

Escenas de lectura. Libros y objetos impresos en las memorias de tres artistas argentinos¹

Juan Cruz Pedroni

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

Nacional de La Plata

pedronijuancruz@gmail.com

Resumen: En las últimas décadas se registra un interés creciente por la figuración y las prácticas del artista visual en tanto que lector. En el marco de estas indagaciones, los escritos autorreferenciales de artistas plásticos, en especial las memorias y las autobiografías, constituyen una fuente privilegiada para la observación de formas históricas de interpelar los objetos impresos por parte de los artistas.

Lejos de circunscribirse a la lectura en un sentido restringido, estos testimonios revelan el amplio espectro de usos y significados culturales que se atribuyen a libros, revistas y catálogos en un momento histórico dado. En este entramado el libro emerge como vehículo de informaciones pero también como objeto coleccionable y soporte de vínculos afectivos. En estos textos, las figuraciones del libro y de la lectura suelen asumir, además, un especial significado biográfico que está ligado al descubrimiento de una vocación o la revelación de un destino.

Desde estos presupuestos el presente trabajo analiza las representaciones de la lectura y de la experiencia personal con objetos impresos, revistas y libros, en los escritos autobiográficos de tres artistas argentinos: Emilio Pettoruti (*Un pintor ante el espejo*), Horacio Butler (*La pintura y mi tiempo*) y Gyula Kosice (*Autobiografía*).

¹ El presente trabajo se inscribe en una investigación realizada con una beca otorgada por la Universidad Nacional de La Plata (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes), dirigida por la Dra. Berenice Gustavino y el Lic. Rubén Hitz. Una primera versión de este texto fue presentada como trabajo final en el seminario de doctorado “Alegorías y experiencias de la lectura en el siglo XX”, dictado por el Dr. Matei Chihai y la Dra. Raquel Macciuci en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento por las valiosas observaciones y sugerencias que ambos hicieron en aquella oportunidad.

En las últimas décadas se registra un interés creciente en los estudios de historia del arte por abordar las prácticas del artista visual como lector. Este interés encuentra un antecedente remoto en las metodologías iconográficas más clásicas, en las que la indagación acerca de lo que leyó un artista constituye un procedimiento heurístico para localizar la fuente escrita de las *invenzionipictóricas*. En fecha reciente algunas perspectivas incorporan a la historia del arte aportes de los estudios literarios y de la historia de la lectura para circunscribir la materialidad y la modalidad de las prácticas lectoras de los artistas visuales. El énfasis recae entonces en la heterogeneidad de las apropiaciones y en las formas múltiples de interacción entre un texto y un lector-artista. Así y, por mencionar solamente algunos ejemplos, se destacan el estudio pionero de Xavier Salas sobre las *marginalia* que hizo el Greco en su ejemplar de las *Vidas* de Giorgio Vasari (Salas, 1982) y más cerca de nuestra hora el trabajo de Berenice Gustavino sobre las *traducciones privadas* del artista platense Edgardo Antonio Vigo (Gustavino 2014). La expansión del interés por *los artistas como lectores* corre paralela a la que suscita su contrapartida: *los artistas como escritores*. Los *escritos de artista* configuran así un ámbito de estudio sobre el que se desarrollan numerosas investigaciones, como la dirigida por Laurence Corbel en la Universidad de Rennes 2, *Écritures et paroles d'artistes: contributions aux scènes artistiques contemporaines d'Amérique latine*.

El presente trabajo se ubica en un lugar de cruce entre estas líneas de investigación. Pretende hacer foco en las representaciones de la lectura y, en términos más amplios, de la experiencia con objetos impresos, en algunos escritos autobiográficos de artistas visuales argentinos. A lo largo del sigloXX los artistas argentinos han publicado relatos autobiográficos en los que se pueden identificar distintas *escenas de lectura*, es decir, figuraciones de un episodio concreto de interacción entre el artista y el objeto escrito. En estas representaciones los impresos aparecen frecuentados a menudo en su doble condición de artefactos escritos y visuales, visitados y recorridos como territorios con múltiples entradas que en muchos casos no se reducen a la lectura o que en todo caso exigen ampliar lo que se entiende por ese concepto, para incluir operaciones de otro tipo. En nuestro trabajo abordaremos sucesivamente las escenas de contacto con impresos en la infancia, el lugar de los librereros y de las librerías en las narraciones y las formas de aparición en las autobiografías de algunas tipologías recurrentes: las revistas de arte, los catálogos y los diccionarios. En todos los casos, intentaremos remarcar el lugar de la materialidad, las huellas del circuito afectivo y social del que participa el objeto escrito y los sentidos abiertos en el encuentro con el libro o la revista como portadores de determinados poderes de lo escrito y de la imagen.

