

Formas de lo Moderno

De los textos de Prebisch a los paisajes de Guttero

Universidad Torcuato Di Tella

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad

Formas de lo Moderno

De los textos de Prebisch a los paisajes de Guttero

Daniela Zattara

Directora: Inés de Mendonça

Diciembre de 2020

Universidad Torcuato Di Tella

Rector: Juan José Cruces

Vicerrector: Juan Gabriel Tokatlian

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Decano: Ciro Najle

Carrera de Grado de Arquitectura

Director: Iván Valdez

Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad

Director: Julián Varas

Programa en Arquitectura y Tecnología

Coordinador: Francisco Cadau

Programa en Arquitectura del Paisaje

Coordinador: Juan Pablo Porta

Programa en Preservación y Conservación del Patrimonio

Coordinador: Fabio Grementieri

Maestría en Economía Urbana (c/Escuela de Gobierno)

Directora: Cynthia Goytia

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

Coordinador: Manuel Mensa

Abstract

La representación plástica de la arquitectura que realizaron los pintores vanguardistas fue una de las formas en que las ideas modernas ocuparon espacio en la actividad cultural en Buenos Aires durante la década de 1920; en consecuencia, esta investigación se sumerge en la relación posible, pero también conjeturada, que el arquitecto Alberto Prebisch y el pintor Alfredo Guttero, sostuvieron o podrían haber sostenido.

La preocupación principal de esta tesis se concentra en la emergencia coetánea (aunque levemente desplazada en el tiempo) de las ideas modernas sobre la arquitectura en dos tipos de discursos diferentes: la expresión escrita en la crítica periodística –sobre arte y arquitectura– y las representaciones plásticas. La idea de presentar y estudiar juntas estas discursividades se sustenta en la hipótesis de que ciertas conceptualizaciones sobre lo moderno pueden y se han expresado en lenguajes y dimensiones diferentes.

A través de una perspectiva historiográfica y de crítica cultural, se recuperan las publicaciones periódicas y observan analíticamente las obras plásticas, organizadas sistemáticamente, puesto que para que se haya pintado la modernidad arquitectónica, incluso antes de su existencia concreta en la ciudad, se presupone un debate intelectual tan contundente como para suscitar la expresión de un tipo particular de modernidad imaginada y no otra.

Es a partir de la lectura y análisis de los paisajes urbanos de Guttero y las ideas escritas sobre lo moderno que expresa Alberto Prebisch en sus artículos, que esta tesis propone este vínculo como un modo de seguir explorando las relaciones entre arte y arquitectura, los lazos y redes que los grupos intelectuales desarrollaron y la conversación que produjeron en las publicaciones periódicas, las exhibiciones y las instituciones del período.

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer profundamente a todas las personas que colaboraron con mis requerimientos de material, de archivos o instituciones, realmente fueron muy atentos a mis solicitudes y me facilitaron el proceso de investigación. Entre ellos no puedo dejar de nombrar a Roberto del Villano, del directorio de la Fundación Forner-Bigatti; a Diego Barovero, presidente del Instituto Nacional Yrigoyenano; a Carlos Semino, miembro cofundador de la Junta de Historia y Cultura de La Boca del Riachuelo; a Soledad Álvarez Campos, coordinadora de prensa de MALBA, a Víctor Fernández, Director del Museo Quinquela Martín, a Soledad Obeid, Relaciones Institucionales del MNBA, a Raúl Piccioni, docente de la carrera de Artes e Investigador del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payro (FFyL-UBA) y a María Luisa Tomatti, coordinadora del Centro de Estudios Espigas.

A Marta Casabene por los retoques en las fotos de archivo, a Eduardo Siutti, y a todas las personas de mi oficina que colaboraron tan generosamente con mi proyecto.

A Ximena Ledesma, compañera de Historia del Arte que ha sido mi eterno libro abierto para consultas sobre arte argentino; docente de vocación y gran paciencia.

A mi hijo, que se preocupó e hizo lo posible por no molestarme cuando estaba sentada escribiendo y me acompañó siempre con la enternecedora frase “mamá tranquila... la vas a terminar y seguro te va a ir bien”; a mi marido, que me soporta y me acompaña en todas las crisis de finalización de carreras y especializaciones que he emprendido.

A mi grupo de cursada de esta maestría: Muma, Gabriela, Andrea, Lidia, Mariana, Cata y Álvaro, que han sido un sostén emocional durante todo el proceso, y con quienes llegamos a ser un lindo grupo de amigos.

A un puñado de docentes y amigos que me leyeron y corrigieron desinteresadamente.

Al historiador y crítico del arte José Burucúa, quien, sin conocerme, se lanzó a la calle, en plena pandemia, ante el desafío de identificar estructuras y ayudarme a repensar ciertos paisajes representados por Guttero.

A Adriana Amante, quien me sugirió la tutora para esta tesis, tan acertadamente; y a Inés de Mendonça, mi tutora, quien me acompañó en cada paso del proceso de escritura, con generosidad y profesionalismo, además de contenerme con una sonrisa en cada instancia.

Seguramente me falte agradecer a muchas personas más, que han hecho que esta intensa búsqueda intelectual haya sido un poco más liviana en el día a día.

Gracias.

Abreviaturas

AAA	Asociación Amigos del Arte
AP	Alberto Prebisch
AG	Alfredo Guttero
AGN	Archivo General de la Nación
BNE	Biblioteca Nacional de España
CABA	Ciudad Autónoma de Buenos Aires
CHADE	Compañía Hispano Argentina de Electricidad
CIAM	Congreso Internacional de Arquitectura Moderna
CIAE	Compañía Ítalo Argentina de Electricidad
CVAA	Centro Virtual de Arte Argentino.
FADU	Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
IVAM	Institut Valencià d'Art Modern.
MF	Martín Fierro
MNBA	Museo Nacional de Bellas artes.
MALBA	Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
UBA	Universidad Nacional de Buenos Aires
R de A	Revista de Arquitectura

Índice

Abstract	ii
Agradecimientos	iv
Abreviaturas	vi
Índice	vii
Introducción	1
Capítulo I. Miradas: Buenos Aires entre 1924 y 1930	12
I. a. Moderna Buenos Aires	12
I. b. Los jóvenes toman la palabra	19
I. c. Ciencia y técnica	24
I. d. El final de una época	30
Capítulo II. Prebisch, el arquitecto-pensador	33
II. a. Alberto Prebisch y su modernidad heterogénea	33
II. b. Racionalismo local en resonancia internacional	41
II. c. Arquitectura “material e intelectual”	45
Capítulo III. La nueva crítica para un arte nuevo	55
III. a. Prebisch en las revistas de vanguardia	55
III. b. Arte y arquitectura, vínculo inseparable	64
III. c. Un mandato a la actualidad	72
III. d. Plástica y escultura moderna: cultores de la forma	80
Capítulo IV. Los paisajes urbanos de Guttero	91
IV. a. Viajes de formación e impronta personal	55
IV. b. Los artistas y la ciudad	97
IV. c. Guttero en Buenos Aires	102
IV. d. Molinos, silos y elevadores como símbolos modernos	108
IV. Epílogo: la ciudad en debate	91
Bibliografía	120
Apéndice de imágenes	128

Introducción

La representación plástica de la arquitectura que realizaron los pintores vanguardistas fue una de las formas en que las ideas modernas ocuparon espacio en la actividad cultural en Buenos Aires durante la década de 1920; en consecuencia, esta investigación se sumerge en la relación posible, pero también conjeturada, que el pintor Alfredo Guttero y el arquitecto Alberto Prebisch sostuvieron o podrían haber sostenido. Es a partir de la observación crítica de los paisajes urbanos de Guttero y las ideas escritas sobre lo moderno que expresa Alberto Prebisch en sus artículos, que propongo este vínculo como un modo de seguir explorando las relaciones entre arte y arquitectura, los lazos y redes que los grupos intelectuales desarrollaron y la conversación que produjeron en las publicaciones periódicas, las exhibiciones y las instituciones del período.

Para esto, reviso los inicios de la influencia que Prebisch generó en sus lectores y en el círculo de sus contemporáneos, relevando la totalidad de las notas periodísticas, especialmente dedicadas a la crítica de arte y la arquitectura, aparecidas durante esos años en las revistas *Martín Fierro*, *Criterio* y *Número*, así como en otros artículos publicados por sus contemporáneos. Tal como la historiografía ha acordado, Prebisch fue uno de los arquitectos más importantes del llamado “estilo moderno” y uno de sus máximos referentes en el período, aunque su consagración llegaría más bien en la década siguiente; y, por supuesto, fue el principal interlocutor de Le Corbusier en su visita a Buenos Aires en 1929. Esta investigación también recupera, entonces, la centralidad que las opiniones escritas de este arquitecto generaron en el campo artístico e intelectual, aun cuando sus construcciones más célebres no habían tenido lugar todavía.

Por su recorrido vital y su obra, Alfredo Guttero encarna un perfil consolidado en elecciones estéticas e intelectuales que lo ubican como uno de los pintores de vanguardia de comienzos del siglo XX en Argentina, en estrecho diálogo y relación con otros representantes de las tendencias vanguardistas como los más célebres Emilio Pettorutti, Horacio Butler y Xul Solar. Pintó aspectos de la ciudad y su puerto, y ha dado forma a paisajes imbuidos de modernidad. Aunque hay antologías o estudios que recuperan su figura, y el mercado de arte está revalorizando su rol en el arte argentino del siglo XX, son escasos hasta ahora los estudios sistemáticos que recuperen la faceta moderna de lo que he llamado su *paisaje urbano de vanguardia*.

El corte temporal elegido para el análisis –1924 a 1930– combina varios sucesos concurrentes y definitorios para la comprensión de esta red de relaciones e influencias de escritura y lectura que planteo como foco. En 1924 se publica por primera vez la citada revista *Martín Fierro* (plataforma principal de las ideas de Prebisch), que se convertirá en un polo convocante incluso para los artistas que aún están fuera del país, y que comienzan a volver, con la mirada puesta en ese cambio necesario que de algún modo la revista llamaba a generar en el campo artístico argentino. Por su parte, Alfredo Guttero regresa de una estadía en Europa en 1927, y es entre 1928 y 1929 que pinta la serie de paisajes industriales que no se repetirán luego en su obra. Pocos años después, cuando

el historiador José León Pagano escribe uno de los primeros libros de historia de las artes en Argentina, *El arte de los argentinos*³², lo incorpora como un artista con pleno dominio de sí mismo, que a pesar de su gran composición decorativa se siente imbuido del espíritu de época y es tentado a realizar representaciones con vínculos a la novísima arquitectura con rígidas normas constructivas. Y, aunque se vuelva inevitable mencionar la década del veinte en general y proyectar algunas reflexiones hacia los primeros años de la década siguiente, el corte temporal de la indagación bibliográfica llega hasta 1930, puesto que el período de publicaciones críticas de Prebisch –en las que defiende activamente los nuevos principios de la arquitectura y el arte– concluye ese año.

Aunque el período ha sido de interés para gran cantidad de investigadores en el campo de las artes y la crítica, el recorte y foco que propongo enfatiza lo que Raymond Williams en 1977 ha definido para los estudios culturales como “estructura de sentimiento”³³. En este sentido, la emergencia de una *vanguardia cultural* en la década del veinte, entendida como una posición crítica respecto del estado de los debates y las producciones artísticas vigentes, así como un *inventario* de conversaciones, temas y obras posibles nucleados en torno de un colectivo creativo, permite postular de qué modo la representación de la arquitectura en la pintura es resultado de un juego cruzado entre artistas, arquitectos e intelectuales³⁴. Así, los artistas reinventaron el paisaje urbano en función de mostrar el racionalismo arquitectónico pretendido como modelo constructivo, estética e ideológicamente moderno.

Alberto Prebisch es la figura que organiza de manera transversal y como hilo conductor el relato de esta investigación, que recupera a Alfredo Guttero como un representante legitimado del período y un receptor privilegiado de sus ideas estéticas. Leer así su obra pictórica colabora con la mensura de la impronta de Prebisch en su rol intelectual.

I. Analizar las obras, los artistas y sus relaciones históricas

Los procesos de legitimación, influencia, y consolidación de redes y vínculos entre artistas e intelectuales han estado atravesados por la relación entre los discursos críticos (especialmente expuestas en las publicaciones periódicas en el período histórico que estudiamos) las instituciones de regulación de las artes (Academias, escuelas, salones y, luego, salas de exhibición, entre otras) y las elecciones individuales o grupales de los artistas. Esto implica que no son solo las evaluaciones críticas y los juicios que esas voces de legitimación (o descrédito) enuncian sobre obras de arte en particular las que construyen un criterio de influencia, sino las concepciones sobre qué es o debe ser el arte en un momento en particular.

Para analizar las obras en particular, seguiré los postulados por Giulio Carlo Argan³⁵ –principalmente en su obra *El arte moderno*, publicada originalmente en 1991–, puesto que constituye un modelo coherente y un verdadero sistema conceptual. Su historiografía establece una mirada crítica sobre el desarrollo del arte moderno; articulándola sobre dos ejes: la historia del periodo abordado, con

³² Pagano, José León, *El arte de los argentinos. Tomo II* (Buenos Aires: Ediciones del autor, 1938).

³³ Williams, Raymond, *Marxismo y literatura* (Barcelona: Ediciones Península, 1997 [1977]).

³⁴ Tomamos en particular los postulados de Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 2000 [1974]) y Alain Badiou en *El siglo* (Buenos Aires: Manantial, 2011 [2005]).

³⁵ Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos* (Madrid: Akal, 1998).

atención a las corrientes y dificultades centrales que los conforman, y un análisis de las obras más representativas de los artistas o arquitectos; al mismo tiempo que genera una historia general. Con este doble esfuerzo complementario, el autor expresa cómo las artes visuales han contribuido a formar la ideología y el sistema cultural de la sociedad moderna; siguiendo dos líneas de pensamiento, por un lado, la historia social del arte de Arnold Hauser; y por otro, la crítica del arte de Leonello Venturi que le lleva a especificar al arte como expresión del artista; identificando historia y crítica del arte. Para entender los vínculos y la emergencia de los artistas en el ámbito local, el tipo de propuestas trazadas por Laura Malosetti Costa, quien imbrica, interrelaciona y contextualiza obras, artistas y escuelas con los procesos políticos, económicos y sociales del período que se aborde. Similar a la perspectiva que Adrian Gorelik utiliza para describir la historia cultural y la crítica urbana:

Ya lo sabemos: todo episodio denso de la historia cultural urbana enseña que la ciudad y sus representaciones se producen mutuamente. No hay ciudad sin representaciones de ella, y las representaciones no solo decodifican el texto urbano en conocimiento social, sino que inciden en el propio sentido de la transformación material de la ciudad.³⁶

El carácter ensayístico de la escritura de Gorelik, apoyado fundamentalmente en las imágenes, constituye un modelo y un modo de entender la argumentación histórico cultural. Para el trabajo con las publicaciones periódicas, tomo el aporte sustantivo de Patricia Artundo³⁷. Para Artundo, poner el acento en el discurso visual es la clave en la forma de abordar la investigación en revistas, desde el campo de la historia del arte. El tipo de análisis que llevo adelante a partir de los artículos de revistas, pone el interés en el campo del arte y la arquitectura en particular, pero sin dejar de lado quiénes fueron los actores y cuál fue su lugar en el campo intelectual.

Y para completar las formas teóricas de abordaje, también haré uso del método de estudio sobre la iconología de Edward Panofsky, base de los estudios sobre las representaciones en historia del arte, que intenta comprender o explicar el porqué de las imágenes en un contexto determinado. Desde su perspectiva, en la obra de arte las formas no pueden separarse de su contenido, tienen un sentido que va más allá y que comporta valores simbólicos. No sólo hay que estudiar las obras de arte como algo estético sino como un hecho histórico. Ante la pregunta por el sentido –¿qué es, en suma, lo que veo?– la combinación de una primera mirada sobre la forma, por medio de un análisis preiconográfico, y su combinación con un posterior análisis iconográfico (en el cual se adentra en la relación del motivo artístico con los temas o los conceptos, interacciones con las fuentes literarias o documentos); llevan al último proceso de la interpretación de tipo iconológica (específicamente orientada al contenido de la imagen). En este último paso se ejerce una interpretación intrínseca que puede vincularse a la historia de la cultura y los valores simbólicos (imágenes, historias, alegorías) que complejiza y completa la pregunta por el significado: ¿qué significa, entonces, lo que veo?.

Estos tres niveles de análisis, aunque parecen independientes refieren a la obra de arte como un todo, e intervienen en lo que se postula en este texto, aun cuando se presenten de manera

³⁶ Gorelik, Adrián, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana* (Buenos Aires: Ed. Siglo Veintiuno, 2013), p. 13.

³⁷ Artundo, Patricia M, *Arte en revistas: publicaciones culturales en Argentina 1900-1950*. (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008).

intrincada, puesto que, tal como señala Panofsky, estos procesos de interpretación "se mezclan entre sí en un proceso orgánico e indivisible"³⁸.

II. Palabras e imágenes en la Historia Social del Arte: el problema del método

La preocupación principal de esta investigación se concentra en la emergencia coetánea (aunque levemente desplazada en el tiempo) de las ideas modernas sobre la arquitectura en dos tipos de discursos diferentes, por un lado, la expresión escrita en la crítica periodística –sobre arte y arquitectura– de A. Prebisch y, por otro, en las representaciones plásticas de A. Guttero. La idea de presentar y estudiar juntos a estos dos creadores, un arquitecto y un pintor, tiene como hipótesis de base la creencia de que ciertas conceptualizaciones sobre *lo moderno* pueden y se han expresado en lenguajes y dimensiones diferentes. Uno de los grandes desafíos de este tipo de enfoque es preguntarnos si existe, y si puede comprobarse, una relación de influencia, pasaje, contaminación, traducción o solapamiento entre discurso verbal, discurso visual y, más aun, obras arquitectónicas.

A través de una perspectiva historiográfica y de crítica cultural, el trabajo de recuperar las publicaciones periódicas y observar analíticamente las obras plásticas, organizadas sistemáticamente, inscribe esta tesis en la tradición de la historia cultural. Propongo este análisis en una trama de cuatro partes que van recuperando las ideas previas y exponiendo más información a medida que se profundiza el tema. Las partes, independientes pero relacionadas, tienen una posición posible pero no única. Plantearlos en esta secuencia implica, sin embargo, instalar nuestra mirada en una forma de la sociología del arte, puesto que para que Guttero haya pintado la modernidad arquitectónica en sus paisajes industriales presuponemos necesaria la existencia de un contexto intelectual y una crítica tan contundentes como para suscitar la expresión de un tipo particular de modernidad imaginada y no otra. Y si acordamos que para que exista una obra de arte se requieren al menos un creador y un espectador, se trata de distinguir y comprender en qué entorno social esta relación de emisión-recepción se desarrolla, puesto que, como nos propone el sociólogo del arte, Pierre Francastel, el "artista traduce, mediante su lenguaje particular una visión del mundo común de la totalidad de la sociedad en que vive"³⁹.

Esta relación causal motivada implica pensar los vínculos intelectuales como una red en la que las afinidades funcionan como disparadores y como excusas, sin asegurar que la relación pueda configurarse como un vínculo de *influencia*, en un sentido psicologista –como podría pensarse desde las lecturas de Gombrich⁴⁰– ni tampoco como una mera relación formal sino estudiar cada expresión en su especificidad pero imbuidos en un horizonte de expectativas común.⁴¹

Luego de una primera parte que aborda la época, la ciudad y algunos de sus personajes relevantes; el segundo y tercer apartado se dedican a poner en valor la totalidad de los textos publicados por el arquitecto Alberto Prebisch en las revistas de vanguardia sobre el campo de la arquitectura y las artes plásticas; y el cuarto pone la mirada sobre el pintor Alfredo Guttero, sus pinturas de paisajes

³⁸ Panofsky, Erwin, *Estudio sobre iconología* (Madrid: Alianza editorial, 1972), p. 26.

³⁹ Francastel, Pierre, *Sociología del arte* (Buenos Aires: Emecé, 1998), p.7.

⁴⁰ Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979); Gombrich, Ernst, Hochberg, Julian y Black, Max, *Arte, percepción y realidad*, (Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1983).

⁴¹ Williams, op. cit; Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (Barcelona: Paidós, 1993 [1979]).

industriales y urbanos, pero también sobre la relación establecida con las ideas escritas por Prebisch. Paralela y solidariamente al ensayo verbal, el recorrido visual sigue las propuestas de John Berger⁴² para la exposición de ideas a través de imágenes, y espero constituyan otra forma de argumentación conceptual.

III: Dos creadores en su época

Alfredo Guttero fue un gran escritor de cartas. Mantuvo asidua correspondencia con amigos y colegas, y en sus escritos informaba proyectos, pedía datos, proponía y generaba vínculos entre variados interlocutores. Corría febrero de 1927, y un expectante Alfredo Guttero escribía a su amigo Falcini: “espero también las revistas que me prometió y su crítica que debía aparecer en *Martín Fierro*”.⁴³

Es indudable que entre los redactores de la revista y el pintor había una corriente de atención e interés. Ya en 1925 aparecía en *Martín Fierro* una nota de Pedro A. Blake comentando la obra y actuación de Guttero en el exterior. Y dos años después, cuando Guttero se reinstalara en Buenos Aires a fines de septiembre de 1927, los martinfierristas lo contaron entre sus colaboradores y se anunció su participación en el número aniversario de febrero 1928 (aunque esta colaboración no llegó a publicarse).⁴⁴ En esta dirección, Alberto Prebisch quien, como veremos más adelante, propuso ciertas líneas predominantes sobre arte y arquitectura en la revista, ponía en foco la obra de Guttero.

¿Alcanza una mención, una crítica o un diálogo sugerido para plantear un vínculo intelectual entre ambos? A responder esta pregunta, posible aunque no totalmente demostrable, se dedican los últimos ensayos de este trabajo. Armar la serie y poner en valor la circulación de ideas (verbales y visuales) como modulaciones de la imaginación moderna en Buenos Aires es el punto de partida y motor de estas indagaciones. La propuesta de esta tesis es plantear que sí, pero tal vez se trate de una mera conjetura, o más aun, una apuesta crítica. El propósito es mostrar los proyectos creadores⁴⁵ de estas dos personalidades en un momento determinado de sus trayectorias, uno en el comienzo de su carrera y el otro en la madurez, para trazar líneas posibles de relación, y de interpretación conjuntas.

Pero no fue solo en *Martín Fierro* donde la figura de Guttero cobra relevancia. En octubre de 1928 Prebisch realiza una crítica sobre el XVIII Salón Nacional, en la *Revista Criterio*, en la que habla de muy pocos artistas; sin embargo, se detiene en las tres obras que ha presentado el pintor Alfredo Guttero. La primera, titulada "Playa", se compone por cuatro desnudos de figuras femeninas, y como dice Prebisch, aunque integran la composición sabiamente establecida, el dibujo obedece a un concepto simple de la forma. Se detiene y destaca las otras dos obras: los paisajes portuarios, "Elevador rosarino" y "Molino El Porteño". En ambos, dice Prebisch, el pintor deja de lado los aspectos pintorescos para concentrarse en las arquitecturas de los silos y de los elevadores de

⁴² Berger, John, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000).

