portrait of *Una niña* [A Girl].

Years later, on the occasion of the visit of Mexican painters Manuel Rodríguez Lozano and Julio Castellanos, Atalaya would emphasize the fact that:

in the transposition of indigenous art, Gramajo Gutiérrez is infinitely superior and, in the same *ultra-modernist tendency*, Gómez Cornet, in the exhibition at Chandler, was greater in terms of the depth and almost religious vision of his drawings and paintings.¹³

Clearly, between this critic and Gómez Cornet there were not only artistic, but also ideological affinities. Indeed, the fact that Gómez Cornet cites *Acción de Arte* in one of his oil paintings serves as a statement of his position and principles.

Gómez Cornet, Norah Borges, Emilio Pettoruti and Xul Solar had this in common with other Latin American artists (David A. Siqueiros and his *Vida Americana* [American Life], Rafael Barradas and his *Estampones montevidéanos* [Montevideo Prints]). From Europe, they did not think about simply transplanting the feats of the historical avant-gardes, but rather about acting directly on their own reality, a stance that took different directions and forms of expression in each of these artists.

It is striking that in 1923 Xul Solar made pieces like *Piai*, *Nana Watsin* and *Tlaloc*—in which he investigated and worked on pre-Colombian myths—as well as works like *Añoro patria* [I Long for My Country] and *Mansilla 2236* which, on the surface, are not at all challenging to the viewer. During the same period, Pettoruti was contemplating returning to Buenos Aires "to attempt to form there a decorative American art"¹⁴ while other artists, like Luis Falcini and Alfredo Travascio, manifested analogous concerns.¹⁵

On another occasion, we have referred to the cultural context in which the famous Emilio Pettoruti exhibition at the Salón Witcomb took place. We emphasized, on the one hand, the chain of identifications which, in around 1923, began to operate between literary Ultraism and Futurism. We have also spoken of the group of articles which, from 1923 and 1924, prepared the critics and the public to respond favorably to this work, a response which could be foreseen as early as October of 1924.¹⁶

The strategy of disturbance adopted by the painter from La Plata—a strategy he employed even before his return and that culminated in the Witcomb "scandal"—was effective insofar as it occurred alongside other events that, together, created the conditions in which it was possible.¹⁷

In 1921, Argentina experienced its first “ism”—Ultraism—which came on the scene through Jorge L. Borges. The small group presented itself publicly and consciously as “the avant-garde school” and it was recognized as such on the pages of *Nosotros*—one of the most important cultural publications in the first third of the century—in a brief article published alongside Borges’s statement of purpose:

With this article by the very young Argentine writer, Jorge Luis Borges, we begin a series of studies on the avant-garde schools...With all of this, we hope to make known the aesthetic principles of the new literary and artistic schools. The mere fact of including them all—though they oppose each other frequently—, is proof of our neutrality in this battle. Is it true that we have begun to grow old? Time will say if those of us who, in late 1921, do not believe much in the vitality and transcendence of the new schools lack understanding.¹⁸

In this first stage, Ultraism was not met with violent rejection but rather cautious reservation inasmuch as it confirmed to residents of Buenos Aires an image of the city as cosmopolitan and modern and, now, in possession of everything it needed to be on the same level as the major European centers: it had its own “avant-garde.” Indeed, the “avant-garde” was a *sine qua non* condition of modernity, necessary to completing the already started process of modernization.

In 1924, the group centered around the *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* [Bi-Monthly Journal of Art and Free Criticism] waved the “avant-garde” banner and, in the combative movement proposed by the Ultraists, it found its immediate precedent. The publication of its famous “Manifiesto” served to divide the waters among its members, while also allowing their purposes and aims to be identified publicly. By then, the responses that began to appear on the Argentine intellectual scene understood the manifesto as opposing that which, one way or another, was approved by the Argentine cultural field.¹⁹

Not only did the journal support Pettoruti, it enlisted Xul Solar and Alberto Prebisch as contributors in 1924 and, the next year, it did the same with Norah Borges. From its pages and through the reviews by Prebisch, an architect from Tucumán, it backed the work of other Argentine artists such as Alfredo Bigatti, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Juan Del Prete, Raquel Forner and Víctor Pissarro.

Prebisch’s writings interrogated the discourse of the *retour à l’ordre*, which emphasized the immutable values of art, the recovery of compositional order and of visual construction, non-descriptive expression of reality and the elimination of anything particular or anecdotal in the work of art. He also interrogated the realization of a balance between visual arts and poetry.

In this sense, it is necessary to clarify that the generation of artists that, starting in 1923, began to travel to Europe worked in an environment that emphasized overcoming the aesthetic and artistic questionings of the historical avant-gardes and recovering the classical tradition. During the many years that he lived in Europe and in the international climate of the return to order, Gutierrez himself never stopped studying the masters of the Italian Renaissance. Speaking of the works by the Novecento group at the 14th Venice Biennial, he stated that the “galleries [showing their work] are the best in the entire exhibition due to their firm grip of modernity, the soundness of the works and the certain tastes that they demonstrate.”²⁰

Meanwhile, the criticisms voiced from the hegemonic sector—whether of the work of Xul, Forner, Butler, Pissarro or Del Prete—grew out of the increasing sense of threat and mistrust that that sector experienced in the face of something—the avant-garde—which was understood as imported, foreign to the nation. Rather than being a manifestation of the Argentine *character*, the avant-garde asserted its independence from ideological pressures and formulated a new discourse in a language opposed to the “impressionism” and “naturalism” practiced by many Argentine painters.²¹

It is interesting to note that only as the decade advanced did this situation become conscious. In 1928, in defining the place of Raquel Forner and Norah Borges on the local art scene, José L. Pagano stated that the work of both painters was foreign to all traditionalism and academicism and that one thing was clear: “they agreed in opposing the commonly used modality”; this is what, according to him, placed them “outside the law.”²²

Meanwhile, the Primer Salón de Artistas Independientes [First Salon of Independent Artists], held in 1923 in response to the high percentage of artists rejected by the Salón Nacional de Bellas Artes, furthered the rupture effected in the earlier decade by the 1914 and 1918 salons and continued through the Primer Salón Libre [First Free Salon] in 1924 and the 1925 edition of the Primer Salón de Artistas Independientes.

In July of 1924, the Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts] was founded and in August *Proa* began its second period, affirming a modernity that considered the rupturing and “combative” attitudes to have been surpassed; it adhered to a “constructive” principle that José Ortega y Gasset indicated as the obligation of the new generations, supporting artists like Norah Borges, Pedro Figari, Mexicanos Rodríguez Lozano and Julio Castellanos, Andre Lhote and Gustave Klimt.²³

In December of 1925, the founding papers of the Sociedad de Artistas Plásticos [Visual Artists Society] were issued, and in 1926 the Ateneo Popular de la Boca [La Boca Public Forum] and the Asociación de Gentes de Letras y Arte “La Peña” [“La Peña” Association of People of Literature and Art] were created. That same year, Filippo T. Marinetti visited Argentina and the Exposición de Pintores Modernos [Modern Painters

Exhibition] in which Xul Solar, Norah Borges, Emilio Pettoruti and Piero Illari participated, was held at the Amigos del Arte. In August of 1927, Leonardo Estarico inaugurated his Boliche de Arte [Art Club], opening its doors to “live” painting.

II

When at the end of September, 1927 Alfredo Guttero arrived to Buenos Aires for the opening of his first solo show in the country, he was not planning to stay long. After six years, he had finally managed to set up his studio in Genoa once again. In addition, twenty-three years away made it difficult to think of settling in Argentina.²⁴

Nonetheless, the “painter-decorator” did indeed stay on. The welcome he received was stimulating and cause for joy and, just one week after opening his exhibition at the Amigos del Arte, he participated in the Feria del Boliche de Arte [Art Club’s Fair], directed by Leonardo Estarico. That show also included Raquel Forner, Emilio Pettoruti, Juan B. Tapia, Antonio Sibellino, Xul Solar, Norberto Berdía, Aquiles Badi, Víctor Pissarro, Juan Del Prete, Antonio Ballester Peña, Ramón Gómez Cornet, Carlos Giambiagi and Rogelio González Roberts.

The exhibition brought together “young painting” and “living art” to effect an expression dear to Estarico. At that moment, both this critic and Atalaya—author of the prologue to the catalogue and organizer of the show—placed Guttero alongside Pettoruti, offering him a special place in the renewal of Argentine art.

One must ask oneself how, almost immediately, Guttero gained such a privileged place on the local art scene, a place that was not yet occupied by those who had always worked in Buenos Aires.

During the first fifteen years that he lived in Europe, Guttero did not break his connections with Argentina: he was present on the local scene by participating in the Exposición Internacional del Centenario, in the annual salons in 1912, 1915, 1917 and 1919 as well as in the Salón Nacional de Artes Decorativas [National Decorative Arts Salon] in 1918. Years after these exhibitions, his paintings were still vividly recalled.²⁵

In late 1919, his signature appeared on the petition calling for the reorganization of the CNBA that was signed by the participants of the Salón Nacional and presented to President Hipólito Yrigoyen: they achieved their goal and this reorganization was effected at the beginning of the following year. Furthermore, for well informed Argentines who heeded what was happening in Paris, his presence in the salons there would not have gone unnoticed, nor would the exhibition organized in Madrid in 1917 by the Asociación de Artistas Argentinos en Europa [Association of Argentine Artists in Europe] (AAAE), whose members included José A. Merediz, Fray Guillermo Butler, Pablo Curatella Manes, Juan Manuel Gavazzo Buchardo and Numa P. Rossotti. The echoes of that show reached Buenos Aires²⁶, and years later it was called the “first collective artistic manifestation abroad.”²⁷ What made that show different was its independence from the official tendency followed by other presentations of Argentine art abroad. In the six years between the IX Salón Anual [IX Annual Salon] (1919) and the presentation at the Primer Salón Universitario Anual [First Annual University Salon] (1925) organized by the Universidad Nacional de La Plata [La Plata National University], his work had not been seen in the country. Nonetheless, the invitation to participate in the Salón Universitario implied a recognition of his career in Europe and offered him the chance for a first re-encounter with Argentine critics and public.

During that period, Luis Falcini was the intermediary between Guttero and the group first centered around *Acción de Arte* and later around *La Campana de Palo*. That group consisted of Lamanna, Giambiagi, Sibellino, Gómez Cornet, Atalaya and Paz, as well as Alfredo Travascio and, most certainly, Pedro A. Blake.

Regarding this issue, the *Epistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini* [Alfredo Guttero-Luis Falcini Collected Letters] is striking in terms of the role played by that sculptor, who was key to keeping the memory of Guttero alive on the local art scene.²⁸ This generated curiosity in the aforementioned group about Guttero’s fate on the Old Continent, a concern that was manifest in the article that Atalaya wrote about him in the supplement of *La Protesta*.²⁹

In addition, in late 1925, Pedro A. Blake published a full page article about Guttero in *Martín Fierro*—a journal that, as soon as he had moved back to Argentina, Guttero announced he would contribute to. And in 1927, from the pages of *Aurea*, Blake also greeted Guttero on the occasion of his return to Argentina.³⁰

Furthermore, Guttero himself never totally severed contact with other Argentines—for instance José L. Pagano³¹—and with those like Eduardo Schiaffino or Alberto M. Candiotti who, though living abroad, closely followed what was happening in Argentina.³²

In early 1927, Guttero was among the members of the Asociación de Gentes de Letras y Arte “La Peña” which, in April of that year, organized a show in tribute to the first exhibition of the Asociación de Artistas Argentinos en Europa. In addition to the founders of that organization, participants included Juan B. Tapia, Miguel Carlos Victorica, Víctor Pissarro, Alfredo Bigatti, Emilio Pettoruti and Pablo Tosto. In June of that year, Amigos del Arte announced its coming activities, which included a Guttero show in its galleries.

Though the decision to return might seem surprising, it was, nonetheless, expected: during the previous two years his name had been mentioned if not publicly certainly among a large group of artists and critics. By this time, Guttero seemed to be installed in a certain sector in the art scene, a sector connected to artistic renovation that was also, as we shall see later, in open opposition to official institutions.

Upon his return, the painter became allied with those who, one way or another, sought to bring the Argentine art scene up-to-date. He was immediately recognized as an “avant-garde” artist. From the very beginning and quite resoundingly, art critics placed him in that sector and, although their own opinions were conflicting, figures as different as Manuel Rojas Silveyra and Guillermo Facio Hebequer agreed on this point.³³ But what, in the end, made him stay among us? In addition to the welcome he received from the young artists, one must keep in mind the recognition enjoyed by his work. This led to the prizes that he was awarded during his first year in Buenos Aires. The CNBA purchased his *Mujeres indolentes* [Indolent Women] during his exhibition at the Amigos del Arte; at the 3ª Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales [3rd Communal Exhibition of Applied and Industrial Arts] (December 1927 / January 1928), his *Motivo campestre* [Rural Motif] won the Grand Prize in the Decorative Painting Section; at the X Salón de Rosario [X Rosario Salon] (May, 1928), he won the Gold Medal in Figure for his *Composición* [Composition], and at the XVIII Salón Nacional, he won second prize for his *Playa* [The Beach]. With a certain financial security, Guttero made the decision to settle in Buenos Aires and set up his studio in a tenement on Carlos Calvo Street.³⁴

III

The city surprised the painter and his enthusiasm outlasted his initial nostalgia: the wide expansion of the urban grid, the contrast between the old houses and the tall buildings, the Puerto Nuevo [New Harbor], the intense activity in the city, and so forth led him to explore the same neighborhoods that captured the attention of other writers and artists.³⁵ He participated in the 2ª Exposición de Pintura y Escultura [2nd Painting and Sculpture Exhibition], organized by the Ateneo Popular de la Boca (May/ June, 1928), which ended with a “de-centralization party”³⁶:

The critics are invited and we hope that they make a break with their apathy and want to see this example of paternity. Above all, what it means when the people (because this show was done for them) listen to the elevated offerings of the Spirit, which they have always inspired and that, due to a persistent error, has always been enclosed in a snobbish and superficial group that drowns its instinct and extension.³⁷

It is likely that at this moment Guttero resumed his old project of the “art stalls” that he had undertaken with his colleagues at the Asociación de Artistas Argentinos en Europa.

If in 1917 one of the aims of this Association was to provide artists who had not gotten into the official circuit with the possibility of showing their work together in order to demonstrate the advances made in Argentine art,³⁸ the other aim involved the need to break with the traditional norm of art consumption in Buenos Aires and to exhibit works of a higher quality than those normally seen in local galleries:

Even if we do not know what this stall would have been like, the idea seems to have been to carry out a “popular outreach campaign”⁴⁰ which would rupture not only with established exhibition mechanisms, but that would also expand the “consideration” of works of art to a less restricted and select public than the one that attended the shows on Florida Street.

In 1929, the “dismountable stalls” project was connected to the Agrupación de Artistas “Camuati” [“Camuati” Artists’ Group]. Created in October of 1928, this group’s aims included: representing all art forms with absolute independence of theory; favoring the advancement and spread of art; achieving the union and knowledge of artists and protecting their interests.⁴¹ Two months after its founding, the structure and basis of “Camuati”’s organization became known: an executive board, two secretaries, a treasurer, an assistant treasurer, and seven sub-commissions (music, poetry, literature, theater, painting, sculpture and architecture), each of which was made up of “seven representatives of its genre.”⁴² The organization had, at that time, 300 members and Guttero—along with Juan B. Tapia—was a part of the painting sub-commission. From the very beginning, the painter worked actively on the modern decoration of its premises located in the basement of the Café Yokohama. He also brought artists together and found contributors, organizing the visual arts section of the magazine.⁴³ His idea of the “art stalls” was succinctly defined in December of 1928, when *La Literatura Argentina* published an interview with Antonio García and Mellid, secretary of the group.⁴⁴ But it was between the summer months and the beginning of the fall of the following year that the idea was developed and formulated in the “Proyecto Acción Cultural Camuati” [Camuati Cultural Action Project].

This project was related with the new socio-political context of the second term of President Hipólito Yrigoyen (1928-1930). It had the support of José L. Cantilo—a man interested in the arts and literature—who was the mayor of Buenos Aires City for the second time. The success of his first term generated high expectations.⁴⁵

At the end of April, 1929, the mayor's support brought the project to the consideration of the City Council and, although he recognized the high sum that had been requested—\$ 100,000—, he stated that:

It is the function of all good government to stimulate highly cultural works such as ["Camuati"], constituted by outstanding Argentine artists. Its aim to create an environment favorable to the people's artistic inclinations is genial and, for that aim to be carried out, their request should be granted.⁴⁶

The project itself was generally aimed at rupturing the hegemony of the center that circumscribed the city's artistic and cultural life. It sought to bring culture to the neighborhoods through a popular program that would include an array of activities: conferences, musical performances and poetry readings as well as art exhibitions.⁴⁷

Streets, libraries, schools, social institutions and workers' centers would be the favored spaces. This would be the context for planning "30 or more traveling art exhibitions, in a specially constructed booth that can be disassembled, in which the work of four painters and two sculptors will be exhibited."⁴⁸

In addition to the aforementioned subsidy and the use of the Estación Radiotelefónica del Teatro Colón [Colon Theater's Radio Station], the project also requested that the city government "construct the collapsible booth in the communal studios for traveling art exhibitions, in keeping with the plans of the Institution, exemption from city taxes for advertising and free transportation for the booth and the artworks."⁴⁹

Guttero's dismountable stalls occupied a privileged place in the proposal set before the City Government. This was due to the fact that they broke with the traditional art circuit centered on Florida Street and the headquarters of the Comisión Nacional de Bellas Artes. The earlier attempts at this—that is, attempts to take art to the streets—were totally different, even when they seemed to be related with the urban experience of the city's inhabitants. For the 1923 and 1924 carnival celebrations, the City, with the support of the Academia Nacional de Bellas Artes, showed copies of works of art on one of the most important thoroughfares. For the always ironic members of *Martín Fierro*:

Carnival was a pretext to waste masterpieces. A great way to cultivate the artistic spirit in the public! There will be no want of people who, upon seeing a painting in our Museum or in a foreign museum, might say: But where have I seen this before? Oh, yes, it is a forgery, the copy, no doubt, of a painting that I saw on the parade on Avenida de Mayo...⁵⁰

Guttero's proposal, on the other hand, revolved around the neighborhoods and the widespread development of the culture that took place therein:

These exhibitions will be Girantas [touring] (don't be alarmed, I am making a joke); I want to say that they will tour around different neighborhoods. The first one will be in the Plaza del Congreso and the others in the middle of great neighborhoods: Plaza de Flores, Boedo, Plaza de Belgrano, la Boca, etc. The spirit of the shows will alternate between conservative and modern, and in this it will keep in mind the character of each neighborhood. In sum, since it is an admirable idea (forgive me, but it is true), if all the comrades demonstrate generosity and good will in grasping it and helping each other out, it will be a success.⁵¹

Hence, the "dismountable stalls" were meaningful in relation to neighborhoods and these, in turn, would determine the nature of the exhibitions. Rather than attempt to impose a certain type of artistic expression, Guttero contemplated the cultural reality of each of the areas of the city in order to give a larger public access to artistic expressions and to encourage more active participation.

At the same time—and this was another crucial point—the stalls benefited the painters and sculptors by making their work known outside the main art circuit.

We do not know why the "Proyecto Acción Cultural Camuati" was never carried out, but one of the causes must have been the City Council denial of the requested subsidy. At the same time, the "Camuati" leadership experienced serious problems in the month of June, 1929 and, according to Guttero's correspondence with Falcini, this is why Guttero's distanced himself from the organization.⁵²

IV

The year 1929 was crucial for Guttero. In addition to his work with “Camuati”—which took up most of his energy during the first half of the year—he engaged in other activities aimed at announcing and promoting the work of other artists.

The previous year, he had personally taken charge of making sure that the Iván Mestrovic show become known in Montevideo and, to this end, he had acted as an intermediary between Rusa Mestrovic and Luis Falcini. Similarly, in an attempt to share the exhibitions held in Buenos Aires with the neighbors on the other side of the Río de la Plata, the next year he worked away at the sculptor Falcini, this time in support of Boris Grigorieff and José A. Merediz; he also attempted to get the show of French art presented in Buenos Aires by Jean F. Conrard to be seen in Montevideo as well.

All of these exhibitions were held at Amigos del Arte and Guttero’s interest must have been connected to his work as an advisor to that institution as well. His work there—which is, unfortunately, hard to document and reconstruct—was mainly aimed at spreading modern art, and it is likely that some of the shows held there in 1929—Xul Solar, Elena Cid, Gavazzo Buchardo, Ballester Peña—were influenced by his judgment.

Guttero also seems to have been directly involved in the selection of artists and works for the major edition of postcards published by Amigos. The Institutional Memory states that: “The Asociación Amigos del Arte has published 162,000 postcards by Argentine artists, with 328 different themes, a graphic display of the history of art in Argentina from 1828 to the present.”⁵³ This project seems to have started in early 1928, but it did not really get off the ground until the next year, and it was certainly carried out in several phases.

At the same time, Guttero understood immediately how important it was to make known and to support the innovative work of certain Argentine artists, and on this he concentrated his efforts.

In March, Alfredo Bigatti and Raúl E. Lagomarsino invited him to participate in a project that considered publishing a collection of books to this end. In telling Falcini the news, Guttero stated:

So here’s the news. Publishing a collection that will grow as new worthy artists who manifest American values arise. I believe the title should refer to each country as follows. “Renovadores Argentinos” [Argentine Innovators], starting, naturally, with us. The first list consists mostly of these artists: Painters: [Alfredo] Guttero, [Raquel] Forner, Butler (Horacio), [Horacio] Basaldúa, [Aquiles] Badi, [Ramón] G. Cornet, [Juan B.] Tapia, [Juan] Del Prete, [Antonio] Ballester, etc... ([José A.] Merediz and [Juan M.] Gavazzo will also be in it). Sculptors: [Luis] Falcini, [Alfredo] Bigatti, [José] Fioravanti, [César] Sforza, [Pablo] Curatella, [Rogelio] Iruña.⁵⁴

The proposal entailed following the editorial criteria that had proven so effective in promoting innovative artists in France and Italy:

The format of each book will be the same as in “Valori Plastici,” which are published in Italy and in France: “Les artistes nouveaux.” There will be several pages of text explaining the background and ideas in the work of each artist, twenty reproductions that each artist will choose from his most interesting and explanatory production. The quality of the paper is excellent and the whole thing will be done tastefully and carefully. It will be sent to the major bookstores and it will cost \$1 so that those who are interested in it and those who criticize it—and there will be legions—can obtain it easily.⁵⁵

But the most important line in the letter is the one where he defines the (crucial figures in the) renewal of the art field: “I believe, and Bigatti and Lagomarsino have accepted this, that the list of painters should begin with [Martín A.] Malharro at the head, [Pedro] Figari next, and then me. This will give this movement paternity and, above all, it is just and natural.”⁵⁶

These words indicate both a historical-critical judgment of Argentine art—which deemed Malharro and Figari key figures—and full awareness of the value of his own work and place on the Argentine art scene.⁵⁷

If, in the end, this project only led to the volume on the Uruguayan painter which published the following year⁵⁸—which is today most known and sought after due to the prologue by Jorge L. Borges—, the idea of promoting and spreading Argentine art was largely carried out by the Nuevo Salón (NS) [New Salon] due to its continuity in subsequent years as well as its importance.⁵⁹

By definition, the name chosen spoke of the intention to differentiate the salon from both the “group salons” held periodically at Buenos Aires galleries and the annual salon organized by the Comisión Nacional de Bellas Artes.

The first editions brought together more conservative artists, though the inclusion of others who were considered “forward-looking” proved inefficacious. For example, in November of 1927 an exhibition held at the Amigos del Arte included Jorge Soto Aceval, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Ernesto de la Cárcova, Emilia Bertolé, Enrique Prins, Ana Weiss de Rossi, Antonio Pedone, Emilio Centurión and, strangely enough, Aquiles Badi and Raquel Forner. We know from the journalist for *La Frontera* that Forner had sent two fragments of interiors:

in which, so typically, she had maximized her masterful use of color and her constructive zeal. These two canvases necessarily clash with the others; they lessen the value of their muted spectrums of grays, silvers and pinks. They could not be hung in the same gallery—as was stated by the other artists—and hence they were relegated to the small adjoining gallery, where the caricatures and portraits of drawer Bravo are shown. Hurt as a sensitive artist will be, Miss Forner decided to withdraw her two paintings....⁶⁰

Xul Solar himself had participated in the Primer Salón Libre in 1924 and the Primer Salón de Artistas Independientes in 1925, that is, in salons characterized by their policy of open submissions, but where the fact of sharing the space with painters such as Augusto Marteau, Luis Tessandori and Andrés Siciliano—despite the presence of Cunsolo, Lacamera and Del Prete—rendered the presentation less efficacious. Only a few paused before Xul Solar's water colors, taking notice of their contrariness in terms of the whole and reviling them violently.⁶¹ It is true that at the same time there had been other attempts to give a coherent public image to the renewal of the art field. In early 1925, *Martín Fierro* had issued a call for a Salón de Arte Moderno [Modern Art Salon]:

“MARTÍN FIERRO” invites all modern artists from the Río de la Plata region, even those who subscribe to the most advanced and bold tendencies, to submit work to the “Salón de arte moderno argentino-uruguayo” [Modern Argentine-Uruguayan Art Salon] which this journal supports and whose opening will be held at a central location in the first fifteen days of May. The following painters, sculptors, architects and drawers have all submitted work to this Salon, which is aimed at reflecting the contemporary art movement: Pedro Figari, Emilio Pettoruti, Pablo Curatella Manes, Oliverio Girondo, Norah Borges, Xul Solar, Gavazzo Buchardo, Alberto Prebisch, Luis Vautier....⁶²

What was sought in this project was not only to make known the work of those artists with innovative proposals, but also to provide a viable alternative to the Salón Nacional de Bellas Artes. Hence, when a second call for submissions was sent out months later, it was clarified that “We do not accept leftovers from the Salón Nacional. We do accept work rejected by the Salón due to its audacity, its forwardness or independent aesthetic.”⁶³

The Salon never happened, but the next year the members of *Martín Fierro* organized the Exposición de Pintores Modernos [Modern Painters Exhibition] at the Amigos del Arte, in tribute to Filippo T. Marinetti who visited Argentina in mid-1926. Norah Borges, Emilio Pettoruti, Xul Solar and Piero Illari, along with Alberto Prebisch and Ernesto Vautier, participated. Nonetheless, in the search for that public image that we have mentioned, this proposal seemed too tightly bound up in the figure of a Futurist leader and the absence of other artists was striking.⁶⁴ Organized by Estarico and Atalaya in October and November of 1927, the Feria del Boliche was one of the main precursors to the Nuevo Salón. The idea for the fair had arisen two years before: we know that in early October, 1925 Atalaya had conveyed his intention to Luis Falcini, mentioning on that occasion Giambiagi, Sibellino, Gómez Cornet, Guttero, Travascio, Tapia and Curatella Manes. It would seem that the sculptor accepted the proposal, and fifteen days later Atalaya told him:

...the others would be decorative figures who would mix the group up a bit. I am speaking of Pettoruti and others as well. All of this so that the expenses of the salon will not be too burdensome. Since you are considering 1927, we will have plenty of time to plan it. With the aforementioned names, we can certainly say that we have a defined group of artists with distinctive characters. I think this movement will leave something in its wake.⁶⁵

In addition to the economic considerations that might arise, the crucial concern in organizing this type of exhibition was to bring together a major group of works which, in their diversity, were able to express a tendency different from the one that reigned in most group shows and in the SNBA; that is, works that distinguished themselves from the “impressionism” and the anecdotalism that characterized “national” painting. Because, in Atalaya's opinion, “schools [did not] enrich art from a country, least of all in these times; the most contrasting personalities, when they have a style of their own, do.”⁶⁶

This was the very aim that had driven the “guys” from Paris to organize their show in the Amigos del Arte in 1928, only that they were also bound by the friendship that they had developed during their stay in Paris. In early 1927, Spilimbergo, in a letter to Bigatti, said:

...Butler, Basaldúa, Badi, Curatella, Berni and I have decided to organize an exhibition in mid-1928 in the galleries of “Amigos del Arte.” In the interest of the visual concept, we just thought of adding Bigatti to the group, including him the night that

Basaldúa got the idea, and hoping that you would agree. We would be seven, considering the space available in the two galleries at the “Amigos del Arte,” which, when I return to Paris, we will formally request (this is what Basaldúa wrote to me yesterday). As I said before, considering the gallery spaces, each of us could use a wall which would be assigned by lot; we just need to know the approximate length, which we would be grateful if you sent. We have already started preparing the show because we all want to make a great effort so that the group will be worthy in terms of concept and production. We believe that it can be of interest for many reasons. You know well how good it is to be able to gather several pieces by the same author; the aim that he seeks becomes more evident. We hope that you will write us to inform us of your decision and we thank you in advance for sending along the measurements of the galleries, but *dear friend* please write soon because here we are anxious to know—don’t be lazy [,] understand that we are all thinking of a “disinterested” exhibition where each will give free rein to the stallion he has inside. Of course we would be pleased to know that you too had become deeply involved.⁶⁷

But neither of the exhibitions seems to have had the desired effect. In terms of the Amigos del Arte, although it had created many expectations in Guttero, the end result had not satisfied him. In evaluating the year and specifically in relation to the Forner exhibition at the Salón Müller, he stated: “Of the group that came from Paris and that aroused such interest before the opening, the outcome was not what was hoped for and today, *summing up the year, little is remembered of them.*”⁶⁸

For this reason, Guttero organized the Nuevo Salón, probably with these two previous experiences in mind. The aim and justification for the exhibition was stated in the opening words of the catalogue: “The Nuevo Salón aims to gather artists bound by a single visual connection. Their works bespeak a common effort towards the highest aesthetic expression.”⁶⁹

Nineteen artists were invited to participate—Rodolfo Alcorta, Juan A. Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Norah Borges, Horacio Butler, Elena Cid, Juan Del Prete, Pedro Figari, Juan M. Gavazzo Bucharado, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Guttero, Alberto Morera, Emilio Pettoruti, Ignacio Pirovano, Víctor Pissarro, Lino E. Spilimbergo, Miguel C. Victorica, Alejandro Xul Solar—with sixty-seven works.