El corpus de análisis está constituido por las memorias autobiográficas de tres artistas argentinos, publicadas como libros en distintos momentos: *La pintura y mi tiempo* (1966) de Horacio Butler, *Un pintor ante el espejo* (1968) de Emilio Pettoruti y la *Autobiografía* (2010) de Gyula Kosice. La selección se realizó después de un relevamiento exploratorio que incluyó los testimonios de otros artistas². Las trayectorias de estos tres autores presentan algunos puntos de convergencia, si bien se diferencian por los espacios transitados y los modos de ingreso en el campo artístico. Asimismo, los textos permiten observar zonas de cercanía y distancia en cuanto a la cultura material, escrita e impresa, que recorre en cada caso el espacio biográfico.

Revistas y libros en la infancia: noticias y premoniciones

En el relato de la infancia, aparece con frecuencia la figura de un familiar que desempeña el papel de facilitador de libros y revistas sobre arte. Este papel es decisivo como intermediario entre una vocación que empieza a producir los primeros signos en el carácter del futuro pintor – una cierta apatía hacia los intereses más comunes entre sus coetáneos- y una cultura artística para la que no encuentra otros referentes inmediatos. Los objetos impresos aparecen entonces como emisarios de lo que ocurre en otra parte y prometen de ese modo un espacio favorable para las inclinaciones del pintor *in nuce*.

La revista ilustrada o el libro de arte le traen al niño lector-espectador la noticia de lo que pasa en una *república de las artes* que está lejos, del otro lado del océano. De esta forma, el libro o la revista de arte traen juntos el primer aliciente para la vocación artística y el anticipo de un viaje de estudios al viejo continente. Las primicias del genio artístico aparecen en las memorias justo después de que los impresos entren en escena. Son estos mismos objetos los que introducen a su tiempo la inquietud por salvar la distancia que con ellos se abre y hacer lo que los críticos de arte argentinos llamaban la *experiencia europea*, es decir, el viaje de estudios a París, Florencia o Milán.

En la autobiografía de Horacio Butler y de Emilio Pettoruti encontramos en un primer momento la pasión artística del joven pintor disminuida por la presión de un medio hostil. La distancia entre las

² Se relevaron: Chiappori, A. (1944). *Recuerdos de la vida literaria y artística*. Buenos Aires: Emecé; Falcini, L. (1975). *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*. Buenos Aires: Losada; Giambiagi, C. (1972). *Reflexiones de un pintor*. Buenos Aires: Stilcograf; Urruchúa, D. (1971). *Memorias de un pintor*. Buenos Aires: Torres & Cía S.R.L.

grandes capitales del arte y una Buenos Aires *fenicia*³ y sin incentivos multiplica el valor represivo de una norma social dentro de la cual las vocaciones artísticas se encuentran inhibidas. Los personajes que vienen en auxilio de esta situación opresiva no son los padres –figuras más bien indiferentes en los relatos- sino un pariente consanguíneo pero marginal o incomprendido en el cuadro familiar.

En la autobiografía de Horacio Butler, el personaje que ocupa este rol hace su entrada en el capítulo dedicado a la infancia, titulado “Un mundo victoriano”. El *ayudante* es el tío Emilio, con el cual el protagonista se identifica pero al que los separa la diversa fortuna:

Mi tío Emilio hubiera deseado ser un escritor, pero su vida se hallaba organizada de la peor manera para llevarlo a cabo. Era otro incomprendido.

Una bullanguera prole de diez vástagos distraía permanentemente su tiempo, repartido entre la incansable lectura de los clásicos y su afición por la fotografía. Generoso, conservaba, casi en estado puro, muchas de las virtudes españolas.