⁴³ Artundo, Patricia, *Guttero- Falcini. Epistolario: 1916-1930 cartas a un amigo* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2000), p. 80.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁵ Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (Buenos Aires: Montessor, 2002).

grano, resaltando su geometría a través de la elección de los colores que exaltan la forma y subraya los volúmenes. Al realizar la crítica pondera también la consistencia del dibujo para componer los paisajes.⁴⁶ Resulta evidente que ya ha posado su mirada sobre la obra del artista y que lo entiende como un intérprete estimable de las prédicas que viene publicando, él y su grupo de allegados, en la prensa cultural porteña.

Un año después, en abril de 1929, Guttero vuelve a escribir a su amigo Falcini acerca de la situación y el ambiente porteño. Le comenta, entre otras cosas, que “Camuati” finalmente inauguraría el proyecto de las barracas desmontables; y que su primera exposición en la Plaza del Congreso tenía fecha de realización. Le confiesa también que su propuesta ha sido más que bien recibida por sus amigos y conocidos en Buenos Aires, con quienes ha conversado al respecto, entre quienes incluye al arquitecto Prebisch: “Acá en Bs. As. hablé con (Alberto) Prebisch...”⁴⁷. Ambos creadores se han identificado mutuamente como interlocutores válidos.

De alguna manera es esta “autointerpretación colectiva”⁴⁸ que algunos individuos ejercen los unos sobre otros, en una identificación de su “yo reflejado” al decir de Mannheim, lo que los lleva a sentirse integrantes de un grupo, o de una generación común (aunque no tengan exactamente la misma edad). Es, entonces, por estos gestos de reconocimiento que pueden ser pensados como contemporáneos.

Reconocerse como parte de un grupo es, por otro lado, un gesto fundante de las vanguardias⁴⁹ o movimientos generadores de tendencias innovadoras en el arte y la cultura. El colectivo más o menos identificado de artistas que se nuclearon en torno de un puñado de revistas y de eventos, de exhibiciones y de grupos de estudio, alrededor de la década del veinte en Buenos Aires –del que formaron parte Prebisch y Guttero– estaba ejerciendo presión para vindicar sus nuevas ideas contra lo que consideraban las viejas concepciones del arte y la cultura. Es en esos vínculos de lecturas y críticas en los que se legitiman a sí mismos y afianzan “las verdades” acerca de la modernidad en ciernes.

Por otro lado, hay un paralelismo identificable en las trayectorias formativas de Prebisch y Guttero (sus viajes de formación a París, las visitas a determinados salones y estudios), pero sobre todo en el tipo de rol que ocuparon en sus grupos de influencia. Ambos fueron nucleadores de pares y difusores incansables de las ideas de la modernidad.

IV. Guttero y Prebisch: impulsores colectivos de lo nuevo

Guttero fue un creador incansable de proyectos y gestor de propios y ajenos, defensor de los jóvenes artistas, difusor de las nuevas miradas y docente de vocación; congregaba de forma natural el interés de sus pares, incluso los más jóvenes. Luego de varios años en Europa, en los que interactúa con los artistas argentinos ya instalados y con aquellos que iban llegando (Falcini, Curatella Manes, Gavazzo Buchardo o Xul Solar entre otros), comienza a posicionarse como organizador y defensor

⁴⁶ Prebisch, Alberto, “El XVIII Salón Nacional”, *Revista Criterio*, 4 de octubre de 1928, 23.

⁴⁷ Artundo, P., *Gutero- Falcini. Epistolario*, p. 104.

⁴⁸ Mannheim, Karl, *Ensayos de sociología de la cultura* (Madrid: Aguilar, 1957), p. 139

⁴⁹ “Para mantenerse firmes en las tempestades de opinión que desencadenan, las vanguardias siempre están organizadas. ‘Vanguardia’ quiere decir grupo (...) y grupo que da a conocer su existencia y su disidencia”. (Badiou, p. 170)

de los suyos. En 1917, junto a Juan M. Gavazzo Buchardo a la cabeza, y con artistas también de otras disciplinas como el pianista Numa P. Rossotti, logran conformar la Asociación de Artistas Argentinos en Europa.

La Asociación se encarga, desde entonces, de hacer oír la voz de los argentinos y propone muestras que circulan por varios países, de manera tan exitosa, que esas noticias correrán hasta Buenos Aires. La primera de ellas se realizará ese mismo año en Madrid. También apoyan proyectos generados desde Buenos Aires y ejercen una de las críticas más importantes en contra de la deficiente organización de la Comisión Nacional de Bellas Artes. En 1918 envía, junto a varios artistas, un petitorio al presidente Hipólito Yrigoyen para que reorganice dicha Comisión⁵⁰. Es gracias a su capacidad de socialización y organización que surgen nuevas relaciones entre Latinoamérica y Europa, y que, además, se alienta la vinculación entre las diferentes disciplinas de las artes: la música, la arquitectura, el cine, la literatura y las artes plásticas.

Durante su estadía en Europa, Guttero no abandona el contacto permanente con Buenos Aires, recibe varias revistas culturales, tiene una importante producción epistolar con maestros y contemporáneos, no sólo del medio artístico sino también de la prensa escrita y se presenta simultáneamente en salones en Europa, y en los Salones Nacionales. Está convencido de que para que el arte nuevo sea aceptado, es necesario tener una política de presencia institucional; y una vez en Argentina como nos cuenta Marcelo Pacheco: “ideaba la manera de infiltrar los jurados oficiales y cambiar sus reglamentos para asegurar una nueva distribución de las fuerzas de combate”.⁵¹

Una vez instalado en Buenos Aires Guttero se convirtió en uno de los referentes incuestionables del medio cultural, gestionó exposiciones de otros pintores y escultores, promovió proyectos culturales y editoriales, y formó parte de la Agrupación Camuatí y de su publicación, desde la cual logró incorporar en la ciudad su programa de cultura para los barrios mediante el uso de las barracas desmontables, un viejo anhelo propuesto desde Europa en 1917 desde la AAAE⁵².

Alberto Prebisch, por su parte, tenía un modo medido con ideas racionales y palabras justas, y aunque era un poco tímido logró convertirse en una figura relevante y generadora de nuevas ideas. A pesar de su forma tranquila convocaba en torno de sus ideas a un grupo de arquitectos e intelectuales, y logró la atención de personalidades de la cultura, como Victoria Ocampo con quien, durante la década de 1930, se convertiría en protagonista de la cultura porteña.

A la vuelta de su viaje a Europa, en 1924, comienza a participar en la revista *Martín Fierro* y pronto forma parte de la comisión directiva; sabe codearse con sus pares arquitectos, artistas, músicos y literatos e integra diversos grupos y escribe en varias publicaciones de muy distinto signo político y filosófico. Se interesa por la arquitectura popular y la modernidad despojada, considerando a la máquina y la normalización de los materiales para conseguir los resultados justos con la economía

⁵⁰ Debemos recordar que según el libro oficial de la primera presidencia de Yrigoyen, el presidente hace caso a esta sugerencia y la reorganiza designando nuevas autoridades y financiamiento para que se continúe con las becas de estudio y los premios que otorga como incentivo a la cultura.

⁵¹ Marcelo Pacheco. “Alfredo Guttero en Buenos Aires, 1927 – 1932”, en *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción* (Buenos Aires: MALBA, 2006), 17.

⁵² En la tercera parte, ahondaré en las gestiones y actividades de Guttero en Buenos Aires y sus distintos proyectos colectivos.

necesaria, cosas que defenderá por medio de sus artículos y conferencias. Prebisch rápidamente se constituyó en líder dentro del grupo martinfierrista, y así continuó en las siguientes revistas de las que participaría.

Emprendió una tarea permanente de comunicación, difusión y defensa de las ideas modernas. Había en él, en cierta manera, un educador innato que se hacía merecedor de la simpatía de muchas personalidades del ámbito de la cultura local. Su rol como difusor de las ideas y alentador de artistas de la vanguardia artística (como Butler, Basaldúa, Spilimbergo, Pettoruti, Xul Solar, y Curatella Manes entre otros) fue constante. La arquitecta Graciela María Viñuales, al respecto, señala que:

esa capacidad de moverse ajustadamente en muy distintas circunstancias y muy diferentes medios, sería un distintivo personal. La actuación entre los martinfierristas o con el grupo de Sur, como en la Academia de Bellas Artes, la Facultad de Arquitectura y la Municipalidad de Buenos Aires, a lo largo de muchos años, lo mostraría como una persona a la que las diferencias de política, filosofía o religión no hacían sino estimularlos para adaptarse con soltura.⁵³

V. Arquitectura, arte y un juego sutil de equivalencias

La relación entre arquitectura y artes plásticas tiene una historia extensa. En ocasiones más estrecha que en otras, algunas veces más mensurables que otras; a través de los años, las experimentaciones artísticas y arquitectónicas –y los cruces teóricos que se han generado entre ellas– permiten sospechar que las transposiciones entre disciplinas se dan en ambas direcciones.

En el célebre artículo de 1979, "La escultura en el campo expandido", Rosalind Krauss hace una primera advertencia acerca de la pérdida de los límites que se producían entre ambas disciplinas y de qué modo la escultura avanzaba sobre el campo de la arquitectura. Si bien Krauss está argumentando a partir de una serie de exhibiciones grupales realizadas entre los años 1964 y 1978 (de artistas como Dan Graham, Robert Smithson, Robert Morris o Gordon Matta Clark) parece indiscutible el hecho de que el campo de la arquitectura ha ido entrelazándose cada vez más con el arte, en sus instituciones y sus prácticas. Es Krauss quien puntualiza que esta expansión se está dando en un momento específico de la historia del arte, y que se trata de un acontecimiento histórico, por lo que: "como este es un tema de historia, es importante exportar una serie de cuestiones más profundas que requieren algo más que el cartografiado y plantean, en cambio, el problema de la explicación".⁵⁴ La enseñanza que nos propone, sin embargo, impacta en el enfoque para "pensar en la historia de la forma" de un modo diferente al de la crítica historicista y sus "complicados árboles genealógicos y presupone la aceptación de rupturas definitivas y la habilidad de considerar el proceso histórico desde el punto de vista de la estructura lógica".⁵⁵

En "Transparencia literal y fenomenal", Colin Rowe analiza, a partir de la cualidad de la transparencia, distintos fenómenos como las obras cubistas o la arquitectura moderna. Luego de

⁵³ Gabriela María Viñuales, "El pensamiento católico y la cultura en la trayectoria de Alberto Prebisch" en *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*, Gutiérrez, Ramón, coord. (Buenos Aires: CEDODAL, 1999), p. 112.

⁵⁴ Krauss, Rosalind, "La escultura en el campo expandido" en Foster, Hal (coord..) *La posmodernidad* (Buenos Aires: Kairós, 2015), p. 73.

⁵⁵ Krauss, Rosalind, *ibid.*

definir dos tipos de transparencia,⁵⁶ intenta encontrar equivalencias o relaciones existentes entre la pintura y la arquitectura de una época clave de la modernidad. Entonces analiza el cubismo, que también ha sido considerado como un efecto natural de la atmósfera cultural del momento en el que se desarrolla. Y genera, a partir del análisis de estas obras, relaciones con obras arquitectónicas. Encuentra en el análisis de la pintura, de igual manera que lo hace Prebisch en sus críticas de artes plásticas, elementos arquitectónicos como la contracción del espacio, la supresión de la profundidad, la disposición de los focos de luz, la ubicación de las formas u objetos, las paletas limitadas, las retículas oblicuas y rectilíneas y la tendencia al desarrollo periférico; todas estas características de lo pictórico hacen al vínculo con la arquitectura moderna.⁵⁷

Colin Rowe define la transparencia literal asociándola con el efecto del *trompe-l'oeil* de un objeto traslúcido en un espacio con profundidad, naturalista; mientras que la transparencia fenomenal parece darse cuando un pintor busca la representación articulada de objetos frontalmente alineados en un espacio poco profundo y abstraído.⁵⁸ Si se sigue su propuesta, puede decirse que este último es el caso de la pintura del Guttero. Cuando pasa a considerar ya no la transparencia pictórica sino la arquitectónica, sostiene que la pintura implica ver una tercera dimensión, que es la misma que la arquitectura no puede suprimir. Entonces, la transparencia literal puede convertirse en arquitectura en un hecho físico; la transparencia fenomenal, sin embargo, es más difícil de conseguir, motivo por el cual los críticos han convenido en asociar la transparencia arquitectónica con la transparencia de los materiales. En su análisis, Rowe concluye que es aceptable que La Bauhaus sea el equivalente arquitectónico de la pintura cubista.⁵⁹ En este sentido, siguiendo el tipo de análisis que lleva adelante y extrayendo el movimiento fundamental de su texto, podría decirse que la pintura de los paisajes arquitectónicos de Guttero *equivale* a las ideas arquitectónicas modernas volcadas en la prensa cultural por el arquitecto Prebisch.

También Alejandro Crispiani, en su artículo “La obra de arte como crítica de arquitectura”⁶⁰, toma una instalación del artista Dan Graham, de 1942 y teoriza sobre las intensas relaciones entre el arte conceptual y la extracción geométrica, relaciones que no son formales, sino que afectan el sentido y la ubicación que se le quiere dar al arte. Extrapolando las propuestas de Crispiani y Graham, que señalan la obra como una transposición de otro género, propongo que, si esto puede suceder entre la crítica de la arquitectura hacia el arte, como en este caso; también podría suceder a la inversa, desde el arte hacia la crítica de la arquitectura, o incluso desde ambas disciplinas hacia la propia arquitectura material.

Beatriz Colomina, en su libro *Doble exposición*, también toma la obra de Graham para pensar la arquitectura a través del arte; define la obra *Alteración de la casa suburbana*, de 1978, como una crítica a la arquitectura de la década de 1950 y a la sociedad que la habita.

⁵⁶ Los dos tipos de transparencia son la literal y la fenomenal, la primera de ellas deviene de la fuente de la estética de la máquina y la pintura cubista, mientras que la fenomenal deriva exclusivamente de la pintura cubista.

⁵⁷ Rowe, Colin y Slutzky, Robert, “Transparency: Literal and Phenomenal”, *Perspecta*, Vol. 8 (1963) 45-54 Disponible en: <https://tecne.com/biblioteca/colin-rowe-transparencia-literal-y-fenomenal/>

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Crispiani, Alejandro. “La obra de arte como crítica de arquitectura”. ARQ (Santiago) [en línea]. 2008, n.70 [cited 2020-11-24], pp.36-39. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962008000300008&Ing=en&nrm=iso>. ISSN 0717-6996. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962008000300008>.

La obra de Graham se desarrolla en paralelo a la evolución de la arquitectura moderna. Si la arquitectura de comienzos del siglo XX era inseparable de las revistas ilustradas, de la fotografía y el cine, la arquitectura de posguerra es la arquitectura del video de la televisión.⁶¹

Toda la obra de este artista es arquitectura de los *mass-media*, y no se trata solo de temas arquitectónicos, ya que el propio Graham entiende su obra como un medio de comunicación. Por lo que acá también vemos una transposición, donde la obra de arte es crítica de la arquitectura.

Y aunque hablamos de una práctica contemporánea, posterior a nuestra etapa de investigación artístico- arquitectónica, podemos considerar como otro antecedente crítico el trabajo del arquitecto Carlos Campos sobre la performance arquitectónica, definida por el autor como acción urbana, representación, rito, ceremonia, poesía corporal, y metáfora; ya que nos permite investigar, proponer y extender las formas irreales del imaginario. Estas instalaciones urbanas, principalmente tecnológicas, nos llevan a percibir de una manera distinta el espacio constituido y repensarlo.

"Cuando se produce esta disociación entre la percepción psicofísica del espacio y la construcción mental del espacio, y se abren las puertas a la posibilidad de una nueva ficción, estamos de nuevo en el terreno de la performance arquitectónica"⁶², nos dice. Este énfasis en la percepción como un eje cardinal en la articulación entre arquitectura y arte es clave para el tipo de enfoque de esta tesis.

Es en este vaivén entre dimensiones y transposiciones que propongo observar las mediaciones que se ponen en juego entre arquitectura y pintura, atendiendo a las equivalencias que generan y que, si bien no necesariamente exactas o lineales, nos sirven para darles un relieve particular a estos diálogos entre las creaciones y críticas que intervinieron en la constitución de paisajes urbanos fundamentales de nuestro siglo XX.

⁶¹ Colomina Beatriz., *Doble Exposición. Arquitectura a través del arte* (Madrid: Akal, 2006) p 206.

⁶² Campos, Carlos. *La performance arquitectónica. Nuevas experiencias en la significación del espacio urbano*, (Buenos Aires: Bismán Ediciones, 2011), p. 16.

Capítulo I. Miradas: Buenos Aires entre 1924 y 1930

La ciudad se volvía más rápida y compleja por la incorporación vehicular y al mismo tiempo iba forjando su "identidad"

Liernur y Silvestri, *El umbral de la metrópolis* (1993)⁶³

I. a. Moderna Buenos Aires

Buenos Aires moderna... ¿Se trata de un período, una forma o una naturaleza? Es un sintagma construido por la historiografía y también una época de la ciudad que debe ponerse en contexto con el mundo y con el propio país; en ella pueden observarse los movimientos de vanguardia, el cambio en las ideas y el desarrollo exponencial en el mundo urbano. Estos cambios acelerados, que se suceden en la ciudad en la década del '20, modifican la vida cotidiana y también el discurrir del intercambio intelectual y los asuntos de su interés. Podría decirse que existe una tirantez ante lo nuevo. El arte juega un papel definitorio para un sistema de fundamentos donde el cambio es la clave del futuro; y reordena, desde lo simbólico, las relaciones de ese presente en el que la novedad constituye un valor hegemónico. Beatriz Sarlo (2007) postula que "de las imágenes de Xul Solar a los ensueños de la arquitectura moderna, una transformación se había puesto en marcha."⁶⁴ Este artista, junto a otros, es considerado uno de los pintores más representativos de esa generación que, encarna como primordial la idea de pensar una arquitectura que se ancla en lo simbólico y no en lo mimético. La arquitectura ocupa un rol fundamental en las vanguardias puesto que integra de un modo material los aportes de las otras disciplinas y, en términos literales, construye los lugares para habitar en el mundo nuevo.

El concepto de modernidad –tal como coinciden en plantear quienes han pensado el período⁶⁵– no es un término cerrado, ya definido y que pueda utilizarse para un compartimento específico de la vida contemporánea; por lo contrario, para pensar el mundo moderno hay que poder romper con toda idea de estatismo. Siguiendo a Marshal Berman, con "modernismo"⁶⁶ usualmente nos referimos al desenvolvimiento de los procesos estéticos, artísticos y culturales; mientras que "la modernización" viene ligada a la economía, la política y la sociedad. Es a partir de la interacción de estos conceptos y sus relaciones que puede comprenderse aquello que definimos como "vida moderna"⁶⁷.

⁶³Francisco Liernur y Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993), p. 27.

⁶⁴ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, Buenos Aires 1920 y 1930, 1° ed. 4° reedición (Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 2007), p. 29.

⁶⁵ Beatriz Sarlo y Horacio Salas, entre otros argentinos que aquí citamos; y, por supuesto, el aporte central del crítico marxista Marshal Berman.

⁶⁶ Berman utiliza en varias ocasiones el término modernismo como sinónimo de modernidad.

⁶⁷ Marshall Berman, *Todo lo sólido se diluye en el aire. La experiencia de la modernidad* (Madrid: Ed. Siglo XXI, 1988), pp. 129-132.

En el período que abordamos, Buenos Aires respira un aire de holgada tranquilidad económica, la guerra que había comenzado en 1914 y terminado en 1918, le ha dado al país un empuje perceptible. En 1916, y luego de varias décadas de gobiernos oligárquicos, el voto universal, secreto y obligatorio –dictado por la Ley Sáenz Peña– lleva a representantes de los sectores medios a ganar las elecciones. Asume la presidencia el líder de la Unión Cívica Radical, Hipólito Yrigoyen.

Cuatro años después, el país estaba inmerso en un microclima de posguerra; claro que sin haber participado de ella de manera directa; pero como nación cerealera estas circunstancias habían traído sus beneficios. Argentina conseguía ventajas en el comercio exterior a partir de la reactivación de la producción agropecuaria; y, como corolario, adelantos en todos los planos de la vida en la ciudad capital.

Esos años en que gobernó Yrigoyen fueron los de un país en ebullición, y sus actitudes como presidente frente a la Asamblea de la Liga de las Naciones en 1920 marcaron un momento decisivo en la historia, un momento de certidumbres políticas. Como nos dice Mosquera en su texto de 1951: “El canto de un Mundo nuevo aparece repentinamente. De las ruinas surge la claridad de un porvenir único y prodigioso y lo que hasta ahora era cotidiano se revela maravilloso y extraño”⁶⁸. En el transcurso de los gobiernos que se sucedieron desde su primera presidencia, pasando por la de Alvear⁶⁹, hasta el golpe de Estado del Gral. Uriburu, ocurrieron hechos significativos que modificaron el clima social. En 1918 la Reforma Universitaria fue el corolario de largas luchas del estudiantado, y es considerada hasta hoy como uno de los grandes avances de la historia educativa argentina; en 1919 se producen los hechos luego llamados “de la Semana Trágica”, como un intento del gobierno por terminar con el presunto movimiento extremista de anarquismo y comunismo, que genera un saldo de decenas de muertos huelguistas a manos de la policía; y dos años después, en 1921, la represión contra los campesinos patagónicos. Estas situaciones conmovieron a la sociedad y fueron emergentes de un cambio cultural en ciernes.

Paralelamente a los acontecimientos políticos y económicos, el arte experimenta, como es sabido, cimbronazos formales y conceptuales que transformarían escuelas, poéticas y artistas. Horacio Salas habla de un “salto” hacia lo moderno, un cambio que corría paralelo entre las series histórica y política pero también artística y cultural:

La transformación social y política tuvo su correlato en la efervescencia artística: las escuelas no tenían tiempo de afirmarse cuando ya habían desaparecido, reemplazadas por tendencias más novedosas...⁷⁰.

Se produce un crecimiento exponencial de revistas y publicaciones periódicas, y los artistas emprenden la vuelta luego de sus estudios en Europa con ideas nuevas. Para mediados de este decenio la ebullición intelectual era muy importante. Las ideas nuevas comenzaban a expresarse no sólo en los textos, sino también en lo arquitectónico y en las artes plásticas.

⁶⁸Ricardo Mosquera, *Yrigoyen y el mundo nuevo* (Buenos Aires: Raigal, 1951), p. 49.

⁶⁹ En el lapso de la presidencia de Alvear, por otro lado, se promovieron la alta cultura y el arte. Alvear intercedió ante el congreso para destinar fondos para compra de obras de arte, concursos y becas o pensiones para los artistas que viajaban a capacitarse en el Europa.

⁷⁰Horacio Salas, “El salto a la modernidad”, *Estudio preliminar, revista Martín Fierro 1924-1927* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995), p. ix.