In addition to the impressive catalogue, the exhibition was promoted by an advertising “campaign” that included billboards and most certainly press releases; the critics in the media heeded the call and, despite the difficulty of bringing together the artists,

....it came off well and if it had failed, with the hate and reaction against anything new that there is in the air, we would have been the butt of the year, but as things stand even our fiercest opponents have had to acknowledge that we know how to get things done. Except for the page of *rotogravure* in *La Prensa* that came out the day of the opening and other reproductions in *La Razón*, *El Mundo* and *El Diario*, the press in general has not published reviews or given any importance to the show and [José L.] Pagano in *La Nación* has openly declared that he will not say a single word about it. Pagano is dead set against me because I did not want to give First Prize at the Rosario to Mrs. [Lía] Correa Morales. This has undermined his authority because in this country custom has it that everything he says in his reviews is considered decisive.⁷⁰

In addition to the information about the press that it provides,⁷¹ this passage is important because it speaks of a shift in the criteria of authority and of the importance of the figure of Guttero on the local scene. This can not be ignored in evaluating both his ability to gather a heterogeneous group of artists and the effectiveness of the NS and its proposal.

To obtain this status, Guttero had to adopt a policy of “presence,” the same one he used to encourage his peers “to send to each and every official competition, thus documenting beyond any doubt reiterated and unjustified rejections.”⁷²

From 1929 to 1931, Guttero participated in an average of six group shows per year. In the year 1929 alone, his name was mentioned in newspapers and magazines at least twenty-five times, and his work was reproduced in these media ten times.

In terms of his policy of “presence,” it is worth noting that he had to modify his stance. In October of 1927, in speaking of his next show at Amigos, he confessed to Falcini:

I will select as you say, but since for several reasons this exhibition will not be what it should be, I won’t care how it turns out. I have never expected much from exhibiting and showing my things even in private. Merit, worth and other qualities are useless before arbitrary luck. You who, like I, pursue a pure ideal, know what public indifference and facile generosity are.⁷³

Two years later, however, he was wholly convinced that, to obtain the desired results, it was necessary to act directly and to “expose” himself publicly by means of a visual discourse that might be at least as effective as a theoretical one.

But how was the Nuevo Salon received and understood? Two aspects were pointed out in most of the articles published. First, the critics had a hard time deducing the “visual connection” that united all the participants.

One of the journalists stated:

What does visual connection mean and how can one reduce to the idea of unity ten norms, ten styles so uneven and different from each other?

....We understand the astonishment of those who visit the galleries of Los Amigos del Arte bearing a catalogue, sincerely trying to grasp the so-called common visual connection, yet going from the Alfredo Guttero’s powerful structuring to the “ectoplasm” images of Norah Borges; from the spiritual art of Gómez Cornet to the material art of Juan del Prete; from the stilted painting of Spilimbergo to the kaleidoscopic transparency of Xul Solar; from the orchestral polyphony of Pedro Figari to the minor tones of Víctor Pissarro [sic]; from the polyhedrons of Raquel Forner to the swirls of Alberto Morera.

And if the highest visual expression lies, for example, in the exacting skill of Emilio Pettorutti [sic], how can it also lie in the clumsiness of Ignacio Pirovano?⁷⁴

José María Lozano Mouján pointed out that:

Most of the participants are part of a group of artists considered avant-garde, though other tendencies have also been included. I think I mentioned Figari, Victorica, Gavazzo Buchardo and Alcorta, as well as perhaps Pettoruti, representative of a school that is, strangely enough, both futurist and from the past...⁷⁵

If it was hard to find a commonality among all of these artists, what had brought them together?

According to Ignacio Pirovano, in 1928 there had been a sort of split in the “avant-garde” that was exposed when the artists from the Paris group excluded Pettoruti, Borges, Victorica, Xul and Guttero from the show at the Amigos del Arte; Pirovano believed these artists should have been included. Although his opinion should not be taken all that seriously, we have already seen what had guided the Paris “guys” and their organization of the show, it is true that at the end of the decade there were various active groups as well as independent artists who, though they had commonalities, worked separately:

From the time of his arrival in 1927, [Guttero] worked tirelessly on this project, and when he believed that the right moment had come psychologically, he undertook making his most fervent dream come true, a salon called Nuevo Salón, to be held at the Amigos del Arte in 1929....

This statement [“to gather artists bound...”] summed up Guttero’s determination to overcome sterile “schools” which, when opened up, accepted artists whose also sterilizing individualism had taken refuge in personal “ivory towers.” He was convinced that only by being united could the avant-garde triumph once and for all, earn a place for itself and the respect of the public.⁷⁶

Guttero himself had had to give up his own view of “isms”⁷⁷ and even accept that some of his friends, like Fray Guillermo Butler and José A. Merediz, would not participate in the project, as they did not want to publicly oppose the Salón Nacional.

Because, and this was the second point emphasized in the art press, the NS was openly opposed to the SNBA.

Along these lines, it is worth pointing out that, since it was established in 1911, the official space had received both praise and criticism. We have seen how the Salón de Recusados (1914) and Sin Jurados y Sin Premios (1918) confirmed the existence of opposition to this canonical sphere, questioning its mechanisms for admission and granting awards.

At the beginning of the next decade, the situation, rather than improving, grew worse and criticism started to come from diverse sectors of the art field. Not only did critics (Atalaya, from the Supplement to *La Protesta*; Roberto Cugini, from *Inicial* and Antonio Aita, from *Nosotros*) feel the need to denounce the organization’s ills and the crisis it was experiencing, but the artists themselves looked for alternatives that might lead to other types of exhibitions: the Salón de Artistas Independientes in 1923 and 1925 and the Primer Salón Libre in 1924, for instance, though the SNBA was still a direct point of reference.

At the same time, it is also true that the structure of the commercial art circuits and the exhibition spaces was fairly weak, and this would only begin to change in the early 30s. This meant that the Salón Nacional was still one of the few ways to become known to a broader public.

Furthermore, winning a prize at the Salón Nacional entailed official recognition which, in economic terms, few had the luxury of refusing. In re-

calling these years, Alfredo Bigatti states that: “Since there were no competitions for fellowships and selling a sculpture or drawing was a distant dream, winning a prize at the Salón Nacional (which were always in cash) was the only way to be able to finance new work.”⁷⁸

But a prize not only made it possible to make more substantial work, especially in the case of a sculptor; it also enabled many artists to take the longed for trip to Europe. According to Martín Noel, president of the Comisión Nacional de Bellas Artes starting in 1920 its importance was considerable given that:

The monetary prizes, which made it possible for many to travel to Europe to see museums and major art movements, offered others trips to Argentine provinces, thus allowing them to realize the character and beauty that reside in them all and which they eventually used as typical or personal subjects of their work. The Salón, in addition to the acquisitions, designated for participants the sum of 26,000 pesos in prizes, in addition to which there were 20,000 pesos for the municipal prizes and 2,500 donated by the Jockey Club, which means a total of 48,500 pesos given out annually by the official Salón.⁷⁹

In this context, the alternatives for the “innovators” seem to have been two: either not present work to the Salón Nacional or confront the salon while participating. The NS opened on September 12, that is, nine days before the official opening of the annual salon and almost at the same time that the jury’s verdict was announced.

This official salon of 1929 had a few particularities that contributed to the great impact of the Nuevo Salón. First of all:

the jury was divided from the beginning because what was called the new or avant-garde strain had a majority, three out of five members, and took a stance for intellectual affinities, defending their peers from the same “tendency.” From the time the selection of works began, it was known that it would be like this and that the official rewards would be a direct stimulation to the “new” artists.⁸⁰

The other subject was related to the lay-out of the exhibited works:

The works in the painting section have been laid out such that each tendency is grouped together, a system that, without a doubt, enables due appreciation of the works. Hence, room No.1 (perhaps the one with the most important canvases) contains artists who are now considered jejune: Berystain, Policastro, Vena, Tessandori, Botti, Aquino, Pedone, Lozano Mouján, Gramajo Gutiérrez, Christophersen and others. The second room holds the avant-garde work, including some major pieces like those of Guttero, De Ferrari, Pissarro, Gavazzo Buchardo, etc. The other rooms have made use of the same criteria; but what’s new this year is the large number of avant-garde artists who have also been favored with several major prizes.⁸¹

Although, in truth, the participation of the “new artists” had not been so widespread (Berni, Butler, Badi, Basaldúa, Borges, Bigatti, Domínguez Neira, Gómez Cornet, Giambiagi, Ballester Peña had not participated). Nonetheless, the presence of Spilimbergo, Forner, Cunsolo, Pissarro, Gavazzo Buchardo, Lacamera, Cifone and Guttero himself was significant enough to allow them to be identified as a cluster that could be clearly distinguished from the other participants.

The First Prize was granted to Guttero for his plaster *Feria* [The Market] and his solo exhibition at the Amigos del Arte, which opened on September 30, provided the overall framework in which the Nuevo Salón seemed, finally, like an organic proposal capable of capturing the attention of the public, the critics and other artists.⁸² And, at the same time, it made way for a debate that validated the modern movement, placing the discussion in the terms put forth by *Artistas del Pueblo* [The People’s Artists] in the background.

V

If Guttero’s activities and initiatives during the first two years after his return to Buenos Aires tended to make known and promote the work of a group of painters and sculptors, an appropriate physical space to house their work was still lacking.

Until this time, of all the galleries, the Amigos del Arte was the one to open its doors to them.⁸³ Nonetheless, from the beginning its criteria had been broad enough so that its galleries housed shows of José Arato, Pedro Figari and Antonio Bermúdez Franco in 1928 and, in the next year, shows of Antonio Berni, Elena Cid, Xul Solar, Titto Cittadini and Italo Botti, as well as exhibitions of French painting (19th and 20th century), pre-Colombian art, and so forth.

And although the Amigos del Arte would also house the annual Nuevo Salón until 1935, Guttero’s closeness and commitment to this institution did not keep him from seeing that what was needed in Buenos Aires was a gallery that unequivocally promoted modern artists and that, at the

same time, responded to the growing demand of the new collectors who were beginning to break with the traditional profile and include such work in their incipient collections.⁸⁴

The Asociación Wagneriana de Buenos Aires (AW) [Wagnerian Association of Buenos Aires] offered the opportunity for this idea to be realized; in September of 1929, it inaugurated its new Concert Hall at 936 Florida Street. A long time aspiration of the Association, its opening—after almost seven months of renovations—provided, as planned, a concert hall constructed specifically to those ends. This meant “a transformation in the musical modalities of Buenos Aires: coupling the artistic work performed and a worthy stage.”⁸⁵

The hall was designed by architect Jorge B. Hardoy and its lay-out was described in the Institutional Memory for 1928:

Spacious, comfortable and elegantly decorated premises with a magnificent stage that can hold an orchestra of one hundred musicians and on which, in due time, a concert organ will be placed, an indispensable part of any concert hall. The new hall will manifest, once again, the enthusiasm of the Association.

....The new premises will also have a very spacious entrance, which will be outfitted with cases in which certain commercial exhibitions will be displayed.

This entrance will provide the public with a comfortable setting before entering the lobby.⁸⁶

After showing one's ticket, one reached a spacious foyer—later known as the Wagneriana's Hall— which, in addition to being adjacent to the concert hall itself, was conceived from the very beginning to be used for other activities:

....the Asociación Wagneriana, which will enjoy the exclusive use of the premises, by no means intends to use it solely for its own artistic purposes. As has been revealed to the members through a memo, the new premises will be made available to musicians and other sorts of artists (always with an appropriate level) who would like to carry out their activities therein. Given its nature, the foyer might be used to exhibit paintings, sculptures, etc. as well as for scientific, artistic and literary lectures.⁸⁷

The first person to approach the Association after finding out about the decision regarding the uses of the foyer seems to have been Germán de Elizalde, who—according to Cirilo Grassi Díaz, Manager of the AW—proposed holding in the “Exhibition Room a show that had been previously held in Madrid under the auspices of Argentine official Dr. Marco Avellaneda.”⁸⁸

In little more than two years, this was the second time that there was a tribute to the exhibition of the Asociación de Artistas Argentinos en Europa (1917) and, if we do not know who was behind the exhibition at “La Peña,” this show was directly associated with Guttero. Indeed, the Asociación Wagneriana formally recognized him along with Germán de Elizalde.⁸⁹

The exhibition of painting and sculpture opened on October 4, 1929. The show included forty-two artists, among them the members of the AAAE and others (Quinquella Martín, Belloq, Riganelli, Ripamonte and Collivadino). The core of the exhibition, however, was made up of the “moderns”—Pettoruti, Forner, Del Prete, Spilimbergo, Xul, Cid, Victorica, Pissarro, Butler, Bigatti, Borges, Tapia, Figari and Falcini.

When the Hall opened its doors, the memory of the Nuevo Salón was still quite fresh; the SNBA was still open to the public and Guttero had recently inaugurated a solo show. In terms of the show's repercussions, we know that its closing which was planned for the 19th of October—finally occurred on the 31st, which leads us to believe that it was well attended.

After this exhibition there were other, less important ones—Gregorio Kohan, Aficionados, etc.—in whose organization Guttero was not involved. At some point, it became necessary to establish a guideline that would allow the exhibitions to meet the objectives that had guided them since the beginning

The first indication of this occurred in mid-April of the next year, when Grassi Díaz proposed to the Board of Directors that the exhibitions be organized by

Mr. Guttero. Having such a prestigious artist directing the project will be a guarantee of the gallery's success. Based on the idea that artistic purpose must prevail over commercial concerns, he stated that only thus and under the direction of an artist like Mr. Guttero will the Asociación Wagneriana be in keeping with its cultural background.⁹⁰

Grassi Díaz then clarified that the only thing that the artist requested of the AW was “freedom of action”; that is, the selection of artists, the programming and the overall organization of the exhibitions would be under his control, without any other sort of intervention. This was passed at the next meeting.⁹¹ Hence, the Sección de Arte Plástico de la Asociación Wagneriana [Visual Arts Section of the Wagnerian Association] was made official. During the 1930 season, it was directed by Guttero.

From the beginning, he knew what he wanted to do and he must have presented his organizational chart quickly. Ten days after Grassi Díaz's motion was past, Guttero was in Montevideo to organize the first show of the year, dedicated to Uruguayan Rafael Barradas. After that show, came exhibitions of Pedro Domínguez Neira, Víctor Pissarro, Juan A. Ballester Peña, Antonio Sibellino, Norah Borges, Raquel Forner, Lino E. Spilimbergo and the Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Primer Grupo [First Annual Modern Painters' Salon. First Group].⁹² With the opening show, Guttero established several guidelines and adopted certain innovative measures in order to at least partly, mfinance the exhibitions:

An experiment will be carried out for the first time. There will be charges for admission to the show and for illustrated catalogues. The price of admission has been set at \$ 0.50 per person and the illustrated catalogues \$ 1.00. The success of this initiative can be considered wonderful. The day after the opening, fifty-seven tickets to the show were sold and during the remaining twenty days sales ranged from twenty-five to thirty.⁹³

We have already seen how important Guttero considered books as a means of spreading information, and his concern with pricing them so that they would be accessible. In the case of the catalogues, his intention seems to have been the same.

The family archives, kept by the artist's niece, Dora Guttero, contain the original idea for the design of the cover of the catalogue for the Barradas show: modern typography and the logo with which the Visual Arts Section of the Asociación Wagneriana would be identified. In addition to illustrations and an index of work, some catalogues included extracts from reviews and, in the case of Domínguez Neira, a prologue by Falcini. Undoubtedly, the greatest effort was required by the catalogue of the group show in which a piece by each participant was reproduced.

One must wonder about the artists chosen to exhibit at the foyer, since one of Guttero's aims was certainly to organize "didactic" exhibitions that, through coherent criteria, would allow the public to get to know and learn about modern art.

Rafael Barradas had died in February of the previous year. He had returned to Uruguay in December of 1928 after having lived in Europe for fifteen years. He had been at the forefront of the Spanish avant-garde in Barcelona and Madrid. His last production evidences a shift that led him to develop his *Estampones montevidianos* and religious painting. Seriously ill, his intention in returning to his country was to hold a major exhibition on the occasion of the centennial of Uruguayan Independence, an aim that, in the end, he was not able to carry out.

While in the twenties Barradas was one of the most important artists in Spain, in his own country he was largely ignored except by a group of intellectuals, writers and artists, including Luis Falcini⁹⁴, Julio J. Casal, Vicente Basso Maglio, Cipriano Viturera, Alberto Lasplaces, and others. According to the Barrada's brother, Alfredo Guttero had gone to Montevideo:

....specifically to take care of the paperwork: interviewing a group of Uruguayan intellectuals and the family in a visit to the 'Galería Particular Barradas' [Barradas Private Gallery], in order to hold an exhibition at the prestigious Asociación Wagneriana, of which he was the artistic Director, named by Mr. Grassi. Initially, the family opposed, logically, because they wanted to hold the exhibition in Montevideo first, as that was the author's intention and they wished to respect his plan. But after the Secretary of Public Instruction, Dr. Alberto Demichelli, intervened, they decided to accept this invitation to the Argentine capital, and that was when the first steps were taken....⁹⁵

Aside from Guttero's personal interest in Barradas,⁹⁶ holding the Barradas exhibition in Buenos Aires must have been connected with a strategy that sought not only to pay homage to Barradas but also to gain recognition first in the Argentine capital to then be able to exert influence in Montevideo. This did, in fact, occur since in October of 1930 an exhibition that contained more than one hundred pieces by Barradas was held at the Ateneo.

Meanwhile—as we have stated before—starting in 1928, Guttero had used various means to try to strengthen ties with Uruguay, attempting for instance to have some shows held in Buenos Aires be seen there as well. The idea of taking the Nuevo Salón to Paris contemplated the possibility of Uruguayan artists joining the project. There were also plans to hold an exhibition of Argentine painters and sculptors in Uruguay, which did not happen until 1931 with the show entitled Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos [First Argentine Group of Modern Painters].⁹⁷

The repercussion of the Barradas exhibition also served to give the Hall a prominent place among the galleries active in the thirties. The subsequent shows only confirmed the course that Guttero had marked. All of this made it possible to assess the general situation of art in Buenos Aires.

According to Julio Rinaldini:

The exhibition spaces—and we are referring to commercial and non-commercial spaces—have opened their doors to any artist that they consider deserving.

This freedom has allowed them, in a way, to make known valuable artists, who otherwise would not have been recognized so soon. But, the downside of this—which is more the work of chance—, is that these spaces have lost the authority gained by an intelligent selection and, eventually, the mere fact of exhibiting in them becomes a merit. Selecting, defining is, now, a pressing need.⁹⁸

The other point was decidedly related to the criteria that had guided Guttero:

His work along these lines has been coherent, and hence unitary. Compared with the conservative exhibition spaces and the eclectic ones, the Wagneriana has opted for something decidedly new. Its Board has a defined notion of art, and it has been true to that notion without hesitation or restriction. It has proceeded without statements and without verbal turbulence. It has shown drawings, paintings and sculptures. It has been hospitable to the foreign, and generous and impartial in general.⁹⁹

The Artistic Director of the Exhibition Gallery at the Wagneriana closed the season with the exhibition of the Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Primer Grupo. Though similar to the Nuevo Salón in that it brought together many of the artists who had participated in that event in 1929 and 1930 and who were expected to participate in the future, the proposal of this closing show was different due to the fact that it:

will bring together in a single show artists who have been invited to exhibit during the course of the season. In this way, each year the exhibitions held will be completed by an overall vision, an assessment, a sort of final explication of the institution's work that year.¹⁰⁰

In truth, the group of artists in the exhibition was expanded to include others who had not shown during the year, probably due to the need to present a large number of artists. But, furthermore, the name "Primer Grupo" leads one to believe that there was a different criterion in terms of the selection of artists.

In the exhibited works it was possible to notice a greater homogeneity in terms of the individual proposals, which gave the show a greater coherence. The critics of the day agreed. The distance between *Paisaje de Francia* [Landscape of France] by Spilimbergo, *Tres hermanas* [Three Sisters] by Pissarro and the *Retrato* [Portrait] by Morera was not so great that the "visual connection" was unrecognizable. But, after more than a year of intense work, it was possible to recognize two things. First, that:

In this case, modern refers to a state of mind responsible for the conquests of each one and not a certain pattern. It does not entail imposing a norm, an aesthetic canon. All that has been attempted is to unite under an emblem the disinterested searchers who, by virtue of the fact that they respond to the call of the present, happen to converge at a single point.¹⁰¹

Second, that: "...*new art is a historical fact* that confronts us with a problem whose universality is documented in the richest museums of the Old and New World."¹⁰² That is, the consciousness that in the Argentine art field there was a major group of artists that had responded to the call "to be modern," and that for them this meant at least at that time affirming the autonomous value of the work of art.

There were soon economic problems at the Concert Hall. If in June of 1930 these were not so troubling, by the end of that year they made it necessary to make a series of decisions, among them abolishing the Exhibition Gallery.¹⁰³ Despite this, in March of the following year, the Board of Directors approved setting up an exhibition space under Guttero's direction in the upper hall, as long as that activity did not generate significant expenses for the Association.

The more and more grave financial situation was what determined that this new project—in a smaller space—was never carried out. The last contact between Guttero and the AW occurred in July of that year when, at the meeting of the Board, the economic crisis was once again discussed. This situation made "necessary the reduction or elimination of all extraordinary expenses that are not absolutely essential; it is proposed that the subsidy for Mr. Guttero's exhibition, for example, be abolished and that the exhibition not be held."¹⁰⁴

VI

On January 16, 1931 the news reached Buenos Aires that Alfredo Guttero had won First Prize at the First Baltimore Pan-American Exhibition of Contemporary Paintings. For the artist: "...The repercussion has been enormous because it entails a triumph for modern art. Great satisfaction lies in the fact that [this prize] comes from so far away and from a jury to whom my name was unknown, which makes it that much more valuable."¹⁰⁵ Shortly—after winning the prize, Guttero donated the award-winning piece—his 1928 *Anunciación* [Annunciation]—to the Museo Nacional de

Bellas Artes; at that time, his opposition to the official art policy was more and more violent and, about the Museum, he stated:

....This is a moment of resurgence and non-committed artists deafly fade into oblivion. In Buenos Aires, it would seem that all the energy, all the efforts, all the constructive work were in the hands of youth. The last bastion of the “pompiers” who have no reason for being—let’s not forget that in the Río de la Plata region there is no tradition that guards their glory and their friendly affect—is the Museo de Bellas Artes—a magnificent eyesore—lacking an architectural principle: light. And in the museum, the lack of knowledge of what painting is is striking. Certain figures are cited three times in the signs and misspelled each time....¹⁰⁶

It would seem strange, then, that he donated this work to the MNBA, but we understand that this was a strategy. After all, the Museum’s Director—Atilio Chiappori—could not refuse to accept it, since the *Anunciación* had been recognized at an international exhibition. This move, furthermore, allowed Guttero to force his way into the Museum, a place that, otherwise, would have been off limits.¹⁰⁷

His statements must be understood in the delicate political and cultural context. In early September of 1930, *El Hogar* had published an article by Chiappori—“El momento actual de la pintura”¹⁰⁸ [The Present Moment in Painting]—in which he stated, after discussing at length the situation of European art and violently repudiating Fauvism, Cubism, Futurism and anything that he deemed in opposition to the great masters:

Now, like in 1906 and in 1913 and in 1920, there are two sorts of painters in the world: those who see and interpret nature according to their own temperaments and make their canvases by means of the personal expression that most truly portrays their emotions; and those who, out of eccentricity, powerlessness, eagerness to stand out without making an effort or out of plain dexterity, adopt any old “ism” fashionable among snobs.¹⁰⁹

These were just a few obligatory comments to get on with the issue that he was really concerned with, mainly visual arts in Argentina:

In terms of our art, it is absolutely fair to state that the misfortune caused by these tendencies is insignificant. Of the two hundred and fifty Argentine artists that usually figure in the catalogues, only five or six still carry on in such pictorial acrobatics.¹¹⁰

He pointed out, moreover, that some of those artists were “young,” and could still abandon the course that they had chosen. Whereas others:

....having crossed the decisive line of forty and been obliged to leave the arbitrary Republic of Montparnasse due to the congenital and irremediable mediocrity which did not hold for them any more rewards than being “small fish in a big pond.” Now, back in Argentina, they want, as the saying goes, to show their greatness in a smaller pond....In order to do this within their tragic emotional and expressive indigence, they alternate between periodic exhibitions of “rabâchanges” [sic] of schools since discredited in Paris and shallow attacks on official positions seeking “to save Argentine art!” How wonderful!¹¹¹

The reference to Guttero and the painters who participated in his projects was clear, and this article generated an array of reactions from the “young artists.” In a letter from Paris reproduced in *El País*, a newspaper from Córdoba, Horacio Butler answered Chiappori point by point. In the letter, the painter claimed to understand “his despair, his love for Argentine art... knowing that a petition signed by seventy-five Argentine artists has been sent to the Chief of Public Instruction, requesting the modernization of the Comisión Nacional de Bellas Artes.”¹¹²

Butler was speaking of the petition that an important group of artists presented to Dr. Ernesto E. Padilla in which they requested that the CNBA be shut down, due to:

....“the deliberate and unbridled obstruction” of any initiative that tends to improve the organization of its art departments. They are speaking, first, of the Museo de Bellas Artes, which currently does not carry out the high educational end for which it was created. They condemn the criteria set up for acquisitions and, in terms of that topic, they make several claims. They say that opportunities to acquire at ridiculously low prices works that, today, are sought by the best museums in the world have been missed and these moneys have been used on scantily representative works. They say that the installation of the artwork in the old Retiro pavilion is dreadful, they doubt the authenticity of some works there and they denounce the deterioration of many valuable pieces that have been left in the basement, exposed to moisture. They also state that since 1914 no fellowships have been granted to artists and that the commission has not made efforts to remedy this.¹¹³

The petition was signed by Guttero and other artists sympathetic to the “modern” school: Tapia, Basaldúa, Borges, Xul, Forner, Pissarro, Cunsolo, Gómez Cornet, Domínguez Neira, Morera, Bigatti, as well as others who participated in the various editions of the Nuevo Salón: Tosto, Scotti, Delhez and some friends like Garbarini, Mazza, Prebisch and López Naguil.