Abonado a la revista de arte inglesa *The studio*, me obsequiaba sus números, una vez expurgados cuidadosamente de todos sus desnudos; cosa que no impedía, por ser la primera revista de arte que llegaba a mis manos, sentir un extraño deleite al contemplar las láminas de la Academia Inglesa, entre las que, cada tanto, se filtraba alguna más osada de Frank Brangwing.

Posiblemente Emilio me observaba, al comprender que mi espíritu y el suyo eran afines. Una tarde, al repasar la lección de geografía de uno de sus hijos y llegarle el turno a Francia, haciendo un misterioso paréntesis, me dijo bruscamente: “Adonde un día irás, para estudiar pintura” (1968: 22)

A través de su tío, los ejemplares de la revista *The Studio*⁴ llegaban al joven Butler previamente censurados para permitirle ver solamente los restos de una “expurgación”. El próximo capítulo del libro ubicará ya a Butler en su viaje formativo de París: los cuadros vistos en la capital representarán entonces el exceso frente al antiguo conocimiento por láminas que constituía, a la vez, la escasez y la promesa.

3 El tópico de Buenos Aires como “ciudad fenicia” era esgrimido por la crítica porteña desde finales del siglo XIX para explicar las dificultades que encontraba la evolución local de las artes.

4 Publicación pionera en el periodismo artístico, la revista londinense *The Studio*, fundada en 1893, llamó la atención de artistas y de críticos argentinos a lo largo del siglo XX. Hacia 1940, el crítico de arte Jorge Romero Brest comentaba *in extenso* las noticias aparecidas en aquel medio en su columna de *Argentina Libre* (Romero Brest, 2008). En la década de 1950, otro estudioso del arte argentino, Julio Payró, escribirá sobre la producción nacional en *The Studio*.

En *Un pintor ante el espejo* Pettoruti atribuye a su abuelo sus comienzos como lector. La primera mención en la autobiografía lo ubica también como promotor de sus intereses artísticos. El abuelo invita a su nieto a pintar *del natural* un mural con motivos florales en una pared en el patio de su casa, cuando el vástago no demostraba todavía un especial interés hacia la pintura. Algunos años después, antes de hacer su viaje de formación a Florencia, el nieto recibe de su familiar, junto con unos consejos generales sobre el aprovechamiento del tiempo, los libros de dos críticos de arte, Hippolyte Taine y John Ruskin, con los que se mantendría entretenido durante el viaje transatlántico (1968: 25).

Después del viaje, Pettoruti se instala en Florencia. Cuando debe abandonar la ciudad se le presenta un problema: la gestión del espacio necesario para conservar sus libros. Es la preparación de la mudanza la que pone en evidencia la magnitud del espacio que estaban ocupando, insospechada hasta entonces. En ese momento el abuelo aparece una vez más como donante de un libro del que Pettoruti recuerda no solo la procedencia sino también la fecha en la que decidió dejar de conservarlo:

Hay que pensar en mudarse para saber cuántos objetos amontona un solo ser en tres años. No acababa de juntar libros. Desde *Las mil y una noches*, regalo de mi abuelo que me acompañó hasta 1921, leí bastante en mi vida, sobre todo a partir de mis quince años; pero creí que en Florencia donde el tiempo me era escaso y debía cuidar mi vista, había leído menos. Los volúmenes que brotaban desde todos los rincones me decían lo contrario. Elegí solamente aquellos libros que tenían apuntes en los márgenes; los otros incrementaron la biblioteca de Nella (1968: 106)

Si nos atenemos al relato de Pettoruti, la falta de *marginalia* también decidió la suerte del ejemplar de *Las mil y una noches* que le había regalado su abuelo.