En el plano internacional, el Neoplasticismo se inicia en Holanda, liderado por un grupo de artistas nucleados en torno a la revista *Stijl*, e intenta conciliar las contradicciones de la modernidad por medio de la abstracción sintética abriéndose a la idea de racionalidad. Este sería uno de los primeros movimientos en contra del Academicismo, dado que tiene una base anti-figurativa, que otorga importancia a los colores primarios “junto a una sintaxis irreductible de planos y líneas”⁷¹. Para Jorge Mele esta sintaxis rompe con los preceptos cerrados anteriores y, de algún modo, valoriza aspectos que dan un puntapié a la nueva arquitectura. Las ideas de “audacia, crítica y ruptura”, sistematiza Mele, se despliegan en las artes, desde la literatura hasta la arquitectura, y generan movimientos “en las bases del cuerpo de conocimientos legados por el siglo XIX”⁷². Los movimientos vanguardistas generan fuertes rupturas –entre 1920 y 1930– en la búsqueda del progreso constante que les marca el camino de la modernización.

En arquitectura, específicamente, se reemplaza la noción de composición por la de proyecto, negando de esa manera la representación figurativa. Esta arquitectura

planteó una idea fragmentaria de la unidad, sin jerarquías y asentada en principios constructivos conceptuales que se constituyeron en la estructura lingüística abstracta con la que se desmontó la disposición mimética (imitativa) de la naturaleza y el orden antropomórfico⁷³.

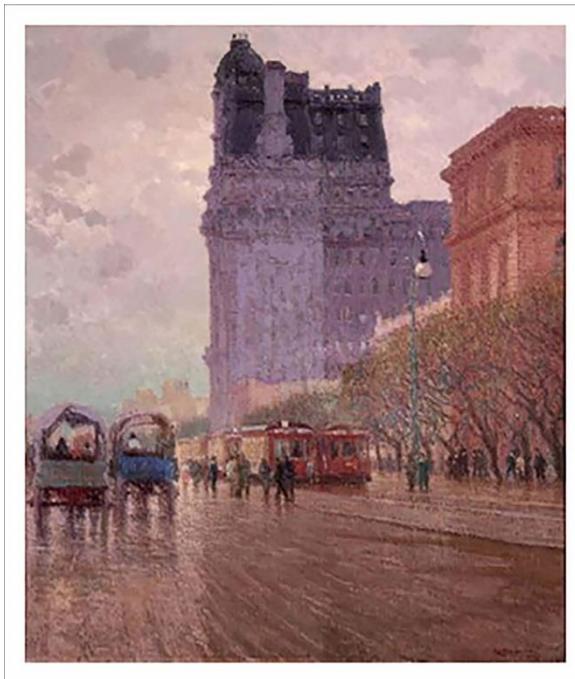


Fig. 1: Pio Collivadino, *Paseo Colón*. 1920. Óleo sobre tela, 83cm x 72cm. Museo “Benito Quinquella Martín”.



Fig. 2: Calle Reconquista. Buenos Aires. 1929. AGN

⁷¹Mele, Jorge, *Vanguardias Argentinas obras y movimientos en el siglo XX*. Vol. 1, *Arquitectura 1900 - 1930* (Buenos Aires: Arte Gráfico - AGEA, 2005), 9

⁷²Ibíd. p. 8.

⁷³Ibíd. p. 8.

Por otro lado, mientras la ciudad asiste una convergencia de estilos arquitectónicos: afrancesado, gótico, neoclásico, inclusive intentos antiacademicistas, como el pintoresquismo de origen inglés, o la búsqueda de un neohispanismo, a los que Ernesto Katzenstein considera nuevos anacronismos y “excesos formales”⁷⁴; también surgen excelentes manifestaciones de arquitectura Art Nouveau y Art Decó. Algunas de estas obras eran ejecutadas por arquitectos formados en Europa o profesionales extranjeros que indicaban desde fuera parte del desarrollo constructivo. Alejandro Virasoro, fue tal vez el primero que abogó de modo explícito por “una arquitectura no histórica”⁷⁵ y por preocuparse por lo moderno, anticipando las motivaciones de los arquitectos de la década del treinta.

A la mitad de este decanato se comienza a discutir la arquitectura desde un plano intelectual y teórico y de aquí se desprenden varios estilos arquitectónicos. Uno de ellos el Movimiento Moderno que se desarrollara más claramente en la década siguiente, pero que es el principio teórico de este. El otro es, como en oposición, el Neocolonial que va a destacarse y tener representantes tan importantes como Martín Noel, Ricardo Rojas y Ángel Guido quienes destacan la arquitectura que valora las raíces americanas y su imbricación con lo europeo. Este estilo fue mayormente utilizado para la construcción de estancias, aunque en la ciudad se encuentran ejemplos destacados.

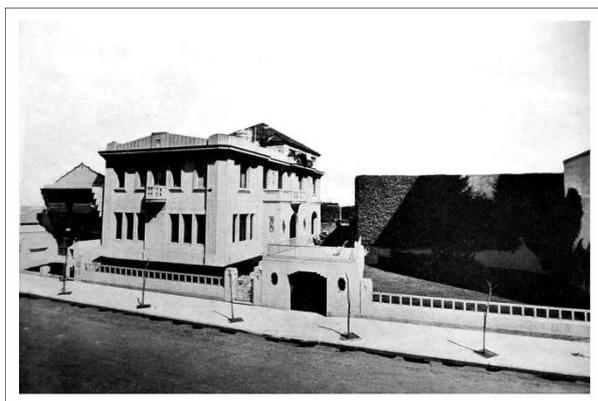


Fig. 3: Casa Virasoro, 1925. Arquitecto Alejandro Virasoro, Buenos Aires.⁷⁶

Fig. 4: Detalle portón de la Casa Virasoro, restaurado, 2018.

⁷⁴ , Katzenstein Ernesto. *Ernesto Katzenstein Arquitecto*, (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999), p. 162.

⁷⁵ La obra de Virasoro alcanzó su mejor momento 1925 y 1930, con un original tratamiento telescópico de los espacios y una decoración con elementos geométricos. Katzenstein Ernesto, loc. cit.

⁷⁶ La casa fue construida y utilizada como vivienda personal y estudio del arquitecto. El Decreto N° 1462 de fecha 13 de agosto de 2002 la declaró Monumento Histórico Nacional. La casa está ubicada en la calle Agüero N° 2038/42 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

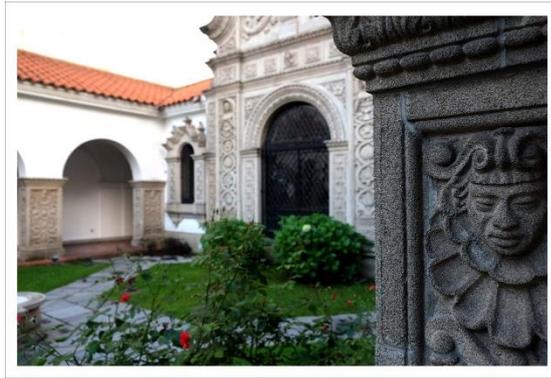


Fig. 5: Casa Ricardo Rojas, arquitecto Ángel Guido, 1927. Fotografía: Carlos Zito, 2019.⁷⁷

Fig. 6: Detalle en el jardín de la Casa Ricardo Rojas, arquitecto Ángel Guido, 1927. Fotografía: Mariana Etulain, 2019.

Entonces, parte del proceso de modernización implica esta particularidad respecto de Buenos Aires, donde conviven todos esos estilos, algunos más recientes que otros, pero allí estaban en la ciudad. También estilos arquitectónicos como el Neorromántico, que fue importado e incorporado para algunos tipos de construcciones como iglesias o construcciones industriales. Las posibilidades arquitectónicas se diversifican. Por ejemplo, para el caso de las usinas eléctricas construidas entre el 20 y el 30 se utilizó un estilo puro italiano, tratando de no mostrar la rusticidad de los edificios industriales y formando una estética edilicia propia. El edificio construido para la usina de la Ítalo en Puerto Nuevo, terminado en 1932, posee una arquitectura de lenguaje palladiano, austero y grandioso, como exhibición de seguridad y cultura moderna⁷⁸. La arquitectura manifiesta posibilidades simbólicas de innovación, pero también de resistencia y recuperación de los tiempos pasados. Es por esto por lo que Francisco Liernur y Graciela Sivestri manifiestan, al estudiar el período, que lo arquitectónico puede representar también una “expresión de raíces” y una “utopía de armonía”⁷⁹.

⁷⁷ De estilo Neo-Colonial. Rojas pidió a Guido que la construcción se basara en su libro *Eurindia*, en el cual proponía una nueva interpretación de la historia americana. La casa fue donada por su esposa a la Universidad de Buenos Aires en 1957, de la cual Rojas fue rector en 1926 y en 1930. El 28 de abril de 1958 fue convertida en museo y se la declaró Monumento Histórico Nacional. La misma se encuentra en la calle Charcas 2837 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

⁷⁸Liernur, Francisco y Sivestri, Graciela, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993), p. 49.

⁷⁹Liernur, Francisco y Sivestri, Graciela, loc. cit. p. 46.



Fig. 7: Pio Collivadino, Super Usina Puerto Nuevo, 1929, Técnica mixta sobre papel (grafito, acuarela y pastel). Medidas 78 cm x 104 cm. Ministerio de Economía.

Fig. 8: Usina Puerto Nuevo, Compañía Italo Argentina de Electricidad (CIAE). Circa 1933. AGN.

Sobre el final de los años veinte ese estilo depurado de los excesos del eclecticismo con intenciones minimalistas y una modernidad funcional, pero con evocaciones locales que venían pregonando los intelectuales de la vanguardia intelectual, se concreta en una casa, en Palermo: la de Victoria Ocampo.⁸⁰ La casa representa una manifestación concreta de verdadera modernidad construida, ya que, hasta ese momento, el *racionalismo* sólo había sido una declaración intelectual y de representación artística. A esta le seguirá la primera obra plasmada por Prebisch en este mismo sentido, encargada por su hermano Raúl en el Barrio de Belgrano. Aunque sabemos que esas primeras obras del racionalismo argentino no fueron puras como las europeas o estadounidenses, ya que la arquitectura local seguía nutriéndose de varias fuentes y técnicas y el contexto político económico era diferente, la impronta localista no disminuye la importancia de la existencia de estos proyectos concretados.

⁸⁰Aunque la casa tuvo el visto bueno de Le Corbusier a quien Victoria le había encargado el proyecto, y finalmente no le fue aceptado; contó no solo con modificaciones, sino que fue construida por Bustillo quien trabaja los proyectos arquitectónicos desde las antípodas del llamado racionalismo. Como excelente arquitecto y amigo personal de ella cumplió el capricho del mecenas

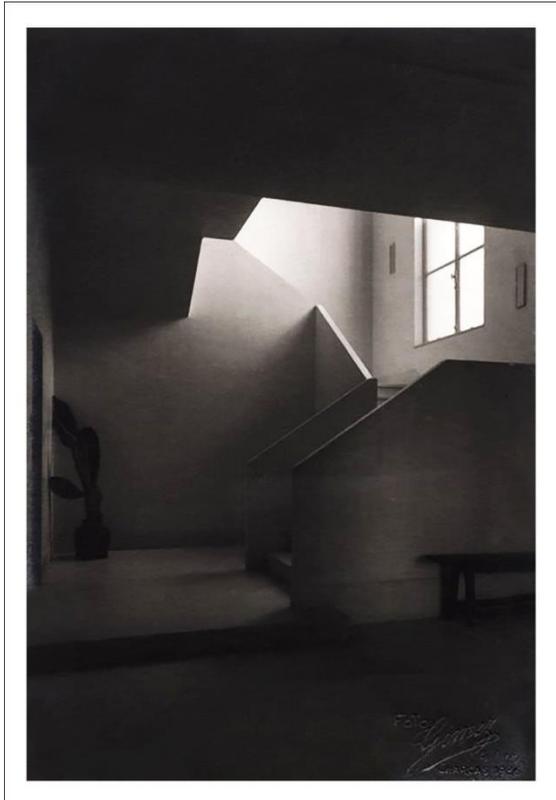


Fig. 9: Interior de la Casa de Victoria Ocampo, Buenos Aires, 1929. Fotografía de Manuel Gómez. 1929.⁸¹

El mundo estaba cambiando aceleradamente y los intelectuales comenzaron a ocupar un espacio que ya les era propio dado las acciones de estos de los últimos años. El arte se convierte en reordenador simbólico de ese valor hegemónico, que como ya había definido Sarlo, era “lo nuevo”.⁸²

En Buenos Aires las transformaciones producen una creciente tensión cultural: lo nuevo es un valor positivo para muchos; sin embargo, también se lamenta lo irreparable del tiempo pasado que se va perdiendo. En ese sentido, la modernidad, así entendida es simultáneamente un espacio de pérdida como de posibilidades futuras. Alberto Prebisch percibía el ritmo imparables de esos cambios y los dejaba por escrito en uno de sus textos de 1924:

El renacimiento del lirismo en las artes, las grandes hipótesis cósmicas en la ciencia, las grandes construcciones filosóficas, son síntomas de este ritmo colectivo que marca actualmente la humanidad en su marcha constante. Y es en el arte precisamente en que sería lógico notar el sentido profundo de las relaciones del hombre con la vida contemporánea.⁸³

⁸¹ Esta fotografía es publicada de la Revista Nuestra Arquitectura N° 3, de octubre de 1929, a página 100, dentro de un grupo de 16 fotografías, del propio Manuel Gómez, a la casa de Victoria Ocampo.

⁸² “El interés por la ciencia y la tecnología tiene que ver también con esa fascinación por lo nuevo y por la transformación que son impulso y fundamento de las vanguardias estéticas.” Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, 2° Ed. (Buenos Aires: Nueva visión, 1997), pp. 14-15.

⁸³ Alberto Prebisch, “Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas”, Revista Martín Fierro, 15 de mayo- 15 de junio de 1924, 35.

I. b. Los jóvenes toman la palabra

Frente al clima intelectual de la, ya entonces superada, generación del ochenta, que tenía la certeza de haber engrandecido el país; la juventud irrumpe con nuevas propuestas desde el campo de las letras. Emergen nuevos agentes del discurso público, muchos de ellos hijos de inmigrantes, entre los que se encuentra, por ejemplo, Ricardo Rojas quien colaboraba con la revista *Nosotros*. Este proceso se produce gracias al desplazamiento de la oligarquía del poder político y de la democratización de la Universidad a través de la ya nombrada Reforma de 1918. Es el fin de una etapa y el comienzo de una nueva. Las revistas crecen en su tirada y, aunque “la incidencia de las publicaciones en las transformaciones culturales no puede ser medida sólo en términos de ejemplares vendidos”, como explica Sarlo, está claro que esa efervescencia y el peso que implica la circulación y las repercusiones de estas lecturas puede observarse también en su multiplicación concreta y en la cantidad de títulos que se registran. Sarlo lo señala con certeza, se trata de la resonancia en el campo intelectual pero, sobre todo, de aquellas ideas que “luego desbordan y se refractan en el espacio del público y las instituciones”⁸⁴.

Entre las publicaciones de vanguardia es célebre la antinomia entre dos grupos de intelectuales “los de Florida” y “los de Boedo”; aunque una lectura profunda permite ver algunos cruces, préstamos y desplazamientos entre ambos grupos. Y, si bien en 1925 la revista *Los Pensadores* (vinculada al grupo Boedo) condena a los poetas de la revista PROA⁸⁵, para finales del decenio algunos escritores colaboraban en las publicaciones de unos y de otros. Y, por cierto, lo que puede observarse es que lejos de considerar a unos tradicionalistas y a otros modernos, ambos grupos constituyen formas específicas de la emergencia de lo nuevo. También acceden a mayor visibilidad los principios de un nuevo catolicismo militante que se plasma en un grupo de revistas como *Nosotros*, que ya había comenzado en 1907 y seguirá vigente hasta 1943; junto a *Criterio* iniciada en 1928 e ininterrumpida hasta la actualidad, en donde el arquitecto Alberto Prebisch escribirá en su etapa inicial, para sumarse en 1930 a una nueva propuesta que se desprende de aquella, llamada *Número*.

⁸⁴Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*, 1° ed. 4° reedición (Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 2007), 27.

⁸⁵También existen dos etapas de esta revista, la primera de Macedonio Fernández con una fuerte impronta del ultraísmo borgeano, y una segunda etapa ligada al Alvearismo donde interactúan las clases cultas del país y los nuevos artistas.

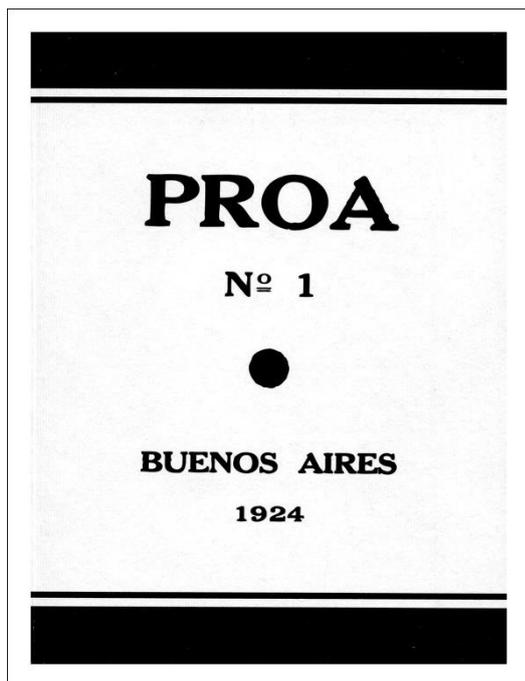


Fig. 10: Portada revista *PROA* N°1, 1924. Colección Privada.

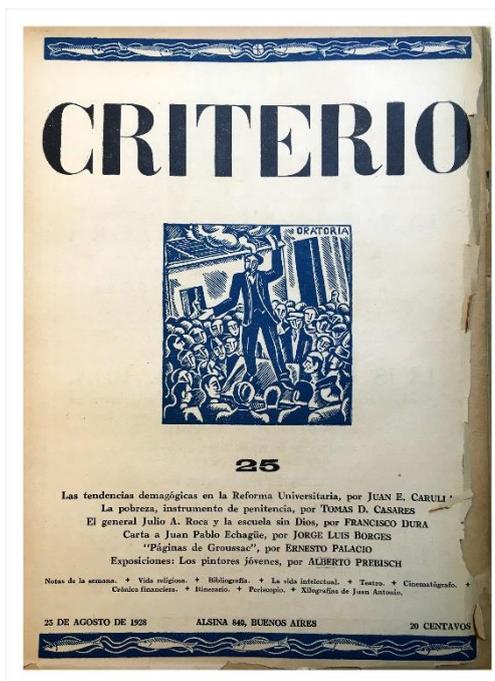


Fig. 11: Portada revista *Cristerio* N°25, 1928. Colección Privada.

Ese último año la revista *Claridad* triplica su tirada y

El Mundo entra a competir, a la mañana, por el público del vespertino *Crítica*, fundado en 1913, (...) se convierte en fuente de ocupación para los escritores recién llegados al campo intelectual y también para los de origen patricio como Borges, que dirige, durante un período muy breve, el Suplemento Color de *Crítica*. Como se comprueba en las memorias y recuerdos del periodo, prácticamente todos los que publicaron en esos años pasaron por las redacciones y se constituyeron, en casos como el de los hermanos Tuñón o Arlt, en periodistas estrella.⁸⁶

También la radio, aparecía en 1921 en la ciudad, constituye uno de los inventos que cambian e impactan en los modos del decir y pensar de la ciudad. La relación entre los avances técnicos y la imaginación es evidente en el período, a ellos se refiere Sarlo cuando plantea que

la técnica compensa ausencias de saber y de 'saber hacer' en otras dimensiones. Tiene una doble función: modernización cultural, por un lado; compensación de diferencias culturales, por el otro.⁸⁷

Para muchos escritores y periodistas, la radiofonía es un espacio de experimentación y cambio de paradigmas que, básicamente, rompe con las definiciones más elitistas de la alta cultura. El periodismo y las crecientes industrias culturales de los veinte y treinta tuvieron un rol protagónico en el semblante de las nuevas clases medias, e incluso en los sectores populares.

⁸⁶Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*, 1° ed. 4° reedición (Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 2007), p. 20.

⁸⁷Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica*, loc. cit, p. 1.

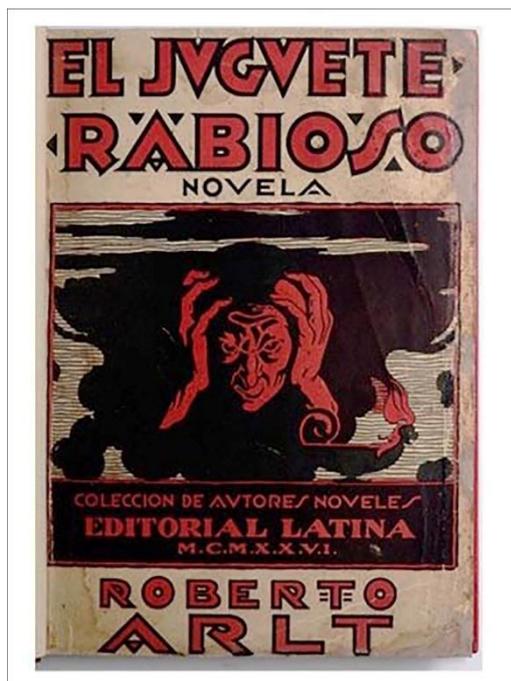


Fig. 12: Portada libro *El juguete rabioso*, Roberto Arlt. 1926



Fig. 13: Portada revista *Martín Fierro* N°1, 1924.

En 1924 aparece la revista *Martín Fierro*⁸⁸ bajo la dirección de Evar Méndez⁸⁹ y Samuel Glusberg quienes convocaron a un grupo de jóvenes escritores. Estaba influenciado por Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes, dos grandes amigos de Méndez, quien además era poeta, periodista y funcionario de la Casa de Gobierno, cercano al Presidente Alvear. Sin embargo “el personaje que va a otorgarle su impronta al periódico es fundamentalmente Oliverio Girondo, redactor del Manifiesto aparecido en el cuarto número, y codirector de la revista junto con Evar Méndez, Eduardo Bullrich, Alberto Prebisch y Sergio Pinedo”.⁹⁰ Como explicara Norah Lange en su discurso del banquete celebratorio de los veinticinco años de fundación de la revista *Martín Fierro*:

Martín Fierro fue un estado de ánimo y una forma de ser. Representó la asunción de la modernidad artística por parte de un grupo numeroso de escritores...⁹¹.

La vuelta al país en esta etapa de nuevas generaciones de artistas e intelectuales marcó un gran avance en los lenguajes estéticos y la aparición de un modernismo que se relaciona con las vanguardias históricas europeas. “A la distancia parece natural que en ese clima surgiera una publicación de las características de *Martín Fierro*, joven, transgresora, moderna, iconoclasta, irrespetuosa y dotada de un enorme sentido del humor.”⁹². Esto coincide además con la aparición de

⁸⁸Revista más difundida del grupo Florida. Su nombre no había sido la primera vez que había sido utilizado, en 1904 Alberto Ghirardo había dirigido una con esa denominación, que además, al igual que la de Méndez tenía preocupaciones artísticas y colaboradores de primera línea; tal vez lo que más la diferenciaba era que aquella tenía un contenido social importante dado que estaba claramente impulsada por la ideología Anarquista; y en 1919 ese mismo nombre le habían dado a una revista anti-yrigoyenista, que no tenía relación con la de Ghirardo.