At the same time, the Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores [Society of Watercolorists, Pastel Artists and Engravers], whose president was José M. Lozano Mouján, was received by the Head of the Provisional Government, who was informed of “the causes of the movement that has lately arisen among different groups of artists who support the modification of the statute regulating the Comisión Nacional de Bellas Artes.”¹¹⁴

This two-sided movement that sought to isolate the CNBA must be understood in terms of the 1930 revolution and the attitude intellectuals had towards it at least until things came to a head with the electoral fraud in November of the following year.

As Jorge Warley points out, the attitude of the university community was in keeping:

....with the one of a broad middle class in light of the events of September 6. The growing impoverishment that they suffered during Yrigoyen’s second term—and everything indicated that that would continue—the “disorder” that the government was incapable of controlling, led it to confrontation and to place its expectations in a new military government.¹¹⁵

This might have led them to believe that the situation would improve after the triumph of the Radical Party in the elections held in April of 1931. For this reason, the artist seem to have been convinced that, in addition to its structural defects, the CNBA—as a national institution was part of the organizational disaster of the Yrigoyen government, and that the provisional government would be in charge of effecting the desired changes until there was a return to constitutional rule.

This last point is the one made by Warley in relation to a review by Cayetano Córdova Iturburu of the book *Política revolucionaria* [Revolutionary Politics] by Leopoldo Lugones, published in *Argentina. Periódico de crítica y arte* [Journal of Criticism and Art] (1930-1931).¹¹⁶

In the month of June, this journal—which in many ways might be considered an attempt to further *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*—reproduced Butler’s “Carta Abierta” [Open Letter], this time signed by several artists, including Audivert, Ballester Peña, Basaldúa, Borges, Cifone, Gómez Cornet, Ocampo, Sibellino and Xul Solar, that is, the group centered around Guttero, who also signed.¹¹⁷

Despite the fact that there is a lack of history of Argentine institutions and that what we state below is tentative, it is possible to draw some conclusions about the situation in late 1930.

First, the artists’ movement seems to have led the new government to make some decisions, including removing Cupertino del Campo from his post as Director of MNBA and naming, in his place, Atilio Chiappori.

Likewise, and given the situation, in January 1931, Martín S. Noel—then President of the CNBA—submitted to the Chief of Public Instruction the *Resumen de la obra realizada durante la presidencia del Arquitecto Martín S. Noel* [Summary of the Work Carried Out during the Presidency of Architect Martín S. Noel], a report that implicitly responded to the accusation launched against that organism: it dealt with the question of fellowships and prizes, the situation of the Museum and its acquisition policy, the functioning of its institutes, the Salón Nacional, etc. The report pointed out that the Comisión itself had submitted projects to improve its effectiveness.¹¹⁸

By Executive Decree, on September 1 of that same year the Dirección Nacional de Bellas Artes [National Direction of Fine Arts] was created to replace the CNBA. Its functions and obligations were set forth, and Francisco Llobet was named its Director. An advisory council of ten members, including Héctor Basaldúa, was also established.¹¹⁹

We don’t know exactly what role Guttero played in this situation; the fact that he signed the 1930 petition and Butler’s “Carta Abierta” in the middle of the next year, the presentation of the Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos in Montevideo¹²⁰, the donation of his *Anunciación* to the MNBA and his participation in the Spilimbergo Commission speak of an active commitment that went well beyond the usual limits of Argentine artists.

VII

According to the *Libro de Caja* [Cash Records], on April 15, 1932 an “Academy under the signature of A. Guttero, R. Forner, A. Bigatti and P. Domínguez Neira” was formed. It was called Cursos Libres de Arte Plástico [Free Visual Arts Courses].¹²¹

Those four artists knew each other quite well and the three youngest ones had returned from a trip to European cities not long before; that trip had been a revelation for those artists in several ways. The effects of the tour were felt in the work of Raquel Forner in particular. The work of the Renaissance masters—Piero della Francesca, Paolo Ucello, Giotto—made a great impact on her.¹²²

According to Bigatti,¹²³ the idea of creating a “free academy” was Guttero’s. This is confirmed by the fact that in the middle of the previous year, the journal *Argentina* [Argentina] had published an ad in which Luis Falcini and Guttero are mentioned as supervising the Cursos de Arte Plástico [Visual Arts Courses] on Guayquiraró Street.¹²⁴ We do not know how this experience turned out or how long it lasted, but it did allow Guttero

to realize his old wish to undertake a project with his friend, something he had talked to Falcini about when he was still in Genoa.¹²⁵ One of the possible reasons that the project did not prosper might have been Falcini's growing activity as a teacher in Buenos Aires province in 1931 and 1932. What led these three painters and sculptor to create the Courses the next year was the desire to organize in Buenos Aires a "free studio" like the ones that they has encountered in Europe that

aimed to train a generation of forward-looking painters and sculptors, offering them somewhere to work and live models, as well as great independence to develop their individual talents, as the supervisors of the private academy guided their students with conversations and debates about theory rather than by imposing on them with paintbrush or stretcher in hand.¹²⁶

The academy was set up in a spacious and well lit space especially prepared for it in the Barolo Building, 1376 Avda. de Mayo, 11th Floor, Studio 300. As on other occasions, an advertising campaign that included billboards and mailings was carried out.¹²⁷

Only one document remains from this early history of the Courses. In it, the creators of the program state their intentions. Although the first part of the statement might be considered a manifesto insofar as it makes these aims explicit, their intentions really lie in an interview.¹²⁸

Its synthetic and structured nature suggests that it was for the press, and it followed the customs of the day in which the person interviewed responded in writing to questions that had been prepared beforehand. Indeed, the first part of the text discussed here was reproduced as his own in an article by Saúl R. Morando Maza published by *El Hogar*.¹²⁹

The text is organized around three points. The first, and perhaps most important, makes the aims of the Courses explicit:

Return to the true teaching, sustaining that avant-garde art is the only sort of art that has gone back to old and classical teaching, placing the one who studies before the true problem of synthesis which eliminates the false concept of objective reality, taking him to the plane of expressive reality.

We also want to return to another crucial point: visual composition. This has gone unnoticed here and is, in Europe, the essential point in artistic renovation; it has an incalculable value. It brings together all the elements of a painting on a geometrical plane and, by housing these elements, establishes the solidness of the work and, through its construction, brings it to maximum beauty.¹³⁰

In this paragraph, "avant-garde art" is a *self-definition*—one of the few that came from the players themselves; it served as an introduction to the reader, allowing him to know who they were and from which part of the Argentine art field they spoke.

Expressive reality—as opposed to "relative reality captured by the senses"¹³¹—and visual composition—that is, the "overall synthesis of all the elements in a work"¹³²—were the basis of their intentions and teaching.

Their involvement in the international discourse of the return to order is clear, though the theoretical context of the return to order is yet to be specified. That is, not only the context that they had encountered in France, but also the one in Italy, specifically the relationship with the Giuseppe Borgese's anti-Crocean aesthetic, which is beyond the scope of this work.

What they sought—and this was affirmed later—was to meet a need which they considered crucial: mainly, independent teaching and offering young artists a valid alternative to official institutions, which they deemed totally inefficacious.¹³³

In this sense, the Courses filled a vacuum as they made it possible for the new generations to be educated not according to outdated academic ideas but rather according to those that had brought about the renovation of European art.

Furthermore—and this was the third point—Guttero, Bigatti, Domínguez Neira and Forner specified that they formed a part of the group of artists that had organized a series of "new school" exhibitions, and that their aim was to connect "artists working in new tendencies" in a space open to debate.

In its first phase, the Courses were tightly bound to Guttero's activities aimed at promoting and spreading modern art. Nonetheless, in its later phase—after the death of Guttero on December 1st, 1932—the Courses were led by Forner, Bigatti and Domínguez Neira, but mostly by Forner, who closed the Courses on June 15, 1970 after thirty-eight years.

* * *

Guttero's active criticism of the established mechanisms for the distribution, promotion, canonization and consumption of art entailed signing articles and documents, supporting initiatives that implied revising the official structure and its principles, as well as a group of other specific actions in the Argentine art field.

With his dismountable stalls, he sought to break with traditional exhibition circuits and formulate a new relationship between art and the public. Since this did not come to pass, others would take up this idea in the thirties.

His figure was capable of rallying a large number of painters and sculptors who were convinced that only through joint, continual and persistent action would Argentine visual arts be modernized. By choosing this group strategy, he brought what he deemed the fundamentals of modern art to the center of the artistic debate.

The visual discourse that he adopted for his own work and that of his colleagues demanded a direct confrontation with the work: he was committed to showing and exhibiting his own work and the work of the group beyond the limits between Buenos Aires and the rest of the country. The Nuevo Salón—in La Plata and Rosario, as well as its later editions—constituted a valid and effective alternative to the Salón Nacional de Bellas Artes; the Sección de Arte Plástico de la Asociación Wagneriana demonstrated that the “new school” was important enough to merit a space of its own, while responding, at the same time—and ahead of its time—to the new demands of the local art market.

He also understood that as long as traditional methods were used in official teaching young artists would be denied the possibility of finding a path in keeping with their times; with Cursos Libres de Arte Plástico, he launched an innovative project in Argentine art teaching.

Alfredo Guttero brought to a close a decade that had seen the emergence, development and expansion of new art movements. His actions brought about a redefinition of accepted criteria and a validation of the existence of a modern art movement in Argentina.

1 Revised version of the text published in: Patricia M. Artundo. *Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas*. (Buenos Aires. Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1997), pp. 11-67.

2 On the chronology for the decade adopted here, cf. Patricia M. Artundo. *Norah Borges: Obra Gráfica 1920-1930*. (Buenos Aires, [n.n.], 1994), p. 6 and Marcelo E. Pacheco. “Gutero, Xul Solar y Berni: tres protagonistas”. In: Exhibition catalogue *20 obras maestras: Arte Argentino del siglo XX*. (Buenos Aires. Banco Velox, 1996), p. 15 and ff.

3 Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. (Barcelona. Ediciones Península, 1987), p. 62.

4 *Ibid.*, p. 48.

5 On Malharro’s activity as the head of the Inspección Técnica de Dibujo del Consejo Nacional de Educación [The Technical Inspection of Drawing of the National Educational Council], cf. our “Bibliografía crítica de Martín A. Malharro: el dibujo como agente de educación”. *Estudios e investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, No. 9, 2003, pp. 73-108.

6 Cf. The *Official Catalogue of the Department of Fine Arts: Panama-Pacific International Exposition (with awards)*. (San Francisco. The Wahlgreen Company, 1915), pp. 93-94. The same can be said in relation to the official Argentine delegation to the XIII^a Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia (1922).

7 Cf. Cayetano Córdova Iturburu. *80 años de pintura argentina: del Pre-impresionismo a la novísima figuración*. (Buenos Aires. Ediciones Librería La Ciudad, 1981); Romualdo Brughetti. *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*. (Buenos Aires. Ediciones de Arte Gaglianone, 1991).

8 Jorge López Anaya. “Emilio Pettoruti y la modernidad rioplatense”. *Cuenta Cultura*. Buenos Aires, Year 3, No. 21, July, 1994.

9 On other occasions, we have expressed our opposition to considering the years 1921 and 1924 milestones, stating that “...if the events mentioned left their mark on the decade studied—particularly in terms of the exhibition of the artist from La Plata—its mere mention does not suffice when it comes to forging a broader vision of the art scene, of the forces operating therein and of the mechanism of insertion and promotion adopted by artists who were active during the third decade of the century.” We choose, rather, to consider them part of a more complex process that led to bringing Argentine visual culture up-to-date. We believe that this position holds true and only mention the case of Gómez Cornet in order to develop our argument. Cf. our introduction to *Norah Borges: Obra Gráfica 1920-1930*, *op. cit.*, p. 6.

10 José María Lozano Mouján. *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. (Buenos Aires. Librería de A. García Santos, 1922), pp. 217-218.

11 F.F. de A. [Fernán Félix de Amador]. “Bellas Artes. Ramón Gómez Cornet”. *La Época*. Buenos Aires, Friday, November 4, 1921. The article contains reproductions of *Urpila*, *Una niña* and *San Francisco*.

12 *Ibid.*

13 Atalaya [Alfredo Chiabra Acosta]. “Por los salones: Rodríguez Lozano y Julio Castellanos”. *La Protesta* (Weekly Supplement). Buenos Aires, Year. IV, No. 178, Monday, June 22, 1925, pp. 4-5. Our italics.

14 Emilio Pettoruti, statements collected in: Julio de la Paz. “Argentinos en Berlín: El pintor Emilio Pettoruti”. *Atlántida*. Buenos Aires, Year 6, No. 253, February 8, 1923.

15 Cf. *Epistolario Alfredo Travascio-Luis Falcini*. Museo Nacional de Bellas Artes. Letters 111 and 114, dated June 17, 1922 and October, 22 1923, respectively.

16 Cf. Our article “Modernidad y «vanguardia» en la década del veinte”. In: *Mercosul Cultural: Encuentros con a crítica* (São Paulo. Centro Cultural São Paulo, 1996), pp. 159-174. In it, we take as evidence the magazine *Atlántida*, particularly the articles by Julio de la Paz, and the “jokes” that

satirized Futurism and Cubism, for example the one about the painter in the market: “Don’t you have the same cheese but with square holes?”, and others like the bibliographical article in *La Nación* that announced the book by Alberto M. Candiotti, *Passaruti* [i.e.: Pettoruti] (*Futurismo, Cubismo, Expresionismo, Sintetismo, Dadalismo*).

17 On the various strategies adopted by artists during those years, Cf. Patricia M. Artundo and Marcelo Pacheco. “Estrategias y transformación: una aproximación a los años ‘20”. In: *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: Arte y Poder*. (Buenos Aires. CAIA, 1993), pp. 77-85.

18 [Roberto Giusti?] in: “Ultraísmo”. *Nosotros*. Buenos Aires, Year 15, V. 39, No. 151, December, 1921, p. 471. Cf. also [Anonymous]. “Proa”. *La Nación*. Buenos Aires, February 18, 1923, review dedicated to *Proa. Revista de renovación literaria* that verifies this stance.

19 On the early history of the journal, Cf. our *Periódico-grupo-acción: Martín Fierro y su proyecto de renovación estética*. Final report for the Beca Fondo Nacional de las Artes [National Arts Fund Fellowship], 1996.

20 Alfredo Guttero, Letter to Luis Falcini, dated “Florence, January 4, 1925”. In Alfredo Guttero. *Cartas a un amigo: Epistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini (1916-1930)*. (Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte, FFyL, UBA, 2001), p. 57. Introduction, notes, critical and documental annex by Patricia M. Artundo.

21 We have dealt with this issue at greater length in “La crítica artística y su discurso escrito: las relaciones entre *Nosotros* y las «vanguardias» durante la década del veinte”. In: Gustavo Buntix et al. *Rasgos de identidad en la plástica argentina. Premio a la Crítica de arte Jorge Feinsilber 1993*. (Buenos Aires. Grupo Editor Latinoamericano, 1994).

22 [José L. Pagano]. “Exposición Raquel Forner”. *La Nación*. Buenos Aires, Wednesday, September 26, 1928.

23 Cf. “Punto de convergencia. Inicial y Proa en 1924”. In Carlos García and Dieter Reichardt. *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica* (Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2004), pp.253-272, and “La flecha en el blanco: José Ortega y Gasset y *La deshumanización del arte*”. *Estudios e investigaciones* N° 6. (Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras. UBA.), 1996, pp. 73-100.

24 Unless otherwise indicated, the biographical information herein comes from his correspondence with Luis Falcini. Cf. our edition of *Cartas a un amigo: Epistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini (1916-1930)*, op. cit. The forty-two letters that make up this *Epistolario* belong to the Museo Nacional de Bellas Artes.

25 When in Buenos Aires the news of his next solo exhibition at the Palazzo Rosso de Génova (June, 1927) was announced, a journalist from Buenos Aires said: “We, who have admired his “Almorida” [i.e. *Almaïde d’Etremont*, 1919], with its exquisite color and rolling quality, can predict a grand event for Argentine art.” Clipping, S.L. [*Crítica?*], Monday, February 14, 1927. Fundación Pettoruti Archives

26 Cf. [Anonymous]. “Exposición de pintura argentina en Madrid”. *La Nación*. Buenos Aires, Monday, March 12, 1917; [Anonymous]. “Una exposición de arte argentino. Juicios que ha merecido”. *La Nación*. Buenos Aires, Wednesday, April 18, 1917; [Anonymous]. “La exposición de arte argentino”. *La Nación*. Buenos Aires, May 10, 1917.

27 [Editorial]. “La Asociación de Gentes de Letras y Arte La Peña”. *Aurea. Revista mensual de todas las artes*. Buenos Aires, Year. 1, No. 1, April, 1927.

28 In the *Epistolario Alfredo Travascio-Luis Falcini*, the *Epistolario Alfredo Chiabra Acosta-Luis Falcini* (both of which belong to the Museo Nacional de Bellas Artes) as well as in the *Epistolario Carlos Giambiagi-Luis Falcini*, collected in *Reflexiones de un pintor* (Buenos Aires. Editorial Stilcograf, 1972) there are references to Guttero taken from commentaries made by the sculptor to his other friends.

29 For this article, Falcini seems to have supplied the photographs of his work and the catalogues used by the critics. Cf. Atalaya. “Alfredo Guttero”. *La Protesta* (Weekly Supplement). Buenos Aires, Year. V, No. 207, Monday, January 11, 1926, pp. 4-5.

30 Cf. Pedro A. Blake, “Alfredo Guttero”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, 2nd period, No. 26, December, 1925 and by the same essayist, “Alfredo Guttero”. *Aurea. Revista mensual de todas las artes*. Buenos Aires, Year 1, No. 6-7, October-November, 1927. In relation to the painter’s participation in *Martín Fierro*, Cf. [Editorial]. “Nuestro Aniversario”, in issue 44-45, from October-November, 1927.

31 In both an article published on the occasion of the painter’s death and in *El arte de los argentinos*, Pagano mentions a letter probably dated from the first months of 1926. Sent from Genoa, in this letter the painter offered biographical information that the critic used in his works. Cf. “Con la muerte de Alfredo Guttero desaparece uno de los valores más puros de nuestro arte”. *La Nación*. Buenos Aires, Friday, December 2, 1932 and *El arte de los argentinos* (Buenos Aires. Edición del Autor, 1939-1930) Volume III, pp. 185-191.

32 In *Cartas a un amigo: Epistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini (1916-1930)*, op. cit., we include his correspondence with Schiaffino (two letters dated July, 1927) and a letter from Candiotti to the painter at the end of that year.

33 Cf. [Manuel R. Silveyra]. “El pintor argentino Alfredo Guttero”. *La Prensa*. Buenos Aires, 2nd Section, Saturday, October 29, 1927 and Guillermo Facio Hebequer. “Boliche de Arte” and “Al margen de una exposición”, both articles were published on the occasion of his show at Boliche (1927) and reproduced in *Sentido social del arte*. (Buenos Aires. Editorial La Vanguardia, 1936), pp. 99-103 and 107-109, respectively.

34 If one year later, the CNBA paid \$ 2.000 for *Mujeres indolentes*; the prize at the Exposición Comunal was \$ 1.000; at the Salón de Rosario, his work was purchased by the Municipal Commission and the Second Municipal Prize, which entailed a sum of \$ 3.000.

- 35 In his correspondence with Luis Falcini, there are many references to this. Cf. *Cartas a un amigo, op. cit.*, numbers 71 and 75. In addition, Ignacio Pirovano remembered that they used to “go out together on sunny afternoons; at his request, we would head to the outskirts of the city, to those ‘rosy cornered’ Buenos Aires districts and time worn fences that formed ‘graffiti’ of endless shades of colors.” Ignacio Pirovano and Juan C. Paz. *Buenos Aires 1929*. (Buenos Aires. Viscontea Editora, 1966), pp. 217-218. On the impact that the city made on Guttero and his landscape painting in 1928 and 1929, Cf. María T. Constantin. “Alfredo Guttero y el paisaje industrial” in this publication and in: Carlos Barbarito et al. *Arte Argentino del Siglo XX. Premio Bienal de Crítica de Arte Jorge Feinsilber*. (Buenos Aires [n.n.], 1990), pp. 31-52.
- 36 Alfredo Guttero, Letter to Luis Falcini, dated “Buenos Aires, June 5, 1928”. In *Cartas a un amigo, op. cit.*, p. 93. Fifty-seven artists and 185 works participated in this exhibition, including: Victor Pissarro, Víctor Cunsolo, Raquel Forner, Juan Del Prete, Juan B. Tapia, Miguel C. Victorica, Fortunato Lacamera, Alejandro Xul Solar, Hector Basaldúa, José A. Merediz, and others.
- 37 *Ibid.*
- 38 On this Association and its exhibition, Cf. our “Introducción” to *Cartas a un amigo, op. cit.*
- 39 Letter from Alfredo Guttero to Luis Falcini, dated “Buenos Aires, April 2, 1929.” In: *Cartas a un amigo, op. cit.*, p. 104.
- 40 Cf. José E. Villarreal “El pintor Juan Manuel Gavazzo”. *Nosotros*. Buenos Aires, 3.21, No. 222, and 223, November-December, 1927, p. 261. In this article, Villarreal makes reference to the stance of Gavazzo Buchardo—a colleague of Guttero at the Academia Ranson [Ranson Academy] and founding member of the AAAE—on the artistic policy of the Academy, Museum and National Commission of Fine Arts.
- 41 [Editorial], “De los estatutos de la Agrupación de Artistas Camuatí. Constitución y propósitos”. *Camuatí. Publicación de Arte*, Year 9, No. 99, May, 1939, p. 2.
- 42 [Interview with Antonio García y Mellid] “Camuatí aspira a ser el centro de todos los trabajadores intelectuales del país”. *La Literatura Argentina*. Buenos Aires, Year 1, No. 4, December, 1928, p. 13.
- 43 Cf. the Guttero-Falcini correspondence, in *Cartas a un amigo*, letters No. 82, 83, 85 and 87, in which there are significant references to “Camuatí.” The first issue of *Camuatí. Publicación de arte* was published in May, 1929. According to the correspondence, Guttero also participated in the group’s publishing project. In the second issue (June), there are four photographs of *Piel roja* [Red Skin] by Iván Mestrovic, provided by the painter, beside which there is an unsigned article that he surely wrote.
- 44 Cf. “‘Camuatí’ aspira a ser el centro de los trabajadores intelectuales del país [Reportaje a Antonio García y Mellid]” *La Literatura Argentina*. Buenos Aires, Year 1, No. 4, December, 1928, pp. 13-14.
- 45 On the two administrations of Cantilo, Cf. Félix Luna. “José L. Cantilo (1919-1921) (1928-1930)”. In: *Tres intendentes de Buenos Aires*. (Buenos Aires. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1985).
- 46 José L. Cantilo. “Departamento Ejecutivo Municipal. La Agrupación de Artistas ‘Camuatí’ solicita un subsidio y exoneración de impuestos”. *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Publicación Oficial*, Year 6, No. 1803, May 3, 1929, pp. 1153-1154.
- 47 4 “PROYECTO ACCION CULTURAL CAMUATÍ”. *Camuatí. Publicación de Arte*. Buenos Aires, Year 1, No. 1, May, 1929, p. 15.
- 48 *Ibid.*
- 49 *Ibid.*
- 50 [Editorial] “Sobre Carnaval”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, 2nd period, March 20, 1924, Year 1, No. 2.
- 51 Alfredo Guttero, Letter to Luis Falcini, dated “Buenos Aires, April 2, 1929”. Regarding the word “Giranta,” we must mention that in their work “Alfredo Guttero; Un protagonista de los años ‘20”, María T. Constantin and Silvana Varela transcribe it with a J “Jirantes.” Yet, we believe that there is no room for doubt about its spelling, and that the artist in fact wrote “Girantas.” In Spanish, only the word “girante”—exists, so it is likely that he wanted to say “girante” from the Italian “rodante”, rolling. In any case, and given Guttero’s coterminous use of the Italian sound “g” and the Spanish “y,” it should not be ruled out that he was making a pun with the slang term for loose woman “yiranta”—later, “yira”—to underlie his connection with neighborhood culture and the idea of movement that it implies. Cf. María T. Constantin and Silvana Varela. “Alfredo Guttero: Un protagonista de los años ‘20”. In: *2as Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica*. (Buenos Aires. CAIA-Edit. Contrapunto, 1989), p. 116.
- 52 Cf. Alfredo Guttero, Letter to Luis Falcini, dated “Buenos Aires, July 4, 1929”. In *Cartas a un amigo, op. cit.*, pp. 115-116. During June of that year, “Camuatí” organized a Group Exhibition of Argentine Artists in Adult School Number 6, in which twenty-three painters and sculptors participated. The group was quite heterogeneous, and it included some figures directly related to Guttero—Bigatti, Domínguez Neira, Mazza, De Ferrari y Tosto. The absence of Guttero himself was symptomatic.
- 53 Cf. *La obra de “Amigos del Arte”: July, 1924-November, 1932*. (Buenos Aires, 1932), p. 65.
- 54 Letter from Alfredo Guttero to Luis Falcini, dated “Buenos Aires, March 19, 1929”. In *Carta a un amigo, op. cit.*, p. 101.
- 55 *Ibid.* This is the “Les Artistes Nouveaux” collection, published by Editions G. Cres & Cie. Dora Guttero, the painter’s niece, has the copy on Pascin with text by Ivan Goll, published in 1929.

56 *Ibid.*

57 In the same letter, in relation to the need to create these volumes, Guttero said: “especially the one on Figari, who is considered an Argentine artist because of his career and because all his work is from and for here.” On the role of this Uruguayan painter in Argentina as well as what led him to occupy a place of such privilege and to earn such respect from the young generation, Cf. Marcelo Pacheco and Patricia M. Artundo. “Cronología biográfica”. In: *Figari*. (Buenos Aires. Banco Velox, 1996).