Libreros, amigos y profesores

En la narración del pintor platense, los libreros de distintas ciudades aparecen como personajes que inician al joven pintor, no solamente en el mundo de los impresos sino también en el de las vanguardias artísticas y el de la sociabilidades locales. Las librerías son puntos de contacto en los que el lector se encuentra con lo imprevisible. Si los libros son lugares en los que se puede entrar y salir (Verón, 1997), las librerías son lugares que se abren a lo inesperado por entradas que proponen

los libros pero también por las que se encarga de abrir el mismo librero. Las salidas no parecen estar, en cambio, tan nítidamente localizadas. De viaje por Munich, el dueño de una librería en la que Pettoruti compra “muy bellos volúmenes” es también quien presenta al pintor argentino con su par europeo Paul Klee, quien vive en el piso de arriba del negocio, subiendo las escaleras. La secuencia que empieza con la visita casual a la librería termina con un concierto privado de violín que el pintor expresionista le ofrece al argentino (1968: 140).

La librería de Ferrante Gonnelli está en el umbral de muchas de las experiencias por las que Pettoruti pasará en Florencia:

Entre las primeras cosas que hice en Florencia fue hojear libros susceptibles de interesarme. Me indicaron la librería de Ferrante Gonnelli, en vía Cavour, como la más surtida en materia de libros de arte. Era al mismo tiempo una galería donde se realizaban exposiciones. Allí compré un libro de Ruskin sobre el dibujo (que me enseñó muchas cosas útiles y que recomiendo a los jóvenes pintores que no lo conozcan y, sobre todo, a los dibujantes).

El dueño de la librería, hombre joven, de unos 30 años, alto y corpulento, familiarizado con mi presencia, o con la avidez de mis búsquedas (revolvía mucho y compraba poco), me ofreció dos libritos con reproducciones que acababan de llegarle de Francia: uno sobre Van Gogh y el otro sobre Gauguin. Viéndome adquirirlos sin hesitaciones, me adelantó que se estaba editando en Florencia una pequeña monografía sobre el pintor francés Cézanne. No me animé a preguntarle quien era Cézanne para no pasar por borrico. Agregó que se editarían en la misma serie otros libros sobre los pintores y los escultores futuristas. Parecía muy enterado de todo; le oí decir que era amigo de Ardengo Soffici, su consejero sobre los libros de arte y de literatura que convenía traer de Francia; pero él mismo me dejó la impresión de ser un hombre versado en cuestiones artísticas” (1968: 34).

El librero vuelve a ser mencionado más adelante como alguien calificado en materia artística. A través de este personaje, el artista sigue el tiempo serial de una colección de monografías que empieza a completar pero también el tiempo de inminencias y oportunidades de las vanguardias artísticas.

A Ferrante Gonnelli, hombre inteligente, entusiasta y bueno, lo veía con cierta frecuencia y empezábamos a hacernos amigos. Quiso venir a mi estudio para ver lo que hacía, y me alentó mucho en el trabajo, pues tenía mucho gusto y una gran intuición. Por su intermedio, y el del tercer ejemplar de la revista Lacerba comprado en su librería, tuve los primeros atisbos de ese arte que en los textos llamaban “futurismo”. Incluía el ejemplar un dibujo de Boccioni que representaba un ciclista. (...)

Poco después supe por Gonnelli que en muy breve plazo la revista *Lacerba* inauguraría en los locales de su galería una exposición futurista; me propuse, desde luego, verla. Compré en esos días la monografía de Cézanne, de la que me habló Gonnelli, editada por *La Voce*, una gran revista florentina eminentemente literaria; la monografía no incluía texto, solamente una decena de láminas, me dio impresión de solidez, de amplitud; en efecto, las formas se expandían; pero al mismo tiempo me dejaban la sensación de una obra inconclusa, suspendida a medio camino; estaba en la tradición sin embargo y era en mi opinión, superior a la de Van Gogh y de Gauguin, decididamente fuera de ella y un tanto decorativa en el último.

Estas impresiones no variaron fundamentalmente en el caso de Van Gogh y de Gauguin al conocer sus trabajos, pero sí en el de Cézanne; cuando vi sus primeras telas me di cuenta de que estaban bien terminadas, en el punto justo en que debían estarlo; ellas me abrieron ancho el camino de la comprensión de las obras modernas.

A mi colección incipiente de monografías de artistas modernos vinieron pronto a sumarse las de Manet, Monet, Renoir y del aduanero Rousseau, y más tarde otras.” (1968: 43).