⁸⁹Seudónimo de Evaristo González.

⁹⁰Salas,Horacio, “El salto a la modernidad”, Estudio preliminar, revista *Martín Fierro* 1924-1927 (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995), p. X.

⁹¹ibíd., p. XV.

⁹² ibíd., p. IX.

grandes escritores de nuestro país, tal vez de los más destacados de la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX. Para 1922 ya estaba en el mercado la revista *Proa*, creada por Borges, y ya habían publicado sus primeros libros Alfonsina Storni, Manuel Gálvez, Ricardo Güiraldes y Benito Lynch. Hacia 1925, cuando varios de los nombrados ya estaban publicando nuevas obras, se sumaba también la novedosa obra de Oliverio Girondo.

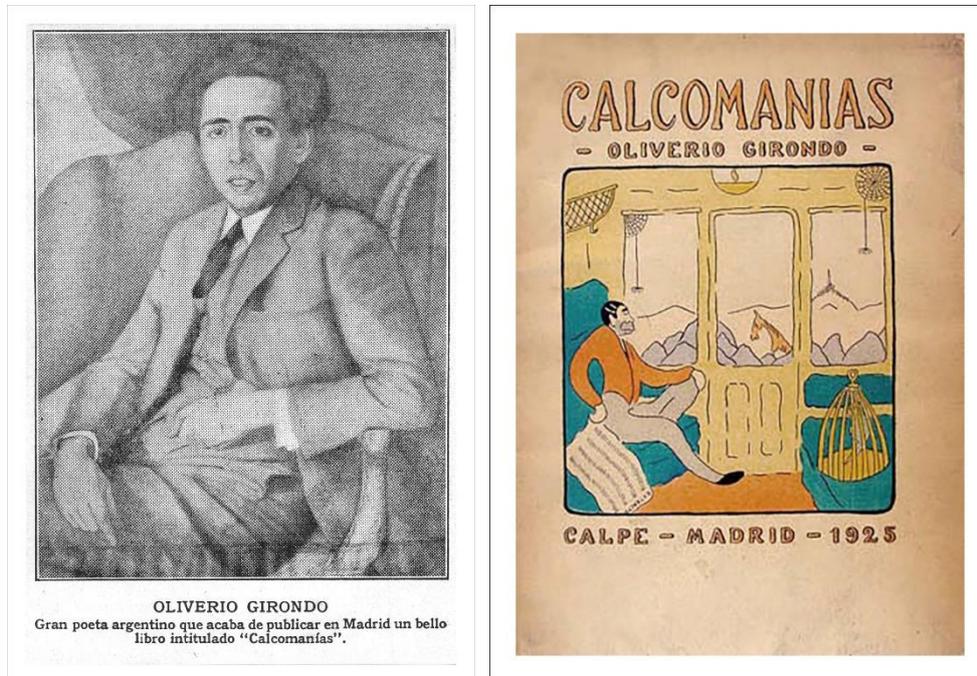


Fig. 14: Oliverio Girondo. Recorte fotografía y pie de foto publicada en *Caras y Caretas* el 26 de septiembre de 1925. AGN.

Fig. 15: Portada libro "Calcomanías" de Oliverio Girondo. 1925.⁹³

En 1926 aparece *Don Segundo Sombra* de Güiraldes y las producciones escritas son cada vez más numerosas, también se publica *El juguete Rabioso* de Roberto Arlt; entre tantas obras y personajes representativos de la literatura argentina, todos hijos de esos tiempos.

⁹³ Jorge Luis Borges escribía sobre Girondo y su libro en un pequeño artículo en la revista *MF* en junio de 1926.

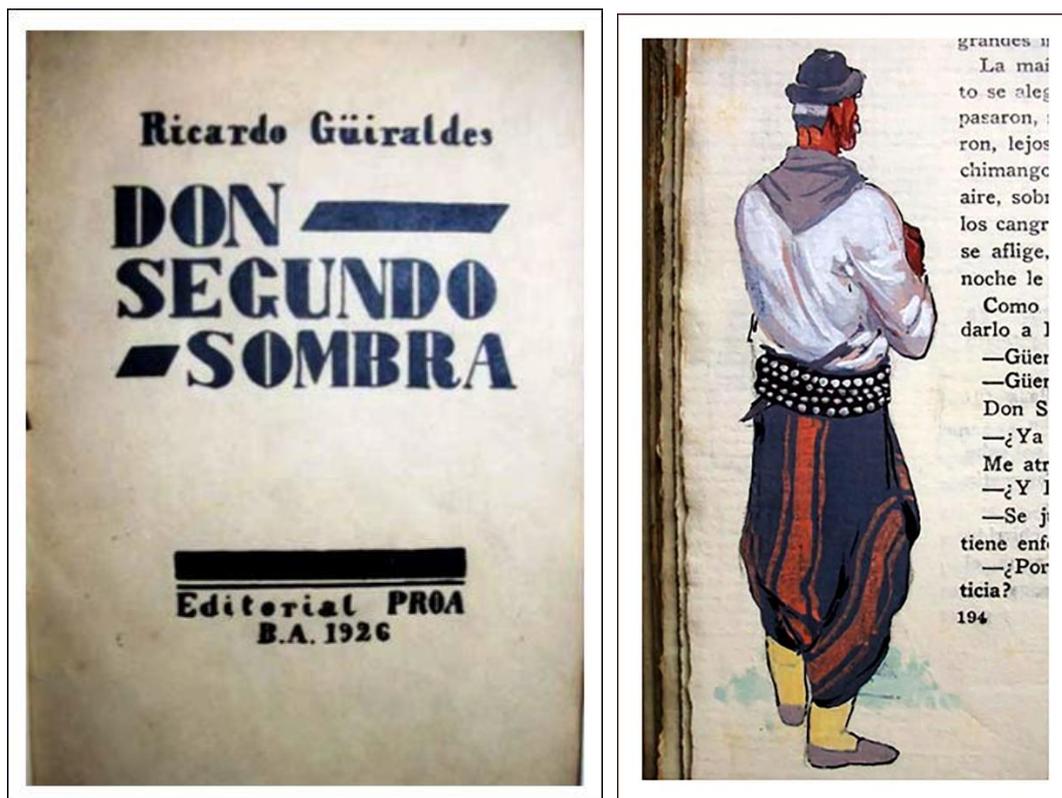


Fig. 16 y 17: Portada e ilustración de la primera edición de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, 1926.⁹⁴

Comenzado 1930 aparece la revista de Victoria Ocampo, *SUR*. Pensada por su fundadora como órgano formador de la elite del futuro, tuvo gran continuidad e impacto en zonas más amplias de lectores. Es significativa la colaboración del arquitecto Alberto Prebisch, de quien Victoria también fuera una suerte de mecenas.

⁹⁴ Es probable que la ilustración pintada en original en el texto del libro, dada la edición, podría pensarse que estos fueron originales de su hermano Alberto quien era dibujante e ilustrador y que luego ilustró este y otros libros para las versiones en lengua inglesa y francesa. No está nombrado en esta primera edición como si lo está en otras.



Fig. 18: Portada revista *Número* N°2, febrero de 1930.

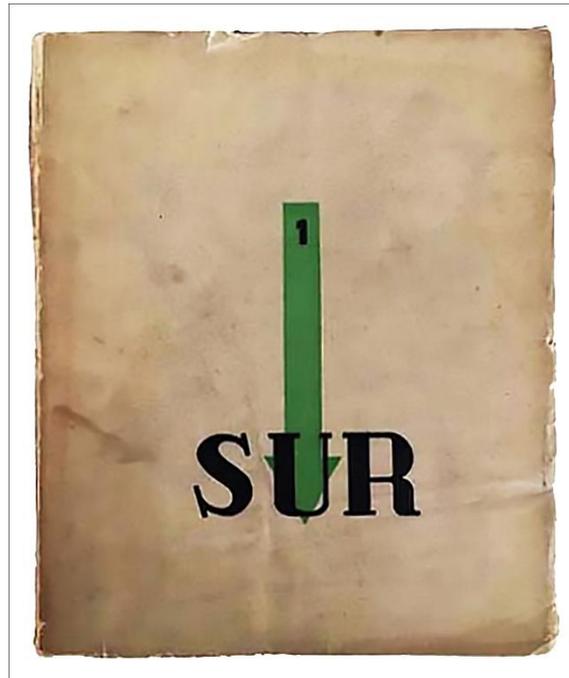


Fig. 19: Portada revista *Sur* N°1, enero de 1931.

I.c. Ciencia y técnica

Pero no solo crecían las publicaciones vinculadas al arte, la crítica o la literatura, también lo hacían los periódicos y las revistas de divulgación técnicas o científicas. En 1925 Albert Einstein visitó Buenos Aires y dio una serie de conferencias para hablar de la teoría de la relatividad. En ese momento el diario *Crítica*, el diario más popular y moderno de la época, “le dedica nueve notas que culminan en una entrevista exclusiva”⁹⁵.

⁹⁵Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica...* p. 65.

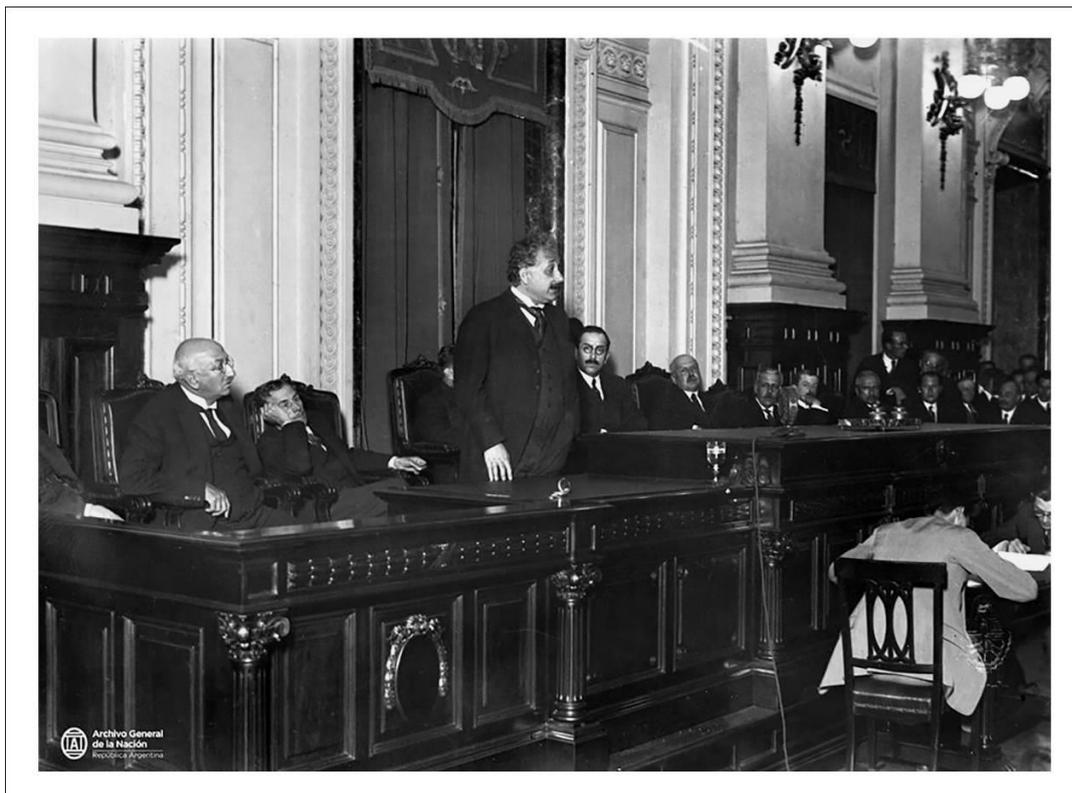


Fig. 20: Conferencia de Albert Einstein en el Colegio Nacional de Buenos Aires. 1925. AGN.

Sarlo nos aclara que, aunque estos temas no fueran de entendimiento general despertaban interés por su modernidad y caracteriza tanto a *Crítica* y a *El Mundo* “como máquinas periodísticas preocupadas por incorporar un público de masas”⁹⁶ diversificando los intereses en secciones especiales sin quedar solo vinculado a policiales y política.

En todas las notas se priorizaba y se retomaba el discurso de la modernidad de la ciudad, para lo que se destacaban los avances de las obras de infraestructura o simplemente se ponía de relieve la magnitud del puerto como símbolo del comercio del país y como orgullo de la ciudad.⁹⁷

Para mediados de la década podría decirse que la ciudad era ya una metrópoli. En 1925 se sustituye definitivamente el gas y la ciudad ya está electrificada. Se construyen las dos usinas más importantes en Puerto Nuevo y la electricidad constituye tal vez el cambio técnico más significativo para transformar la fisonomía de la ciudad. En su estudio sobre el proceso de electrificación, Silvestri y Liernur indican que tanto la iluminación como la tracción cambian drásticamente gracias al tendido eléctrico.⁹⁸

⁹⁶Sarlo, Beatriz, *La imaginación técnica...* p. 71.

⁹⁷Fara, Catalina, *Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-1936)*, 1º ed. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2020), p. 67.

⁹⁸Liernur, Francisco y Silvestri, Graciela, *El umbral de la metrópolis...* p. 26.

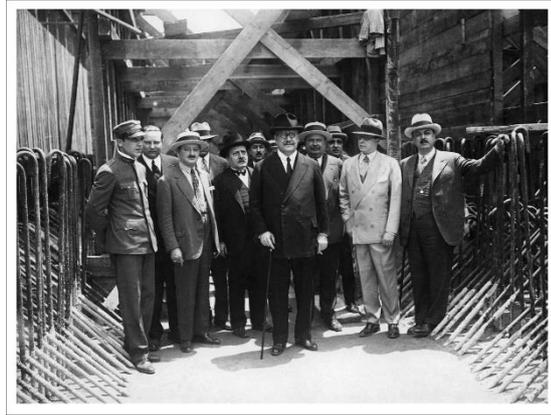


Fig. 21: El Ministro de Italia, el Intendente de la Capital Sr. Noel y el Directorio de la Compañía Italo Argentina. 1923. AGN.

Fig. 22: Intendente José Luis Cantilo y dirigentes de la CIAE en uno de los cuatro túneles de refrigeración durante la construcción de la Usina en Puerto Nuevo. Circa 1929. AGN.

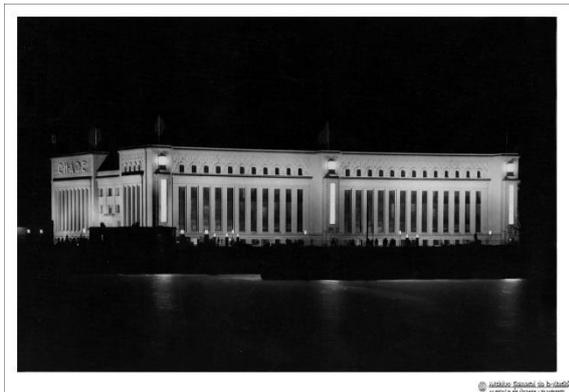


Fig. 23: Usina CHADE en Puerto Nuevo. Vista nocturna. Circa 1927. AGN.

Fig. 24: Puerto Nuevo. La “CHADE” y la “CIAE”. Circa 1933. AGN.

Si acordamos con Liernur y Silvestri en que “la modernidad y su fuerza metropolitana son impensables sin una iluminación intensa”⁹⁹, podemos pensar que la luz artificial es un punto de quiebre que permite a Buenos Aires (que, además, crecía de forma impensada en muy poco tiempo durante las dos primeras décadas del siglo XX) verse y sentirse una ciudad moderna. La velocidad en las comunicaciones y transportes, el uso del espacio público y la nocturnidad son experiencias que modifican no solo lo cotidiano y perceptivo, sino también la imaginación de lo posible,

⁹⁹Liernur, Francisco y Silvestri, Graciela, *El umbral de la metrópolis...* p. 33.

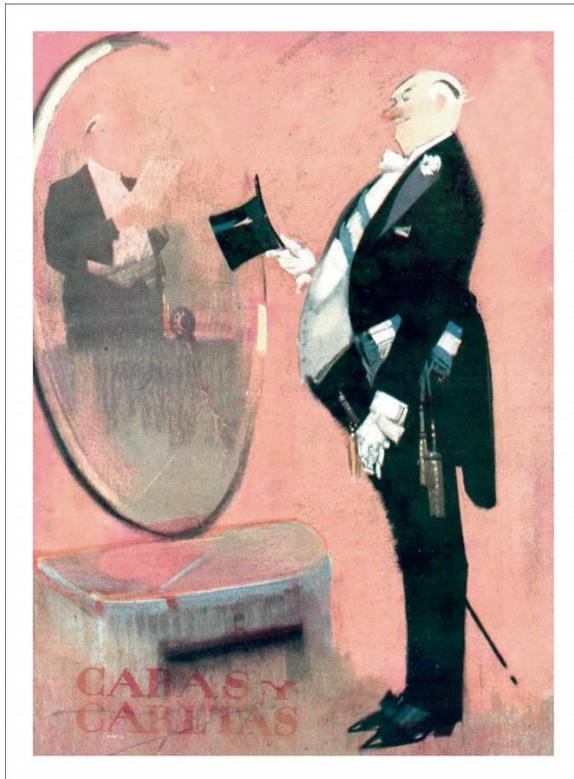


Fig. 25: Presidente Alvear con la banda presidencial. *Caras y Caretas* N° 145, 1928.

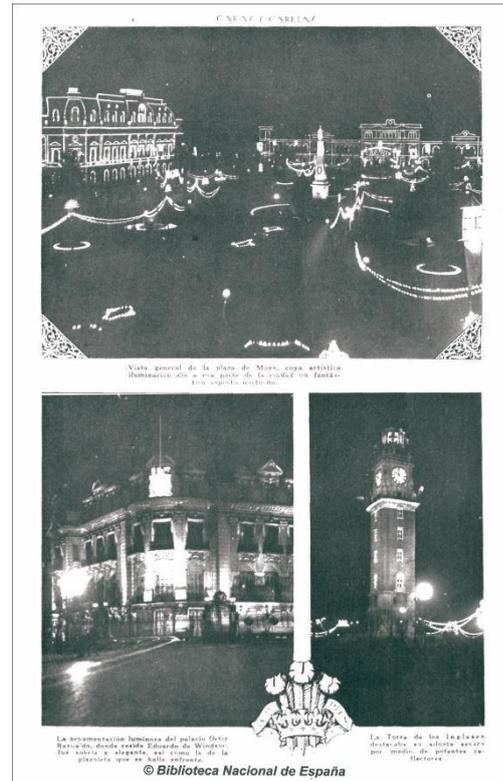


Fig. 26: Ciudad iluminada para la visita del Príncipe De Gales. *Caras y Caretas* N° 69, del 29 de agosto de 1925, p. 64.

Uno de los factores que tuvo mayor protagonismo en la modernización de la ciudad y la arquitectura fue la expansión de la técnica.

Las extraordinarias transformaciones de la edificación... no hubieran sido posibles sin una simultánea transformación de los métodos y la organización de la industria de la construcción¹⁰⁰.

El avance de las industrias del hierro y del cemento portland generó una posibilidad concreta en la modificación de las formas. Progresaron las empresas navieras, ferroviarias y textiles, los grupos financieros y aumentó la cantidad de inmigrantes. Toda esta irrupción generó la necesidad de diseñar y crear nuevos espacios públicos y privados. Así como expandió la ciudad en tamaño y en símbolos de poder. En este proceso, como era esperable, se consolidaron las empresas vinculadas a la construcción.

¹⁰⁰ Liernur, Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001), p. 81.

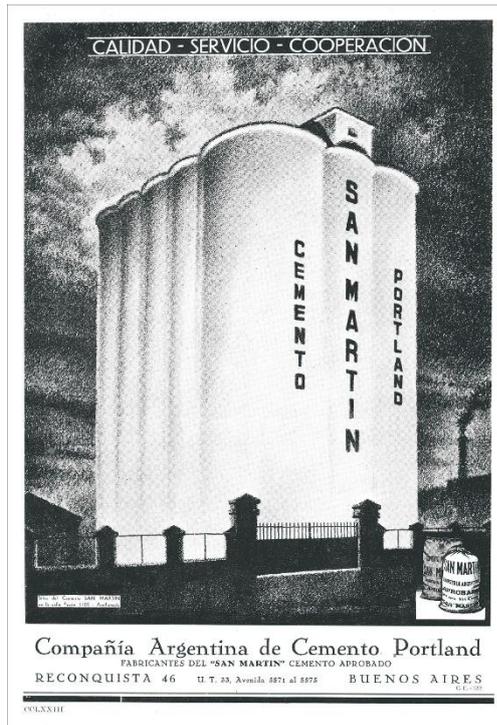


Fig. 27: Publicidad Compañía Argentina de Cemento Portland, 1931.



Fig. 28: Publicidad de Talleres Metalúrgicos San Martín, 1931.

En la imagen que vemos arriba, de 1931, se representa una época, que puede definirse a partir de la etapa de maduración de la industria argentina del cemento. Ya en 1918, con la concreción de la Compañía Argentina de Cemento Pórtland en Sierras Bayas, y con la calera de Avellaneda en 1919, se constituye esta empresa llamada Cemento San Martín. La compañía creció a un ritmo acelerado, gracias a la expansión de las obras públicas y el auge de la industrialización entre 1920 y 1930. En un comienzo encontró resistencia de parte del mercado interno, pero finalmente la calidad del material y los costos finales la hicieron competitiva. El auge constructivo hace que se incorpore al mercado la empresa Loma Negra creada por Alfredo Fortabat en 1928.

Por su parte, los orígenes de Talleres Metalúrgicos San Martín (TAMET) se remontan a 1830. Su actual nombre nace en 1909, tras la fusión de varias empresas siderúrgicas. Fue la primera empresa en el mundo en fabricar caños de fundición de hierro centrifugada y alambres de alta resistencia. Su primer presidente fue el Ing. Luis Augusto Huergo. En 1925 paso a ser Sociedad Anónima y en 1926 adquiere la "Compañía Argentina de Hierros y Aceros Pedro Vasena e Hijos Ltda." Así se convirtió en la empresa metalúrgica más grande de América del Sur y la mayor proveedora de hierros para la construcción nacional.

Los primeros edificios de altura construidos con nuevos materiales, incorporando el hormigón y el hormigón armado en Buenos Aires fueron la Galería Güemes 1915; Palacio Barolo, 1923; los

edificios COMEGA y SAFICO, 1934 y el Kavanagh en 1936, como es conocido, estos tres últimos son considerados hitos del racionalismo argentino.