58 This first volume—and the only one as far as we know—was published in the collection Nuevos Valores Plásticos de América, by Ediciones Alfa, directed by Raúl E. Lagomarsino, under the name *Figari*, with a prologue by Jorge L. Borges, in 1930. On the back cover, it said that the second book, on Alfredo Bigatti and with text by Jacobo Fijman, was being printed and that further volumes on Malharro, Falcini, Guttero and Fioravanti were being prepared. At the Fundación Forner-Bigatti, there is no trace of the essay by Fijman.

59 The Nuevo Salón. Año Primero [New Salon. First Year] occurred annually (except for 1932) in the galleries of the Amigos del Arte until 1935, but the event had different names: Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculptors Salon] (1930); Salón de Pintores Modernos [Modern Painters Salon] (1931); Salón de Pintores y Escultores Modernos (1933); Salón de Pintores Modernos (1934 and 1935).

60 [Anonymous]. “Una incidencia”. *La Fronda*. Buenos Aires, Tuesday, November 15, 1927.

61 The same could be said of the Salón Florida organized by Raúl Scalabrini Ortiz, in 1927, in which fifty-six artists participated, only six of whom could be considered to participate in innovative tendencies: Basaldúa, Borges, Del Prete, Bigatti, Travascio and Xul Solar.

62 [Editorial]. “Salón de Arte Moderno Argentino-Uruuguayo”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, Year 2, No. 14 and 15, January 24, 1925.

63 [Editorial]. “Salón de Arte Moderno”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, Year 2, No. 17, May 17, 1925.

64 Regarding this, Alberto Prebisch stated: “Many are the undeniably deserving artists who could have figured honorably beside those mentioned above. Painters like Horacio Butler, Travascio, Tapia, del Prete, sculptors like Curatella Manes [sic] and Falcini, architects like Alejo Martínez and Fermín Bereterbide, would have efficaciously increased the demonstrative value of the exhibition. Perhaps a well sustained ‘set’ of works would not have caused in the impressionable public the same convincing effect as the haughty exclusion of a certain work.” Alberto Prebisch. “Marinetti en los Amigos del Arte”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, Year 3, No. 30-31, July 8, 1926.

65 Letter from Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya) to Luis Falcini, No. 29, October 15, 1925. *Epistolario Alfredo Chiabra Acosta-Luis Falcini, op. cit.* Cf. letter No. 28, October 1, 1925.

66 Atalaya [Alfredo Chiabra Acosta]. “Escuelas y personalidades”. In: *Exposición 6 Feria*. Boliche de Arte. October 26 to November 10 [1927].

67 From Lino E. Spilimbergo to Alfredo Bigatti, Paris, January 18, 1927. In Fundación Forner-Bigatti Archives.

68 Letter from Alfredo Guttero to Luis Falcini, dated “Buenos Aires, October 25, 1928.” In *Cartas a un amigo, op. cit.*, p. 98. Our italics.

69 Exhibition catalogue. *Nuevo Salón*. First Year. Amigos del Arte, September, 1929 [cover].

70 Letter from Alfredo Guttero to Luis Falcini, dated “Buenos Aires, September 24, 1929.” In *Cartas a un amigo, op. cit.*, pp. 118-119.

71 Cf. “Un grupo de pintores calificados como de vanguardia inaugurará hoy una exposición llamada Nuevo Salón en el local de los Amigos del Arte”. *La Prensa*, Buenos Aires, Year 60, No. 21.754, September 12, 1929, Second Section. The morning paper published a full page reproduction of the works of participating artists. Cf. also: “Notas de Arte. Nuevo Salón”. *La Razón*. Buenos Aires, September 19, 1929; “La muestra del grupo ‘Nuevo Salón’”. *El Diario*. Buenos Aires, Saturday, September 14, 1929, p. 4; “Del Nuevo Salón”. *El Diario*. Buenos Aires, Tuesday, September 17, 1929, p. 4; “Pintura y escultura: El Nuevo Salón”. *La Prensa*. Buenos Aires, Tuesday, October 1, 1929, p. 21; R. A. Vázquez Paz. “Nuevo Salón. Año Primero”. *Claridad*. Buenos Aires, Year 8, (70) No. 192, September 12, 1929.

72 Ignacio Pirovano, *op. cit.*, p. 218.

73 Letter from Alfredo Guttero to Luis Falcini, dated “Buenos Aires, October 15, 1927”. In *Cartas a un amigo, op. cit.*, p. 184.

74 [Manuel Rojas Silveyra ?]. “Pintura y escultura: El Nuevo Salón”. *La Prensa*. Buenos Aires, Tuesday, October 1, 1929, p. 21.

75 [José M. Lozano Mouján]. “La muestra del grupo ‘Nuevo Salón’”. *El Diario*. Buenos Aires, Saturday, September 14, 1929, p. 4.

76 Ignacio Pirovano, *op. cit.*, pp. 218-219.

77 In a letter to Luis Falcini (dated “Florence, May 11, 1925”), Guttero says: “To think that Cubism is debated and treated like something new when there is admirable work by [Carlo] Crivelli and [Luca] Signorelli, to name just two, and it is always the same. And I will stop talking about this because I have so much to say that to continue would be an attack on *measure*.” In *Cartas a un amigo, op. cit.*, p. 62.

78 Alfredo Bigatti. “Alfredo Bigatti. Datos biográficos y otros”. In: Julio E. Payró. *Bigatti*. (Buenos Aires. Academia Nacional de Bellas Artes, 1966), p. 26.

79 *Comisión Nacional de Bellas Artes. Resumen de la obra realizada durante la presidencia del Arquitecto Martín S. Noel*. (Buenos Aires, 1931), p. 80 [Anonymous].

80 [Anonymous]. “El XIX Salón Nacional de Bellas Artes”. *La Prensa*. Buenos Aires, Saturday, September 21, 1929, p. 7. The members of the jury in the painting category were: from the CNBA, Enrique Prins, Miguel C. Victorica and Alfredo G. Torcelli; designated by participants, Juan B. Tapia and Francisco Vidal.

- 81 [José M. Lozano Mouján]. “Obras premiadas en el Salón Nacional”. *El Diario*. Buenos Aires, Friday, September 13, 1929, p. 5.
- 82 Cf. [Anonymous] “Qué le parece el Salón Nacional de Bellas Artes. Opina el pintor José Martorell”. *Crítica*. Buenos Aires, Wednesday, September 25, 1929, p. 7. [Anonymous] “El pintor José Arato”. *La Prensa*. Buenos Aires, Thursday, September 26, 1929, Second Section, p. 4. [Anonymous]. “Exposición Italo Botti”. *La Prensa*. Buenos Aires, Tuesday, September 10, 1929, p. 11. Guillermo Facio Hebequer. “Filosofía pictórica”. Collected in *Sentido social del arte*, *op. cit.*
- 83 Three of the most important galleries were on Florida Street: Müller, Witcomb and Amigos del Arte. In 1930, they were joined by the Nordiska Companiet space (101 Florida), which exhibited Argentine artists. The Comisión Nacional de Bellas Artes had its seat at 687 Arenales Street, and exhibitions were also held there. Nearby, but off of Florida, the Agrupación de Gentes de Letras y Arte “La Peña” held its show, starting in 1926, at 829 Avda. de Mayo. About the functioning of exhibition spaces in the early thirties, Cf. María Teresa Espantoso Rodríguez. *Panorama de las artes plásticas en la Argentina: 1930-1935*. Informe final de Beca de Perfeccionamiento, 1989-1992. (Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras).
- 84 One example is the Atilio Larco collection which, in addition to the expected European artists—Harpignies, Cottet, Degas, Simon, Sorolla— also included Vázquez Díaz, Casorati and Modigliani. Among Argentine artists, the collection contained works by Guttero, Pettoruti, Cid, Berni, Badi, Basaldúa, Spilimbergo, Forner, Cunsolo, Del Prete, Butler, Figari. Cf. [Anonymous]. “La galería de cuadros de Atilio Larco”. *La Prensa*. Buenos Aires, Fourth Section, October 6, 1929. It is not surprising that once the Visual Arts Section of the Asociación Wagneriana had been constituted, many of the pieces sold there went to this collection. Cf. Anexo Documental: I. Creación de la Sección Arte Plástico, in our “Alfredo Guttero en Buenos Aires: 1927-1932”. *op. cit.*, pp. 62-65.
- 85 Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Program for the *Inauguración de la Sala de Conciertos*. *Gran concierto Sinfónico dirigido por el maestro Ottorino Respighi*. Año 1929. Monday, September 9, at 9:15PM. I would like to thank Valenti Ferro for having allowed me to consult all the material on the Association used in this essay.
- 86 Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Memoria y Balance correspondiente al año 1928*. Passed by the Asamblea General Ordinaria [General Assembly], held on January 7. On the history of the institution, Cf. Enzo Valenti Ferro. “La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: Reseña Histórica”. (Buenos Aires, [n.n.]. 1992).
- 87 *Ibid.*
- 88 Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Libro de Actas: 1924-1931*. August 28, 1929 Session, p. 10.
- 89 Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Memoria y Balance correspondiente al año 1929*. *Aprobados en Asamblea General Ordinaria celebrada el día 19 de enero de 1930*. p. 16.
- 90 Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Libro de actas*, *op. cit.* Session on April 16, 1930, page 296.
- 91 It was also reported that in due time Guttero would present a plan and the costs of the exhibitions. This last point is not fully developed in the *Libro de Actas* [Book of Minutes], but we know that the expenses would be covered by the Association.
- 92 Barradas: May 22 to June 14; Domínguez Neira: June 16 to July 4; Pissarro: August 1 to 19; Ballester Peña: August 22 to September 11; Sibellino: September 15 to 29; Borges: October 2 to 18; Forner: October 23 to November 8; Spilimbergo: November 14 to December 2. Pintores Modernos [Modern Painters]: December 23 to January 13, 1931. During July the XI Exposición Nacional de Tapices y tejidos norteños [XI National Tapestry and Northern Weavings Exhibition] was held. This exhibition was presented by Liga Patriótica Argentina [The Argentine Patriotic League]. In terms of this show, it is unlikely that Guttero had direct contact with Manuel Carlés and it is more likely—given how little space it was afforded in the summary of the season—that the League rented the gallery—as it would do the following year—through a contact at the AW.
- 93 Asociación Wagneriana de Buenos Aires. “Creación de la Sección Arte Plástico”. In: *Memoria y Balance correspondientes al año 1930*. *Aprobados en la Asamblea General Ordinaria celebrada el 19 de enero de 1931*. (Buenos Aires, 1932).
- 94 Luis Falcini lived in Montevideo from 1919 to 1929. He corresponded with Barradas and he donated two of his letters to the Museo Nacional de Bellas Artes. Unfortunately, they have disappeared.
- 95 Antonio de Ignacios. *Historial Rafael Barradas*. (Montevideo, [n.n.]. 1953), p. 269.
- 96 Both Guttero and Barradas had produced a great deal of work in Europe, and both had thought about returning to the Americas in order to “discover” the continent; in his last work, the Uruguayan artist had shown a growing interest in reconciling modern art and Christian art, an interest not foreign to Guttero, who in these last years had made more work with religious themes.
- 97 Cf. Alfredo Guttero, Letter to Luis Falcini, dated “Bs. As. Junio 24 – 1929”. In *Cartas a un amigo*, *op. cit.*, p. 113. The artists to participate in this project in Uruguay were Gavazzo Buchardo, Bigatti and Guttero.
- 98 [Julio Rinaldini]. “Las Artes. Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Primer Grupo”. *La Opinión*. [Buenos Aires?], Monday, December 22, 1930, p. 5, Fundación Forner-Bigatti clipping.

- 99 [José L. Pagano]. “Bellas Artes. Exposición de Pintura Moderna”. *La Nación*. Buenos Aires, Sunday, December 28, 1930.
- 100 [Julio Rinaldini]. “Las Artes. Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Primer Grupo”, *op. cit.*
- 101 *Ibid.*
- 102 [José L. Pagano]. “Bellas Artes. Exposición de Pintura Moderna”, *op. cit.* Our italics.
- 103 Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Memoria y Balance correspondientes al año 1931*. (Buenos Aires, 1932), p. 11.
- 104 Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Libro de actas. Sesión del 13 de julio de 1931*, page 37.
- 105 Alfredo Guttero, postcard to his brother Pepe, undated. In Dora Guttero Family Archives (current location unknown). This exhibition included thirteen countries and more than 197 artists. There were nineteen from Argentina, including Antonio Pedone, who won Second Prize. Unfortunately, we have no further information about Argentina’s participation. Cf. [Anonymous]. “Quedó inaugurada la Gran Exposición Panamericana de Arte”. *Crítica*. Buenos Aires, Year. 18, No. 6294, Thursday, January 15, 1931, p. 2.
- 106 Alfredo Guttero, statement in “Declaraciones del pintor Guttero”, *Recorte*, S.L., n.d. [May, 1931]. Fundación Forner-Bigatti Archive.
- 107 The background for the poor personal relationship between Guttero and Chiappori goes back very far. In 1912 from the pages of *La Nación*, the writer and art critic—then Secretary of the Museum—had violently opposed Guttero’s submission to the Salón Annual, an opinion that he repeated in early 1913 in the magazine *Pallas*. Years later, Guttero blamed Chiappori for his problems in collecting payment for *Mujeres indolentes*, purchased by CNBA for the Museum. Regarding this, Cf. the Epistolario Guttero-Falcini, dated “Bs. As. agosto 4 de 1928”. In *Cartas a un amigo*, *op. cit.*, pp. 96-97. Along this lines, it is worth pointing out that all of the thirteen pieces by Guttero in the MNBA’s permanent collection— with the exception of a group of eight “academic works” and *Mujeres indolentes*—were acquired after the artist’s death and through different donors: José André, Miguel Lermor, S. Scheimberg, another was acquired by the FNA and two more through the Comisión, after 1940. *Anunciación* did not effectively become a part of the collection until 1936 due to the fact that the artist had donated the piece verbally—indeed, it was at the Museum—before his death and before the regulations governing donations of artwork had been approved. Cf. Legajo de la obra [File on the Artwork], No. 1907. MNBA.
- 108 Atilio Chiappori. “El momento actual de la pintura”. *El Hogar. Ilustración semanal argentina*. Buenos Aires, Year. 26, No. 1092, September 5, 1930, pp. 7, 22 and 69. A closely related article that uses the same terms is Pedro Zonza Briano’s “El momento actual de la escultura”. *El Hogar*, No. 1092, September 19, 1930, pp. 7 and 72.
- 109 Atilio Chiappori. “El momento actual de la pintura”, *op. cit.*
- 110 *Ibid.*
- 111 *Ibid.*
- 112 Horacio Butler. “Carta Abierta”. *El País*. Córdoba, Monday, March 2, 1931.
- 113 [Anonymous]. “Un pedido de los artistas argentinos”. Clipping . S.L. n.d. [1930]. Schiaffino. MNBA Archives (Folder of clippings).
- 114 [Anonymous]. “Una comisión de artistas que fué recibida por el presidente provisional expuso los motivos de esa gestión”. Clipping . S.L., n.d. [1930]. Schiaffino. MNBA Archives (Folder of clippings).
- 115 Jorge A. Warley. *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*. (Buenos Aires. CEAL, 1985), p. 12.
- 116 *Ibid*, pp. 34-35.
- 117 Horacio Butler *et al.* “Carta Abierta”. *Argentina. Periódico de arte y crítica*. Buenos Aires, Year. 1. No. 2, June, 1931. p. 10. Critics included Atalaya, Guillermo de Torre and Estarico, and writers Ganduglia, Delfino, González Tuñón, Lagomarsino, Mastronardi, Petit de Murat, etc.
- 118 Comisión Nacional de Bellas Artes. *Resumen de la obra realizada durante la Presidencia del Arquitecto Martín S. Noel*, *op. cit.*, pp. 5 and ff.
- 119 Cf. María T. Espantoso Rodríguez. *Panorama de las Artes Plásticas en la Argentina*, *op. cit.*, p. 111.
- 120 The presentation in Montevideo of this show in May, 1931 should be understood in the same context of criticism and opposition. The show objected to the official policy of Argentine delegations and submissions abroad. We have dealt with this topic in greater detail in our Introduction to *Cartas a un amigo*, *op. cit.*
- 121 Pedro Domínguez Neira. *Libro de Caja*. April 15, 1932. Fundación Forner-Bigatti Archive.
- 122 Ricardo Gutiérrez. “The basic change in my painting—says Raquel Forner—is due to taking in the work of the old masters”. *Caras y Caretas*. Buenos Aires, March 11, 1933.
- 123 Alfredo Bigatti. “Alfredo Bigatti. Datos biográficos y otros”, *op. cit.* p. 27.
- 124 *Argentina. Periódico de arte y crítica*. Buenos Aires, Year 1, N°. 2, June, 1931, p. 10.
- 125 “I think a lot about your sculptural conceptions, as if a mysterious voice were speaking to me, saying that you in your sculpture and me in my painting should work together on a piece. How wonderful it would be! There is so much to do and I believe all it would require is a slight boldness on our part.” Letter to Luis Falcini, dated “Genoa, July 7, 1926”. In *Cartas a un amigo*, *op. cit.*, p. 78.
- 126 Julio E. Payró. “El arte monumental de Alfredo Guttero (1922-1932)”. *La Nación*. Buenos Aires, Sunday, June 24, 1934, p. 3.

127 These offered information about the organization and the correctors: Drawing-painting: Forner; Composition: Guttero; Drawing-sculpture: Bigatti and Painting–Still Life: Domínguez Neira. In Fundación Forner-Bigatti Archive.

128 Alfredo Guttero *et al.* “LOS “CURSOS LIBRES DE ARTE PLÁSTICO”. LAS NUEVAS TEORÍAS EN LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA. LOS PINTORES Raquel Forner, Alfredo Guttero, Domínguez Neira y el escultor Alfredo Bigatti dirigen la orientación artística de un nuevo grupo de escultores y pintores”. Fundación Forner-Bigatti Archive. Martha Nanni, in her “Aproximación a la figuración en el arte argentino 1927-1937”, refers to this as a “Manifiesto”. Cf. Exhibition catalogue *Arte de Argentina*. The Museum of Modern Art Oxford-Fundación para las Artes Centro Borges. Buenos Aires October 18 to December 22, 1995, p. 28, note 30. In our Anexo Documental: 2 that text is reproduced in its entirety. Cf. “Alfredo Guttero en Buenos Aires: 1927-1932”. *op. cit.*, pp. 62-65.

129 Saúl R. Morando Maza. “La derecha social ante la izquierda del arte”. *El Hogar*. Buenos Aires, Year 28, No. 1186, July 8, 1932, p. 81. On the interview, Cf. Jorge B. Rivera. *El periodismo cultural*. (Buenos Aires. Paidós, 1995).

130 Alfredo Guttero *et al.* “Los Cursos Libres de Arte Plástico”, *op. cit.*

131 Raquel Forner. “La pintora Raquel Forner opina”. *Noticias Gráficas*. Buenos Aires, October, 1933.

132 Alfredo Guttero, Letter to Luis Falcini, dated “Buenos Aires, May 13, 1929”. In *Cartas a un amigo*, *op. cit.*, p. 109.

133 Cf. Ricardo Gutiérrez. “El cambio fundamental...”, *op. cit.*, where Forner’s statements on this are gathered.

Alfredo Guttero and the Industrial Landscape¹

María Teresa Constantin

I. Introduction

In 1986 and 1987, two important artistic events revived the works of Alfredo Guttero for the “public at large.” In 1986 the Museo Nacional de Bellas Artes [National Museum of Fine Arts] inaugurated the galleries of the first floor, which were dedicated to Argentine painting. There, the public can appreciate a permanent collection of some of the artist’s greatest works, which have been reorganized and arranged in a coherent museographical tour. In 1987, the Salas Nacionales de Exposiciones [National Exhibitions Halls] and the Dirección Nacional de Artes Visuales [National Department of Visual Arts] held an important retrospective show of the artist, thus allowing a considerable number of visitors to get a global view of Guttero’s artistic production.

On a theoretical level, however, there has not been similar progress. Bibliography on the artist is scarce. Thus far, no text has offered an in-depth study of his works or assigned them their true value in the world of Argentine art.

The purpose of this essay is to examine an aspect that has been neglected in Guttero’s work: the industrial landscapes. The goal is not to offer an exhaustive study of this theme, but to contribute to the necessary process of offering a contemporary perspective to the study of Alfredo Guttero’s work.

In this essay, his compositions with human figures, “religious paintings,” portraits and still lifes will not be discussed.

Four works will be considered:

- *Silo*. Studio, undated, oil, 16 x 22 cm. Museo Nacional de Bellas Artes (Figure 1).
- *Elevadores [Elevators]*. Oil, 1928, 60 x 70 cm. Private Collection (Figure 2).
- *Elevadores de grano [Grain Elevators]*. Plaster, 1928, 60.7 x 70.7 cm. Private Collection (Figure 3).
- *Puerto [Port]*. Oil, 1928, 62 x 72 cm. Private Collection (Figure 4).

The group of industrial landscapes was done in Buenos Aires in 1928-1929, shortly after he had arrived in the city. These landscapes comprise a definitive body within his work.

As a painter essentially dedicated to the human figure, Guttero surprises us with the refined modernity of these architectural masses in which man gradually becomes smaller and smaller until disappearing altogether.

...For a moment, the urban landscapes of Buenos Aires and its surroundings distracted Guttero. He discovered artistic themes in the most modern aspects of the port, in the lost corners amidst the high buildings of the growing city, in those small old houses with unexpected shapes and colors that he ran into on his walks. He reproduced these historic remnants with an ethereal, almost impressionist technique, while for the port motifs, which were characterized by the immense, rigid mass of their constructions, he preserved the rigor of geometry and imposed a rhythm, comprised of straight lines, that was almost Cubist.²

This is one of the few—perhaps the only—text that refers to this theme. In the essay, Payró raises the most essential questions regarding Guttero's work.

II. 1927: The Return

Many believe that when Guttero returned to Buenos Aires, he had made up his mind to stay, that the return was planned and definitive. However, this is not the case:

....My idea is to stay for a short time.³

....I have come for only a short time. I myself am not even sure why I have come...I mentioned that I am coming here for only a short time, because my studio is in Genoa and I cannot leave it.⁴

It is possible that Guttero decided to stay in Buenos Aires for two reasons. First, the changes in Buenos Aires during the years that Guttero was away had an impact on him. The second reason, which is closely related to the first, is the enthusiasm with which his work and persona were received by young artists. At that time in Buenos Aires, these young artists were battling against the ankylosis of good taste, which was regulated by the Salon.

Guttero's ongoing correspondence with Falcini displays an enthusiasm that verges on ecstasy, an emotion that cannot be seen in the letters of the previous years in which the artist was working in solitude. This enthusiasm is unquestionably related to his efforts organizing associations and exhibitions, which occupied a great deal of his time.

I have been here for three days and I am still trying to get my bearings. Buenos Aires is a big city and it must surely have many interesting aspects that one does not discover immediately.⁵

I am surprised and have yet to find my way in Buenos Aires. I cannot find anything familiar here, and this means that I am in a state of perpetual surprise and confusion, but this I can tell you: I am filled with awe at the incredible progress and my expectations are high.⁶

It is Guttero himself who speaks. It will be useful, then, to examine a bit more closely what filled him with such awe.

III. Argentina

In fact, much of what changed the city had been developing since 1890, but only became visible after Guttero had departed for Europe in 1904.

After the crisis in 1890, the economy focused on agriculture. In these years, Argentine producers were quick to adapt to new situations. Thousands of newly arrived settlers and new lands were the basis for the tremendous riches brought from the countryside and these riches, in turn, boosted the country's economy. Argentina, then, took a privileged position as an exporter of grains and meats. As a result, cold storage plants were developed and production became dependant on the ports (Buenos Aires, La Plata, San Nicolás, Rosario, Campana); at the same time, a chain was created among different elements such as external demand, the ports, the cold storage plants, the railway. Certain areas specialized in production exclusively for export: Buenos Aires soon became a leading port.

Meanwhile, Argentine population and society underwent major modifications due to the influx of immigrants that altered the country's demographics (although the number of immigrants to other countries was higher, in Argentina, the proportion of foreigners compared to the native population was the highest, reaching 30% in 1914). The process of urbanization accelerated (53% of the population was living in urban centers), and in 1914, the number of inhabitants had reached 7,800,000, compared to the 1,500,000 inhabitants registered in 1869.

In politics, the process was slower, but in the framework of a quickly-changing society, the modifications were also striking. Political formulas valid for earlier periods had become outdated: in 1912, the electoral reform was passed. In 1916, the Radical Party won the presidential elections after years of revolution-opposition-abstention, and the party retained power until 1930, when a coup d'état in keep with the international political tendency occurred.

The country was no longer the "Great Village": economic and social transformations had altered the urban profile, the landscape and even the country's geography: Roberto Arlt and Oliverio Girondo were the response to Don Segundo Sombra.

IV. Beyond Borders

To interpret the industrial landscapes taking the changes in Buenos Aires as the only clue would be an error: it would mean ignoring the fact that, internationally, the concerns of other artists of the period were similar to those of Guttero. In fact, the artist was conscious of these concerns. In « Données d'un problème », Jean Claire states:

....(Painters) remain loyal to the act of observing reality. What is more, they paint portraits, still lifes, landscapes, genre scenes, allegorical scenes and even religious scenes....
....They affirm this strong current that reacts to the avant-garde between the wars. This response is about returning to what is real and they organize this reality around traditional genres.⁷

Jean Clair also notes:

....For the American and Latin American artists who come to Paris to receive the liberating impact of Fauvism and Cubism, have they thought, about tradition, how many Europeans there are who are against that tradition?...And how many Americans and Latin Americans, after all, come to Europe not to suffer the impact of the new, but to seek consolation in the example set by tradition?⁸

And further:

....The people from the Americas believe that they are the heirs to a tradition, not the artisans of its destruction. They come to retrieve a heritage; they do not dream of denying it.⁹

Gutero's trip to Europe confirmed these considerations. It is noteworthy, in fact, that a person like Gutero, whom Falcini describes as "a man educated in literature, music and, undoubtedly, art; a very generous person, especially with his fellow artists"¹⁰, a person who served as a mentor to a group of artists much younger than himself in Buenos Aires (a group of artists that constantly declared itself modern), never established relations with the "avant-garde" in Paris. At that time, Paris was brimming with tendencies such as the Futurists, the Cubists, the Fauvists, and later the Surrealists, the Dadaists, and the diverse variants on abstraction. Without a doubt, this was the artist's choice: his artistic concerns were elsewhere and his solitary work in Paris was part of this choice.