Además de los librerías, el texto da cuenta de otros operadores en la circulación de los impresos. El pintor Codegoni, al que Pettoruti caracteriza por su fidelidad y diligencia, le trae periódicamente la revista *Lacerba* durante los días en los que se encuentra en su casa impedido de salir. Junto con la revista que trae Codegoni, Pettoruti recuerda la comida que también con regularidad se encarga de traerle una amiga. Las provisiones que llegan, alimento y lecturas, quedan emparentadas en el recuerdo de Pettoruti por su presentación en espacios de tiempo regulares durante aquellos días de confinamiento.

En las memorias del artista abstracto Gyula Kosice, la primera incursión en la lectura no tiene el signo de una anticipación sino de una voracidad en la que se acerca a la biblioteca con vocación omnívora “como un vaso ávido de ser llenado” (2010: 13). El primer encuentro con un libro de arte moderno está marcado por un gesto proactivo, donde si bien interviene un mediador –su profesor de pintura- es el mismo Kosice quien se abalanza sobre el libro.

En cierta ocasión, el profesor de pintura apareció con un libro que tenía reproducciones de pintores del cubismo y el futurismo. Preguntó si a alguien le interesaba verlo. En medio de la indiferencia general casi se lo arrebaté de las manos. Creo que fue mi primer contacto con el arte moderno y con una pintura que comenzaba a alejarse de la representación de lo real para abrir el camino hacia la abstracción.

Otra biblioteca que irrumpe en la vida de Kosice es la de un odontólogo que hizo su carrera en Argentina luego de haber hecho el viaje migratorio en el mismo barco que su familia; Kosice se

refiere a él como un *shifbrider* de su padre, término ídich que designa a los “hermanos de barco” en la travesía inmigratoria. En la biblioteca de este amigo de su padre, Kosice encuentra un libro con reproducciones de dibujos de Leonardo Da Vinci. La dimensión inventiva de máquinas y fortificaciones, narra el artista, “vibró en consonancia con algo mío” (2010: 14). El encuentro con el libro aparece en esta oportunidad como una experiencia de autoconocimiento. El poder movilizador del libro echa luz sobre *algo*, una zona de la personalidad que todavía permanece indeterminada.

Las revistas de arte

La relación de Pettoruti con la revista *Lacerba* forma una serie a lo largo de sus memorias en la que la historia de la publicación atraviesa la biografía artística y la historia política. Una vez más, todo empieza en la librería de Ferrante Gonnelli

allí descubrí una revista editada en Florencia que se llamaba Lacerba. El empleado me alentó a comprarla diciéndome que eran los dos únicos ejemplares que quedaban, y ello por casualidad, pues la edición se agotaba a poco de aparecida.

La hojeé en casa; era el N°18 del 15 de septiembre. ¡Qué apasionante descubrimiento! Tanta audacia escrita me parecía increíble. Traía en la portada un artículo de Papini (cuyo nombre había ignorado hasta entonces) que anunciaba en letras grandes: “FRANQUEZA CON LOS IMBÉCILES” y donde se decía, en resumen, que todos los hombres eran imbéciles, exceptuados los futuristas. Dentro, “palabras en libertad” firmadas por Marinetti (pataplumpluff, fraaaaaah, pluplufac) y entreveradas con el absurdo lenguaje, hermosas frases poéticas más o menos inteligibles. Los demás textos eran un canto a la fuerza nueva, al dinamismo de las formas pictóricas. Ningún cliché ilustraba las ideas y me quedé sin saber en qué estribaban estas formas nuevas. Compré el número siguiente del 1° de octubre –era quincenal- dedicado en el mismo tono incisivo al teatro de variedades y a la política; traía un dibujo de Carrá fuera de texto, del que no comprendí nada, y de seguro que tampoco los demás (1968: 34)

La falta de tricromías en los escritos de *Lacerba* vuelve a ser mencionada más adelante, esta vez para explicar la razón por la cual el pintor no podía llegar a un conocimiento cabal del cubismo francés del cual la revista traía noticias escritas:

[Soffici] escribía sobre el cubismo en Lacerba, pero nunca sus magníficos escritos se ilustraron con reproducciones; las revistas de arte tenían también entonces vida difícil y los clisés, como ahora, eran sumamente caros; de ahí que los jóvenes de la Italia de