Aunque la historia de la arquitectura en Argentina (coinciden en ello Jorge F. Liernur, Francisco Bullrich y Jorge Mele entre otros) señala a la etapa que va entre 1930 y 1940 como Movimiento Moderno, siguiendo la idea de Marshall Berman sobre la modernidad, a la que me referí en el inicio de este apartado, la arquitectura del siglo XX puede considerarse como una sucesión de modernismos. En este sentido, al período que se esboza desde la segunda mitad de 1920 hasta los años '30 como el inicio de la arquitectura Moderna o Racional. Al respecto, Katzenstein propone que “la primera referencia al clima racionalista comienza al promediar la década del veinte con los artículos de Alberto Prebisch en la Revista *Martín Fierro*”.¹⁰¹

Eran tiempos de cambio, de crear a partir de una nueva época, una en donde lo importante era satisfacer la necesidad de las personas, de lo simple y lo útil. La industria crea objetos con el fin de alcanzar la perfección dentro de la utilidad y economía; donde el estilo funcional y orgánico se obtiene a partir de un ajuste progresivo entre la forma y el fin perseguido. Esa forma de lo moderno se tramaba con los avances técnicos y las demandas de la nueva vida urbana. Así enunciaban estas premisas Prebisch y Vautier:

Vamos hacia la pureza de la línea, el verdadero valor de los volúmenes, a la geometría aplicada. La riqueza de la madera es una finalidad pura en la construcción. Se busca la comodidad y por sobre todo un ambiente diáfano y claro que nos permita respirar y coordinar nuestras ideas en lugares propicios.¹⁰²

¹⁰¹ Ernesto, Katzenstein. Ernesto Katzenstein Arquitecto. (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999), 162.

¹⁰² Sin autor, “La arquitectura y el mueble”, *Martín Fierro*, Julio 8 1926, pp. 227.

MARTIN FIERRO

¿ARTE DECORATIVO?

LO CACHORRO EN GACHETA

(Dibujos de una novela gráfica, a continuación)

Antes los reprobos del siglo no se iban de la casa de sus padres, se iban de la casa de sus padres, se iban de la casa de sus padres...

MARTIN FIERRO

LA ARQUITECTURA Y EL MUEBLE

E. Elshausen. — Balcón para Sr. S. P.

E. Elshausen. — Decoración para Mito. A.

E. Elshausen. — Biblioteca para Sr. S. P.

E. Elshausen. — Edificio en Francia

La eliminación de la Sala de Arquitectura en el Salón Nacional próximo, da la medida cabal de la mentalidad y la incapacidad absoluta de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

Fig. 29: "¿Arte decorativo?", por Vautier y Prebisch. Revista MF N°33, 1926, página 351.

Fig. 30: "La arquitectura y el mueble", artículo sin firma. Revista MF N°30 1926, página 227.

I. d. El final de una época

Si bien en 1927, Argentina había encontrado apoyo internacional incondicional (durante la Presidencia de Alvear) por parte de la Banca Morgan, y por tanto, de Estados Unidos¹⁰³, y esta situación se reflejaba en el crecimiento económico, e incluso intelectual, impactando esto sobre las urbes y muy especialmente sobre Buenos Aires, en 1929 se desata la gran crisis, a partir del Viernes Negro en Wall Street, Nueva York, y afecta gravemente la economía del país, y una intensa crisis política. Un año antes había asumido Yrigoyen su segunda presidencia y las circunstancias facilitaron la ruptura del orden constitucional¹⁰⁴.

¹⁰³Félix Luna, *Conflictos y armonías en la historia argentina*, 2° Ed. (Buenos Aires: Editorial Belgrano, 1981), pp. 307-309.

¹⁰⁴El golpe a Yrigoyen es ayudado por la renuncia de su vicepresidente y la traición de un grupo de allegados que dado su enfermedad colaboran con su aislamiento de la realidad.



Fig. 31: Presidente Hipólito Yrigoyen el día que asume su segundo mandato, octubre de 1928. Archivo Instituto Nacional Yrigoyeniano.¹⁰⁵

Fig. 32: Presidente Hipólito Yrigoyen caminando junto al ministro del Interior Elpidio González, por el bajo, durante el incendio la Aduana de Buenos Aires, febrero de 1929. Archivo Instituto Nacional Yrigoyeniano.¹⁰⁶

Para 1930 los países latinoamericanos, ya pasada la etapa de reactivación de la posguerra, fueron los más afectados por la crisis quedando endeudados con los “metropolitanos”¹⁰⁷; la Argentina no fue excepción, y aunque Buenos Aires seguía adelante la política económica y social, el ingreso de las nuevas ideas se ve interrumpido. En esta época la mirada de Raúl Prebisch, hermano de Alberto Prebisch, que había quedado al frente de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), y economista keynesiano, había tomado gran importancia y reconocería que el liberalismo económico que había triunfado años antes ya no era una solución para el momento que se comenzaba a transitar. Los cambios históricos a nivel mundial modificaron las concepciones sobre la ética, la política y valores de la época.

Argentina comenzaba a transitar una larga lista de gobiernos no constitucionales. Por otro lado, y a pesar de ello, los intelectuales siguen caminos paralelos a la modernización de las ideas. En Europa aun emergían figuras de la talla de Kafka, Heidegger, Salvador Dalí, Luis Buñuel, y el arquitecto Walter Gropius y su escuela que tuvieron gran notoriedad entre las vanguardias europeas y también en nuestros arquitectos Prebisch, Vautier y Acosta. Las ideas de modernidad continúan en auge y crecimiento. Esa modernidad que incorporaba las nuevas tecnologías a la vida cotidiana y que, más que antes, buscaría lo simple, lo funcional y lo redituable.

¹⁰⁵ Esta foto es tomada durante el trayecto del recién asumido presidente, desde el Congreso hacia la Casa Rosada donde les tomará juramento a sus ministros. Esta fue la de la elección donde Yrigoyen obtuvo el doble de votos que sus oponentes y se la llamó “el plebiscito”, nos relata Diego Barovero.

¹⁰⁶ Según relata Diego Barovero, Presidente del Instituto Yrigoyeniano e historiador, en una charla informal sobre las fotos: el incendio de la aduana fue de noche y de inusual magnitud y el presidente va a pie hasta allí con su ministro del interior, Yrigoyen es un hombre de Buenos Aires, no muy sociable, pero no le tiene miedo a la ciudad ni a la noche. Otro dato importante es que se encuentra con traje y sombrero, pero no tiene ni el cuello, ni la habitual corbata protocolar lo que demuestra que salió de apuro.

¹⁰⁷ Tulio Halperín Donghi, *Historia contemporánea latinoamericana* (Madrid: Alianza editorial, 1969), p. 441.

Capítulo II. Prebisch, el arquitecto-pensador

¿Cuál es, en efecto, el único punto de vista valedero para el que juzga una obra de arte? Evidentemente, el fijado por la época en que se vive.

Alberto Prebisch, 1927.¹⁰⁸

II. a. Alberto Prebisch y su modernidad heterogénea

Prebisch es, sin dudas, un precursor de la arquitectura moderna en Argentina. Su mirada visionaria se mantuvo en el camino de la experimentación durante toda su carrera. Fue un sujeto atravesado por la teoría que influyó, con sus preceptos, en el arte y la arquitectura de su época. Sus artículos abrieron un debate insoslayable en contra del Academicismo y postularon una necesaria renovación arquitectónica. Sin embargo, no fue hasta después de lo que denomino su “etapa intelectual”, que su producción llevaría al estatus constructivo lo que sus textos pregonaban. Tal es el caso de sus célebres y consagratorias obras, como el Obelisco [1936] o el Cine Gran Rex [1937]. Es, entonces, primordial, comprender y estudiar en detalle las expresiones discursivas de su pensamiento arquitectónico.

La historiografía contemporánea (Fabio Grementieri¹⁰⁹, Alberto Petrina, Juan Molina y Vedia¹¹⁰, Alicia Novick¹¹¹, Ramón Gutiérrez¹¹² y Francisco Liernur¹¹³) coincide en distinguir, de modo general, cuatro etapas en la vida profesional de Prebisch: una primera, de formación (1919 a 1924); una segunda, donde comienza su camino como crítico de artes y trabaja en sociedad con el arquitecto Ernesto Vautier (1924-1930); una tercera, en la que sus obras expresan una clara influencia del arquitecto Le Corbusier y de lo que observó durante su viaje a Estados Unidos; y, finalmente entre 1950 y 1970, una etapa institucional donde ocupa varios roles en la función pública. Como se ha señalado, esta lectura y análisis se focaliza en la segunda etapa, caracterizada por su labor crítica y por ofrecer los primeros esbozos de lo que luego sería el sustento teórico de sus obras consagratorias. Ninguno de los historiadores y analistas es tajante respecto de estas etapas, y si bien hay matices, en términos generales coinciden en la periodización y conceptualización. Por ejemplo, al referirnos a la etapa aquí estudiada denominada por Grementieri como “modernidad blanca”, encontraremos el mismo período de tiempo llamado por Novick “primer momento heroico”, o momento “efervescente, polémico y productivo” para Molina y Vedia (aunque en ese caso es la década completa); mientras que Petrina suele referir a los periodos definidos por Grementieri, entre otras variantes.

¹⁰⁸ Alberto Prebisch, “El XVII salón anual de las bellas artes”, *Martin Fierro*, Noviembre 15 1927, 383.

¹⁰⁹ Grementieri es quien primero realiza una periodización en etapas y las distingue por los colores: Modernidad Azul, Modernidad Blanca, Modernidad Roja y Modernidad Gris. Fabio Grementieri. “Maestros de la Arquitectura. Alberto Prebisch, la declaración de la modernidad”, *Revista del Consejo profesional de arquitectura y urbanismo*, N°3, Octubre de 1994, 19-25.

¹¹⁰ Juan Molina y Vedia, “Prebisch y el racionalismo posible”, *Dos Puntos*, julio 1983.

¹¹¹ Alicia Novick. *Alberto Prebisch. La vanguardia clásica* (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1998) y Alicia Novick, *Alberto Prebisch* (Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial, 2014).

¹¹² Ramón Gutiérrez, Coord. Alberto Prebisch. *Una vanguardia con tradición* (Buenos Aires: CEDODAL, 1999)

¹¹³ Jorge Francisco Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001). Liernur, Jorge Francisco; Aliata, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Tomo O-R. (Buenos Aires: AGEA, 2004).

Desde sus comienzos como estudiante de arquitectura, Prebisch recurre a la escritura como una vía privilegiada para la reflexión estético-constructiva. Graduado muy joven, una vez terminada la Primera Guerra Mundial, y a pocos años de haberse producido la Reforma Universitaria, se encuentra con una fuerte corriente “americanista” en auge, sin embargo, no adherirá de plano a esta tendencia¹¹⁴. Como era habitual entre sus coetáneos, complementa los estudios universitarios con la participación en cursos y talleres externos. Dentro del claustro universitario, participa del Taller de René Karman¹¹⁵, quien exponía en sus clases un claro interés por inculcar “el estudio de la racionalidad de la composición formal, los trazados compositivos regulares y la consideración de la dimensión funcional”¹¹⁶. De este modo, se van cruzando diversas influencias en su base formativa: la corriente americanista, el academicismo francés, y estas ideas de regularidad y funcionalismo, todos temas fundamentales para lo que luego sería la “nueva arquitectura”. Tal vez por estas experiencias, y motivado por el contacto con sus contemporáneos, durante el período estudiantil, Prebisch fue un precoz cuestionador de los preceptos y cánones de la academia. En esta etapa temprana, publica varios artículos sobre la necesidad de la renovación de la arquitectura en nuestro país.

Sus primeros textos fueron escritos para la *Revista de Arquitectura*, publicación del centro de estudiantes de la Facultad de Arquitectura, donde fue madurando sus ideas estéticas. Uno de estos primeros artículos se titula “La cúpula”¹¹⁷. Allí manifiesta la angustia que producen en su generación los cambios de la modernidad (Figs. 33 y 34). En “una sociedad porteña resistente a la experimentación y a las nuevas formas promovidas por la arquitectura moderna” –como plantea Alicia Novick–¹¹⁸, Prebisch desea el cambio, aun cuando persistan en él dejos de melancolía. Entiende la dinámica del cambio como una forma humana de la evolución¹¹⁹.

¹¹⁴ Alicia Novick. Alberto Prebisch. *La vanguardia clásica* (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1998) pp. 119-20. Y Ramón Gutiérrez, Coord, *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición* (Buenos Aires: CEDODAL, 1999), pp. 10-11.

¹¹⁵ René Karman, fue contratado por la UBA, en 1912, para dirigir la enseñanza del diseño de la Escuela de Arquitectura. Había sido docente de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París. En Argentina fue, junto al profesor y arquitecto René Villemainot, parte de la Comisión de Estética Edilicia del Ministerio de Obras Públicas y participó del Plan Noel. Karman era puramente academicista, pero por su personalidad, permeable a las innovaciones técnicas y estilísticas. Reivindicaba las ideas de los arquitectos Perret y Garnier quienes incorporan la dimensión funcional como fundamental, y daban libertad al arquitecto/artista frente al material que la época le provee. Ver Ana Cravino, “La ley y el orden: Rene Karman enseñanza de la arquitectura 1913-1946”, en *Forma y Simetría: Arte y Ciencia Congreso de Buenos Aires 2007* (on line), 26/06/2020, 142,143 (disponible en <http://www.mi.sanu.ac.rs/vismath/BA2007/si08.pdf>) También explica Claudia Shmidt, en relación a las influencias que permearon en los jóvenes arquitectos de la generación de Prebisch: “Perret buscaba en la tradición clásica francesa el vocabulario técnico para la arquitectura en hormigón armado. Y esta es la principal impronta explorada por la mayoría de los arquitectos modernos en la Argentina formados durante la presencia de Rene Karman como profesor en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires desde 1914 hasta su muerte en 1951”. Claudia Shmidt, “¿Transparencia o esplendor? Perret, Bustillo y Álvarez: el espectáculo de la modernidad en la arquitectura de Estado en Argentina”, *Registros* (on line) Vol. 14 (2) julio-diciembre (disponible en <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/articulo/view/263>).

¹¹⁶ Alicia Novick. *Alberto Prebisch. La vanguardia clásica* (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1998). 116.

¹¹⁷ Alberto Prebisch. “La cúpula”, *Revista de Arquitectura*, julio 1920, 11-12.

¹¹⁸ Alicia Novick. *Ibid*,

¹¹⁹ Para Molina y Vedia, en este texto también se encuentra implícita la Reforma Universitaria, de la que él había sido parte en Buenos Aires y que se respiraba en las calles cordobesas; los tiempos nuevos y los vientos renovadores. Juan Molina y Vedia. “Prebisch y el racionalismo posible”, *Dos Puntos*, julio 1983.

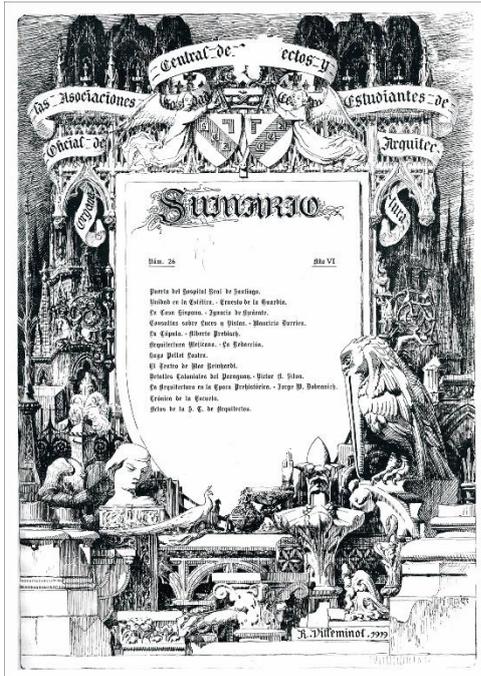


Fig. 33: Portada de la Revista de Arquitectura N° 26. 1919. Fuente: R de A N° 26. Buenos Aires 1919.
 Fig. 34: “La cúpula” por Alberto Prebisch. Fuente: R. de A. N° 26. Buenos Aires 1919.

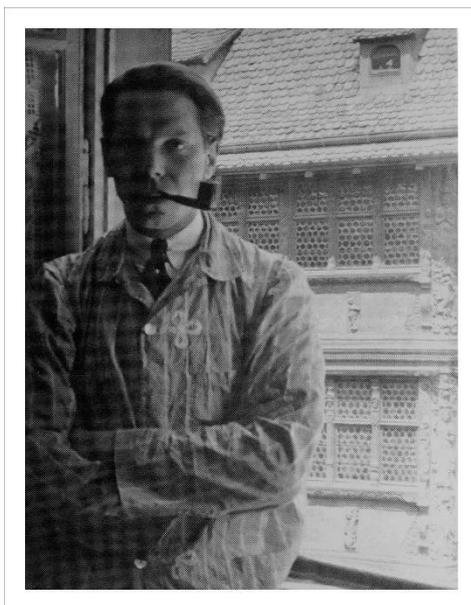


Fig. 35: Alberto Prebisch en Europa, 1922.
 Fig. 36: Taller de André Lhote en París, circa 1925.

Un año después de egresar de la UBA, en 1922, viaja a Europa para continuar su educación estética, junto a Ernesto Vautier, quien luego se convertiría en su socio. Se instalan dos años en la ciudad de París y, al regresar a Buenos Aires, ya son un equipo de trabajo (Fig. 35). En sociedad realizan proyectos para concursos y algunas obras, aunque Prebisch continúa escribiendo gran cantidad de crítica de artes para varias revistas, actividad de difusión que no abandonará prácticamente hasta los años cincuenta.

Durante la estadía en París se acerca al pensamiento de Hegel, Flaubert y Unamuno¹²⁰. Toma contacto con André Lothe, quien congregaba a los jóvenes latinoamericanos en su taller. Allí conoció a personajes célebres como Paul Valéry¹²¹ y Tony Garnier¹²², que influirán en sus posturas y concepciones sobre arte y arquitectura.¹²³ También se formará recorriendo exposiciones internacionales, salones y bienales; y gracias al acceso a revistas y libros de circulación en los ámbitos vanguardistas de la ciudad (Fig. 37), como la revista *L'Esprit Nouveau*, que se publica a partir de 1920, o *Vers une architecture*, publicada en 1923. Allí lee, tal vez por primera vez, las propuestas de Le Corbusier, a quien tomará de modelo varios años después, ya en Argentina. Las personalidades con las que se vincula en París serán fundamentales para la defensa de sus argumentos sobre el arte moderno en Argentina, y también será el sitio en el que descubra a quienes luego serán sus compañeros de ruta intelectual: los pintores argentinos Basaldúa, Butler y Spilimbergo; así como a su entrañable amigo Luis Falcini con quien tendrá una nutrida conversación epistolar, dado que el escultor vivirá durante muchos años en Uruguay.



Fig. 37: Alberto Prebisch y la bohemia de París, 1922.

¹²⁰ Gutiérrez, Ramón op. cit., pp. 12-13

¹²¹ Alberto Prebisch lo entrevista durante su estadía en París y toma de él ideas fundamentales que imbricará con las propias en el desarrollo de su carrera. (Novick, *Alberto Prebisch...* p. 117) Como es sabido, Paul Valéry (1871-1945) fue no sólo un reconocido poeta sino también ensayista y filósofo francés. En 1921, publicó "Eupalinos o el Arquitecto", texto con el que influyó sobre un grupo importante de arquitectos a nivel internacional. Su texto, de impronta filosófica, recrea un diálogo entre Sócrates y Fedro, para hablar de Eupalinos, quien consideraba el arte de construir tan valioso como la música y la arquitectura. Elevando al arquitecto a la categoría de intelectual. Es probable que, tanto la entrevista, como la lectura de este texto hayan provisto a Prebisch de argumentos para sustentar aun más sus ideas sobre la relación entre pensamiento, arte y arquitectura.

¹²² También será objeto de un reportaje, que publicará una vez en Buenos Aires (Novick, *Alberto Prebisch...* p. 117). Del pensamiento de Charles Garnier es el acercamiento a la práctica proyectual desde la aceptación de la diversidad de los estilos, sin que se establezca a priori una valorización de los mismos desde un punto de vista teórico o ideológico. Lo que Garnier reivindica específicamente es la libertad del arquitecto/artista frente al material que suministra la historia. Ana Cravino. "La ley y el orden: René Karman enseñanza de la arquitectura 1913-1946", op. cit.

¹²³ Butler recuerda que durante la estadía en París Prebisch entrevista a Valery y observa que algunas respuestas de aquel encuentro coinciden con las ideas desarrolladas años más tarde por Prebisch en su arquitectura. Butler, Horacio, "La personalidad de Alberto Prebisch". En *Monografía de Artistas Argentinos, cuaderno N°9, Alberto Prebisch*. (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1972), pp. 13-17.

De ellos, particularmente Horacio Butler, quien había sido un destacado alumno del taller de Lhote (Fig. 36), tiene gran influencia sobre él. Las crónicas relatan que, ni bien se conocieron, generaron una admiración particular el uno sobre el otro; y, aunque no permanecieron juntos demasiado tiempo en la estadía parisina, su amistad y retroalimentación continuó a través de los años.

En 1972, Butler recordaba esa intensa relación intelectual y señalaba la importancia que las ideas plásticas tendrían en el sustrato intelectual del arquitecto:

Nos vimos casi a diario y las sobremesas diurnas o nocturnas se prolongaban en debates y utopías comunes a esa edad. Creo que fue entonces cuando Prebisch comenzó a sentir cierto interés por la pintura al constatar en qué medida ésta contribuía a la afirmación de sus ideas.¹²⁴

Su estadía en Europa fue sumamente provechosa, ya que más allá de las obligaciones por las que se encontraba allí, fue para Prebisch un tiempo de profundas reflexiones, “cada lugar que visita, cada persona que conoce o con la que se encuentra lo motiva a reorientar su visión de las cosas”. Del mismo modo que la arquitecta Viñuales, imaginamos que a su regreso a Buenos Aires, el joven arquitecto, cargado de experiencias y nuevas herramientas teóricas y conceptuales, estaba lleno de proyectos e ilusiones.¹²⁵

Rápidamente se instala en la ciudad, comienza a dar clases de matemáticas en el Colegio Nacional Mariano Moreno, se incorpora a la vanguardia martinfierrista y concentra sus escritos, en diferentes medios, contra del campo disciplinar instituido y criticando al americanismo; con la misma vehemencia que escribe sobre la supremacía de las formas que surgen de la racionalidad, acorde con las exigencias de los tiempos que corren.¹²⁶

Su prédica combativa contra las corrientes academicistas también encuentra un espacio natural de expansión en la revista *Martín Fierro*, a la que se suma como colaborador en 1924. Pero sus polémicas no se limitan solo a la revista de vanguardia, continúa defendiendo “los valores de la modernidad” desde la *Revista de Arquitectura*; la revista *Número*; la revista católica *Criterio*; la revista *Nuestra Arquitectura* y también desde *Sur*, la célebre publicación dirigida por Victoria Ocampo. Será en las revistas donde sus ideas se van a plasmar con mayor peso.

En esta etapa, a la que Fabio Grementieri nombra como “modernidad blanca”¹²⁷, Prebisch amplía su atención hacia intereses variados y expone, ciertamente, su práctica discursiva de mayor intensidad. Logra así plasmar su influencia en el campo artístico y todo el entorno vanguardista que lo leía y rodeaba. Al observar la obra de un entonces discutido Pettoruti, Prebisch anota en 1925:

Mientras la arquitectura no nos demuestre lo contrario, seguiremos en el derecho de esperar con confianza en un arte desligado de todo afán imitativo. La geometría no está tan alejada como pudiera creerse, del fenómeno estético. Cuatro volúmenes sabiamente dispuestos bajo el sol, y henos ya ante un espectáculo que place al ojo

¹²⁴ Butler, Horacio, *ibid*, p. 13.