Gutero reserved his enthusiasm for the movements with which he felt a connection:

....Today I can acknowledge the foolishness of believing that Paris is the only place to live in...There are surprising winds of change blowing in Berlin...[there] I have seen the most beautiful, complete exhibition of Cézanne that I could dream of since arriving in Europe....¹¹

....Italy today is different from what you saw and what I also saw before the war. Now there is a well-defined modern movement. In this period of exasperated nationalisms that we are experiencing, a people must use all of its energies to continue the struggle...In Venice, the Italian galleries of Casorati, Appi, Funi, Conti and others are so ultra-modern that the organizing commission has invited them to participate with a group of works by each of them. This will give you an idea of the spirit that now illuminates the leaders of such manifestations. These galleries have been the best example of the entire exhibition in terms of a modernity that is fully comprehended, as the strength of the works and the good taste have shown. And in all of the cities, there are artistic competitions and the goal is to awaken in artists the taste for this movement.¹²

When he speaks of "winds of change" in Germany, Gutero is referring to the Neue Sachlichkeit, the New Objectivity. Working in Berlin, Dresden, Hannover and Munich, the participating artists were never a group or a movement. They believed in the power of the image as a manifesto, summoning both tradition and the avant-garde simultaneously; they sought realistic art in a contemporary framework. They coincide with a time in which an industrial, liberal, rising bourgeoisie was working towards economic consolidation and thus, in some way, seeking the objective realization of its goals. As artists, these individuals do not attempt to influence the causes of this process; they merely confirm the emotion, without any individual involvement in the capitalistic mechanism of the man-machine.

In the works of these artists, regular volumes, indebted to the new architectural materials and to functionality, doubtlessly evoke Guttero. In Italy the “Novecento”, initially with 7 artists, became official in 1923, while in 1926 an astounding 140 artists came together for an exhibition. The group finally divided in 1933; one of the main reasons for the split was that Margarita Sarfatti, the theorist who had inspired the group, was Jewish. Guttero, as we have seen, was not insensitive to this movement. The “Novecento” did not speculate, it was not a demonstration: it was merely an observation of reality. It isolated the motif, recreating stable volumes with clear borders as it stripped forms down to the bare essentials while conserving the solidity of tradition.

There is, however, another group of artists that Guttero never met or saw, though their works and concerns are “first cousins” to his own. These are the “Precisionists” in the United States. Again, the Precisionists were not a school; they did not participate in group exhibitions or draw up manifestos. However, they were interested in realist representation, particularly, industrial landscapes, characterized by the pureness and clarity of their volumes. Charles Sheeler was commissioned to do a series of canvases, and beforehand, he photographed the Ford Factory in River Rouge.

When Guttero received the Baltimore award in 1931, he did not make the trip to receive it. This would confirm that, though he was familiar with the Neue Sachlichkeit and the Italian “Novecento”, he was not familiar with the works of the “Precisionists.” This once again shows the complex ties that connect the international creative process in a given historical moment.

V. Origins of the Industrial Landscape

The origin of the industrial landscapes as a theme dates back to the 1930s in France, when the new metallurgical techniques from England modified the history of iron across the country. At that time, one of the first companies that operated in the center of France was so proud of its achievements that it entrusted an artist named François Bonhommé to do a series of paintings to publicize its experience. The result was a set of works exhibited at the Salons from 1840 until 1861, which finally ended up in different French government buildings. The works of Bonhommé presented a project for the entire community: director and workers come together in perfect social harmony. A testimony to the breadth of the industrial processes, this work demonstrates full trust in the integration of man-industry- future.

In his contemporary scenes of the Seine River and the Bateau-Lavoir, Jonking later used a background of the city landscape in which industry is barely visible. Later on, the “impressionists” also indicated the presence of industry, though their interest did not lie in the motif but in the light. Douanier Rousseau himself was not indifferent to these themes; in fact, he registered them in *The Chair Factory*.

In our country, Pio Collivadino, Eugenio Daneri and Alberto Rossi all delved into the urban landscape.

VI. The Industrial Landscapes of Guttero

For Guttero, the industrial landscape establishes itself as the central motif of his work. In his paintings, nature, the ancient monument and the urban landscape disappear. Industry is elevated to the heights of classic landscape; it is the reconciliation with the “anti-aesthetic” object so detested by the Romantics.

In the works of the Neue Sachlichkeit and the “Novecento,” man behaves a bit like a machine; this represents an acrid testimony that borders on social critique. In Sheeler, the human figure disappears, but the attitude is nearly “photographic”; industry is there. Its presence is taken as such, without passing judgment, in a certain taking possession of reality. In Guttero, industry is the central motif, but the human presence in the foreground cannot be ignored in spite of its size. The characters rest, read the paper; industry does not alter them; instead, there is harmony. Guttero’s attitude shows complete trust in Argentina’s industrial development. At the same time, it is taking possession (as in Sheeler) of the given object: it is the appropriation of the real landscape of his country.

In 1928, he writes:

I have, to date, painted aspects of the city and the port. As I have not had a penny to my name [sic], I have passed the hours examining the artistic interests of this city, and I have encountered the way of doing some engaging studies with which I plan to do some paintings that you will see, I hope.¹³

“The artistic interests of this city”...Guttero had not forgotten the lesson of his Paris master, Maurice Denis: “Remember that a painting—before becoming a war horse, a nude woman or just any old tale—is essentially a flat surface covered with colors, which are distributed in a certain order”.¹⁴ The industrial landscapes are above all a flat surface covered with colors, which are distributed in a certain order. “Observed” landscapes are loyal to the model, but they do not scrupulously uphold their dictates. They are a pictorial event that responds to the laws of painting. Marcelo Guttero, his nephew, was a civil engineer who worked at the Ministry of Public Works; it was Marcelo who invited Alfredo to visit the new constructions.¹⁵

The “imprint” of the artist can be found in all four of the works: in some, the stroke of the oil paint and the accumulation of the material are visible; in others, the plaster allows him to give texture to the different planes.

His use of color is diverse: bright greens, soft pinks, intense blues, purple shadows and strong contrasts that favor the constructions.

As what may be called his personal trademark, he uses resources taken from classic landscape paintings to compose the work: a curved line in the foreground and an elevated hill allow him to suggest a second plane where the architectural mass rises, bringing the space to a close.

A calm silence emanates from the works; it is a hermetic, stark world where everything is stable and nothing can interrupt the quiet. Each form is similar to the regular figures; herein lies the secret. The shape of grain elevators, silos and even smokestacks have softened until becoming elementary figures. A silo lends its simple cylindrical forms. A roof is a triangle that encloses the square of the masonry block. The curved line is hardly used, but all of the geometrical shapes become dynamic due to the subtleties of straight lines—be they vertical, horizontal or diagonal—that together create a balance.

The “landscape” is “organized” in a classicism that reminds us of Uccello and Piero della Francesca, passes through Poussin and Le Lorrain, and then acquires the modern and magnificent vitality of Cézanne and his heirs.

Guttero incorporates these lessons and conceives his landscapes as timeless places imbued with modernity and permanence.

VII. Conclusion

Alfredo Guttero died in Buenos Aires in 1932. He had lived and experienced the conflictive but stimulating turn of the century. He was a protagonist in a society shaken by the First World War, the Russian Revolution, economic crises and the rise of Fascism.

He returned to his country after twenty-three years abroad. His relations within Argentina were as “modern” as they came. This is where Guttero directed his efforts: to the young avant-garde artists (the “Nuevo Salón” [New Salon]) where they struggled together, and the “Taller Libre” [Free Studio] (with Forner, Bigatti and D. Neira). Finally, he made a major contribution to modernizing art instruction, where his reward was collective.

....I am so astonished and surprised that I cannot believe it is true. The repercussions in the field have been enormous, because this represents the triumph of modern art.¹⁶

In his industrial landscapes, he incorporated the vital pulse of the country. Unlike Bonhommé or Sheeler, he was not commissioned to do so by the industrialists of the time.

As Jorge Romero Brest wrote of Guttero: “Modernity is discovered through the appearance of figurative forms: solid structures with an internal geometrical construction that evidence a grasping of revolutionary tendencies”.¹⁷

In his work and his expressions, Alfredo Guttero was committed to an adventure towards the future...

1 Revised version of the text published in Carlos Barbarito *et al. Arte Argentino del Siglo XX, Premio Bienal de Crítica de Arte Jorge Feinsilber*. (Buenos Aires. [n.n], 1990), pp. 31-52. The pictures appearing in the text were taken from that publication.

2 Julio Payró. *Alfredo Guttero*. (Buenos Aires. Poseidón, 1943), p. 29. Our italics.

3 Letter from Guttero to Falcini, 9/29/1927, Documentary File from the MNBA.

4 *Ibid*, 10/15/1927.

5 *Ibid*, 9/29/1927.

6 *Ibid*, 10/15/1927.

7 Jean Claire, “Données d’un problème”. In *Realismes 1919-1939* (Paris. Centre Georges Pompidou, 1980), p. 8. Author’s translation.

8 *Ibid*, p. 9.

9 *Ibid*.

10 Luis Falcini, *Itinerario de una vocación* (Buenos Aires. Losada, 1975).

11 Letter from Guttero to Falcini, 12/21/1921, Documentary File from the MNBA. Author’s translation.

12 *Ibid*, 1/4/1925.

13 Letter from Guttero to Falcini, 2/13/1928, Documentary File from the MNBA. Partially in French; author’s translation.

14 Maurice Denis, *Du Symbolisme au Classicisme. Théories* (Paris. Hermann, 1964.) p. 13.

15 Dora Guttero, personal interview.

16 Postcard from Alfredo Guttero to his brother José, 1931. Dora Guttero Family archive.

17 Catalogue. *Homenaje a Alfredo Guttero*. (Buenos Aires. Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1977).

Alfredo Guttero Pictorial Technique: Baked Plaster

Marta Inés Fernández

Like in geological layers, historical strata reveal the different lines of thought expressed by humankind over time. The materialization of such varied mental representations was and is the thread that enables us to advance towards the future and go over the past; more precisely, by foraging into the history of art, we are able to recreate—as we come into contact with the expressions of different cultures, and research and conjecture the possibilities of today—the doings of the past.

In the plastic arts, many of the masters, synchronizing the wide range of possibilities, drew on the expressions of certain cultures, and developed their own work, which led them to singularity, going back in time, intermingling formal expressions and techniques, incorporating new elements, and summarizing in their creation their philological concerns and interest in research. As they explored, shared and debated these experiences, new currents were born, movements with common objectives, capable of mixing and continuing to knit an endless pattern.

As we come closer to the last layers of the history of plastic arts, it is possible to see that the changes happening in the 19th Century—resulting from the systematic application of new technology, the mechanization of production processes, and the wide scale manufacture and expansion of goods—in the pictorial field brought new air to many artists, amazed by the movement, speed and urgency. The advances in chemistry enriched palettes, adding brighter colors, new fluid glutinous agents; and the invention of the tubes enabled painters to work outdoors. Also, the materials would have new drying times. Gone were the days when oil colors, sold in little bags of ram gut, were hard to come by. But, at the same time, with industrialization, fewer artists were willing to prepare their materials by hand, to mix the pigments and stretch and prime their canvases; even the latter were becoming industrial. Little by little, the dimension of handcraft, the secret of material uniqueness resulting from daily work, would begin to fade. Nevertheless, many artists, born into the new world and having experienced it, kept alive the handcraft for the execution of their artwork.

Alfredo Guttero—who in 1905 was in France on a fellowship to study under Maurice Denis and Lucien Simon—came into contact with the different artistic expressions that had taken place over time. He lived in France and Italy, traveled in Spain, England, Germany, Belgium, Austria; he was impressed by the great masters, the panels and the frescoes. Without a doubt, he not only studied the formal aspects of these plastic expressions, but for sure he researched into the techniques, the practice, and the “recipes”. At the same time, he was part of a generation eager for knowledge and innovation as it experienced closely the advance of the different “isms” that had erupted in Europe at the end of the 19th Century and beginning of the 20th Century. Guttero worked closely with a group of artists who, enriched by all they had experienced, had decided to “return to order”, but that also undoubtedly meant to Guttero a return to technical singularity. Thus, respecting the ancient formulas and incorporating new materials, as well as compatibilizing chemical reactions, he developed his pictorial work to his own technical standards. In my opinion, as Guttero was an admirer of the great Italian masters—and as he stated in a letter to Eduardo Schiaffino: “In my work I have always tried to draw and compose keeping in mind as a source that gospel, classical Italian art...I have great admiration and respect for the classical teachings, and to these I add the expressions of the times I live in”¹—apart from this formal conception, he must have read books on how to prepare the different formulas of techniques of the past. It is also likely that, among others, he read *Il Libro dell' Arte*, a treaty on painting by Cennino Cennini, who, towards the end of the 1300s, recorded the traditions of the workshop of Florentine painter Gaddi, a continuer of the teachings of Giotto's workshop. Cennini's writings describe the artistic, ethical and technical principles of the time, offering, thus, to ensuing generations, secrets and advice.

In the early years, Guttero painted with oil colors on a canvas base. He did not apply thick layers of material, but managed a finely textured surface, reproducing the effect of light masterfully; visually, the volumes are emphasized, the forms are even more sculptural, and shadows are colored, particularly in the flesh tones, with earthy greens or bluish grays emerging through the pinks, in recollection of the Florentine terra verde. The drawing, always present, is of enveloping line, delicate and light, whether drawn or resulting from superimposed planes. In the mid 1920s, Guttero added fillers to the pigments, which led to thicker layers of greater opacity. The application of the material began to be rendered as a *giornata*, a term used to define the pictorial area of a large fresco painted in a days' work (usually the wet material was applied following the forms of the drawings, so that the joining of these *giornatas* could be harmoniously read as a whole; they were added daily until the whole surface was covered).

Little by little, Guttero replaced the canvases for more rigid bases. These were panels made of agglutinated and pressed vegetable fiber. His works began to add more texture in the visual field, as well as new elements such as gypsum and sand during the application of the material. He was captivated by the fresco technique: he created murals that could be disassembled and transported, perhaps a reminiscence of the walls of his *barracas* [dismountable stalls] that never materialized.

I paint with stucco...I make my own paint, subjecting it to a process of knowledge. That is why it has that character. Actually, it should not be spread over the canvas, but directly onto the wall...Our mortar is, to a certain degree, affected by saltpeter and humidity, disastrous always for fresco painting.²

The planes of superimposed color enable to see through the thin slots between one plane and another—flanked by the thickness of the material—the lines drawn in graphite in some of the paintings, oil based pencil or ink in others, on the priming of those that have it. Thus, the volume of the forms is created by the treatment of color, texture and material. In his posthumous work *Faisán y frutas* [Pheasant and Fruit], the filler is very important, and some of the planes are superimposed on others.

In 1988 it was decided at the Museo Nacional de Bellas Artes [National Museum of Fine Arts] to begin research into the technique Guttero had dubbed “baked plaster”, for a deeper understanding of it. With the authorization of Lic. Martha Nanni, samples were taken from three of his pieces: *Mujeres indolentes* [Indolent Women] (1927), *Anunciación* [Annunciation] (1928) and *Cristo muerto* [Dead Christ] (1931). The corresponding microanalysis studies carried out revealed the materials and techniques Guttero had employed. The sampling and analysis was undertaken by Lic. Anibal G. Amat at his Laboratorio de Microanálisis de Materiales [Laboratory of Microanalysis of Materials].

According to the analyses of the *Mujeres indolentes*, the samples revealed that the pictorial layer was made of a paste consisting largely of gypsum, calcium carbonate and pigments, as well as small quantities of starch. Oil and water were used as binders. The pictorial layer is adhered directly to the panel, as no particular adhesive was detected. However, flax fibers set in the mass of the pictorial layer are visible, and they have left marks on the reverse side.

The microscopic and chemical analyses performed on the samples of *Anunciación*—whose thickness reveals an irregular pictorial layer, one-millimeter thick on average—identified the main components as gypsum, powder pigment and plenty of starch granules, and saw positive reactions to oil.

The tests performed on *Cristo muerto* and the observations under the microscope revealed that the pictorial layer consisted of a gypsum-based paste with small quantities of alumina oxide, wheat starch and sand. Water was used as a binder, as well as oil, the latter estimated to be around 15%. The pictorial layer was adhered directly to the panel, since the wood fibers marked the reverse side of the paste.

With reference to the materials, gypsum is calcium sulfate dihydrate ($\text{Ca SO}_4 \times 2 \text{ H}_{20}$), also called natural gypsum. The chemical name of the dry product is calcium sulfate hemihydrates ($\text{Ca SO}_4 \times 1/2 \text{ H}_2\text{O}$), or calcined plaster, though both components are often referred to simply as plaster.

Linseed oil is extracted from flax seeds. It may be raw or cooked, the latter having binding and drying properties. As well as the pressing process undergone—the quality of the oil depends on the quality of the seeds—this oil has been known since ancient times.

The term “binder” refers to the blending substance. The wheat starch is a vegetable glue. Sand, as is generally known, consists of silica or calcareous rock particles. These materials, used since ancient times for a variety of purposes, were chosen by Guttero in the mid 1920s for the expression of his artwork: “I make my own paint, subjecting it to a process of knowledge.”³ According to this statement, knowing that he was an advocate of classical art, particularly the Italian frescoes, I would imagine this to be the key to understanding how he prepared the so-called “baked plaster”.

It was not by chance that Guttero, stressing his admiration for sculptor Luis Falcini and for Italy—and having discovered, after extensive traveling, what the country had to offer—stated in a letter to the sculptor, dated in Florence in 1925:

“It is a quality that comes from these blessed lands of Italy. To them they came from the Egyptians, passing through Greece and concentrating overwhelmingly in Rome. Then, the Renaissance shook it, raising it with its freshness, good taste, majestic elegance which they still retain and without a doubt always will...”

“Look at all the Egyptians, the Greeks, and the Romans have left, and how lovely the material has kept...”

“I feel great enthusiasm for sculpture. I have always searched for painting in it. This, that seems so paradoxical, is in my view, the real, the true beauty of the great paintings. The Sistine Chapel...[Andrea del] Castagno's *Last Supper*...[Antonio] Pollaiuolo's portraits and the frescoes of [Andrea] Mantenga are the most magnificent creations in the form that I understand and try to execute in my continuous tests. Painting, as I see it, or better said the way I feel it, should be a colored bas-relief...”⁴

But let's highlight: “and how lovely the material has kept.” Alfredo Guttero, without a doubt, knew how to work the plaster to make a mortar that would enable him to mix the pigments and add the sand filler, having enough time to work with color before the material dried. He also knew that to mix water with oil was not possible, though it was if a gummy vehicle was used. This is one of the characteristics of tempera,

which is based on the mixing of pigments in an emulsion made of water and oil substances (cooked linseed oil is often used as the oil element because of its drying properties and consistency), a gummy emulsion being required to obtain a homogenous mixture. I think this is why Guttero knew “Come tu dèi fare l’olio buono per tempera, e anche per mordenti, bollito con fuoco”,⁵ or “Come si fa l’olio buono e perfetto, cotto al sole: abbi il tuo oleo di semenza di lino [...] E sappi, que a Firenze l’ho trovato il migliore e ‘l più gentile che possa essere”⁶ as detailed in Cennino Cennini’s *Libro dell’ Arte*.

Similarly, as well as the recipes to prepare the best linseed oil, he also knew the secrets of plasterwork: “Come si fa il gesso sottile da ingessare tavole”; “[...] e di questo gesso si vende poi dagli speciali a noi dipintori”.⁷ And even how to prepare the plaster with starch: “[...] tolli gesso sottile e un poco d’amido, o vero un poco di zucchero”.⁸ It is important to clarify that what Cennino is referring to with the expression “gesso sottile” is plaster slaked in water, a material used to stucco the panels and work on walls. This material was also used to execute the famous Venetian stuccos and burnished plasters, the mural coating invented in Venice at the beginning of the 15th Century. Curiously, the main components of this wonderful and consistent coating are gypsum, linseed oil, for its drying properties, and water. Many artisans added other oils, keeping their formulas secret.

It is probably not a coincidence that Guttero used slaked or dead gypsum for his work, mixing it with pigment, sand and cooked linseed oil (i.e., natural cooked linseed oil without additives such as metal salts to accelerate the drying process). If we add that in the studies made on the samples of his works varying quantities of wheat starch were detected, it is possible to say that these would be the gummy binder and adhesive suitable for homogenizing the paste, therefore, it is highly likely that to maintain the homogeneity of the mixture, it would have been maintained in a double boiler while being applied to the panel. Let us not forget that the bases he used in the latter years were rigid, and the material was applied with a spatula and touched up with a bristle brush.

Therefore, I dare to say that Guttero applied a preparation base (not all of the works have it) of solid consistency made with a paste consisting of gypsum, starch, water, cooked linseed oil, and some sand; drawings in dry or oil-based charcoal; he also used crayon, with ink and/or watercolor. Then, for the pictorial layer, he mixed the same paste used for the priming with dry color and more sand, obtaining a lighter consistency in some of his pieces and thicker in others, according to his purpose. Works executed in 1927, such as *Mujeres indolentes* or *Retrato de André* [Portrait of André] contain no sand. They have the panel or priming preparation base, the pictorial layer, comprising the mixture mentioned above and the pigments, which are highly saturated. The final intervention consists of brushstrokes using the *trateggio* technique, suggesting shadows that emphasize roundness; these brushstrokes are applied almost dry with pigments thinned in a watery substance.

The name “baked plaster” answers, therefore, to the handmade preparation of the artist’s own material, plus the cooked linseed oil, and the exposure of the mixture to heat during its application to maintain its homogeneity.

Thus, Guttero renewed an ancient technique consisting of materials that were apparently incompatible. And perhaps it was that great classical discipline, both formal and technical, that led him to say in a letter to L. Falcini, dated July 4, 1929, in reference to *Anunciación*: “...I forgot the matter and look at the plastic quality I am talking about and you will see in that sense that it is closest to my search”.⁹

1 Alfredo Guttero, Letter to Eduardo Schiaffino, dated Genoa, July 1, 1927. In: Alfredo Guttero. *Cartas a un amigo: Epistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini (1916-1930)*. (Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte, FFyL, UBA, 2001), p. 163. Introduction, notes, critical and documental annex by Patricia M. Artundo.

2 *Ibid*, p. 168, from the interview with Alfredo Guttero: Ernesto M. Barreda. “Los pintores en la intimidad. Alfredo Guttero. La pintura decorativa”. *El Hogar*. Buenos Aires, Year 25, No. 1045, October 25, 1929, pp. 7 and 74.

3 *Ibid*.

4 Alfredo Guttero, Letter to Falcini, dated Florence, January 4, 1925. In *Cartas a un amigo, op. cit.*, p. 54.

5 Cennino Cennini. “How You Should Make Good Oil for Tempera, and Also for Mordents, by Boiling on the Fire”. In: *Il Libro dell’ Arte* (Vicenza, Italia. Neri Pozza Editore, 1982. Chapter XCI). Comments and notes by Franco Brunello, Introduction by L. Magagnato.

6 *Ibid*, Chapter XCII: “How to Make Good and Perfect Oil, by Cooking in the Sun”.

7 *Ibid*, Chapter CXVI: “How to Make Gesso Sotile to Plaster Panels”.

8 *Ibid*, Chapter CLXII: “The Way to Work with Cloth or Cotton and/or Flax”.

9 Alfredo Guttero, Letter to Falcini, dated Bs. As., 4 July, 1929. In *Cartas a un amigo, op. cit.*, p. 115.

Biographical Chronology of Alfredo Guttero (1882-1932)¹

Patricia M. Artundo

1882 Alfredo Nicolás Guttero was born on May 26 to Genoese parents José Guttero and Valentina Delfino. At an early age, he showed an inclination for music and painting. He took some drawing lessons with Reinaldo Giudice. As a teenager, he made paintings from print copies and postcards, where he revealed natural technical abilities. He established a friendship with José André and studied music at the Williams Conservatory. He composed sentimental romances. Around 1902 he enrolled on a law course, which he dropped shortly afterwards.

1904-1907 Guttero entered a competition for a fellowship in Europe; Martín A. Malharro—one of the two members of the jury—considered him to be the better of the candidates. The Comisión Nacional de Bellas Artes [National Commission of Fine Arts] recommended him to the interim minister of Public Instruction, Joaquín V. González. Guttero was awarded the “Beca Especial Paisaje” [Special Landscape Fellowship] lasting three years.

At the end of November 1904, he departed on board the *Las Palmas*, arriving in Paris in January 1905. He took with him a letter of introduction from Malharro to Rogelio Yrurtia. He attended the Academia Colarossi and the classes of Raphaël Collin. For reasons unknown, the fellowship was suspended before the end of its term, due on August 31, 1907. He resorted to his family for financial help. In postcards to his relatives he described his travels in northern Italy, France and Spain. In April 1907 he set up his workshop in Paris, at Rue Morère 24 (Paris 14^e).

1908 He published *Dix Mélodies sur les Broutilles d'Amore de L.M. de Thorly de G. Dalfred* (Auguste Gout & Cie. Éditeurs. Paris).

1909 Between 1909 and 1914, he participated in several exhibitions in France and Germany. He kept up with his friends in Buenos Aires, and in 1910 sent a piece to the Exposición Internacional de Arte del Centenario [International Exhibition of Centennial Art] in which he was awarded the “Mención Honorífica” [Mention of Honor]. The following year, he won the same prize in Munich with his *Retrato de Ezequiel J. Guttero* [Portrait of Ezequiel J. Guttero].

1911 In May, Luis Falcini arrived in Paris and through him Guttero learnt about the life of Martín Malharro. Ramón Silva, Miguel Carlos Victorica, Pablo Curatella Manes, Juan B. Tapia and Antonio Sibellino also arrived in Paris from Buenos Aires, and Fray Guillermo Butler from Florence.

1912 He took part in the Exposición Nacional de Arte [National Exhibition of Art] with a landscape and a portrait. He was given a good review

by Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya) in *Ideas y Figuras*, while Atilio Chiappori in *La Nación* gave him a bad write up, which he would repeat the following year in the magazine *Pallas*.

1913 In January *La Revue Moderne* (Paris) published an extensive note on his works at the 1912 Salon d'Automne [Fall Salon] and mentioned his participation in several exhibitions (Calais, Toulouse, Munich and Paris). In September Guttero visited Venice. At the end of the year he moved to Munich. In Buenos Aires, the magazine *Unión y Labor* published an article in which several of his works painted during his stay in Venice in 1908 were reproduced.

1914-1915 Guttero returned to Paris and it is likely that with the outbreak of World War I he traveled to the south of France and spent a short time in San Sebastián (Spain). In September he stayed in Tours. At the end of 1914, after hearing his mother had been taken ill, he boarded a ship to Buenos Aires; but on arriving in Brazil he heard of her death, so without ending his journey, he returned to France. He attended the Ranson Academy and studied under Maurice Denis from 1914 to 1917, with fellow students Juan M. Gavazzo Buchardo and Pablo Curatella Manes. He participated in the V Salón Anual de Buenos Aires [5th Annual Salon of Buenos Aires] (1915). Falcini met Xul Solar at the Rue Morère workshop.

1916 He resumed his correspondence with Luis Falcini, which must have begun the year before in the course of the sculptor's travels. Guttero was commissioned to do some decoration work, which brought him economic independence from the family and enabled him to plan a trip to Spain.

1917 He founded the Asociación de Artistas Argentinos en Europa [Association of Argentine Artists in Europe] together with José A. Merediz, Fray Guillermo Butler, Juan M. Gavazzo Buchardo, Pablo Curatella Manes and Numa P. Rossoti. He suggested to his fellow members the idea of presenting an exhibition of Maurice Denis in Buenos Aires, as well as works from his private collection. At the beginning of April he was in Pamplona (Spain), and then he traveled to Madrid for the opening of the first exhibition to be organized by the fledgling Association. The show was a success and news of it reached Buenos Aires. Half way through the year, he journeyed to Barcelona in order to try to organize a second exhibition for the Association. He visited Valencia and Santiago, and stayed in Zaragoza and Segovia. He presented the portrait *Georgelina* in the VII Salón Anual de Arte de Buenos Aires. The newspapers *La Prensa* and *La Razón* mentioned him in their reviews on the Salón Nacional [National Salon], and in October, Víctor Torrini put the painting up for sale. In December Guttero returned to Paris at the same time as Falcini was leaving for Buenos Aires.