1914, y de más tarde, no estuviéramos al corriente de lo que pasaba en el mundo. (1968: 79)

Las revistas son valoradas ante todo como soporte de las reproducciones que transportan. Pero también son el lugar de anticipos, a través de la palabra, de imágenes que solo serán vistas más adelante y que hasta entonces el lector deberá imaginar. Las revistas son por último un insumo para la conversación, un lugar común sobre el que se puede volver con las personas que transitan zonas compartidas de la escena artística. Su consumo es un indicador de contemporaneidad y de pertenencia. Pettoruti cuenta que durante la reunión en un café con artistas argentinos descubre que sus escauceos con las revistas de vanguardia no eran compartidos por los artistas de su nacionalidad:

Una noche que estuve con ellos me referí a la revista Lacerba en apoyo de algún argumento que me ahora me escapa; tuve que callarme al descubrir que ninguno la conocía (1968: 35)

“Leer a través de la reproducciones”

Fue Louis Marin quien recordó, durante el auge de los modelos lingüísticos en las ciencias humanas, que las operaciones puestas en juego cuando se lee un texto son diferentes a las que se activan cuando se mira un cuadro (Chartier, 2001). El uso de la expresión “lectura de la imagen”, generalizado desde entonces para referirse a cualquier tipo de acercamiento, debería restringirse para designar un modo específico de acercamiento a las imágenes. En la cultura impresa del arte, una de las formas que asume esta *lectura de las imágenes* tiene que ver con el desciframiento de la pintura original a través de su reproducción. La imagen impresa oculta el cuadro en el mismo movimiento en que pretende darlo a ver: traiciona su contenido original y lo convierte en otra cosa. Se necesitará entonces un ojo entrenado para descifrar el cuadro que se esconde en la imagen opaca de su reproducción.

En medio de una polémica sobre la pintura mejicana, lanzada a los cuatro puntos cardinales por el ministro José Vasconcelos a través de “cantidad de folletos”, Pettoruti afirma que la suya fue la única voz disonante. La ignorancia de los demás estribaba en que no podían separar lo que se presentaba en las reproducciones con las imágenes de las cuales esas copias se ofrecían como su trasunto fiel. Argüía entonces Pettoruti que “no son muchos los que saben leer a través de las

reproducciones y tanto menos cuando son a color que las hacen falsas y bonitas” (1967: 203). Mientras que la imagen se hace accesible a través de folletos, son cada vez menos los que detentan el *arte de la lectura* que les permite diferenciar lo propio del medio impreso de aquello que se postula como su objeto; para usar los términos de Louis Marin, no todos pueden separar las dimensiones reflexiva y transitiva de la representación. Más adelante, a propósito de los artistas que tienen la capacidad de inferir los colores a través de las copias en blanco y negro, Pettoruti diferencia el tipo de los “pintores capaces de leer la pintura a través de las reproducciones”. (1968: 249).

En Pettoruti como en Butler la cuestión de la diferencia entre lo visto de primera mano y lo visto por medio de copias aparece como una constante. Escribe Butler: “aquello nada tenía en común con lo visto en las estampas” (1966: 27). La autobiografía argentina, hecha a menudo para acreditar el estupor de los viajes, como escribía Adolfo Prieto en la Introducción a su obra clásica sobre el tema (Prieto, 2010) se transforma en los pintores en una certificación de la cercanía con las obras y en la afirmación de su irreductible diferencia con la imagen impresa, con las imágenes que transportan los libros y las revistas.

Con la multiplicación de los impresos en el sistema del arte crecen también las posibilidades del error. Frente a esta situación se recorta la imagen de un *connoisseur* prevenido sobre el trabajo corruptor que la reproducción impresa ejerce sobre las pinturas. Especie de lector entrenado, este descifrador que se pone a reparo frente a la transparencia de los clichés, reanuda un viejo tópico en la historia de la lectura: la autoridad del que puede discernir entre la realidad y los libros.