¹²⁵ Graciela María Viñuales. “El pensamiento católico y la cultura en la trayectoria de Alberto Prebisch” en *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*, Gutiérrez, Ramón, coord. (Buenos Aires: CEDODAL, 1999), 101.

¹²⁶ Alicia Novick, Alberto Prebisch (Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial, 2014), 33.

¹²⁷ Fabio Grementieri. Alberto Prebisch. La Declaración de la Modernidad, Maestros de la Arquitectura, octubre, 1994, 21.

y es capaz, al propio tiempo, de provocar en nosotros las más notables emociones.¹²⁸

Es evidente que la vivencia europea ha permeado en sus opiniones, y se ha convertido ya en un activo vocero de la nueva arquitectura; una arquitectura que se pretende como representación o expresión –causa y consecuencia– de un país moderno. Para 1925, ya enunciaba de manera contundente, y sin eufemismos, lo que consideraba como un “deber ser” de lo moderno. Al igual que otros artistas, arquitectos y escritores del período, estaba convencido acerca de la necesidad de que la modernidad debía sentirse en el aire; y así lo confirman tanto la gran cantidad de textos críticos que escribe para las publicaciones periódicas del momento, como el diseño de proyectos de carácter racional.

Además de haber sido un entusiasta de las ideas modernas, Prebisch se identificaba y manifestaba públicamente como un joven católico. Su origen en una numerosa familia tucumana le ofrecía tradiciones bien diferentes ya que su padre, Albin, provenía de un linaje alemán de clase media protestante y su madre Rosa Linares Uriburu, de raigambre colonial, del norte argentino con tradición religiosa católica; quien, además, educó a sus siete hijos bajo las enseñanzas de los Jesuitas. Así, la práctica religiosa siempre estuvo presente en la vida de Prebisch, incluso durante su estadía en Europa. Prebisch atraviesa sus años en la universidad pública en coincidencia con una etapa en que la Iglesia estaba en plena revolución, marcando nuevos horizontes y abriendo camino para los laicos.¹²⁹ A fines del siglo anterior se habían sucedido dos hechos clave en la historia eclesiástica que iniciarían o permitirían dicha transformación: el primer Concilio Vaticano y la encíclica *Rerum Novarum*. La juventud universitaria católica recibió el impacto de ese proceso de cambio e, incluso fue promotora de la Reforma Universitaria de 1918 en la Universidad de Buenos Aires (en franca distancia con la situación de Córdoba, donde los jóvenes católicos no apoyaron la Reforma).

Como se ha dicho, Prebisch y muchos de sus compañeros se formaron filosóficamente fuera de los ámbitos de la universidad y fue en uno de esos espacios donde realizó los Cursos de Cultura Católica, que serían el germen del autodenominado Grupo Convivio,¹³⁰ del que fuera un activo participante¹³¹. Su filiación católica le permitió tener la influencia y confianza necesarias, mientras fuera redactor de las revistas *Criterio* y *Número*, como para exponer sus ideas sin restricciones ideológicas con respecto a las vanguardias. De esta manera, su variada formación emocional, identitaria y estética lo proveyó de una visión multifacética que le permitirá constituirse como un vanguardista con rasgos tradicionales. Algo de esta huella heterogénea puede percibirse en sus obras modernas, adecuadas siempre al entorno/contexto, y en detalles como, por ejemplo, la

¹²⁸ Alberto Prebisch. “Exposición Emilio Pettoruti”, Martín Fierro, noviembre 14 1925, 181.

¹²⁹ Gabriela María Viñuales, “El pensamiento católico y la cultura en la trayectoria de Alberto Prebisch” en, Gutiérrez, Ramón (coord.) *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición* (Buenos Aires: CEDODAL, 1999), p. 101.

¹³⁰ *Convivio* fue un grupo surgido de los Cursos de Cultura Católica, creados en 1922 cuando se clausura la Universidad Católica, dedicado a conversar y discutir distintos aspectos y problemas del arte en sus diversas manifestaciones. El espíritu del grupo emerge bastante claramente en la elección del nombre: *convivio* (del latín *convivium*), que refiere a la idea de banquete, convite. El grupo se proponía ser un espacio de encuentro para artistas cristianos con la libertad para realizar su propia publicación y organizar exposiciones. Entre sus miembros más reconocidos estaba el célebre escritor Leopoldo Marechal.

¹³¹ Prebisch mantuvo una relación estrecha y activa con la Acción Católica durante toda su vida. Para el cuarto centenario de la fundación de la Ciudad de Buenos Aires, fue invitado a realizar el monumento conmemorativo, proyecto que se concretó en la construcción del Obelisco. El ofrecimiento le habría llegado de la mano de Atilio Dell’Oro Maini, exdirector de la revista *Criterio*, quien en ese momento era el Secretario Municipal. En 1938 se organizó la Corporación de Arquitectos Católicos, de la que Mendióroz sería presidente y él, vice. María Viñuales, Gabriela op. cit. pp 104-107.

inclusión de una iglesia en el centro cívico del proyecto de Ciudad Azucarera¹³² para su provincia natal.

Prebisch se pronunciaba en contra de lo establecido, señalando los errores cometidos, una y otra vez hasta el cansancio. Sus ideas como, propone Butler, no pretendían originalidad: eran postulados sobre los que se edificaba la arquitectura moderna y, al igual que Perret, Garnier, Le Corbusier y Gropius, los repetía para depurar las atrasadas ideas institucionales sobre la arquitectura, como si pudiera ocurrir un milagro: “Dios no podía abandonar a los que tienen fe, y Prebisch era profundamente religioso”¹³³, señalaba su amigo.

Transcurrida esta etapa de profunda militancia moderna, en 1930, ya disuelta la sociedad con Vautier, viaja a los Estados Unidos, becado por la embajada de ese país, para seguir capacitándose. De esa experiencia surgen sus obras más destacadas para la ciudad de Buenos Aires, que lo llevarán a su máximo reconocimiento, las obras que lo inscriben en la historia como el primer arquitecto del Movimiento Moderno de Argentina. Más allá de este posicionamiento, nunca se alejará ni de las Bellas Artes ni de la crítica; y conjuntamente a sus obras icónicas y de mayor impacto visual, realizó un importante número de obras de menor envergadura, entre ellas: edificios en altura, casas individuales y locales comerciales e industriales.¹³⁴

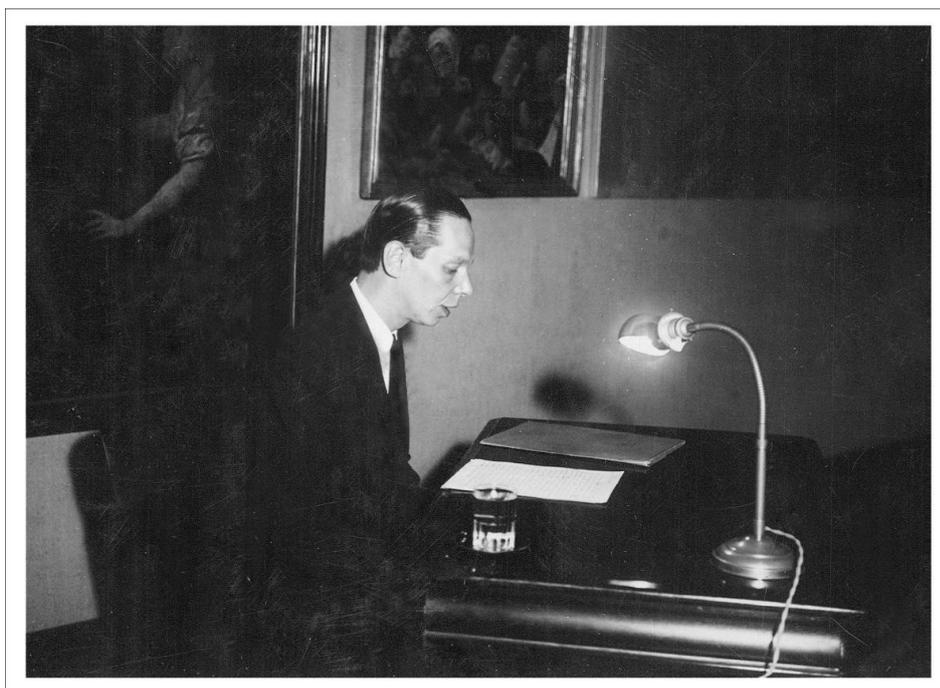


Fig. 38: Arquitecto Alberto Prebisch hablando en la “Comisión de Cooperación Intelectual”, circa 1936. Fuente: AGN

¹³² La ciudad tiene un parecido importante con la ciudad de Tony Garnier, tanto en su diseño, en sus características gráficas y en los materiales utilizados, salvo en la notoria edificación de la capilla como uno de los puntos centrales de la ciudad. Como dice en su investigación la arquitecta Graciela María Viñuales: “si bien se trata de un urbanismo moderno, que contempla las nuevas necesidades de la industria, el confort para los obreros y otros asuntos que por entonces parecían exclusivos del discurso marxista, el sello distintivo estaba dado, entre otras cosas, por el detalle que no solo remitía a un tipo de culto, sino que tenía en cuenta los hitos simbólicos de los poblados del norte argentino”. Gabriela María Viñuales, “El pensamiento católico y la cultura en la trayectoria de Alberto Prebisch” en Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición, Gutiérrez, Ramón, coord. (Buenos Aires: CEDODAL, 1999), 102.

¹³³ Butler, Horacio: op. cit., p. 15.

¹³⁴ Sobre las construcciones posteriores ver autores: Alicia Novick, Ramón Gutiérrez, Fabio Grementieri, Jorge Tartarini, Horacio Caride, Alberto De Paula, Federico F. Ortiz, Alberto Nicolini y Francis Korn.

Poco tiempo después comenzará a colaborar con Victoria Ocampo en su revista *Sur*, nacida en 1931, donde será vocero de las conferencias de Le Corbusier en Buenos Aires. Esta relación y su participación en *Sur* será fundamental para la discusión argentina sobre lo moderno. Como señaló Francisco Liernur: “Alberto Prebisch y Victoria Ocampo eran líderes culturales de la elite y como tales fueron ellos quienes dieron el ‘tono’ que caracterizo nuestra ‘Arquitectura Moderna’”.¹³⁵

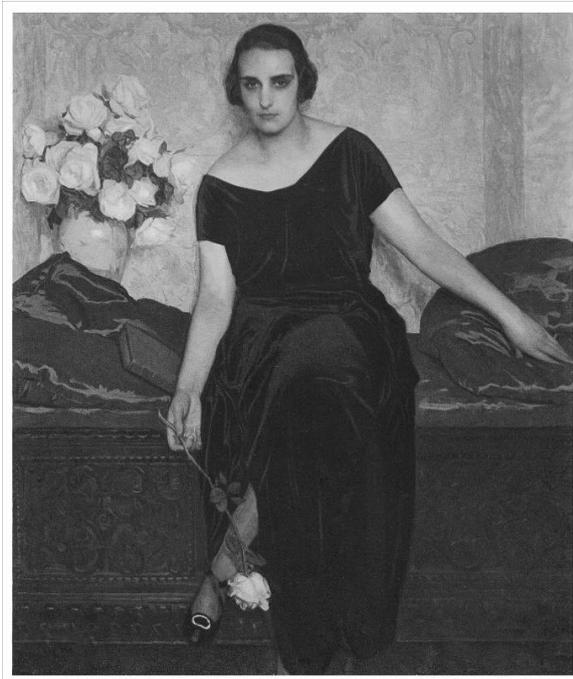


Fig. 39: Fotografía del retrato de la Sra, Victoria Ocampo de Estrada, óleo de Anselmo Miguel Nieto. 1926. (Fot.) Fuente: AGN

Fig. 40: Anselmo Miguel, Nieto, Retrato de la señora Victoria Ocampo, 1922. Óleo sobre tela, 180 x 127 cm. Fuente: MNBA

Muchos años después, Victoria recordaba aquel momento de su juventud, cuando fundó la revista *Sur* y le pidió a Prebisch su colaboración desde el primer día: “los dos arquitectos que escribieron para este ‘estreno’ fueron Gropius y él”¹³⁶. A pesar de que Prebisch conocía la obra e ideas de Le Corbusier desde mucho antes, recién le sería presentado en 1929 en la casa de Ocampo, y dos años después la propia Victoria le pediría que escribiese sobre las conferencias de aquel año en el primer número de su revista.

A pedido mío, Prebisch escribió sobre el último libro de Le Corbusier (arquitecto discutido), *Précisions*. Ese volumen contenía las diez conferencias dadas en Buenos Aires. En pocas páginas Prebisch, rápido y directo, había dicho lo esencial de tan altas lecciones. Y el estilo por él empleado, llano sin chatura, claro sin ser “obvio”, atrevido sin un desagradable dejo de insolencia (modalidad de que tanto se echa mano ahora) era digno del tema tratado. Para la época, las ideas de Prebisch, admirador de Le Corbusier y Gropius, eran de *avant-garde*, es decir poco recomendables para la mayoría.¹³⁷

¹³⁵ Liernur, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001), p. 161.

¹³⁶ Ocampo, Victoria, “La autenticidad de Alberto Prebisch” en *Monografía de Artistas Argentinos, cuaderno N°9, Alberto Prebisch* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1972), p. 9.

¹³⁷ *ibid.*

II. b. Racionalismo local en resonancia internacional

Habiendo repasado sucintamente los años de formación de Prebisch y su “militancia moderna” es tiempo de precisar cuáles eran los preceptos en los que se sostenía esa prédica. Si acordamos con Bullrich al definir la arquitectura como “un sistema de principios técnicos, conceptos y diferencias teóricas, estrategias de ideación, reglas compositivas, jerárquicas organizativas, en otras palabras: *un preciso conjunto de valores*”¹³⁸, entonces la *arquitectura moderna* constituye un conjunto de transformaciones institucionales que modificaron “los valores” precedentes, a partir de los procesos de modernización.

Esta modificación en los preceptos arquitectónicos se produce durante la etapa de posguerra, en Europa, como un rechazo a la ornamentación excesiva y motivado en la construcción de viviendas para la clase obrera, a partir de los recientes avances técnicos. Le Corbusier escribía en 1924 “El arte decorativo ha muerto. El urbanismo moderno nace con una nueva arquitectura. Una evolución inmensa fulminante, brutal, ha cortado los puentes con el pasado.”¹³⁹ La función primaba sobre la estética. El racionalismo arquitectónico manifestó un espíritu de época en el que la lógica, la ciencia y las matemáticas pretendían guiar a la sociedad. Los trabajos y teorías que surgen del racionalismo son variados y fueron conformando escuelas, como el denominado posteriormente Movimiento Moderno (fuertemente identificado con los Congresos Internacionales de la Arquitectura Moderna - CIAM), pero todas tienen en común un repertorio arquitectónico formal que supuso un cambio radical en lo visual y constructivo: de formas simples, líneas rectas y relación de volúmenes puros, a la que se le suma un ramillete de tonos para el final de obra.

Estas particularidades tenían grandes similitudes con las producciones de algunas vanguardias pictóricas de Europa, principalmente con el neoplasticismo y el cubismo. En palabras de Le Corbusier: “Este sentimiento moderno constituye un espíritu de geometría, un espíritu de construcción y de síntesis. La exactitud y el orden son sus requisitos”¹⁴⁰. El hombre pasó a tener un papel importante en los nuevos paradigmas, lo que generó una actitud novedosa frente a las formas de habitar, a la que se sumaban la técnica constructiva y la estética depurada. La arquitectura se vio influida por cambios impensados en la percepción del mundo.

Uno de los motivos más racionales del vanguardismo no se refiere tanto a la estética como a su distribución en un edificio en su planeamiento. El vanguardismo tiene típicamente, la organización del espacio, producto de la forma de vida actual, más positivista, efímera y ligera. La organización del espacio supone el espíritu de la serie y trata de obtener con el mínimo de muebles, el máximo de espacios. (...) Todo es, pues, una simplificación constante y paulatina.¹⁴¹

¹³⁸ Bullrich, Francisco, “Introducción”, en Liernur, Jorge, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001), p. 15. Destacado mío.

¹³⁹ Le Corbusier, *La ciudad del futuro*, 4ª edición (Buenos Aires: Infinito, 2013), p. 19.

¹⁴⁰ Le Corbusier, *La ciudad del futuro* (Buenos Aires: Editorial Infinito, 2013), pp. 39-40.

¹⁴¹ Coppola, Alfredo, “Originalidad, renovación y vanguardismo”, *Revista de Arquitectura*, diciembre 1929, p. 675.

En Argentina, un grupo de arquitectos¹⁴² fue vinculándose con estas ideas y aportó nuevos enfoques dentro de ese marco conceptual, aunque sin olvidar las condiciones locales o regionales. Alfredo Coppola afirmaba, en la *Revista de Arquitectura* en 1929, que estaban ante una “época de renovación” y que existía “un deseo insaciable, un ansia vehemente e incontenible que nos impele hacia otros rumbos y nuevos afanes.”¹⁴³ Prebisch, como otros de aquel grupo, se dirigía hacia esos nuevos rumbos, guiado por los cinco pilares que regían la forma de proyectar y construir de Le Corbusier, tal como los escribiera en *Vers une Architecture* (Fig. 41) y en la revista *L’Esprit Nouveau* (Fig. 42): edificios elevados sobre pilotes, columnas de hormigón armado que ofrecían un mayor espacio abierto; la planta libre para mejorar el funcionamiento interior y la generación de un flujo natural entre espacios; la liberación de la fachada libre que busca separar el exterior del edificio de su función estructural por medio de la construcción de un marco de hormigón; y la incorporación de ventanas alargadas u horizontales brindando luz natural a todos los ambientes y vista al entorno.

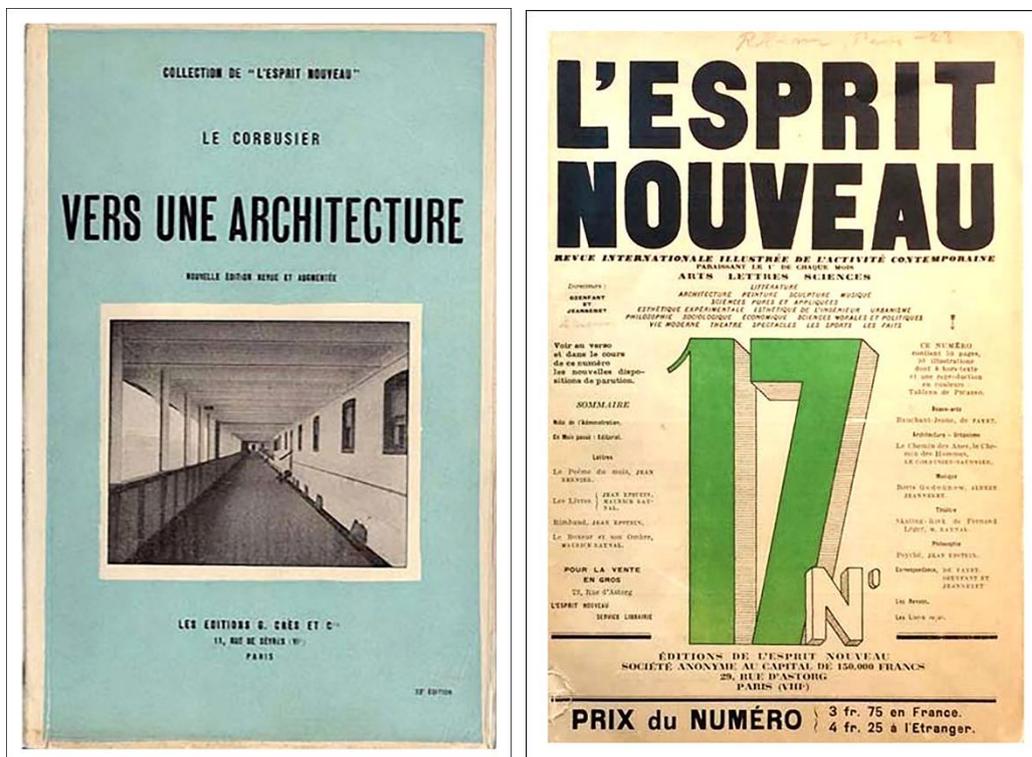


Fig. 41: Portada de *Vers une architecture*, de Le Corbusier, 1924.¹⁴⁴

Fig. 42: Portada de la revista *L’Esprit nouveau*. N° 17.1923.

La predominancia de horizontales y verticales, las formas rectangulares, cúbicas y cilíndricas; el uso de materiales producidos por procesos industriales como el hormigón armado y el acero, que permitían además la visión de la estructura en lugar de ocultar los elementos estructurales fueron dominantes en el estilo moderno. “El hormigón armado –escribía Alfredo Coppola– se presta

¹⁴² Entro otros: Alejandro Virasoro, Alberto Prebisch, Ernesto Vautier, Alejo Martínez, Antonio y Carlos Vilar, Wladimiro Acosta, Juan Kurchan, Fermín Beretervide, Jorge Ferrari Hardoy, Abel López Chas, Eduardo Catalano, Eduardo Sacriste, Antonio Bonet y Amancio Williams.

¹⁴³ Alfredo E. Coppola. “Originalidad, renovación y vanguardismo”, *Revista de Arquitectura*, Diciembre 1929, 674.

¹⁴⁴ Es un conjunto de textos considerados básicos para el Movimiento Moderno. En 1923 Le Corbusier publica una recopilación de artículos de la revista en su libro *Vers Une Architecture*, que aunque escrito mayoritariamente por él, compartió la autoría con Amédée Ozenfant (“Saugnier”), firmando como “Le Corbusier-Saugnier”. Una segunda edición modificada y aumentada a 243 páginas apareció en 1924, omitiendo a Saugnier tratándose entonces ésta edición aumentada del primer libro publicado por Le Corbusier bajo su nombre.

admirablemente en la plástica, para la nueva manifestación o evolución de la arquitectura. La sobriedad de línea y de ornamentación es, sencillamente ingeniosa.”¹⁴⁵ Por estas características formales es que algunas construcciones previas al movimiento moderno en Argentina, como los silos o usinas, fueron considerados como predecesores de la nueva arquitectura.

Entre ellos, la gran usina de Dock Sud de 1907, la usina de la Compañía Italo Argentina de Electricidad de 1912, la gran usina de Puerto Norte de la Compañía Hispano Argentina de Electricidad. Los silos de Molinos de Río de la Plata construidos en 1902 son un ejemplo que fue tomado internacionalmente como modelo de la “Nueva Arquitectura”. Un tipo de construcción que muchas veces omitía a sus autores y que tenía a lo ingenieril en primer plano, y que Gropius y Le Corbusier consideraron prototipos del “Movimiento Moderno”.¹⁴⁶ (Fig. 43 y 44) En un artículo publicado en *Martín Fierro*, firmado por Le Corbusier y Saugnier, se afirmaba que: “Son los ingenieros que se guían por el cálculo y las matemáticas, los que utilizan esas formas geométricas para deleitarnos visual y espiritualmente, y por ello consideran que caminan hacia el gran arte”.¹⁴⁷ Se trataba de explicar que existía belleza en las formas puras puesto que pueden leerse con claridad.