1918-1920 Guttero lived in Paris and probably traveled to Italy. He took part in the Primer Salón Nacional de Artes Decorativas [First National Salon of Decorative Arts] (1918) in Buenos Aires, winning the Silver Medal with *Papeles pintados* [Painted Papers]. In December the magazine *Augusta* reproduced one of the designs and the following year did the same with *Almaïde d'Etremont*, a work that Guttero showed at the IX Salón Annual [9th Annual Salon]. In September 1919 he stayed in Rouen, where he participated in the Exposición Internacional de Arte Decorativo [International Exhibition of Decorative Art] as special guest artist. In December, together with other artists, he signed a petition to President Hipólito Yrigoyen, asking for the reorganization of the Comisión Nacional de Bellas Artes. In July of the following year, he traveled to London. In 1919 Falcini moved to Montevideo encouraged by Pedro Blanes Viale, where he would live until the end of 1929.

1921 Guttero gave up his workshop on Rue Morère for good. He traveled to Venice. He was short of money so at the end of the year he went to Germany and Austria in search of better conditions to set himself up. He visited Munich. At the end of November, he went to Innsbruck and Leipzig. He was present at the retrospective exhibition of Paul Cézanne in Berlin. At the beginning of December he arrived in Dresden, he then traveled to Nuremberg and Vienna, arriving at the latter on the 15th. Through Falcini, he received *Acción de Arte*, a magazine edited since the previous year in Buenos Aires by Carlos Giambiagi, Atalaya, Nicolás Lamanna and the sculptor himself. Pettoruti and Xul Solar visited Munich.

1922 At some point during the year he returned to Paris, where some of his drawings are dated. In Berlin he made friends with Alberto M. Candiotti, who encouraged the Ateneo Hispano Americano. In September he inaugurated his first solo exhibition at the Galerie Alfred Flechtheim showing 26 drawings (nudes). Ediciones Flechtheim announced the forthcoming publication of *Almaïde d'Etremont* by Francis James in 1923 with lithographs by the artist. Pettoruti traveled to Vienna, returned to Germany where he visited Munich, Dresden and Berlin. Through the interpreter Leonor de Aguiar, Guttero met Mário de Andrade and two of the painter's drawings entered the Brazilian's collection.

1923 In March he went back to Paris, where he showed *Femme assise* at the Salon d'Automne; his work got a very good review from Raymond Cogniat in the *Revue de l'Amérique Latine*. He sent two of the drawings presented in Berlin to the XIII Salón Nacional de Bellas Artes [13th National Salon of Fine Arts] of Buenos Aires, but they were not exhibited. He did not participate again in the official salon until 1928.

1924 Possibly at the beginning of the year, he traveled to Venice. The admission jury of the XIV^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia accepted two of his works and the famous art critic

Arturo Lancellotti highlighted Guttero's *Donna seduta di dorso*. Guttero was included in the catalogue as an Italian artist because for legal purposes. In the Biennial he was impressed by the halls dedicated to Felice Casorati and Ubaldo Oppi, and the work presented by Margherita Sarfatti: "Sei pittori del Novecento Italiano" [Six Painters of the Italian Novecento]. In October he went to Florence.

1925 Guttero worked with watercolor on a technique he called "mural conception". He participated in the Saloni di Belli Arti [Salon of Fine Arts] of Florence. He increased correspondence with Falcini and through him once again came into contact with the Argentines that published *La Campana de Palo*. In November he participated in the Primer Salón Universitario Anual [First Annual University Salon] organized by the Universidad Nacional de La Plata, and between February and May the following year, his work was shown in Madrid, Paris, Venice and Rome; much of the national press recognized the quality of Guttero's work. In *Martín Fierro*, Pedro A. Blake wrote about it and highlighted his performance abroad. At the beginning of November he was in Genoa and planned a trip to the East, which he was unable to materialize. Alberto M. Candiotti was Consul General in Sophia (Bulgaria).

1926 He made a short trip to Nice and in the middle of the year he went to Lausanne to execute two portraits he had been commissioned. From Genoa he wrote some 'autobiographical notes' to José André: "I hope in the future to have a modest corner, in order to say with Baudelaire: *une vieille maison petite tranquille. Le rêve!* I say." Guttero was given a good review by Atalaya in the supplement of *La Protesta*. Possibly, at the end of the year he traveled to Rome and it is also likely that by that time he had already set up his workshop at Via Montevideo 12, 29 in Genoa.

1927 In February his upcoming exhibition in Genoa was announced in Buenos Aires. In April, the Asociación de Gentes de Letras y Arte "La Peña" [La Peña Association of People of Letters and Arts] organized an exhibition to celebrate the 10th anniversary of the first exhibition of the Asociación de Artistas Argentinos en Europa, which was considered to be the first joint Argentine artistic expression abroad. In June, Guttero inaugurated his second solo exhibition in the Palazzo Rosso, with the sponsorship of the Comitato Pro-Arte Argentino in Italy, and presentation by Alberto Candiotti, at the time acting Consul General in Beirut (Syria). During that month, Amigos del Arte [Friends of the Arts] announced the exhibition in Buenos Aires. Guttero kept up a correspondence with Eduardo Schiaffino, who was considering including him in his next book on Argentine history of art. Guttero experimented with new techniques and worked on what he would call "baked plaster".

On September 26 he arrived in Buenos Aires and on October 20 showcased an exhibition in Amigos del Arte; the Comisión Nacio-

nal de Bellas Artes acquired the painting *Mujeres indolentes* [Indolent Women] which was added to the collection of the Museo Nacional. A week later he participated in the Feria del Boliche de Arte [Art Shop Fair] on the invitation of Leonardo Estarico and Atalaya. Guillermo Facio Hebequer did not give him a good review. Guttero met up with Juan B. Tapia once more. He executed *Motivo campestre* [Rural Motif] (baked plaster), which he showed in the 3^a Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928 [3rd Communal Exhibition of Applied and Industrial Arts], in which he was awarded the Grand Prize in the Decorative Painting Section. The *Martín Fierro* in its 44-45 number announced that he would soon be joining the paper as a collaborator.

1928 In January, the Asociación de Gentes de Letras y Arte “La Peña” organized a dinner to celebrate the prizes won by some of its members at the Communal Exhibition; Guttero was among them. The impact of Buenos Aires on the painter was reflected in the series of urban paintings that he executed as from the beginning of that year. In May he participated in the X Salón de Otoño [10th Fall Salon] in Rosario, winning the Medalla de Oro en Figura [Gold Medal in Figure] with his work *Composición* [Composition], which was acquired by the Comisión de Bellas Artes. He showed six works in the exhibition organized by the “Ateneo Popular de la Boca”. During May and June he acted as intermediary with Falcini in presenting Iván Mestrovic’s work in Montevideo. He did the same the following year with Boris Grigorieff’s work, and then José A. Merediz’s. At the end of July he submitted his work for selection for the Exposición Iberoamericana de Sevilla [Seville Iberoamerican Exhibition]. He strengthened his friendship with Raquel Forner. In the XVIII Salón Nacional [18th National Salon] he presented two urban landscapes and won the Second Municipal Prize with *Playa* [The Beach]. He was invited to take part in the Agrupación de Artistas “Camuati” [“Camuati” Association of Artists] and formed part of the painting committee.

1929 In mid March he joined the Alfredo Bigatti and Raúl E. Lagomarsino project for the edition of books on Argentine artists: “Renovadores Argentinos” [Argentine Renovators]. He established the Malharro-Figari-Guttero line which he used to define the movement of renovation of Argentine plastic arts. He was adviser to the Amigos del Arte. “Camuati” added his “girantas” to the Proyecto de Acción Cultural [Cultural Action Project], a project presented to the City Council. He collaborated with the magazine bearing the same name. That year he increased what he called his “political presence”, taking part in several exhibitions. He organized the Nuevo Salón [New Salon] which was presented in Buenos Aires, Rosario and La Plata; this exhibition generated varied reactions from the critics and the public. Artists such as José Martorell, Italo Botti, José Arato and Facio Hebequer did not approve of the renovation movement. Guttero was on the jury for the Salón de Rosario. One of his works was incorporated into Atilio Larco’s fledgling collection. In the XIX Salón Nacional de Bellas Artes [19th National

Salon of Fine Arts] he was awarded the First Prize in painting for *Feria* [The Market]; no Grand Prize was awarded on that occasion. On September 30 he opened his fourth solo exhibition at Amigos del Arte. He took part in the selection of works for the postcards of that institution. The Asociación Wagneriana opened its exhibition hall with a homage to Dr. Marco N. Avellaneda and the exhibition of the Asociación de Artistas Argentinos en Europa. Falcini returned to Buenos Aires. Atalaya became distanced from Guttero for a time.

1930 Guttero was appointed art adviser to the Asociación Wagneriana and directed the Sección de Arte Plástico [Visual Arts Section]. In April he traveled to Montevideo to organize the first show of the season, which was dedicated to Rafael Barradas. The exhibitions of Pedro Domínguez Neira, Víctor Pissarro, José A. Ballester Peña, Antonio Sibellino, Norah Borges, Raquel Forner, Lino E. Spilimbergo and the Salón de Pintores Modernos were held there that year. Primer Grupo, summary of the performances of the gallery during the 1930 cycle. Guttero became a member of the Comisión Cooperadora de la Asociación Wagneriana. In Amigos del Arte he showed in the Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculpturers Salon]. He exhibited work in the art halls of Rosario and Santa Fe. In the former he showed *Composición religiosa* [Religious Composition]. In the I Salón Anual de Paraná [1st Annual Salon of Paraná], the Museo Provincial de Bellas Artes acquired *El arroyo Vega* [The Vega Stream] (baked plaster). In Rosario, he participated in a joint exhibition with Audivert, Basaldúa and Domínguez Neira. In his public presentations, Guttero would from then on give priority to showing paintings of religious themes. He did not participate in the Salón Nacional de Bellas Artes this year. Following the revolution of September 6, together with another 63 artists, he signed a note asking the interim government to end the Comisión Nacional de Bellas Artes. Art critics established a distinction between the “conservatives” and the “renovators”. He took part in the periodical *Argentina. Periódico de arte y crítica* [Argentina. Newspaper of Art and Criticism].

1931 In January he presented work in the First Baltimore Pan-American Exhibition of Contemporary Paintings and won the Museum of Art Prize with *Anunciación* [Annunciation], a piece which he later donated to the Museo Nacional de Bellas Artes. He organized the exhibitions of Miguel Carlos Victorica and Demetrio Urruchúa in Amigos del Arte. In the same rooms, Falcini organized a homage exhibition to Martín Malharro. In May, Guttero presented in the Salón Centenario de Montevideo [Centennial Salon of Montevideo] the exhibition Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos [First Group of Modern Argentine Painters], which was opened with a conference by Guillermo de Torre. In June he and Falcini directed the “Cursos de Arte Plástico” [Visual Arts Courses]. The following month he asked the Asociación Wagneriana for a grant to showcase an exhibition but it was not authorized. He executed stage sets at the Teatro Colón for *Elisir d’amore*, *El barbero*

de Sevilla [The Barber of Seville] and *El aprendiz de brujo* [The Sorcerer's Apprentice]. He became increasingly opposed to official art policy and the Museo Nacional de Bellas Artes was target of his criticism. He and other fellow artists signed an "Open Letter" by Horacio Butler in reply to an article by Atilio Chiappori and he participated in the Comisión Spilimbergo. He organized the Salón de Pintores Modernos [Modern Painters Salon] at Amigos del Arte and exhibited in the Salón Nacional where he won the Eduardo Sívori Prize with *Cristo muerto* [Dead Christ]. Guttero continued to send his work to the provincial exhibition halls. In October he was honored for his artwork of that year by a group of artists and intellectuals.

1932 On April 15 he inaugurated the "Cursos Libres de Arte Plástico" [Free Visual Arts Courses] together with Pedro Domínguez Neira, Raquel Forner and Alfredo Bigatti: he was in charge of teaching composition. On September 8 he gave a lecture—"El Affiche" [The Poster]—

at the Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación [National Senior School of Fine Arts]. He was a member of the admission and prize juries of the XVIII Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores [18th Annual Salon of the Association of Watercolor, Crayon and Engraving Artists]. He won the First Municipal Prize at the Salón Nacional with *Oda* [The Ode]. In November he took part in the Salón de Arte del Cincuentenario de La Plata [Art Salon of the 50th Anniversary of La Plata] as guest artist, and the Comisión Provincial de Bellas Artes acquired *Lilita*. He died on December 1 in Buenos Aires at the age of fifty.

1 Revised version of the text published in Alfredo Guttero. *Cartas a un amigo: Epistolario Alfredo Guttero-Luis Falcini (1916-1930)*. (Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte, FFyL, UBA, 2001), pp. 183-190. Introduction, notes, critical and documental annex by Patricia M. Artundo.

List of Works and Documents in the Exhibition

NOTES

1. The lists of works are organized chronologically and in alphabetical order.
2. The technical process of "baked plaster" may include among its components: gypsum plaster, industrial pigments and natural gum on the supports particleboard or Celotex—brand name for a product made of vegetable fibers without adhesive.
3. The list of documents is organized according to the sections of the exhibition and the items are listed chronologically and in alphabetical order in each section.
4. Except where mentioned, all the documents listed belong to the Fundación Espigas and its Documentation Center for the History of Visual Arts in Argentina.
5. All measurements are given in centimeters: height x width x depth.

ALFREDO GUTTERO

1. ***El último fulgor de Buenos Aires* / *The Last Flash of Buenos Aires***, 1904
Watercolor on cardboard
14 x 9
Private Collection, Buenos Aires
2. ***Paisaje* / *Landscape***, 1904
Oil on canvas
25 x 33
Zurbarán Collection, Buenos Aires
3. ***Portrait de Lucien Cavarry* / *Portrait of Lucien Cavarry***, 1911
Oil on canvas
114 x 145
Private Collection, Buenos Aires

4. ***Retrato del compositor* / *Portrait of the Composer***, 1912

Oil on canvas
142 x 112
Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires, Argentina

5. ***Georgelina***, 1915

Oil on canvas
100 x 80
Zurbarán Collection, Buenos Aires

6. ***Sin título* / *Untitled***, 1917

Tempera? on colored paper
110 x 76
Private Collection, Buenos Aires

7. ***Sin título* / *Untitled***, 1918

Tempera? on colored paper
110 x 76
Private Collection, Buenos Aires

8. ***Autorretrato* / *Self Portrait***, 1919

Oil and plaster on canvas
79.5 x 66.2
Private Collection, Buenos Aires

9. ***Susana y los viejos* / *Susan and the Old Folks***, 1920

Oil on canvas
186.5 x 77.5
Private Collection, Buenos Aires

10. ***Desnudo* o *La toilette* / *Nude* or *The Bathroom***, 1921

Oil, plaster and aluminum powder on canvas
114.5 x 143
Private Collection, Buenos Aires

11. ***Campagnolo (autorretrato como campesino italiano)* / *Campagnolo (Self Portrait as Italian Peasant)***, 1924

Oil and chalk on canvas
151 x 125

- Private Collection, Buenos Aires
12. *Desnudo / Nude*, 1924
 Watercolor and graphite on paper
 68.5 x 55
 Malba - Colección Costantini, Buenos Aires
- 13. *Sin título / Untitled***, 1924
 Wash and pencil on paper
 70 x 50
 Private Collection, Buenos Aires
- 14. *Bañantes* o *Bañistas* o *Bañistas florentinas / Bathers* or *Florentine Bathers***, 1925
 Oil based pencil, oil and plaster on canvas
 159 x 120
 Private Collection, Buenos Aires
- 15. *Cargadores ligures / Ligurian Stevedores***, 1926
 Oil based pencil, oil and chalk on canvas
 190 x 150
 Private Collection, Buenos Aires
- 16. *Niña con juguete / Girl with Toy***, 1926
 Oil on canvas
 115 x 81
 Private Collection, Buenos Aires
- 17. *Anunciación / Annunciation***, 1927
 Oil on canvas
 180 x 136
 Galería Vermeer Collection, Buenos Aires
- 18. *Motivo campestre / Rural Motif***, 1927
 Industrial pigment, plaster and natural gum on Celotex
 180 x 177
 Private Collection, Buenos Aires
- 19. *Retrato de José André / Portrait of José André***, 1927
 Oil on canvas
 120 x 85
 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
- 20. *Maciel* o *Paisaje / Maciel* or *Landscape***, 1928
 Oil on cardboard
 32 x 40.5
 José Luis de Ariño Collection, Buenos Aires
 Note: Ex-collection Atilio Larco
- 21. *Paisaje de Puerto Nuevo* o *Paisaje de puerto* o *Elevadores / Landscape of Puerto Nuevo* or *Landscape of Port* or *Elevators***, 1928
 Industrial pigment, plaster and natural gum on particleboard
 61 x 71
 Private Collection, Buenos Aires
- 22. *Playa / The Beach***, 1928
 Baked plaster on wood
 122 x 185
 Museo Provincial de Bellas Artes "Franklin Rawson", San Juan
- 23. *Alegoría del Río de la Plata* o *Desnudo* o *Desnudo femenino con drapeado azul* o *Venus del Río de la Plata / Allegory of the River Plate* or *Nude* or *Female Nude with Blue Drape* or *Venus of the River Plate***, c. 1928
 Industrial pigment and plaster on Celotex, mounted on an acrylic box
 121.5 x 84.5
 Donation by Claudia Caraballo de Quentin, Buenos Aires, 2005.
 Malba – Colección Costantini.
 Note: On obverse, back of female figure sketched in the same technique.
- 24. *Barca en la ribera / Boat on the Riverside***, 1929
 Oil on wood
 60 x 70
 Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires, Argentina
- 25. *Composición religiosa* o *Descendimiento / Religious Composition* or *The Descent***, 1929
 Baked plaster on cardboard
 182 x 120.1
 Malba - Colección Costantini, Buenos Aires
- 26. *Feria* o *La feria / The Market***, 1929
 Baked plaster on wood (industrial pigment, plaster and natural gum on Celotex)
 181 x 120
 Private Collection, Buenos Aires
- 27. *Mujer y rosa / Woman and Rose***, 1929
 Baked plaster on wood
 61 x 64.4
 Museo Municipal de Artes Plásticas "Dámaso Arce", Olavarría
 Note: Ex-collection Atilio Larco
- 28. *Paisaje / Landscape***, 1929
 Baked plaster on wood
 60 x 70
 Pinacoteca del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, Buenos Aires
- 29. *Retrato del pintor Victorica / Portrait of the Painter Victorica***, 1929
 Baked plaster on wood mounted on acrylic box
 129 x 105,5
 Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario
- 30. *Sin título / Untitled***, 1929
 Oil on particleboard
 60 x 72
 Private Collection, Buenos Aires
- 31. *El arroyo Vega / The Vega Stream***, 1930
 Baked plaster on wood
 65 x 73
 Museo Provincial de Bellas Artes de Entre Ríos "Pedro E. Martínez", Paraná
- 32. *Amazona / Amazon***, 1930
 Baked plaster on particleboard
 103 x 80.5
 Museo de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe
- 33. *Anunciación / Annunciation***, 1931
 Industrial pigments, plaster and natural gum on Celotex

74.5 x 59.3

Malba - Colección Costantini, Buenos Aires

34. Bañistas / Bathers, 1932

Graphite, industrial pigments, sand, plaster and natural gum on Celotex

180 x 123

Private Collection, Buenos Aires

35. Cabeza de ángel / Angel Head, 1932

Baked plaster on wood

35 x 45

Private Collection, Buenos Aires

Note: Ex-collection Constancio Fiorito

36. Desnudo en rojo / Nude in Red, 1931

Industrial pigments, plaster and natural gum on Celotex

123 x 99

Private Collection, Buenos Aires

37. Oda o La oda / The Ode, 1932

Oil based pencil, industrial pigments, plaster and natural gum on Celotex

120 x 190

Private Collection, Buenos Aires

38. Lilita, 1932

Baked plaster on wood

128 x 86

Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, La Plata

39. Mujeres frente al mar o Mujeres indolentes / Women by the Sea or Indolent Women, 1932

Baked plaster on wood

122 x 171

Private Collection, Buenos Aires

40. Naturaleza muerta con paloma / Still Life with Dove, 1932

Charcoal, industrial pigments, plaster and natural gum on Celotex

120 x 84

Private Collection, Buenos Aires

41. Pietá / Piety, 1932

Baked plaster on wood

126 x 170

Museo "Eduardo Sívori", Buenos Aires

s/n. Alberto Candiotti, 1927

Oil on canvas

151 x 131

Museo Histórico Provincial "Brigadier Estanislao López", Santa Fe

OTHER ARTISTS

42. Rafael Barradas

Niño estudiante / Student Boy, 1923

Oil on canvas

120 x 76

Private Collection, Buenos Aires

43. Antonio Berni

Susana y el viejo o Susana y el anciano / Susana and the Old Man, 1931

Oil and collage on canvas

72 x 115.5

Malba - Colección Costantini, Buenos Aires

44. Alfredo Bigatti

Bajorrelieve funerario / Funeral Bas-Relief, 1925

Bronze

59 x 72 x 5

Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires

45. Norah Borges

Sirenas / Mermaids, 1930

Pencil on paper

32 x 50

Museo e Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe

46. Horacio Butler

Siesta / Nap, 1926

Oil on canvas

75 x 96

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

47. Horacio Coppola

Esquina en las antiguas orillas. Calle Paraguay al 2600 / Corner on the Old Banks. Paraguay Street in the 2600 Block, 1929

Vintage print, silver gelatin on paper

18 x 24

Jorge Mara Collection, Buenos Aires

Note: Photograph for the illustration of the first edition of Jorge Luis Borges' book, *Evaristo Carriego*

48. Víctor Cunsolo

Atarceder gris / Grey Sunset, 1928

Oil on cardboard

53.5 x 65.8

Private Collection, Buenos Aires

49. Pedro Domínguez Neira

Naturaleza muerta / Still Life, 1933

Oil on canvas

70 x 100

Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, La Plata

50. Luis Falcini

La madre / The Mother, 1917

Bronze

32 x 18 x 27

Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, La Plata

51. Pedro Figari

Indios / Indians, c. 1930

Oil on canvas

75 x 103

Private Collection, Buenos Aires

52. Raquel Forner

Bañista / Bather, 1928

Oil on cardboard
 94 x 70
 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
53. Emilio Pettoruti
La canción del pueblo o *La chanson du peuple / The Song of the People*, 1927
 Oil on particleboard
 74 x 64.7
 Malba - Colección Costantini, Buenos Aires
54. Ignacio Pirovano
Desnudo de mujer / Woman Nude, 1925
 Oil on canvas
 81 x 60
 Celina Arauz de Pirovano Collection, Buenos Aires
55. Antonio Sibellino
Amor / Love, 1927
 Relief on reconstructed stone
 75 x 75 x 13
 Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, La Plata
56. Lino Enea Spilimbergo
Catedral de Chartres / Chartres Cathedral, 1928
 Oil on canvas
 128 x 97
 Museo "Eduardo Sívori", Buenos Aires
57. Miguel Carlos Victorica
Naturaleza muerta / Still Life, 1930
 Oil on canvas
 79.5 x 98.8
 Private Collection, Buenos Aires
58. Xul Solar
Soto con trío / Countryside with Trio, 1930
 Watercolor on paper
 31.5 x 47
 Museo Xul Solar, Buenos Aires

DOCUMENTS

Section 1

Youth times between Argentina and Europe

59. Anonymous, n/d
 Alfredo Guttero's home. Calle Salta 708, Buenos Aires
 Black and white photograph on paper
 17 x 22.5
60. Anonymous, c. 1895
 Portrait of Alfredo Guttero
 Vintage print, silver gelatin, mounted on cardboard
 16.5 x 10.5
 León Lahore Photographic Studio
61. Anonymous, 1903
 Alfredo Guttero and family
 Vintage print, silver gelatin

13 x 18
 Opera Diletante Photographic Studio
62. Nicklison, José Elías. *Los pensionados argentinos de Bellas Artes. Concurso 1904 / The Argentine of Fine Arts in Buenos Aires. Contest 1904*. Buenos Aires, Compañía Tipográfica de Talleres de Banco, n.n., 1905.
63. Anonymous, c. 1911 [postcard]
 Alfredo Guttero, *Ezequiel*
 Vintage print, silver gelatin
 Autographed in black ink, dated June 1911, Paris
 8.7 x 13.7
64. Anonymous, 1916 [postcard]
 Alfredo Guttero, *The Sphynx*
 Vintage print, silver gelatin
 Autographed in black ink, dated June 1916, Paris
 8.7 x 13.7
65. Anonymous, c. 1918 [postcard]
 Alfredo Guttero, *The Venetians*
 Vintage print, silver gelatin
 Autographed in black ink, no date
 13.5 x 8.6
66. Anonymous, c. 1900 [postcard]
 Portrait of Alfredo Guttero
 Vintage print, silver gelatin
 9 x 14.3
 Lahore Hnos. Photographic Studio
67. Alfredo Guttero. *Buenos Aires. Zeichnungen* [invitation]
 Galerie Alfred Flectheim. 1-21 Oktober 1922
68. Alfredo Guttero. *Buenos Ayres. Berlin* [catalogue]
 Galerie Alfred Flectheim, 30. Sept. bis 14. Okt. 1922
69. XIVA *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia / XIV International Exhibition of the City of Venice* [catalogue]
 Venice, 1924
70. Anonymous, 1927
 Portrait of Alfredo Guttero
 Vintage print, silver gelatin
 Autographed in black ink
 16.8 x 11.8
 Santacrocce Photographic Studio, Genoa
71. *Mostra Alfredo Guttero. Pitture. Acquarelli. Disegni* [invitation]
 Palazzo Rosso, Genova, dal 1° al 15 Giugno 1927
72. *Mostra Alfredo Guttero. Pitture. Acquarelli. Disegni* [catalogue]
 Palazzo Rosso, Genova, dal 1° al 15 Giugno 1927

Section 2

Guttero from Europe and his connections with Argentina, 1904 – 1927

73. Alfredo Guttero
 Drawing copybook, (ca. 1895?)
 17.3 x 26

- 74.** 1° *Exposición Internacional de Arte del Centenario Buenos Aires 1910 / International Exhibition of the Art of the Centennial Buenos Aires 1910* [catalogue]
Centennial National Committee. Second Edition. M. Rodríguez Giles Graphic Studio. Buenos Aires, 1910
- 75.** Anonymous, 1916 [postcard]
Alfredo Guttero, *Georgelina*
Vintage print, silver gelatin
Autographed in black ink, dated May 1916, Paris
13.5 x 8.6
- 76.** Anonymous, 1917
Exposición de la Asociación de Artistas Argentinos en Europa / Exhibition of the Association of the Argentine Artists in Europe, Madrid.
Círculo de Bellas Artes, April 1917. From left to right: José A. Merediz, Fray Guillermo Butler, Juan M. Gavazzo Bouchardo, Pablo Curatella Manes, Numa P. Rossotti and Alfredo Guttero.
Vintage print, silver gelatin
Autographed in black ink by Alfredo Guttero: "Merediz - Butler - Gavazzo - Curatella - Rossotti - myself"
8.5 x 13.5
- 77.** *VII Salón Nacional* [catalogue]
Buenos Aires, September 21 to October 21, 1917
- 78.** Francés, José. *El año artístico / The Artistic Year*. Madrid, Mundo Latino Editor, 1917
Francisco Alberto Palomar Collection, Buenos Aires
- 79.** *Primer Salón Nacional de Artes Decorativas* [catalogue]
Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Buenos Aires, November 1918
- 80.** Merit Medal of Honor to Alfredo Guttero. *Primer Salón Nacional de Artes Decorativas*.
Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Buenos Aires, November 1918
Silver plated copper medal, 32 x 43 x 3 mm. Sculptor: F. Pardo de Tavera; Engraver: Biojout
Private Collection, Buenos Aires
- 81.** Canale, Mario A. *Las instituciones artísticas oficiales en 1920 / The Official Artistic Institutions in 1920*. Buenos Aires.
- 82.** *1er. Salón Universitario Anual de La Plata*.
Plus Ultra Magazine, Buenos Aires, a. X, n. 116, December 1925
- 83.** Blake, Pedro A. "Alfredo Guttero". *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, 2ª época, n. 26, December 1925. Museo Xul Solar Collection, Buenos Aires
- 84.** Anónimo, s/f [postcard]
Portrait of Alfredo Guttero
Vintage print, silver gelatin on cardboard
13.5 x 8.7
Vandel, Photographic Studio, Madrid
Private Collection, Buenos Aires
- 85.** Painter's palette, c. 1932
32 x 40

Section 3

Gutero in Buenos Aires. Exhibitions, Salons and Prizes.