Diccionarios y catálogos

El artista concreto Gyula Kosice nació en la actual Eslovaquia, desde donde emigró hacia Argentina con sus padres cuando todavía era un niño. Durante el viaje transatlántico lo deslumbra la contemplación de un cielo nuevo donde brillan estrellas que hasta entonces no había podido ver. El cielo nocturno descubierto desde el océano se inscribe en sus memorias como una escena original: es una profecía de las obras hidrocinéticas que lo harán reconocido y en las que los materiales son la luz, el agua y el movimiento.

El cielo estrellado reaparece varios años después en la vida de Kosice, mientras hojea un diccionario con el propósito de encontrar un nombre para su revista de vanguardia:

Buscando en el diccionario una palabra que tuviera que ver con ‘arte’, encontré por azar *Arturo*, que es el nombre de una de las estrellas más brillantes del firmamento en la constelación del Boyero. Su nombre proviene del vocablo griego *Arktouros*, formado por las raíces *arktos* (oso) y *ouros*(guardían). La resonancia de aquel firmamento brillante que se me reveló a los tres años, en mi travesía oceánica, subyace sin duda en esta elección (2010: 26).

Esta escena de lectura, con un trasfondo de *esplín* en la mirada que vaga, evoca la conocida anécdota sobre el origen del nombre “Dadá”, encontrado por el poeta rumano Tristan Tzara mientras buscaba una palabra absurda en el diccionario. Más allá de esta coincidencia –en ambos casos el diccionario es donde sobreviene un origen-, la modalidad lectora de Kosice se presenta con una inflexión particular. Se trata de un deslizamiento desde una palabra conocida –“arte”- a otras que “tengan que ver” con ella. En el terreno isotópico del diccionario la búsqueda errática se apoya sin embargo en una confianza hacia la cercanía como principio que apura el hallazgo. Quizás podamos recordar aquí el principio de la buena vecindad en la biblioteca, basado en la creencia de una afinidad secreta entre las cosas contiguas⁵. De repente, este deslizamiento se interrumpe con un salto al pasado o, mejor dicho, con un salto del pasado sobre el presente. Impulsado por el cielo de la infancia Kosice es “encontrado” por la palabra “Arturo” que dará nombre a la mítica revista de vanguardia.

Dos objetos impresos circulan con especial intensidad por la vida de Pettoruti: los catálogos de exposiciones y las revistas culturales. En todos los casos, estos objetos aparecen como el sitio de frecuentaciones breves y averiguaciones puntuales. El catálogo aparece además como el espacio donde se inscribe un nombre propio, constancia que le sirve a Pettoruti para acreditar su participación en exposiciones ante el inspector de becarios argentinos en Europa. Este mismo modo de uso, del catálogo como prueba, le permite certificar que fue *el primero en la historia*; en repetidas oportunidades remite a los catálogos para atestiguar la precedencia cronológica en el ejercicio de un estilo o de un procedimiento.

⁵Ernst Gombrich describe este principio en su biografía de Aby Warburg: “En la biblioteca Warburg se estableció un orden cambiante según el estado de la investigación. Se ideó para tal objetivo un índice de colores que permitiese esta movilidad y, así, ayudar al encuentro casual, aquello que Warburg denominó “la ley de buena vecindad”: encontrar al lado del libro que uno fue a buscar a través del título, al desconocido vecino de la estantería con una información vital” (Gombrich, 1992: 301).

La confección de los catálogos es una práctica que sigue de cerca la preparación de las exposiciones. En Francia esta práctica se consolida a lo largo del siglo XIX mientras que en Argentina se hace regular en las primeras décadas del siglo XX. Su introducción modifica en varios sentidos la cultura escrita y visual de las artes. En las memorias de Pettoruti la persona que escribe las palabras preliminares del catálogo, a las que llama “prólogo”, tiene casi siempre una mención. En contrapartida, la lectura de los catálogos aparece sospechada como un subterfugio mediante el cual los críticos se ahorran la observación directa de las obras y en consecuencia, una ocasión para el error. Pettoruti recupera una maniobra con la que Alfredo Chiabra Acosta, crítico de arte y polemista que firmaba como “Atalaya” en las columnas de *La Nación* había puesto al descubierto que los críticos no miraban las obras sino que leían los catálogos (1968: 185). De acuerdo al tópico ya mencionado, la multiplicación de los impresos aparece asociada a la propagación del error. “Leer los catálogos” es entonces denostado como una práctica sin rigor frente al peso de la *auto-opsia*, la mirada que certifica con los propios ojos la existencia de aquello que se ve (Chartier, 2000: 87).