¹⁴⁵ Alfredo E. Coppola. “Originalidad, renovación y vanguardismo”, Revista de Arquitectura, diciembre 1929, 675.

¹⁴⁶ Liernur, Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX...* pp.74-76.

¹⁴⁷ Le Corbusier, Saugnier, “Estética del ingeniero-arquitectura”, *Martín Fierro*, octubre 17 1927, 91.

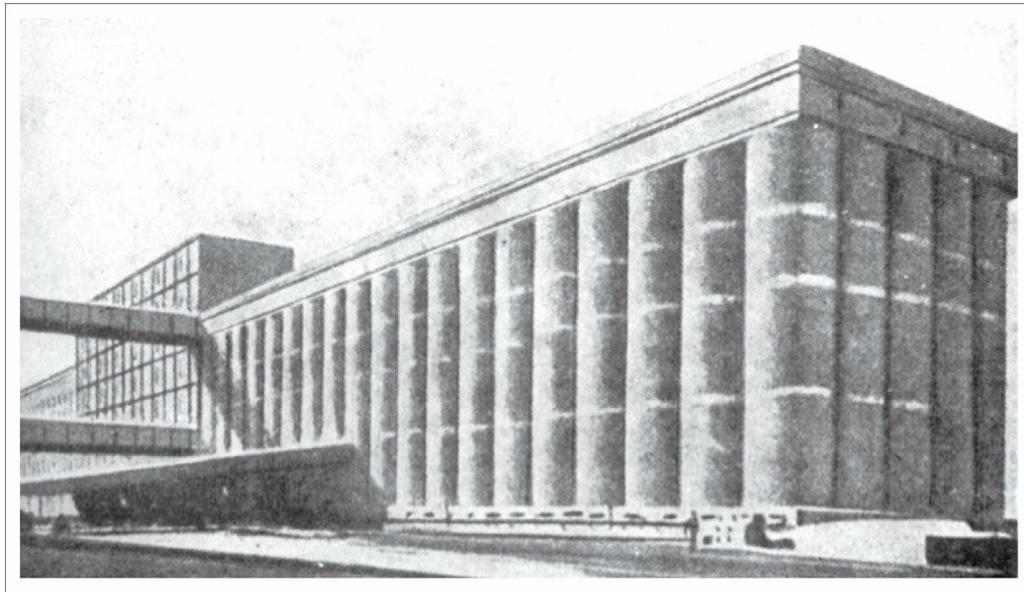


Fig. 43: Silos Molinos Río de la Plata, circa 1998. Fuente: Buenos Aires Demolida (B.A.D.)

Fig. 44: Imagen trucada y mal identificada de los silos de Bunge y Born. Fuente: Le Corbusier: "Trois rappels a MM. les architectes : le volume", en L'Esprit Nouveau n°1 - 1920. París, 1920, p. 91.

Aunque en la década del 20-30 se expresa la arquitectura moderna de vanguardia, el conflicto entre posturas neocoloniales y modernas, sumado a la pelea constante por "vencer" al Academicismo, con luchas institucionales y posicionamientos al interior de la disciplina,¹⁴⁸ continuó durante gran parte del siglo XX en Argentina.

Alberto Petrina señala que en América Latina se dio una adhesión con modificaciones, una "reelaboración ágil, oportunista e imaginativa, con algo de automatismo de un reflejo y el gran mérito de su ecléctica frescura".¹⁴⁹ En el mismo sentido, Sarlo opina que en la Argentina el modernismo es conflictivo pero también plural, y que tempranamente se inclinó por ser una oratoria que no

¹⁴⁸Puede verse en Alberto Prebisch, "Correspondencia. Prebisch versus Christophersen", *Martín Fierro*, mayo 26 1927. 343.

¹⁴⁹Petrina, Alberto, "El estilo moderno en Buenos Aires: del mestizaje a la ortodoxia" en Larrañaga, María Isabel, *Arquitectura moderna en Buenos Aires 1928-1945: un estudio de la casa de renta*. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Octubre, 2017), p.74

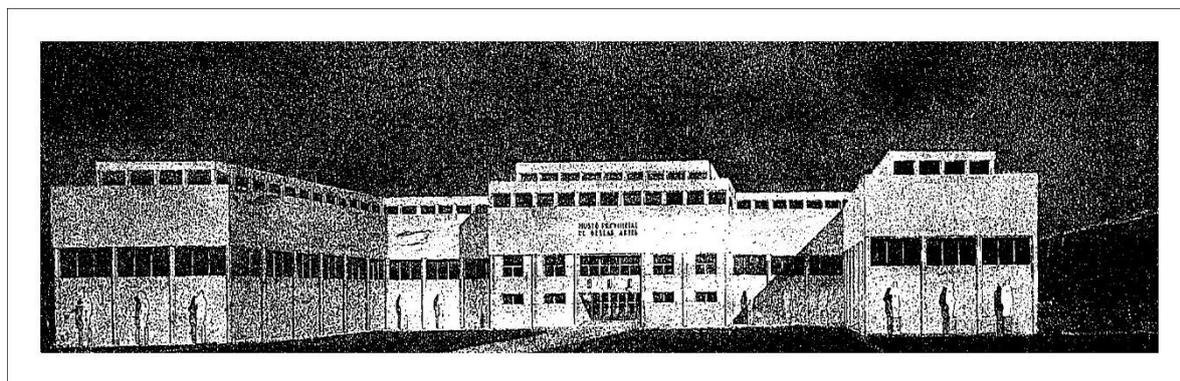
necesariamente tomó sus principios de manera rígida.¹⁵⁰ Sin embargo, es posible afirmar, como propone Liernur, que a mediados de la década del veinte nuestro país estaba, en cuanto a arquitectura, en sintonía con las vanguardias internacionales: “una fecha temprana para la cultura americana y contemporánea de la producción internacional”.¹⁵¹ Lo confirman distintas construcciones arquitectónicas concebidas fuera de nuestro país, como la publicación en 1917 de la Ciudad Industrial de Tony Garnier; en 1921 el teatro de Jena de Gropius, en Alemania; en 1922 la Casa Ozenfant de Le Corbusier; en 1924 la Casa de Schoeder de G. Reitveld; en 1925-1927 la Casa Wolf de Mies Van der Rohe; y en 1925-1926 la Casa Tzara de Loos, que fueron prácticamente contemporáneas de los proyectos, ideas y primeras materializaciones argentinas del movimiento. Así lo fueron la presentación del proyecto de Ciudad Azucarera de Vautier y Prebisch de 1924, la casa realizada por el arquitecto Alejo Martínez en Concepción del Uruguay de 1925, las casas de 1926 y 1927 de Victoria Ocampo en Mar del Plata y la construida por Bustillo en Palermo de 1928.

II. c. Arquitectura “material e intelectual”

En uno de sus artículos aparecidos en la revista *Martín Fierro*, Prebisch define lo que entiende por arquitectura racionalista como una relación entre forma y función:

Racional, y, por lo tanto, nueva, ya que toda arquitectura, para ser la expresión cabal de una época, exige un acuerdo lógico entre su expresión formal y las necesidades que la originan¹⁵².

Varios años después retomaría este punto en un pequeño artículo sobre arquitectura y urbanismo que definía a uno de los fines primordiales de la nueva arquitectura como la economía material e intelectual;¹⁵³ es decir, que está constituida por una forma que sigue a la función. Simplicidad pensada para su uso. El rumbo estético que tomó desde su vuelta al país fue reafirmado a través de sus proyectos. Por ejemplo, en el que presentaron junto a Vautier para el Museo Provincial de Bellas Artes en la ciudad de La Plata (Fig. 45). Allí manifestaban que seguían “el camino que con tanta elocuencia nos indican las obras cuyo carácter netamente utilitario marca un rumbo original a la arquitectura de la época.”¹⁵⁴



¹⁵⁰ Beatriz Sarlo, "Comentarios Preliminares" en *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Jorge Francisco Liernur (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001), 9.

¹⁵¹ Jorge Francisco Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001), 161.

¹⁵² Alberto Prebisch, "Arte decorativo, Arte falso", *Martín Fierro*, Septiembre 25 1925, 167.

¹⁵³ Alberto Prebisch, "Arquitectura - Urbanismo", *Nuestra Arquitectura*, septiembre 1931, 70

¹⁵⁴ Ernesto Vautier y Alberto Prebisch, "Un proyecto de Museo de Bellas Artes", *Martín Fierro*, Enero 20 1927, 293.

Fig. 45: Proyecto para el Museo de Bellas Artes de la Plata. Publicada en la Revista Martín Fierro N° 37 página 293. “Un proyecto de museo”. 1927. Fotografía. Fuente: Prebisch y Vautier, MF

Junto a su socio ganaron un Premio en el Salón de Bellas Artes de Buenos Aires por su proyecto de “La Ciudad Azucarera en la Provincia de Tucumán” (Fig. 46 y 47) que tenía una fuerte influencia del proyecto de ciudad industrial del arquitecto Tony Garnier¹⁵⁵ (Fig. 48). Demostraban su conocimiento formal y la adopción del modernismo para la solución urbanística, pero con una diferencia que marca la presencia de los valores tradicionales de su país: incorporaron al conjunto una capilla y un cementerio en las montañas, ambos elementos característicos de las ciudades del Norte argentino y de su concepción católica. En medio de lo funcional resonaba el eco de las tradiciones y los valores del pasado. Decía Prebisch algunos años después: “Es lejos de la academia y de las teorías estéticas donde encontraremos entonces la pureza perdida. Hay una arquitectura aun no contaminada por la erudición y la falsa cultura, y que sigue con ingenuidad la línea tradicional”¹⁵⁶.

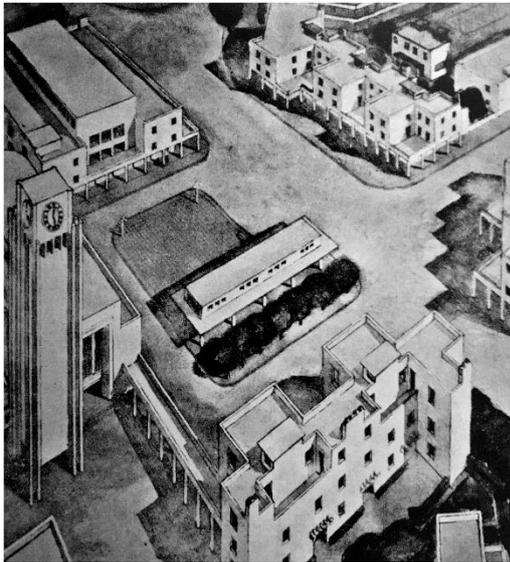


Fig. 46: Proyecto ciudad Azucarera en la Provincia de Tucumán presentado en el XIV Salón Nacional de Bellas Artes. Alberto Prebisch y Ernesto Vautier (1924). Fuente: MF.

¹⁵⁵ Durante su estadía en París Prebisch lo había entrevistado en el ámbito del taller de André Lothe (crítico de arte y pintor cubista), de él tomará para formar sus propias ideas.

¹⁵⁶ Alberto Prebisch, “Arquitectura popular”, Revista Número, diciembre de 1930, p. 113.



Fig. 47: Vista de la calle principal hacia el Centro Cívico. Fuente: Ramón Gutiérrez (1999, 67)

Para Prebisch, pensar la arquitectura era, indiscutiblemente, pensar el urbanismo. Esta postura tiene su raigambre en las ideas de Garnier, aunque también en las de Le Corbusier. Richard Sennett sostiene que:

En parte, el respeto a sí mismo del creador reside en su pura voluntad. Todos los grandes planificadores urbanos se han sentido profundamente orgullosos de lo que hacían, con independencia de los deseos de los demás o, mejor aún, en oposición a ellos¹⁵⁷.

Esta idea, define a Prebisch, en particular a partir de 1924, ya que fue un planificador natural de la ciudad moderna más allá de su rol público, o de haber guiado a un grupo de intelectuales que no necesariamente iban con la corriente. A Prebisch le preocupaba que el modernismo en las ciudades estuviera sujeto a un problema de fachada. Citando a Le Corbusier, define los tres factores necesarios para alcanzar la nueva arquitectura: estandarización, industrialización y taylorización. Prebisch proponía tomar estos factores como modelo a seguir para generar los resultados estéticamente modernos de manera rápida y económica, tal como lo dictaba el tiempo en que vivía. Es este el programa al que hay que responder, si se quiere una renovación arquitectónica estructural y no sólo formal, mediante un sistema constructivo adecuado y puntual, apto para variadas aplicaciones: “Pero esto nos aparta ya del pequeño problema particular de una casa, para llevarnos a la concepción colectiva de la ciudad deseable. Arquitectura-urbanismo”.¹⁵⁸

Con su Proyecto de la Ciudad Azucarera, encontró el equilibrio necesario entre las propuestas modernas asociadas a las enseñanzas de Adolf Loos¹⁵⁹ y la tradición clásica. Moderno en el uso de la geometría pura, la modulación y la simetría, lo descubrían como un asceta de las formas. En

¹⁵⁷ Sennett, Richard, *Construir y habitar. Ética para la ciudad* (Barcelona: Ediciones Anagrama, 2019), p. 29.

¹⁵⁸ Alberto Prebisch, “Arquitectura y urbanismo”, *Número*, octubre de 1931, p. 76.

¹⁵⁹ Loos expresaba en 1908 que el “ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y por ello salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además, material desperdiciado y ambas cosas significan capital desperdiciado.” Para él, en ese momento ya no existía una relación entre lo humano y el ornamento; este no tiene relación con la ordenación del mundo, por lo que produce un efecto antiestético. Expresando que “La carencia de ornamento ha conducido a las demás artes a una altura imprevista. La falta de ornamentos es un signo de fuerza espiritual. El hombre moderno utiliza los ornamentos de civilizaciones anteriores y extrañas a su antojo. Su propia invención la concentra en otros objetos.” Adolf, Loos. *Ornamento y Delito. Y otros escritos* (Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1980), pp. 47 y 50.

función de esto es que Novick, en 2014, define al arquitecto como quien interpreta las doctrinas de la nueva arquitectura en clave clásica.¹⁶⁰

Como adelanté, Prebisch plantea, cinco años después de este proyecto, que un problema que no hay que evitar es el del regionalismo. Toda la arquitectura, dice, está estrechamente condicionada por la época, pero también por la región en la que se construye. Aun tiene espacio en su concepto para la manifestación popular:

La arquitectura, arte social por excelencia, es expresión concreta de toda psicología, de toda una organización colectivas. La creciente universalización de las técnicas modernas tiende a debilitar cada día más los regionalismos arquitectónicos. Pero la técnica sola no basta para formar un estilo.¹⁶¹

De la misma manera que Garnier había pensado su *cit *, la había hecho Prebisch: una unidad productiva delimitada y controlada donde se destacara la vida en sociedad. Una ciudad viva que tuviera todo lo necesario para una vida moderna organizada, que fuera productiva pero también contara con tradición y educación, donde cada edificio dictara su función. Por otro lado, era considerada por sus autores una ciudad posible, moderna y a la altura del resto del mundo en su técnica y su estética.

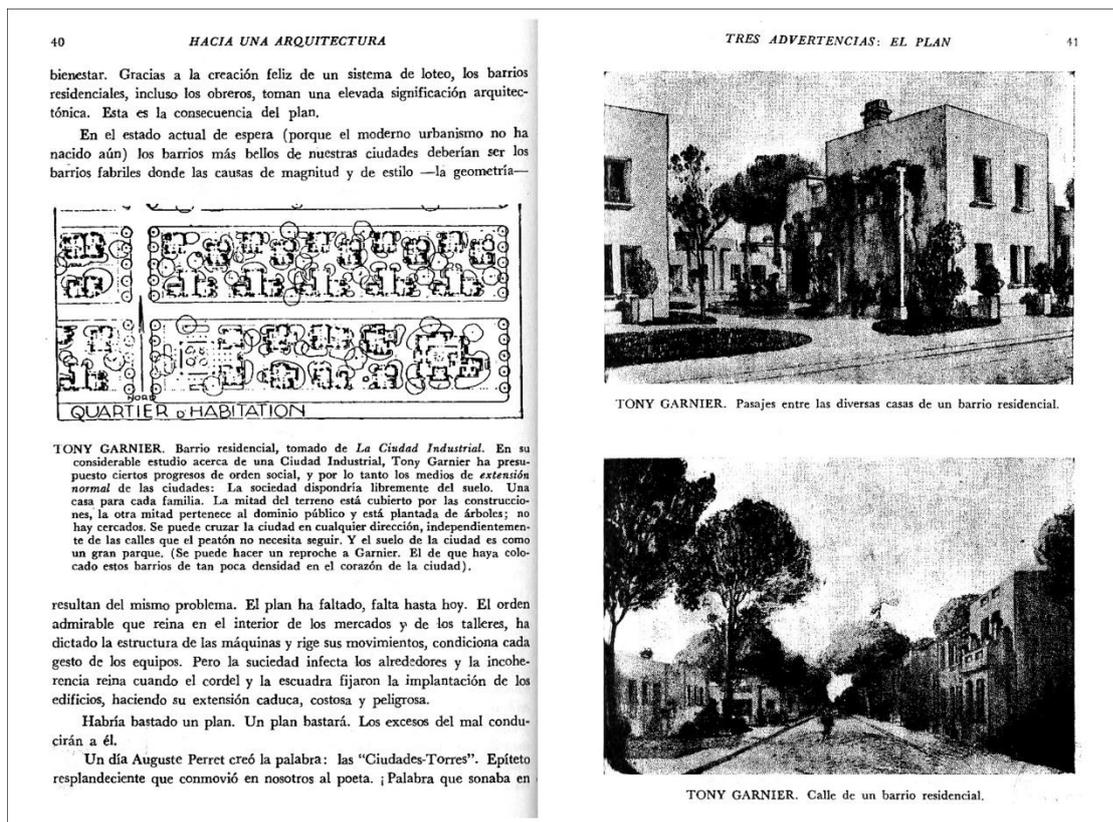


Fig. 48: La ciudad industrial de Tony Garnier. Fuente: Le Corbusier (1998, 40-41)

¹⁶⁰Alicia Novick, *Alberto Prebisch* (Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial, 2014).

¹⁶¹Alberto Prebisch, "Arquitectura popular", *Revista Número*, diciembre de 1930, p. 113.

El problema de la arquitectura contemporánea decía Prebisch en 1931, en un artículo de la revista *Número*, es que no se puede culpar sólo a los arquitectos de sus resultados.

La organización individualista de nuestras ciudades obliga a considerar la casa en sí como el fin último de la arquitectura. En las buenas épocas, la casa no existió sino en función de la ciudad. Un sistema estructural bien establecido producía la unidad estilística de que carecen las ciudades contemporáneas.¹⁶²

Su mirada sobre la ciudad moderna considera que la planificación urbana se realiza desde la mínima expresión: una casa, un edificio: en función de la ciudad y no en tanto fin. Como propone Sennet, “persistió la idea de que la ‘ciudad’ tenía dos significados muy distintos: por un lado, el de un lugar físico; por otro, el de una mentalidad compuesta de percepciones, comportamientos y creencias”¹⁶³. Por eso, cuando su hermano le dio la libertad de planificar su nueva casa, la diseñó bajo los parámetros de la arquitectura moderna, pero también como parte de una nueva concepción en el urbanismo, y logró una pieza que se convertirá en su primera obra memorable. La casa de su hermano Raúl, construida en 1930 (Fig. 50) en el Barrio de Belgrano, sobre la calle Luis María Campos, hoy destruida, representa lo que valoraba por ese entonces: nada de ornamentos, color blanco, líneas rectas y de una sobriedad que la hacía sobresalir por lo moderno en su contexto. La casa en cuestión fue publicada en la portada de la revista alemana *Modeme Bauformen* en su número 12, de diciembre de 1932, dos años después de su construcción, y en varios artículos, uno sobre arquitectura del propio Prebisch de 1930, con una axonometría (Fig. 49), un segundo sin firmar en la *Revista Número* N° 21-22 de 1931 y el otro en *Nuestra Arquitectura*¹⁶⁴ N° 26 de 1931 (Fig. 1 y 1), estos dos últimos con variedad de fotografías.

Nuestra época, con sus adquisiciones técnicas originales –hierro y cemento armado– y las posibilidades estéticas que estos materiales comportan, ha llegado a poseer un sistema constructivo, propio, original, inconfundible. Y este sistema requiere una adecuada expresión arquitectural.

Una de las características de la auténtica arquitectura de hoy es precisamente su falta de ornamentación, su horror de toda retórica formal.¹⁶⁵

El lenguaje de la arquitectura moderna puede ser aplicado de manera homogénea a todos los temas, por eso Prebisch también incorpora variaciones a la casa con respecto a sus antecesoras europeas, que le proporcionan características locales, a través del zaguán, el vestíbulo, la escalera, la recreación de la galería y la terraza; todas formas de la tan utilizada tipología del *petit hotel*¹⁶⁶. Esas diferencias le daban el toque idiosincrático, algo que caracterizaba al arquitecto: en su modernidad, era un clásico. En esta obra Prebisch había conseguido el equilibrio buscado entre la pieza urbana y la técnica, formal y funcional, integrando la volumetría del prototipo "Citrohan" de Le Corbusier¹⁶⁷.

¹⁶² Alberto Prebisch, "Arquitectura y urbanismo", *Número*, octubre de 1931, p. 76. Pueden leerse palabras similares a las de este artículo en: Alberto Prebisch, "Arquitectura - Urbanismo", *Nuestra Arquitectura*, septiembre de 1931, p. 70.

¹⁶³ Richard Sennett loc. cit., p. 9.

¹⁶⁴ La revista *Nuestra arquitectura* aparece en 1929 y su lema es "para servir al arte y a la industria". Sin autor, "Editorial". *Nuestra arquitectura*, agosto de 1929, 4.

¹⁶⁵ Alberto Prebisch, "Arquitectura", *Revista Número*, noviembre de 1930, p. 106.

¹⁶⁶ Fabio Grementieri. "Alberto Prebisch. La Declaración de la Modernidad", *Maestros de la Arquitectura*, octubre de 1994, p. 22.

¹⁶⁷ Mientras muchos arquitectos encuentran un equilibrio plástico entre el modelo de Le Corbusier y los valores de la tradición local, Ernesto Katzenstein agrega que el inexpresivo tratamiento de los elementos formales de la casa, especialmente los interiores, la hacen una apagada traducción del modelo original. Katzenstein, Ernesto, *Ernesto Katzenstein Arquitecto*. (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999), p. 165.

Cuando en 1972 la Academia Nacional de Bellas Artes le pidió a Amancio Williams que escribiera sobre Prebisch, lo primero que vino a su memoria fue el recuerdo de esa casa, que casualmente quedaba a pocas cuadras de donde vivía con sus padres.