- 86.** *Gran Feria de la Pintura Joven / Big Fair of Young Painting* [invitation]
Buenos Aires, Boliche de Arte, October 26, 1927. Museo Xul Solar Collection, Buenos Aires
- 87.** *Tercera Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928 / Third Exhibition of Communal and Industrial Arts*. [catalogue]
Sociedad Rural Argentina, Buenos Aires, 1927-1928
- 88.** Medal to Alfredo Guttero. *Tercera Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928 / Third Exhibition of Communal and Industrial Arts*.
Sociedad Rural Argentina, Buenos Aires, 1927-1928
Gold plated silver medal, Ø 6 mm. Sculptor: Oliva Navarro. Private Collection, Buenos Aires
- 89.** *2ª Exposición de Pintura y Escultura / 2nd. Exhibition of Paintings and Sculptures* [catalogue]
Ateneo Popular de La Boca. Sociedad "Unión de La Boca"
From May 25 to June 10, 1928. Museo Xul Solar Collection, Buenos Aires
- 90.** *X Salón de Otoño* [catalogue]
Rosario, 27 de mayo de 1928
- 91.** Medal to Alfredo Guttero for Figure. *X Salón Nacional*, Rosario, 1928.
Sociedad Rural Argentina. Buenos Aires, 1927-1928
Gold medal, Ø 28 mm. Private Collection, Buenos Aires
- 92.** *XVIII Salón Nacional de Bellas Artes*. [catalogue]
Buenos Aires, 1928
- 93.** *V Salón Anual*. Museo Provincial "Rosa Galisteo de Rodríguez" [catalogue]
Comisión Provincial de Bellas Artes, 1928
- 94.** *XIX Salón Nacional de Bellas Artes* [catalogue]
Buenos Aires, 1929
- 95.** Anonymous, ca. 1929
Portrait of Alfredo Guttero in his workshop, reproduced in *La Prensa*, April 1929.
Vintage print, silver gelatin
17.5 x 23.5
- 96.** *1º Salón Anual* [catalogue]
Museo Provincial de Bellas Artes, Paraná, 1930
- 97.** *Muestras: Pompeyo Audivert, Héctor Basaldúa, P. Domínguez Neira, Alfredo Guttero* [catalogue]
Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario.
From July 12 to 23. Rosario, 1930
- 98.** Anonymous, 1931 [postcard]
Alfredo Guttero, *Annunciation*
First Prize Baltimore Pan American Exhibition 1931
Vintage print, silver gelatin
13.8 x 8.7
- 99.** *First Baltimore Pan American Exhibition of Contemporary Paintings* [catalogue] Baltimore.

Baltimore Museum of Art. January 15th - February 28th 1931

100. Invitation to a meeting and dinner party in tribute to Alfredo Guttero's artistic performance. Hotel Jousten. Buenos Aires, October 8, 1931

101. *Salón de Arte del Cincuentenario* [catalogue]
Comisión Provincial de Bellas Artes. La Plata, 1932

102. *Exposición Homenaje al Pintor Alfredo Guttero / Hommage Exhibition to the Painter Alfredo Guttero* [catalogue]

Salas de la Dirección Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.
From October 28 to November 15, 1933

Section 4

Guttero, cultural agent, 1927 - 1932

103. *Nuevo Salón. Año Primero* [catalogue]
Asociación Amigos del Arte. Buenos Aires, 1929

Ediciones Alfa. Cover design: Pablo Tosto; colophone design: Pompeyo Audivert

104. *Nuevo Salón. Año Primero* [catalogue]
Rosario. Comisión Municipal de Bellas Artes, 1929.

Ediciones Alfa. Cover design: Pablo Tosto; colophon design: Pompeyo Audivert

105. *Exhibition Rafael Barradas* [catalogue]
Buenos Aires. Asociación Wagneriana. Sección Arte Plástico.
From May 22 to June 14, 1930

106. *Exhibition Norah Borges de Torre* [catalogue]
Buenos Aires. Asociación Wagneriana. Sección Arte Plástico.
October 2 – 18, 1930

107. *Primer Salón Anual de Pintores Modernos* [catalogue]
Buenos Aires. Asociación Wagneriana. Sección Arte Plástico.
From December 23, 1930 to January 13, 1931

108. *Salón de Pintores Modernos* [catalogue]
Asociación Amigos del Arte. Buenos Aires, 1931

109. *Salón de Pintores Modernos* [invitation]
Asociación Amigos del Arte. Buenos Aires, 1931

110. *Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos* [catalogue]
Salón Centenario. Montevideo, May 1931

111. *Exhibition Miguel Carlos Victorica* [catalogue]
Asociación Amigos del Arte. Buenos Aires, 1931

112. *Salón de Pintores y Escultores Modernos* [catalogue]
Asociación Amigos del Arte. Buenos Aires, 1933

Section 5

Other Activities and Projects

113. *XI Salón de Rosario* [catalogue]
Comisión Municipal de Bellas Artes. Rosario, 1929

114. *Figari* [catalogue]
Ediciones Alfa, Buenos Aires, 1930. Cover design: Pablo Tosto;
colophone design: Pompeyo Audivert. *Nuevos valores plásticos en América, N°1* Collection, with text by Jorge Luis Borges.

115. Norah Borges, *Paulo and Virginia* [postcard]

Contemporary Argentine Painter

Edition "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

116. Víctor Cunsolo, *Grey Sunset* [postcard]

Contemporary Argentine Painter
Edition "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

117. Pedro Figari, *The Candidate* [postcard]

Contemporary Argentine Painter
Edition "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

118. Alfredo Guttero, *Seated Woman* [postcard]

Contemporary Argentine Painter
Edition "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

119. Alfredo Guttero, *The Beach* [postcard]

Contemporary Argentine Painter
Edition "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

120. Emilio Pettoruti, *Traveling Musicians* [postcard]

Contemporary Argentine Painter
Edition "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

121. Lino Enea Spilimbergo, *Meditating* [postcard]

Contemporary Argentine Painter
Edition "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

122. Xul Solar, *Diamujer* [postcard]

Contemporary Argentine Painter
Edition "Amigos del Arte", Buenos Aires, (ca. 1930)
9 x 13

123. "Cursos Libres de Arte Plástico" / "Free Visual Arts Courses
[poster]
at Av. De Mayo 1376, piso 11°, Estudio 300
Starting April 15, 1932

124. "Cursos Libres de Arte Plástico" / "Free Visual Arts Courses
[leaflet]
Av. De Mayo 1376, piso 11°, Estudio 300

Course: Sketching

125. "Cursos Libres de Arte Plástico" / "Free Visual Arts Courses
[leaflet]

Av. De Mayo 1376, piso 11°, Estudio 300

Course: Sketch decoration (Nude)

126. *XVIII Salón Anual y Primer Salón de Retratos y Autorretratos de Artistas Plásticos* [catalogue]

Association of Watercolorists, Pastelists and Engravers.
Dirección Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1932

Biographies Cintia Mezza- Mercedes Elgarte

Rafael Barradas was born on January 4, 1890 in Montevideo. Son of a Spanish painter, at a very young age he began drawing, and started his career by making cartoons for periodicals. In 1910 he exhibited his first oils and watercolors, and made contact with the intellectuals of Montevideo early in his career. At the age of 22, he participated in an exhibition organized at Galería Moretti y Catelli, and a year later, in August 1913, returned to Europe together with his friend Alfredo Medici. He visited Italy—where he met the Futurist poet Filippo Marinetti—Switzerland and France. He stayed in Barcelona, and the following year he moved to Zaragoza where he worked as artistic director of the magazine *Parainfo*. He was in touch with Guillermo de Torre and Joaquín Torres García, with whom he held an exhibition in 1917 at Galería Dalmau, in Barcelona. He participated in the Spanish Ultraist movement, and in 1916 created his first “Vibrationist” pieces. These were a combination of elements of Cubism and Futurism with his own particular view on the dynamics of modern life. His “Vibrationist” artwork was shown at Galeries Laietanes and his drawings were published in avant-garde magazines such as *Un enemig del poble* and *Arc Voltaic*. Thus, Barradas headed artistic renovation in the Spanish world of art. In 1919 he moved to Madrid, where he worked as a draftsman, designed figurines for the theater and he was in contact with the literary circle known as Generación del 27. In 1921 he took part in the Ultraist evening held at the Ateneo, where “clownism” or the recovery of the figure of the “floured clown” was officially presented, and in which Barradas portrayed different personalities, concealing his own features. In 1925 he participated in the Exposition de la Sociedad de Artistas Ibéricos [Exhibition of the Society of Iberian Artists] and his set designs were shown in Paris at the *Exposición Internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. In 1926 he moved into the Hospitalet de Llobregat, in Barcelona, where he founded the Ateneo de Hospitalet, and he executed landscapes and scenes at the Hospitalet. In 1928 he participated in the exhibition held in tribute to Marinetti in Barcelona, and he executed some religious paintings. Because of financial difficulties, and ailing of tuberculosis, Barradas returned home that year. He died in February 1929. In 1930 Alfredo Guttero organized Barradas’ first exhibition in the Río de la Plata, at the Visual Arts Section, in the Asociación Wagneriana in Buenos Aires. In recognition of his avant-garde work, other posthumous exhibitions were staged in Barcelona, at Galería Dalmau; in Montevideo, at the Ateneo and the Museo Nacional de Artes Plásticas; and in Buenos Aires, at the Museo Nacional de Bellas Artes. Barradas was included in the Biennial of São Paulo in 1963 and in the *Futurismo & futurismi* exhibition held in Venice in 1986. In 1992 and 1993, the Museum of Modern Art in New York (MoMA) included his work in its all encompassing exhibition of Latin American Artists of the Twentieth Century.

Antonio Berni was born on March 14, 1905 in Rosario, province of Santa Fe. In 1925 he won a fellowship that enabled him to travel to

Europe and attend the schools of André Lhote and Othon Friesz. In Paris he became interested in metaphysical painting, Surrealism, and takes part of the “Paris Group” together with other Argentine artists studying in Europe, such as Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Alfredo Bigatti, Raquel Forner, Lino Enea Spilimbergo y Víctor Pissarro. In 1930 he returned to Argentina and in 1932, he exhibited surrealist paintings and collages in Buenos Aires. The international and national crises influenced his work, which evolved into critical realism. In 1933 he worked with Mexican muralist David Alfaro Siqueiros. From then on, his work took on great dimensions, expressing on a monumental scale the struggles of the popular classes. He was granted a fellowship by the National Commission of Culture, which allowed him to travel in Latin America in 1941. Two years later, he won the National Salon Grand Prize of Honor. In 1944, together with Spilimbergo, Castagnino, Urruchúa and Colmeiro, he founded the first Taller de Arte Mural [Mural Art Workshop], with which he executed the paintings for the dome of Galerías Pacífico in Buenos Aires the following year. In the fifties he began a series dedicated to the more humble inhabitants inland, above all from the areas of Chaco and Santiago del Estero, and he showed a concern for the issue of internal migration. In 1959 he went back to his collages, a technique that he would develop in two series of works centered on two characters: Juanito Laguna, the boy from the shanty town, and Ramona Montiel, the prostitute. He used waste material such as corrugated iron sheets, cardboard and wood as well as lace, plastic lace edging, paper and cheap moldings. He renewed xylography by adding collage and prominent reliefs (“xilo-collage-relief”), as well as producing documentary prints. Berni won the Grand Prize in Engraving at the International Biennial of Venice in 1962. His engravings also won prizes at the International Biennials of Ljubljana and Cracow and at the Intergrafik Exhibition of Berlin. In 1965 he organized a retrospective of his work at the Instituto Di Tella, where he presented his ‘polymatter’ Monsters. Different versions of this show visited cities in Argentina, United States and several Latin American countries. That year he was appointed Honorary Member of the Accademia delle Arti del Disegno of Florence. As of 1967 he worked on multimedia environments. In 1971 he held a retrospective exhibition of his work at the Museum of Modern Art in Paris. In the seventies he employed elements of photographic realism and forayed into Expressionism. Paintings of this kind were exhibited in New York in 1977. At this time he worked on popular beliefs, and in 1976 he executed an environment dedicated to *La difunta Correa* [The Deceased Correa]. In 1979 he was elected member of the Academia Nacional de Bellas Artes [National Academy of Fine Arts]. He died in Buenos Aires on October 13, 1981. Among the exhibitions held in tribute to Berni, worthy of note were those held at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires [Museum of Modern Art of Buenos Aires] (1982); the Museo Nacional de Bellas Artes [National Museum of Fine Arts] (1984 and 1993); the Centro Cultural Borges (2001); and the Centro Cultural Recoleta (2002). In

2005, Malba - Colección Costantini organized an important retrospective to commemorate the 100th anniversary of his birth.

Alfredo Bigatti was born on July 19, in Buenos Aires in 1898. He studied drawing and modeling at the Unione e Benevolenza association, at the Sociedad Estímulo de Bellas Artes [Fine Arts Incentive Association], and in 1915 he enrolled in the Escuela Nacional de Bellas Artes [National Fine Arts School], from which he graduated as Professor in Arts. In 1923 he traveled to Europe and studied under Antoine Bourdelle at La Grande Chaumière, in Paris. Three years later he won the First National Prize with his bronze *Pureza* [Purity]. He returned to Europe in 1929 and visited Italy, Belgium, Greece, Spain and England. That same year he showed his work at the Nuevo Salón. Año Primero [New Salon. First Year] at the Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts Association] in Buenos Aires. In 1928 he taught drawing at the Escuela Nacional de Bellas Artes. In May 1931 he participated in the Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos [First Group of Modern Argentine Painters], held in Montevideo, and the Salón de Pintores Modernos [Modern Painters Salon] at Amigos del Arte. In 1932 together with Raquel Forner, Alfredo Guttero and Pedro Domínguez Neira, he created the Cursos Libres de Arte Plástico [Free Visual Arts Courses]. The following year he took part in the Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculptors Salon] at Amigos del Arte. He was awarded the Grand National Prize in Sculpture in 1935 for his piece *Alba*, and the following year he was appointed Vice president of the Sociedad Argentina de Artistas Plásticos [Argentine Society of Visual Artists], and became its president in 1941. During that time, he executed sculptures in stone and numerous funerary reliefs in terracotta and bronze. In 1940 he won the bid for the monument of Bartolomé Mitre, a project he worked on until its siting in the city of La Plata. In 1942 he began to work on the idea of a monument of Julio A. Roca in Choele Choel, and made the first drawings for the Monumento Nacional a la Bandera [National Monument to the Flag], in collaboration with sculptor José Fioravanti and architects Alejandro Bustillo and Ángel Guido. The work was inaugurated years later, in 1957, in the city of Rosario. During the fifties Bigatti worked on several reliefs for the Monumento a la Bandera as well as the set design for the opera *La Médiun*, premiered at the Colón Theater. In 1951 he held a solo exhibition at the Plástica gallery, and in 1958 he was awarded the Gold Medal in Engraving at the Brussels International Exhibition. In 1963 he visited Europe with his wife Raquel Forner, and died the following year in Buenos Aires. Among his posthumous exhibitions, noteworthy was a retrospective at the Museo Nacional de Bellas Artes [National Museum of Fine Arts] in 1985 and the exhibition held at the Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori" ["Eduardo Sívori" Museum of Fine Arts], in 1998.

Norah Borges (Leonor Fanny Borges de Torre) was born in Buenos Aires on March 4, 1901. She began her studies in art in Geneva at the École des Beaux Arts. In 1918 her family moved to Lugano,

where she studied xylography. That same year they traveled to Spain. Norah and her brother, writer Jorge Luis Borges, came into contact with the Ultraist avant-garde and began to contribute to their publications. She returned to Buenos Aires in 1921 and participated of the launch of *Prisma. Revista Mural*. In 1923 her brother asked to illustrate the cover of his first book of poems *Fervor de Buenos Aires*, and in 1923, she illustrated *Hélices*, a book of poems by Guillermo de Torre. The family went back to Europe. They visited London, Paris, Geneva, Nimes, Avignon and Barcelona. On her return to Buenos Aires, in 1924, Norah began to collaborate with the *Martín Fierro* magazine, and in 1926 she held her first solo exhibition at Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts Association]. That same year she showed her work together with Emilio Pettoruti and Xul Solar at the Exposición de Pintores Modernos [Modern Painters Exhibition] organized in honor of Filippo Marinetti, also at Amigos del Arte. During the twenties, Norah was commissioned by many writers to illustrate their books. She took part in the Nuevo Salón [New Salon] in 1929, and the Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculptors Salon] in 1930, both at Amigos del Arte. That same year she held a solo exhibition and participated in the Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Primer Grupo [First Annual Salon of Modern Painters. First Group], both shows in the Sección de Arte Plástico [Visual Arts Section] of the Asociación Wagneriana of Buenos Aires. All these projects were coordinated by Alfredo Guttero. In 1931 she participated in the Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos [First Group of Modern Argentine Painters], in the city of Montevideo, and in Buenos Aires, she showed her work in the Salón de Pintores Modernos of Amigos del Arte. Married to Guillermo de Torre, in 1932 they settled in Madrid, and in 1934 she showcased a solo exhibition at the Museo de Arte Moderno [Museum of Modern Art] of Madrid. In 1936 she participated in the exhibition *L'Art Espagnol Contemporain* at the Jeu de Paume in Paris. When the Civil War broke out, Norah and Guillermo left for Paris and went back to Argentina in 1937. During the forties she dedicated herself to illustration, and held several solo exhibitions in Buenos Aires. In 1945 Ramón Gómez de la Serna dedicated an illustrated monograph to her work, which was published by Editorial Losada. In 1955 she held a solo exhibition at the Bonino gallery and in 1990 Art House showcased her works executed during the 1923-1961 period. In 1996 the Centro Cultural Borges showcased a retrospective of her oeuvre. Norah Borges died two years later in Buenos Aires, on July 20, 1998. The Neuquen branch of the Museo Nacional de Bellas Artes [National Museum of Fine Arts] organized the exhibition *Norah Borges. Mito y vanguardia* [Myth and Vanguard] in 2006.

Horacio Butler was born in Buenos Aires on August 28, 1897. He enrolled in the Academia Nacional de Bellas Artes [National Academy of Fine Arts] and in 1922 was granted a fellowship to travel to

Europe. After ten months in the art colony of Worpswede in Germany, he set himself up in Paris around 1930, where he frequented the schools of André Lhote and Othon Friesz. In 1928, back in Buenos Aires for a short period, he sponsored an exhibition at the Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts Association] which included several Argentine artists studying in Europe and which would later become known as the “Paris Group” or “Los muchachos de París”. In 1929 he forms part of this group together with Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Alfredo Bigatti, Raquel Forner, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo and Víctor Pissarro. That same year Butler presents his work at the Nuevo Salón. Año Primero [New Salon. First Year], showcased in Amigos de Arte [Friends of the Arts]. In 1930 he participated in the Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculptors Salon] and in 1931, the Salón de Pintores Modernos, both held at Amigos del Arte. That year he also exhibited his work at the Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos [First Group of Modern Argentine Painters] held in the city of Montevideo in May 1931, and at the Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Primer Grupo [First Annual Salon of Modern Painters. First Group], organized by the Fine Arts Section of the Asociación Wagneriana, between December 1930 and January 1931. In 1933 Butler returned to Argentina definitely and held his first solo exhibition at Amigos del Arte. As of 1935 he painted landscapes in the Delta. In 1943 he was elected full member of the Academia Nacional de Bellas Artes and acted as permanent jury of the Premio Palanza [Palanza Prize]. He taught in national schools up to 1951, and created set designs for the Colón Theater in Buenos Aires, the Solís Theater in Montevideo, and the Scala in Milan. He participated in official halls as of 1924, and among his joint exhibitions abroad, highlights are the International Exhibition of Paris (1937) and the Exhibition of Argentine Art showcased at the Museum of Modern Art in Paris (1964). In 1965 his autobiography *La pintura y mi tiempo* [Painting and My Time] was published, and in 1973 he was awarded the Grand Prize of the National Arts Fund. In 1981, he was unanimously awarded the Alejandro E. Shaw Foundation Prize and at the end of 1982, the Premio Konex de Brillante. That same year he held a retrospective exhibition at the Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” [“Eduardo Sívori” Museum of Fine Arts]. Horacio Butler dedicated his latter years to making tapestries. He died in Buenos Aires in 1983.

Horacio Coppola was born on July 31, in Buenos Aires in 1906. He studied law at the University of Buenos Aires (UBA). In 1929 he founded the first Cinema Club together with León Klimowsky and Néstor Ibarra. That year he took the photographs for the first issue of *Evaristo Carriego* (1930), by Jorge Luis Borges, and in 1933 he published *Siete temas de Buenos Aires* [Seven Themes on Buenos Aires], in the magazine *Sur*. In 1930 he visited Europe for the first time, and on his second trip in 1932, he set himself up in Berlin to study in

the Photography Department of the Bauhaus, under the direction of Walter Peterhans. It is in Berlin that he made the film *Traum*, together with Walter Auerbach, and collaborated with the photographer Grete Stern in the Studio *ringl + pit*. In 1935 he was commissioned to photograph Sumerian art at the British Museum and the Louvre, material published in *L' Art de la Mesopotamie*. That same year he returned to Buenos Aires and continued working with Grete Stern, his wife, on several projects; in 1937 they opened a photographic studio. During those years, Coppola focused on the city of Buenos Aires, and a series of those photographs were published in the book *Buenos Aires 1936 (Visión fotográfica)* [Buenos Aires 1936 (Photographic Vision)], with a preface by Alberto Presbisch and Ignacio Anzoátegui. The album was commissioned by the Municipality of Buenos Aires, as part of the celebrations commemorating the four hundredth anniversary of the founding of the city by Pedro de Mendoza. He also filmed *Así nació el Obelisco* [That's How the Obelisk was Born]. During this period he used a Leica camera and a Siemens filming camera of 16 mm. During the forties, he recorded the work of the Brazilian architect and sculptor *O' Aleijandinho*; these photos were exhibited at Amigos del Libro [Friends of the Book] and published years later. Among his most famous exhibitions, worthy of note are: *Cuarenta años de fotografía* [Forty Years of Photography] at the Museo Nacional de Bellas Artes [National Museum of Fine Arts], 1969; *Mi fotografía* [My Photography], at Fundación San Telmo [San Telmo Foundation], 1984; *Antología fotográfica 1927-1992* [Photographic Anthology 1927-1992], Museo Nacional de Bellas Artes, 1992 and *El Buenos Aires de Horacio Coppola* [Horacio Coppola's Buenos Aires], Julio González Center of the Valencian Institute of Modern Art, Valencia, 1996-1997. In 2005 Galería Jorge Mara-La Ruche held an exhibition of the photographs of the thirties at the Spanish art fair ARCO and in ArteBA. In 2006, Malba - Colección Costantini presents the exhibition *Coppola 100 años*. In recognition of his career, the photographer was awarded the Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes [Grand Prize of the National Arts Fund] (1985) and was declared Distinguished Citizen of the City of Buenos Aires (2003). Currently, he lives in Buenos Aires.

Víctor Cunsolo was born on April 2, 1898 in Vittoria, province of Siracuse in Sicily, Italy. At the age of 10, he settled to Argentina with his family, who in 1913 moved to the neighborhood of Barracas. He studied drawing and painting at the Sociedad Unione e Benevolenza. In 1921 Juan del Prete, a friend of the artist's, introduces him to the El Bermellón group, which worked in the neighborhood of La Boca. Víctor Pissarro, Juan A. Chiozza, Orlando Stagnaro, José Luis Menghi, Salvador Calí, Adolfo Guastavino and Guillermo Facio Hebequer were in the group, among other artists and writers. At the age of 26 he presented work for the first time at the hall organized by the Mutualidad de Estudiantes de La Boca [Benefit Society of La Boca Students]. In 1927 he held his first solo exhibition at La Peña—at Café Tortoni—and in 1928 he was invited by Alfredo Gut-

tero to show his work at the Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts Association]. In 1930 he took part in the Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculptors Salon] and the following year in the Salón de Pintores Modernos both in Buenos Aires at Amigos del Arte. He presented work in the national salons between 1927 and 1931, and between 1933 and 1935. Later, he exhibited work in Rome, Milan and Genoa. Cunsolo was dedicated to urban landscape and the boats in the port of La Boca, but for reasons of health, he moved to the Province of La Rioja, in 1933. There he painted the landscapes of inland La Rioja, above all of Chilecito. In 1936 he returned to Buenos Aires with the intention of going back north, but he died in Lanús, Province of Buenos Aires, in 1937, at the age of 39. That same year, the Ateneo Popular of La Boca and Amigos del Arte organized exhibitions in tribute to Cunsolo. In 1970, between October and November, Galería Feldman organized and exhibition in homage to the painter, including in the short Catalogue a passage that had been published in Issue Nº 43 of ARS in 1949. Of the exhibitions held in his honor over the years, noteworthy was the show organized by the Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” [“Eduardo Sívori” Museum of Fine Arts] in October 1985.