Memorias de papel

En las memorias de los artistas argentinos que analizamos el espacio de la lectura aparece signado por una lejanía. El escritor, el editor y también el artista, autor de las imágenes que aparecen en los impresos, afectan al lector con las noticias de lo que pasa en otra parte. Libros y revistas se presentan además como objetos fuertemente ligados a la temporalidad, capaces de presagiar acontecimientos futuros o convocar la memoria de vivencias pasadas. A menudo su significado se desprende del circuito del que participaron como objetos y que involucra el obsequio de familiares, el descubrimiento en las librerías y la exhibición o el comentario frente a otros artistas.

Se trata de artefactos mixtos, visuales y escritos. De esta forma, las marcas que dejan las experiencias con los impresos en las escrituras autobiográficas exceden lo que puede ser comprendido en un sentido estricto como lectura. Sin embargo, si la lectura retrocede frente a otras maneras posibles de usar un objeto escrito, la metáfora de la lectura invade, como por contigüidad, el terreno de las imágenes transportadas por los impresos. Se verifican entonces las referencias a la *lectura* de las reproducciones de obras que aparecen en libros y revistas y al esfuerzo por su desciframiento. Los límites entre leer un texto y mirar una imagen son más bien borrosos. Antes que

marcar lo que separa estas operaciones nos interesa subrayar los sentidos culturales asignados al soporte material en el que se transportan palabras e imágenes.

En las biografías que recorrimos la experiencia con los objetos impresos aparece más bien ligada a un tiempo de visitas rápidas pero intensas, movidas por la urgencia del coleccionista, la emoción ante algo radicalmente nuevo o la velocidad en la circulación de las noticias. Tal vez el fondo de contraste de estas figuraciones sean las largas estadias en el taller frente al papel o la tela en blanco y el estudio los modelos, prácticas que dan el tono a las memorias poniendo en escena la experiencia de una temporalidad lenta e inmersiva. Con revistas, libros y catálogos, algo se precipita para acelerar la comprensión del propio tiempo o se acerca para cancelar una distancia a través del signo escrito o la imagen impresa. Aparecen así distintas figuraciones del objeto libro (coleccionado, regalado, buscado hasta el cansancio, revelador de un destino) y diferentes figuras del lector.

Bibliografía

- Butler, H. (1966). *La pintura y mi tiempo*. Buenos Aires: Emecé.
- Kosice, G. (2010). *Autobiografía*. Buenos Aires: Asunto impreso.
- Pettoruti, E. (1968). *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Hachette.
- Bernárdez, A. (2000). *Don Quijote, el lector por excelencia*. Madrid: Huerga& Fierro.
- Chartier, R. (2000). *El orden de los libros. Lectores, autores y bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (2001). “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”. En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, pp. 75-99.
- Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz.
- Chartier, R. (2006). *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI – XVIII)*. Buenos Aires: Katz.
- Gombrich, E. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma.
- Gustavino, B. (2014). *La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana*. Tesis doctoral inédita. La Plata / Rennes.
- Malosetti Costa, L.; Gené, M. (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Marin, L. (2015). “Lecturas”. En *Destruir la pintura*. Buenos Aires: Fiordo, pp. 75-93.
- McKenzie, D. (1985). *Bibliography and the sociology of texts*. London: British Library.
- Mollier, J-Y. (2013). “Colecciones, bibliotecas, diccionarios y enciclopedias”. En *La lectura y sus públicos en la Edad Contemporánea*. Buenos Aires: Ampersand.
- Romero Brest, J. (2008). *Escritos II*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Prieto, A. (2010). *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Salas, X. (1982). “Las notas del Greco a la ‘Vida de Tiziano’ de Vasari”. Ponencia presentada en el simposio “El Greco en Toledo”. Sin datos de publicación.
- Verón, E. (1997). *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.