Pedro Domínguez Neira was born on June 29, in Buenos Aires in 1894. He studied at the Academia Nacional de Bellas Artes [National Academy of Fine Arts], under the direction of Pío Collivadino and Cesáreo Bernaldo de Quirós. Neira graduated as Professor of Drawing in 1922. Between 1929 and 1930, he traveled to Europe to complete his studies, visiting Belgium, Italy, Spain, Germany and France. In Paris he attended André Lhote’s school. Between 1929 and 1931, he took part in several exhibitions in the Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts Association], such as the Nuevo Salón. Año Primero [New Salon. First Year] (1929); the Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculptors Salon] (1930) and the Salón de Pintores Modernos (1931). In 1930 he held a solo exhibition of landscapes, figures and portraits at the Asociación Wagneriana of Buenos Aires, which included an illustrated catalogue with a prologue by Luis Falcini. He also participated in the Primer Salón Anual de Pintores Modernos. Primer Grupo [First Annual Salon of Modern Painters. First Group]. In May 1931 he took part in the Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos [First Group of Modern Argentine Painters] held in Montevideo. In 1932 together with Alfredo Gut-tero, Alfredo Bigatti and Raquel Forner he was founding member of the Cursos Libres de Arte Plástico [Free Visual Arts Courses]. That same year he won the Eduardo Sívori Prize. He was invited to participate in the international exhibitions of New York and San Francisco in 1939. He was awarded the First Municipal Prize, Gold Medal (1939) and First Prize at the National Salon (1940). In 1946 he participated in the *Art Américaine* exhibition, showcased at the Casa de América Latina in Paris. He took part in the Venice

Biennial (1952) and the São Paulo Biennial (1957). He was awarded the Gold Medal at the Salón Municipal de Artes Plásticas “Manuel Belgrano” [“Manuel Belgrano” Municipal Salon of Fine Arts] (1958). During the sixties he held several exhibitions at the Bonino and Van Riel galleries. Throughout his career as an artist, he taught drawing and painting. He died in Miramar in 1970.

Luis Falcini was born in Buenos Aires in 1889. He began his artistic formation with woodcarver and craftsman Benjamín Asmaghi, and then studied drawing at the Academia Nacional de Bellas Artes [National Academy of Fine Arts]. He participated in the Exposición Internacional del Centenario [Centennial International Exhibition] (1910). He was granted a fellowship by the National Government in 1911 for four years to further his studies in Paris. The painter Ramón Silva went with him. In 1914 he took part in the National Fine Arts Salon in Paris. He lived in Florence until 1913 and, following a brief stay in Argentina, returned to Europe in 1915. In 1918 he returned home and then went on to Montevideo. There he lectured on drawing and sculpture at the Escuela de Bellas Artes [Fine Arts School] up to 1929, when he returned to Argentina. He won the Second Prize in the Salón Nacional [National Salon] in 1924, and three years later, in 1927, he won the First Prize. From 1916, and particularly from 1925 to 1930, he maintained a fluid correspondence with Alfredo Gut-tero. In 1929 he participated in the Nuevo Salón. Año Primero [New Salon. First Year], held at the Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts Association]. In 1931 he organized an exhibition in tribute to Martín Malharro at the Asociación Amigos del Arte and, together with his colleague and friend Gut-tero, he coordinated the Cursos de Arte Plástico [Visual Arts Courses]. In 1935 he was appointed director of the Museo Municipal de Bellas Artes [Municipal Museum of Fine Arts of Buenos Aires], currently the Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” [“Eduardo Sívori” Museum of Fine Arts], an institution he directed up to 1943. During his tenure, he organized several exhibitions, among which was *Obras de Arte Argentino desde Pueyrredón hasta nuestros días* [Argentine Works of Art from Pueyrredón to Our Days], an exhibition which is proof of Falcini’s intention of creating a museum specializing in Argentine art. As of 1947 he became director of Fine Arts in the Argentine Hebrew Society, where he was in charge of the organization of a permanent exhibition hall and an annual art competition. In 1948 he held a solo exhibition there. As well as his work as a sculptor and cultural coordinator, he published a host of articles and essays centered on teaching and art instruction at a primary level. He died in Buenos Aires in 1973.

Pedro Figari was born in Montevideo on June 29, 1861. He studied law and graduated in 1886. He traveled to Europe where he visited France, England, Germany, Austria, Belgium, Holland, Denmark and Italy. In the latter, he frequented the workshop of the Venetian maestro Ripari.

During his youth, he was active in politics, worked as a journalist, and studied drawing and painting at Godofredo Sommariva's workshop. On his return from Europe, he became a Representative for the Districts of Rocha (1896) and Minas (1899), and finally he was elected Vice president of the Lower House. Towards the end of the 1800s, he drafted a bill for the creation of the Escuela de Bellas Artes [School of Fine Arts] and expressed an interest in the work of the Ateneo of Montevideo. He was president of that institution for several years, and through it, he encouraged competitions and exhibitions. In 1909 he was appointed member of the Board of the Escuela Nacional de Artes y Oficios [National School of Arts and Trades] and in 1915 he became Director of that institution. As of 1917, at the age of 56, he gave up his work at the School and devoted himself completely to painting. In 1921 he moved to Buenos Aires and held a joint exhibition with his son Juan Carlos—painter and architect—at Galería Müller. Two years later, the Comisión Nacional de Bellas Artes [National Commission of Fine Arts] in Buenos Aires showcased a solo exhibition of his work. In 1924 he co-founded the Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts Association]. The following year he traveled to Paris, a city where he lived for nine years, working tirelessly in his workshop in Place du Pantheon, until his return to Uruguay at the beginning of 1934. His works were exhibited at the Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculptors Salon] in 1930, at Amigos del Arte [Friends of the Arts] of Buenos Aires. That same year he took part in the Uruguayan Exposición del Centenario [Centennial Exhibition], winning the Grand Prize in Painting and the following year, he participated once more in the Salón de Pintores Modernos at Amigos del Arte. In 1930, a book on Figari was published within the context of the project called Nuevos Valores Plásticos de América [New Art Values of America], organized by Alfredo Bigatti, Raúl Lagomarsino and Alfredo Gutierrez, with a prologue by Jorge L. Borges. Figari was also a writer and essayist, and produced works such as *El arquitecto* [The Architect] (1928) and *Arte, estética e ideal* [Art, Aesthetics and The Ideal] (1912). Among his most prominent exhibitions, noteworthy are the *Exposición Iberoamericana* [Iberoamerican Exhibition] in Seville, where he was awarded the Gold Medal (1930), and the Olympic Competition and Exhibition of Art at the Museum of History, Science and Art of Los Angeles (1932). In 1934 he was appointed member of the Comisión Honoraria de Cultura Artística Escolar [Honorary Commission of Artistic Culture in Schools] and, in 1936, he formed part of the commission in charge of organizing the Uruguayan presentation at the Exposición Internacional de Artes y Técnicas [International Exhibition of Arts and Technology] which was to be held the following year in Paris. In 1937 he participated in the Primer Salón Nacional [First National Salon] of Montevideo. The following year in June, Amigos del Arte organized a solo exhibition of his work in Buenos Aires. Figari died in Montevideo in 1938. Noteworthy among the posthumous exhibitions of his oeuvre were those showcased at the Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris (1960); the Museo Nacional de Bellas Artes [National Museum of Fine

Arts] of Buenos Aires (1961 and 1992); the Instituto Torcuato Di Tella, in Buenos Aires (1967) and the Center for Inter-American Relations of New York (1986).

Raquel Forner was born on April 22, in Buenos Aires in 1902. She graduated from the Academia Nacional de Bellas Artes [National Academy of Fine Arts] in 1923 as Professor in Drawing, and in 1928 she held her first solo exhibition at Galería Müller. She traveled to Europe between 1929 and 1931 where she studied under Othon Friesz at the Académie Scandinave in Paris; there she presented her work at the VIII Salon des Tuilleries. In 1930 she took part in the Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculptors Salon], at the Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts Association]; the Primer Salón Anual de Pintores Modernos [First Annual Salon of Modern Painters] and held a solo show of oils and watercolors; the latter two exhibitions were held at the Asociación Wagneriana. The following year, she presented work at the Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos [First Group of Modern Argentine Painters] in Montevideo and the Salón de Pintores Modernos [Modern Painters Salon] in Buenos Aires, at Amigos del Arte. In 1932 she set up the Cursos Libres de Arte Plástico [Free Visual Arts Courses] together with Alfredo Gutierrez, Pedro Domínguez Neira and Alfredo Bigatti. In 1935, she participated in *The 1935 International Exhibition of Paintings* at the Carnegie Institute of Pittsburgh, United States. In 1937 she was awarded the Gold Medal at the International Exhibition of Paris, and later participated in several international exhibitions in New York and San Francisco. In 1942 she was awarded the First National Prize in Painting at the XXXII Salón Nacional [32nd National Salon] of Buenos Aires. In 1946 Forner held a solo exhibition at Galería Müller and, a year later, she won the Palanza Prize. In 1951 she was elected fellow of the Royal Society of Arts of England. In 1956 she was awarded the Grand Prize of Honor at the XLV Salón Nacional de Bellas Artes [45th National Salon of Fine Arts] of Buenos Aires. During that year she visited the United States, and presented her work at the Pan American Union in Washington, and the Inter-American Biennial of Porto Alegre, Brazil. The Museum of Modern Art of New York acquired *Lunas* [Moons]. In 1958 she held an exhibition at Roland de la Aenlle Gallery in New York, and won the Press Prize at the Primera Bial Interamericana de Arte [First Biennial of Inter American Art] of Mexico. The following year, Forner traveled to Europe and participated in the 24th Biennial of Venice; she also presented work at the Inter American Art Show in Dallas. In 1960 she held a solo exhibition at the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art] in Rio de Janeiro. She was guest of honor at the 6th Biennial of São Paulo (1961), in the Argentine Section, and in 1962, the Museo Nacional de Bellas Artes [National Museum of Fine Arts] showcased the artists' work in a solo exhibition. In 1963 she participated in *Women in Contemporary Art*, Duke University,

Durham, United States, and in *L'Art Argentin Actuel* at the Musée National d'Art Moderne, Paris. Between 1966 and 1980, she held a series of solo exhibitions and participated in joint exhibitions at home, in Europe, the United States and Japan. In 1982 she founded the Fundación Forner-Bigatti [Forner-Bigatti Foundation] in Buenos Aires, and painted *Origen de una Nueva Dimensión* [Origin of a New Dimension] for the new building of the Organization of American States (OAS) in Washington. She died in Buenos Aires in 1988. That same year, the Museo de Arte Moderno [Museum of Modern Art] of Buenos Aires organized its first exhibition in honor of the artist. Among the posthumous exhibitions, noteworthy are those showcased by the Centro Cultural Recoleta in 1998 and 2002. In March 2005 important works from Forner's corpus were included in the joint exhibition *Berni y sus contemporáneos. Correlatos* [Berni and his Contemporaries. Correlates], organized and showcased by Malba – Colección Costantini, to celebrate the 100th anniversary of the birth of Antonio Berni.

Emilio Pettoruti was born in La Plata, Province of Buenos Aires, on October 1, 1892. He studied at the Escuela de Bellas Artes [School of Fine Arts]. Soon after he began to show his first works in the windows of Gath & Chaves, a department store, and in 1911 he held his first exhibition in the halls of *Buenos Aires*, a local paper. In 1913 he traveled to Florence, where he came into contact with the Futurist avant-garde and visited the first Esposizione d'Arte Futurista "Lacerba". In Italy he participated in numerous exhibitions and visited several cities and studied various art techniques. In Florence he met up with Xul Solar, and between 1916 and 1917 he lived in Rome, where he met artists such as Giacomo Balla, Giorgio De Chirico, Carlo Carrá and others from the avant-garde circles of magazines like *Valori Plastici*. Later he settled in Milan where he worked illustrating books, designing for stained glass and developing stage sets. He participated in the 12th International Biennial of Venice in 1920, and the following year, while taking part in the Prima Mostra del Paesaggio Italiano and the Esposizione Nazionale della Città di Roma, the work he sent to Buenos Aires for the Salón Nacional [National Salon] was turned down by the jury. He traveled to Vienna and several German cities. In 1924 he returned to Argentina together with Xul Solar, and that same year he held an exhibition at Galería Witcomb in Buenos Aires, an exhibition which caused considerable controversy in the community. Between 1927 and 1932, he directed the Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata [La Plata Provincial Museum of Fine Arts]. In 1930 he participated in the Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculptors Salon], and in 1931, he presented work for the Salón de Pintores Modernos [Modern Painters Salon], both held at the Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts Association] in Buenos Aires. In January 1932 he was dismissed from his post at the Museum, but a group of writers, artists and journalists managed to move

public opinion and he was reinstated in his job. At the end of the thirties he held an exhibition at the Círculo de Bellas Artes [Fine Arts Circle] of Montevideo, and made friends with Jorge Romero Brest. In 1940 he exhibited once again at Amigos del Arte, and in 1944 participated in two exhibitions abroad: at the Museum of Modern Art of San Francisco and at the National Academy of New York. In 1947 he was again dismissed from his position as director of the Museo Provincial. He returned to Europe and during the fifties he held a host of exhibitions in galleries in Milan, Florence, Rome and Paris. In 1960 he exhibited at the first international exhibition of modern art to be held at the Museo de Arte Moderno [Museum of Modern Art] of Buenos Aires. Two years later the exhibition *Pettoruti. Homenaje Nacional a 50 años de labor artística* [Pettoruti. National Homage to Fifty Years of Art Work] was showcased at the Museo Nacional de Bellas Artes [National Museum of Fine Arts]. This exhibition included works from the period 1953-1962, and the prologue of the catalogue was by Jorge L. Borges. In 1966 he traveled to Argentina and finished his memoirs, which were published under the title *Un pintor ante el espejo* [A Painter Before the Mirror]. He was awarded the Premio Continental Guggenheim de las Américas (1956) and the Grand Prize awarded by the Fondo Nacional de las Artes [National Arts Fund] (1967). In his last years, he held exhibitions in various European cities, and represented Argentina at the 11th International Biennial of São Paulo, Brazil, in 1971. Pettoruti died in Paris on October 16, 1971 at the age of 79. The Museo Nacional de Bellas Artes of Buenos Aires held two significant retrospectives in 1982 and in 2005. In 1995 the Fundación Pettoruti organized and anthological exhibition in the Palais de Glace and published a well reasoned catalogue of his work.

Ignacio Pirovano was born in Paris on January 26, 1909. He graduated from Law School while studying art at André Lhote's Parisian workshop. He moved to Buenos Aires in 1929, and exhibited at the Nuevo Salón [New Salon] organized by Alfredo Guttero at the Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts Association]. In 1933, at the same Salon, he held his second solo exhibition. Before that, he took part in several joint exhibitions organized by Guttero, showing in the Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculptors Salon] of 1930 at Amigos del Arte; the following year, at the Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos [First Group of Modern Argentine Painters], in Montevideo, Uruguay; and finally, at the Salón de Pintores Modernos [Modern Painters Salon] of Amigos del Arte, in 1931. In 1936 he was awarded the Bárbara de Díaz Prize at the Salón Nacional. After twenty years dedicated to painting, in 1945 he decided to give it up as a result of a strong ability of self criticism. He turned, therefore, to the study of Argentine Concrete Art, and established contact with the exponents of these new expressions, such as Tomás Maldonado, who introduced him to the work of Georges Vantongerloo. Pirovano also starts his own col-

lection. He traveled to Europe where he encounters art forms linked to scientific advances. Later, concurring with the thoughts of Vantongerloo and his idea of “generating forms by the combination of the simplest forms of the elements of the plane”, Pirovano termed the 1960 works of Eduardo Mac Entyre and Miguel Ángel Vidal *arte generativo* [Generative art], two unknown artists at the time. His efforts with the Museo de Arte Moderna [Museum of Modern Art] of Buenos Aires to acquire and to return to the city the outstanding pieces of sculptor Sesostris Vitullo—works that are currently part of its collection—were invaluable. The following year and up to 1953, he was Director of the Museo Nacional de Arte Decorativo [Museum of Decorative Art] of Buenos Aires; and for a year (1952-1953) he was President of the Comisión Nacional de Cultura [National Commission of Culture]. He collaborated with foreign institutions as advisor to the fledgling Museo de Arte Moderno [Museum of Modern Art] of Rio de Janeiro and encouraging and carrying out exhibitions abroad of the work of outstanding Argentine artists. He died in Buenos Aires in 1980. His efforts to spread and promote modern art contributed to changing the rigid academicism which pervaded the Argentine cultural society at the time.

Antonio Sibellino was born on June 7, in Buenos Aires, in 1891. He studies in the workshops of the sculptors Torcuato Tasso and Arturo Dresco, and he enrolled in the Academia Nacional de Bellas Artes [National Academy of Fine Arts]. In 1909 the National Congress granted him a fellowship to travel to Europe to further his education. In Italy he attended the Accademia Albertina of Turin. Two years later, he moved to Paris to continue with his studies at La Grande Chaumière. The works and sketches that he executed during his stay in Paris are related to the sculptures of Antoine Bourdelle and Aristide Maillol. In 1915 when World War I broke out, he returned to Argentina. In the early twenties and up to the end of the thirties, he worked on a series of reliefs. In 1926 he executed *Crepúsculo* [Sunset] and *Salida del sol* [Sunrise], which are considered to be the first abstract sculptures to have been created in Argentina. Even so, nature is at the source of his inspiration. In 1930 he participated in the Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculptors Salon] organized by Alfredo Guttero at the Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts Association], and in September that year, he held a solo exhibition of a group of 18 works consisting of plasters and drawings at the Asociación Wagneriana of Buenos Aires, also organized by Guttero. At the beginning of the decade, together with his friends and fellow artists Lino E. Spilimbergo and Luis Falcini, he signed the Founding Memorandum of the Sindicato de Artistas Plásticos [Union of Visual Artists]. In 1938 he began a series of works related to the Spanish Civil War such as *La viuda* [The Widow] and *Dolor de España* [The Grief of Spain]. In 1946 he taught sculpture at the Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano” [“Manuel Belgrano” School of Fine Arts] up to

1952. In 1955 he was appointed to teach sculpture at the Escuela de Bellas Artes [School of Fine Arts] of the Universidad Nacional de La Plata [National University of La Plata]. He died on July 18, in Buenos Aires in 1960.

Lino Enea Spilimbergo was born in Buenos Aires on August 12, 1896. Together with his family, he lived in Italy between 1899 and 1901. They returned to Argentina in 1902, and in 1915 Spilimbergo enrolled in the Academia Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” [National Academy of Fine Arts “Prilidiano Pueyrredón”]. He studied under Pío Collivadino, Ernesto de la Cárcova and Carlos Ripamonte, and graduated as Professor in Drawing. He traveled to Mar del Plata to paint outdoors. He moved to San Juan, where he held his first exhibition in 1921. In 1922 he won the Prize in Engraving at the XI Salón Nacional [11th National Salon]. In 1925 he again exhibited at the Salón Nacional, and won the Premio Único al Mejor Conjunto [Single Prize for the Best Group] for his oils *Vieja puyutana* [Old Puyutana Woman], *Descanso* [Rest], *El ciego* [The Blind Man] and *Paisaje andino* [Andean Landscape]. Money from the Prize enabled him to travel in Europe. After visiting Italy and Germany, he stayed in Paris and took classes with André Lhote. In 1928 he participated in a joint exhibition of the Grupo de pintores de vanguardia [Group of Avant-Garde Painters], organized by Alfredo Bigatti and Horacio Butler at the Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts Association] of Buenos Aires. Back in Argentina, he settled in San Juan and began his first “terraces”, a series related to the metaphysical painting of the Italian artist Giorgio De Chirico. In 1930 Alfredo Guttero encouraged him to hold a solo exhibition and to take part in the Salón Anual de Pintores Modernos [Annual Salon of Modern Painters]. Both exhibitions were showcased in the Sección de Arte Plástico [Visual Arts Section] of the Asociación Wagneriana of Buenos Aires. That same year he participated in the Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculptors Salon], and a year later, the Salón de Pintores Modernos [Modern Painters Salon], both held at Amigos del Arte. He also exhibited at the Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos [First Group of Modern Argentine Painters] in 1931, in Montevideo. In 1932 Spilimbergo was invited to take part in the *Exposición de Grabadores Argentinos* [Exhibition of Argentine Engravers] in Nueva York. A year later he founded the Sindicato de Artistas Plásticos [Union of Plastic Artists] together with Antonio Sibellino and Luis Falcini, and he meets the Mexican muralist David Alfaro Siqueiros, who arrived in Buenos Aires on the invitation of Amigos del Arte. Together with Siqueiros and other local artists, such as Berni and Castagnino, they make the mural *Ejercicio plástico* [Plastic Exercise] in the basement of the house of Natalio Botana, director of the newspaper *Crítica*. That same year, he won the Primer Premio Nacional de Pintura [First National Prize in Painting], and participated in an exhibition of original posters, copies of series and scene-photographs of social

content, organized by the members of the muralist group. Between 1934 and 1939, he worked at the Instituto Argentino de Artes Gráficas [Argentine Institute of Graphic Artists] as professor of Painting and he works as professor of drawing and painting at the Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” up to 1948. At the same time he was working on a series of monotypes known as *Breve Historia de Emma* [Brief Story of Emma] in 1945, and he created the Taller de Arte Mural [Mural Art Workshop] together with Berni, Urruchúa, Colmeiro and Castagnino. One year later he made the murals for the Galerías Pacífico of Buenos Aires. In 1960 he traveled to Paris and on his return he moved to Unquillo, Córdoba, where he died in 1964. Among his posthumous exhibitions, noteworthy was the retrospective organized at the Centro Cultural Recoleta, in 1999.

Miguel Carlos Victorica was born in Buenos Aires on January 4, 1884. He began studying art with the Italian painter Ottorino Pugnali. In 1901 he enrolled in the school of the Asociación Estímulo de Bellas Artes [Fine Arts Incentive Association], where he studied under Della Valle, Giudici, Sívori and de la Cárcova. In 1911 he traveled to Paris, and took classes with Désiré Lucas; he was granted a fellowship by the Argentine government to further his education in Europe. He visited Spain and Italy. He executed works such as the portrait of the sculptor Madariaga, and of his mother, as well as *Collar de Venecia* [The Venetian Necklace] while he was living in Paris. In 1917 he worked on the decoration of the Minister of Public Works' Office, and that same year he participated for the first time in the Salón Nacional [National Salon] and held an exhibition at the Salon L'équetique in Paris. On his return to Argentina in 1918 he settled in Vuelta de Rocha, in the neighborhood of La Boca. Between 1923 and 1925, he participated in an itinerant exhibition organized by the University of La Plata, which visited Rome, London, Paris, Vienna and Madrid. In 1926, he was included in the Argentine Exhibition held in Bolivia. He also won the Third Municipal Prize and the Prize for the Best Group. In 1929 he participated in the Nuevo Salón [New Salon] and in 1930 showed at the Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculptors Salon], both held at the Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts Association] of Buenos Aires and organized by Alfredo Gutierrez. In 1931 he presented his first solo exhibition at Amigos del Arte also organized by Gutierrez. In 1935 he exhibited his work in Pittsburg, USA. In 1938 he won the Premio Estímulo Salón Nacional [National Salon Incentive Prize], and in 1941 he was awarded the Grand Prize of the Salón Nacional. He traveled inland, and in Chile, Bolivia and Peru. In 1946 he presented work at the official salons of Rosario, Santa Fe, Córdoba, Paraná and La Plata. In 1949 he held exhibitions at the Museo de Bellas Artes de La Boca [La Boca Fine Arts Museum]; the Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” [“Eduardo Sívori” Museum of Fine Arts] in Buenos Aires; the Provincial Museums of Fine Arts of Buenos Aires, Paraná and Santa Fe; and in the Museo Municipal de

Bellas Artes [Municipal Museum of Fine Arts] of Rosario. In 1950, his work was shown at the Museo Nacional de Buenos Aires [National Museum of Buenos Aires] and Galería Bonino. Victorica died in Buenos Aires on February 9, 1955. Some of his paintings are part of the collections of the Museo Nacional de Bellas Artes; Museo de Bellas Artes de La Boca; Museo Municipal de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”; the Provincial Museums of Buenos Aires, Santa Fe and Paraná; and the Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario.

Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari) was born on December 14, 1887 in the town of San Fernando, Province of Buenos Aires. He began a course in Architecture but gave it up to study music, writing and painting. In 1912 he left for London. He visited museums, and viewed collections and publications, which awakened his interest in non Western cultures, the pre-Columbian world, religion, metaphysics, mythology, Bhudism, astrology, esoterics, and hypnotism. He traveled to Paris and was in touch with Alfredo Gutierrez, the musician Vicente Forte and the sculptor Luis Falcini. In mid 1916 he visited Florence, where he met Emilio Pettoruti. In 1917 they travelled to Milan, and this is a time when Xul began to incorporate phrases and writings into his paintings, as he became interested in the transformation of language. He created *neocriollo* and *panlengua*, and later changed his name using a combination of languages. In 1920 he exhibited at Galleria d'Arte, Milan, and the catalogue included a prologue by Pettoruti. In 1921 Xul moved to Munich, Germany, and in 1924, Xul and Pettoruti returned to Buenos Aires. In 1926 he participated in the Exposición de Pintores Modernos [Modern Painters Exhibition] organized at the Asociación Amigos del Arte [Friends of the Arts Association] to accompany the conferences of Filippo T. Marinetti, and in 1929, he inaugurated his first solo exhibition in the halls of the Asociación Amigos del Arte. That same year he participated in the Nuevo Salón [New Salon] organized by Amigos del Arte, and in the exhibition held in homage to the Asociación de Artistas Argentinos en Europa [Association of Argentine Artists in Europe] exhibited in the hall of the Asociación Wagneriana. Both exhibitions were organized by Gutierrez. In the following years, Xul participated in each of the painter's projects: in Buenos Aires, in the Nuevo Salón (1929), the Salón de Pintores y Escultores Modernos [Modern Painters and Sculptors Salon] (1930) and the Salón de Pintores Modernos [Modern Painters Salon] (1931)—all at Amigos del Arte—and in Montevideo, the Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos [First Group of Modern Argentine Painters] (1931). In 1940 he held his second solo exhibition in Room II at Amigos del Arte, and after that date he gave several conferences on astrology. In 1949 he inaugurated his third solo exhibition in the country at the Samos gallery. In 1951 he held a solo exhibition at the Guión gallery and in 1952 he participated in the *Exposición de la Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo* [Exhibition of Argentine Twentieth Century

Painting and Sculpture]. During this time he developed a highly public life which clearly contrasted with the two previous decades: three solo exhibitions in five years, between 1949 and 1953; the last one in the prestigious Sala V of Galería Van Riel. In 1954 he moved to Tigre and concentrated on architectural designs, the plans for housing, plazas and cities. He died in his home in Tigre, at the age of 75 on April 9, 1963. An exhibition planned before his death was presented by Osvaldo Svanascini at the Museo Nacional de Bellas Artes [National Museum of Fine Arts]. *Homenaje a Xul Solar* [Homage to Xul Solar] included a major selection of his works from the 1915-1962 period. Since then, a host of institutions have held

important retrospective exhibitions of his oeuvre, such as the show organized in 1977 by the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; in May 2002, by the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía of Madrid and in 2005 the exhibition organized and showcased by Malba - Colección Costantini, in Buenos Aires: *Xul Solar. Visiones y Revelaciones*, [Xul Solar. Visions and Revelations] which traveled to the Pinacoteca do Estado de São Paulo, the Museum of Fine Arts, Houston, and the Museo Rufino Tamayo in México City. In 1990 his house-museum was opened in Buenos Aires, where a large part of his works are exhibited (Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar [Pan Klub Foundation – Xul Solar Museum]).

Publicado para la exposición

Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción

Malba – Colección Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Del 1 de septiembre al 30 de octubre de 2006

© Fundación Eduardo F. Costantini

Todos los derechos reservados

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

ISBN-10: 987-1271-06-9

ISBN-13: 978-987-1271-06-1

Impreso en La Stampa S.A.

laestampa@ciudad.com.ar

Buenos Aires, Argentina,

agosto de 2006

Tirada: 1500 ejemplares

Impreso en la Argentina

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta publicación, incluido el diseño tipográfico y de portada, sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito del editor.