Era una casa completamente distinta a las demás, construida al fondo de un lindo y transparente jardín, levantada sobre columnas. La recuerdo como flotando en el aire con sus blancas franjas horizontales que separaban a otras huecas de cristal. Una noble y recta terraza, también blanca, jugaba en el aire frente a la casa sobre el verde suelo del jardín. No tenía adornos ni molduras. Por aquel entonces en que se construyó —era por el año 1930— yo tenía diecisiete años. Cada vez que pasaba frente a esa casa la miraba; me atraía por su sobriedad, por la dignidad que fluía de ella. Años más tarde supe que era una de las primeras obras de Alberto Prebisch, hecha para su hermano Raúl en la calle Luis María Campos.¹⁶⁸

Esta anécdota no sólo destaca la importancia de la construcción para la época, sino la influencia que aquella tuvo sobre la mirada distintiva del futuro arquitecto. A su vez, el análisis pormenorizado de esta casa, dice Novick “permite identificar los núcleos característicos de la obra de A.P., que suprime los sobresaltos vanguardistas del modelo, en una operación similar a la efectuada por Bustillo en la casa de Victoria Ocampo.”¹⁶⁹

En un artículo anónimo de *MF* en 1925, titulado “El *standard*, base del estilo arquitectónico”, tema fundamental de este momento de cambios dentro de la industria de la construcción, se plantea la adaptación a la necesidad de la vida en cada lugar o momento, a partir del aprovechamiento de las formas y los materiales.

Conociendo nuestras necesidades de hombres modernos, y en posesión de una técnica constructiva que el maquinismo ha revolucionado completamente, podemos establecer los *standard* de la habitación actual. A nuevas necesidades, nuevos medios. A nuevos medios, nuevas soluciones. La ley del *standard*, aparentemente ajena a todo tradicionalismo, no hace más que continuar la tradición.¹⁷⁰

La modernidad se concreta en Buenos Aires a través de una estética cubica, abstracta y austera con tonos blancos, pero que no genera verdaderas tensiones y tiende a adaptarse al entorno. Con una actitud más conservadora que el movimiento europeo y norteamericano, no intenta liberarse totalmente del pasado, y genera lentamente las bases para la nueva arquitectura de la ciudad, que se concretará entre las décadas de 1930 y 1940.

¹⁶⁸ Williams, Amancio, “La arquitectura de Alberto Prebisch” en *Monografía de Artistas Argentinos...*, pp. 47-48.

¹⁶⁹ Novick, Alicia op. cit. p. 120.

¹⁷⁰ Sin autor, “El Standard, base del estilo arquitectónico”, *Martín Fierro*, noviembre de 1925, p. 183.

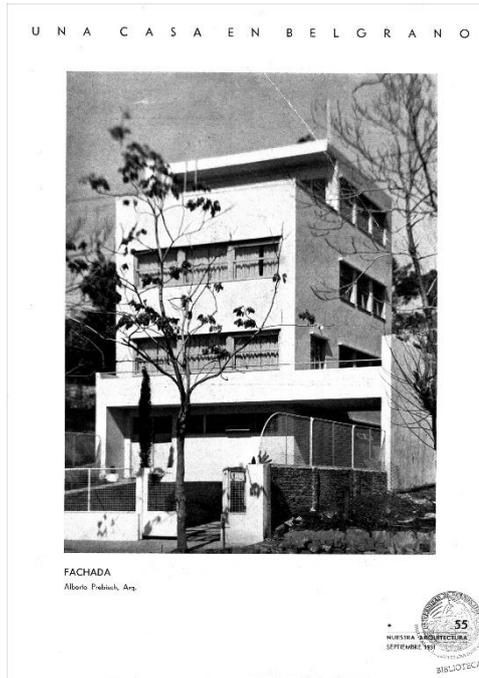


Fig. 49: "Arquitectura", por Alberto Prebisch. Fuente: MF N°30 - 31, 1926, 227. 1926.

Fig. 50: Fachada casa de Raúl Prebisch, arquitecto Alberto Prebisch. 1930. Fuente: FADU, UBA.

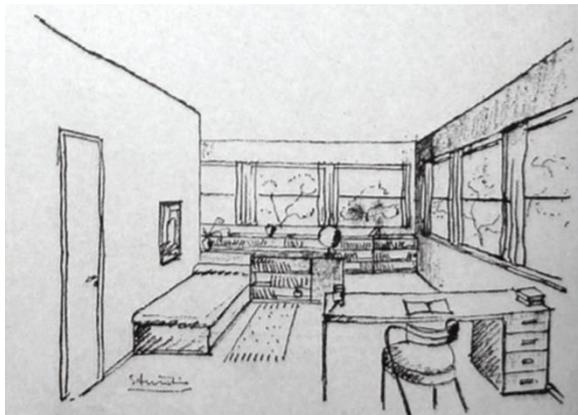


Fig. 51: Diseño de perspectiva del escritorio. Último nivel superior. Alberto Prebisch. 1930 Fuente: Nuestra Arquitectura N° 26.



Fig. 52: Detalle de la terraza de la casa de Raúl Prebisch. 1930. Fuente: Nuestra Arquitectura N° 26.

Respecto de las casas, Le Corbusier dice en su libro *La ciudad del futuro*:

la casa, la calle, la ciudad son puntos de aplicación del trabajo humano; debe estar en orden, sino se oponen a los principios fundamentales que tenemos como eje; en desorden, nos hacen frente, nos traban, como nos trababan la naturaleza ambiente que combatimos, que combatimos todos los días¹⁷¹

¹⁷¹ Le Corbusier, *La ciudad del futuro*. 4ª edición (Buenos Aires: Infinito, 2013) p.,29.

estéticas que “hoy nos suenan a lugares comunes [...] hasta 1930, irritaban al común de la gente, nada más que por su audacia”¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Horacio, Butler: “La personalidad de Alberto Prebisch”, en Ocampo, Victoria, y otros: Alberto Prebisch, Academia Nacional de Bellas Artes, Monografías de Artistas Argentinos, Cuaderno 9, Buenos Aires, 1972, 15-16..

Capítulo III. La nueva crítica para un arte nuevo

¿Cuál fue entonces, el camino que atravesó el pensamiento de Prebisch hasta constituirse en el paladín de esa forma simple y funcional de belleza? Antes de ser el referente de la arquitectura nueva, que dialoga con Victoria y con Le Corbusier, que construía la casa cuadrada y blanca para su hermano, Prebisch se dedica a difundir aquellas nociones que “irritaban” al público y a las instituciones académicas previas.

Es tiempo de repasar detalladamente cuáles son las publicaciones y los artículos que fue publicando desde 1924 hasta 1931. Recordemos que a mediados de los veinte ya se había consolidado un campo artístico considerable en Buenos Aires, con galerías y lugares de exposición en crecimiento. Sin embargo, el carácter conservador de la enseñanza en el campo todavía no presentaba modificaciones sustanciales. Cuando en los tradicionales Salones de Artes Plásticas se reunían las obras de los artistas para ser mostradas al público, los jurados rara vez se definían por obras que fueran disruptivas de los cánones tradicionales. De acuerdo con esta postura, la crítica tradicional hablaba maravillas de los primeros premios. En contraposición ideológica, las críticas proclamadas desde las revistas de vanguardia, interesadas en la estética moderna, eran violentas. Mientras unos intentaban no perder terreno, los otros generaban estrategias para divulgar preceptos acordes a los nuevos tiempos.

En este clima de lucha por la hegemonía cultural, las revistas culturales y las nuevas ideas presentaron una amalgama indisoluble, y resultaron fundamentales para expandir la vanguardia artística y arquitectónica. Como señala Sylvia Saïta, las revistas funcionaron “como alianza estratégica entre arte y literatura”. Esta confluencia de “escritores, poetas, artistas plásticos, escultores y dibujantes” permitió exponer programas estéticos comunes.¹⁷⁵ Los textos de Prebisch manifiestan ese ímpetu por desplegar los principios y objetivos del arte moderno, así como la tendencia a sintetizar fuentes e influencias diversas. Así lo señala Alicia Novick cuando menciona la producción escrita de Prebisch en el período como una tarea de depuración en la que va “adaptando ideas tomadas de múltiples referentes, en una suerte de ejercicio de traducción, que apunta sus municiones contra el campo disciplinar instituido.”¹⁷⁶

III. a. Prebisch en las revistas de vanguardia.

Martín Fierro disputa un lugar en lo nuevo

La coincidencia temporal entre *Martín Fierro* y la francesa *L`esprit Nouveau* sugiere más que una casualidad cronológica. Cuando en la revista argentina se afirma que un auto de competición es una

¹⁷⁵ Saïta, Sylvia. “La cultura” en Argentina. La apertura al mundo, 1880/1930, tomo 3 de *América Latina en la historia contemporánea*. Eduardo Míguez (coord). (Madrid: Fundación MAPFRE – Taurus, 2011), p. 35.

¹⁷⁶ Novick, Alicia, op. cit, p 120.

Fig. 54: Portada Revista Martín Fierro N°4. Fuente: MF.

Fig. 55: El escritor Oliverio Girondo con sus nuevas barbas. 1930. (Fot.) Fuente: AGN

La revista incorporó aspectos materiales de renovación artística: el diseño visual, la distribución de información en la página, la relación entre texto e imagen, y la adopción de temáticas plásticas también caracterizaron su impronta editorial. Como señaló H. Salas, el encuentro Xul Solar-Prebisch fue muy provechoso en este sentido, puesto que Xul era un “creador de múltiples intereses” y Prebisch un crítico agudo; y, entre ambos, impulsaron que la renovación que la revista se había propuesto calara en las artes plásticas.¹⁸⁴

El grupo apoyó a los artistas que consideraba modernos. Cuando Pettoruti, recién llegado de Europa en 1924, expuso en la Galería Witcomb; sus obras fueron menospreciadas por la crítica más tradicional, mientras que Prebisch (quien redactó el catálogo de la exposición), Xul Solar y Córdoba Iturburu, entre otros, lo llenaron de halagos. Se oponían al “arte nacional” consagrado por las instituciones, entendido –según nos aclara Novick- como motivo folclórico¹⁸⁵. Esas ideas previas de un arte nacionalista que consideraban al motivo folclórico como “lo representativo” de nuestro país fue diluyéndose a medida que el movimiento vanguardista ganaba influencia, pasados algunos años de la década del treinta. El género elegido había sido el paisaje y de este proceso participaron artistas de dos generaciones: Cesáreo Bernardo de Quirós¹⁸⁶, Antonio Pedone¹⁸⁷, Fernando Fader, Pio Collivadino, Luis Tessandorí, José Malanca y Luis Cordiviola, entre otros. Para descalificar a estos pintores desde las páginas de la revista, Prebisch se limitó a no mencionarlos en sus críticas a los Salones, o desacreditarlos de manera ostensible: “El resto de esta sección no merece ningún comentario.”¹⁸⁸

Prebisch escribió diecinueve colaboraciones sobre bellas artes y arquitectura para *Martín Fierro*. Siete de estos textos tratan temas específicos de arquitectura, seis fueron escritos en colaboración junto a su socio intelectual y comercial, Ernesto Vautier entre agosto de 1925 y enero de 1927; y solo uno sin coautor, en 1927. A pesar de su origen y labor profesional, la mayor parte de sus publicaciones en la revista fueron artículos críticos, y si bien sus intereses incluían la obra de algunos arquitectos, se concentró principalmente en la reseña de exposiciones, obras de artistas plásticos y escultores.

Durante 1924, en la revista posterior a la publicación del “Manifiesto Martinfierista”, (n° 5-6 del 15 de junio) publica su primer artículo “Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafuertistas”; al que le siguen dos más: “El Salón Nacional de Bellas Artes” (n° 10-11); y “Pablo Curatella Manes” (n° 12-13) en el mes de noviembre. En 1925 escribe cuatro críticas; la primera es una pequeña columna sobre los artistas uruguayos Rodríguez Lozano y Julio Castellanos que firma

¹⁸⁴ Horacio Salas, “El salto a la modernidad”, Estudio preliminar, revista Martín Fierro 1924-1927 (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995), XIV.

¹⁸⁵ Novick, Alicia, op. cit., p121.

¹⁸⁶ Varios años después, hace una crítica despiadada a la obra de Quirós en la revista *Criterio*. Alberto Prebisch, “Exposiciones”, *Criterio*, 30 de agosto de 1928, 280.

¹⁸⁷ En el XVIII Salón Nacional habla de la obra de Pedone negativamente, en el mismo Salón escribe sobre Guttero y Butler de manera alagadora. Alberto Prebisch, “El XVIII Salón Nacional”, *Revista Criterio*, 4 de octubre de 1928, 24.

¹⁸⁸ Alberto Prebisch, “Salón Nacional de Bellas Artes de 1926”, *Martín Fierro*, noviembre 5 1926, 273.

solo con sus iniciales (AP)¹⁸⁹, el siguiente artículo de ese año también es breve y sale incluido en un apartado especial de la revista 19 dedicado a Ramón Gómez De La Serna, “Homenaje a Ramón”. En el número 25, del 14 de noviembre escribe sobre la “Exposición Emilio Pettoruti” en Amigos del Arte, sin embargo gran parte del artículo pondera también su primera muestra de 1924 en Witcomb. La cuarta fue publicada el 17 de octubre de ese mismo año, en su texto sobre los nuevos artistas, participantes en el Salón Nacional, aclara que los críticos tradicionalistas no habían sido tan duros en esa oportunidad, y asume que el trabajo de difusión que se venía haciendo desde la revista junto con la incansable labor de los artistas y escritores están logrando una insipiente aceptación del “arte nuevo, actual y viviente”¹⁹⁰

La revista trabajaba, de manera paralela, con las ideas plásticas de la de vanguardia internacional, por lo que en su número 22, se escribe sobre Pablo Picasso, Oskar Kokoschka, Marc Chagall y Salvador Dalí. También se ocupó de la música, el cine, la arquitectura y el teatro.¹⁹¹

En 1926 Marinetti da una serie de conferencias en Buenos Aires y se organiza una exposición artística para recibirlo, por lo que la revista incorpora en sus páginas varios artículos sobre esta visita, en el número 30-31 del 8 de julio, Prebisch escribe “Marinetti en Amigos del Arte”; en el número 35, reseña y escribe sobre el “Salón Nacional de Bellas Artes de 1926” del 5 de noviembre, y, por último ese año, en el n°36, escribe un pequeño artículo sobre los dibujos de Norah Borges, en la portada, en el que destaca su tendencia lírica, acusa de manera positiva su “simple habilidad comunicativa”¹⁹², con gracia y ternura femenina. En 1927 publica una crítica sobre las “Últimas exposiciones de Amigos del Arte”. Su última colaboración con *Martín Fierro* se produce poco antes de del cierre de la revista, en el n° 44-45 de agosto-noviembre, en un artículo que dedica al Salón de ese año, titulada “El XVII Salón de Bellas Artes”.

Por otro lado, Prebisch y Vautier, fueron quienes dieron el puntapié inicial para una crítica de la arquitectura, difundiendo, además, las ideas de Garnier y Perret y por primera vez en nuestro país las de Gropius y Le Corbusier.

¹⁸⁹ Estas no son las únicas críticas que publica bajo esta forma sintética de las iniciales, vuelve a firmar así una vez más en esta revista, en 1927: “Correspondencia. Prebisch versus Christophersen Podríamos pensar que lo hace dada la extensión y el tenor de estos dos artículos, sin embargo al repetirla en la disputa epistolar con Christophersen nos hace dudar por la relevancia del tema. Sin excedernos en sobreinterpretar el gesto, tal vez el propio Prebisch lo hiciera de esta manera, en esta última oportunidad, para remarcar la poca entidad que le da a la querrela.

¹⁹⁰ Alberto Prebisch, “El XV Salón Nacional. Los nuevos artistas”, *Martín Fierro*, octubre 17 1925, 174.

¹⁹¹ Salas, Horacio, “El salto a la modernidad”, *Estudio preliminar*, op. cit. XIV.

¹⁹² Alberto Prebisch, “Los dibujos de Norah Borges”, *Revista Martín Fierro*, diciembre 12 de 1926, 279.

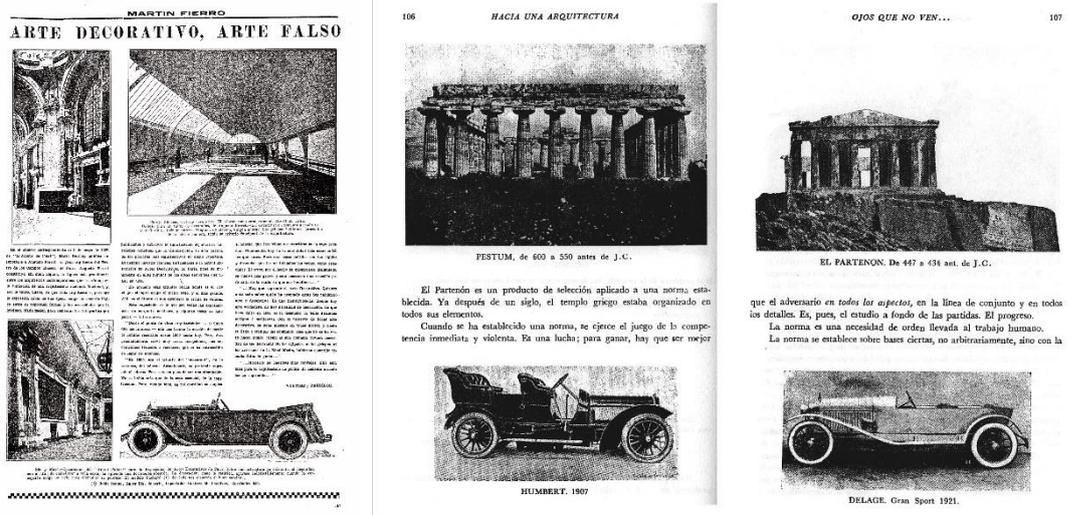


Fig. 56: "Arte decorativo, arte falso". Prebisch y Vautier 1925. Fuente: MF 1925. y "Arquitecturas clásicas y la máquina". 1923. Fuente: Le Corbusier. (1998, 106-7)

Finalmente, *Martín Fierro* deja de aparecer por el conflicto interno que suscita la elección de 1927. Mientras la mayoría de los colaboradores pretenden que la revista salga a respaldar a Yrigoyen, Evar Méndez¹⁹³, su director, quien se autodenominaba como antipersonalista, se opone.

La arquitectura en *Martín Fierro*

Prebisch y Vautier publicaron tres artículos en 1925, dos en el mes de agosto: "Fantasía y Cálculo", (n°20, 5 de agosto) y "Hacia un nuevo estilo" (26 de agosto), y el último en septiembre: "Arte decorativo, arte falso" (n°23). Al año siguiente, en 1926, aparecieron dos nuevos artículos: "Como decíamos ayer" (n°27-28, 10 de mayo) y "¿Arte decorativo?" (n°33, 3 de setiembre). En 1927, último año de sus colaboraciones para la revista, publicaron "Un proyecto de Museo de Bellas Artes" (n°37, 20 de enero).

"Hacia un nuevo estilo" es un artículo que realza la producción de ingeniería contemporánea, en función de su capacidad de provocar una sensación estética de orden superior. De manera similar retoman en su artículo "Fantasía y Calculo". Las obras regidas por el número, decían, nos ponen en acuerdo con las leyes del universo, donde existe el punto de contacto entre la arquitectura y la obra de arte, porque también es el número el principio fundamental de toda obra de arte. Este artículo es ilustrado con tres fotografías, dos de las cuales tienen la función de demostrar una analogía de medios empleados, donde la distancia de los siglos no deja de suscitar una emoción estética superior en nuestro espíritu. Estas imágenes son las de los silos de la Dársena Norte obras del ingeniero belga Machín, o "silos americanos", denominados así por Le Corbusier, y las columnas del Foro de Pompeya, ambos productos del cálculo y el procedimiento lógico, como indicio de estilo. La tercera imagen, para contraponer a las dos anteriores, de verdadera tradición artística, es el Pasaje Barolo,

¹⁹³ Méndez era un hombre de la política de Alvear, cercano colaborador quien frecuentaba la casa de gobierno con asiduidad.

un nuevo método constructivo, una estructura de cemento armado, a la que se le impusieron las absurdas exigencias del estilo, según los arquitectos con un "resultado estético pésimo"¹⁹⁴.

Al mes siguiente salió el mencionado ya "Arte decorativo, arte falso" (Fig. 56), en el que los arquitectos deciden reproducir partes de un reportaje, realizado por Marie Dormoy, a Augusto Perret, arquitecto francés e importante figura entre los arquitectos contemporáneos dado que sería de alguna manera quien da las bases para una arquitectura racional, una arquitectura nueva, que acuerda entre las necesidades de la época y su expresión formal. Por medio de imágenes este artículo genera comparaciones entre la verdadera arquitectura y la decorativa contraponiendo el criterio decorativo del Pasaje Güemes con la Galería para un taller de decorados de Augusto Perret, estructura de cemento armado, de líneas puras, sin decoración y siguiendo el criterio funcional de la arquitectura. Esta fotografía es llamativa y evidentemente similar a la estructura de una cancha de tenis cubierta en Copenhague: una de las tres imágenes elegidas por Vautier y Prebisch como modelo para demostrar sus ideas para su proyecto de museo provincial de bellas artes de La Plata, que salió publicado en el último artículo con la firma de ambos en enero de 1927.

Ya en el 26 el estilo de Prebisch y Vautier se aleja del sarcasmo y la negatividad, y pasan a una escritura más positiva, dedicándose a temas modernos como el estándar, los nuevos materiales, las formas simples, el desprecio por la decoración o el estilo funcional. Entre sus artículos encontramos "Como decíamos ayer" de mayo de ese año, donde por medio de imágenes de arquitecturas o mobiliario moderno se marca la tendencia destacando el arte y la ciencia: "no podemos pasarnos de constatar la fuerza controladora y purificadora de la ciencia y de la industria ejerciéndose sobre el espíritu de los artistas conscientes"¹⁹⁵. En el N° 41, del 28 de mayo, apareció el debate entre Prebisch y Christophersen, principal representante de la arquitectura académica. Esta polémica resultó relevante para visibilizar las discusiones en el campo de la disciplina y remarcar las decididas y enfáticas posturas de Prebisch y de todo el grupo martinfierrista.

En 1925 se realiza el Salón del Retiro, y Gironde pone la atención en el estado de la arquitectura de nuestro territorio, tema sobre el que se explaya en su artículo del n°24, del 17 de octubre, bajo el título de "Cuidado con la arquitectura". Allí se espantaba de la forma decepcionante que observaba al recorrer la sala de arquitectura, y se preguntaba cómo podía ser que siguieran existiendo esas manifestaciones fuera de tiempo, anticuadas e inútilmente ornamentadas. Gironde afirmaba que "en efecto, la *Ecole des Beaux Arts* produce allí sus más auténticos estragos". Con ironía y el humor, su marca de estilo, se refería a lo presentado con metáforas sanitarias: "Fachadas en que la viruela de la decoración florece de tal modo que consigue hacernos dudar de la existencia de la vacuna"¹⁹⁶. Es que, como es sabido, hay en Gironde un optimismo por la ciudad moderna. Un genuino y vital entusiasmo por el futuro. En su ineludible ensayo sobre el proceso de modernización porteña en el período, Beatriz Sarlo asegura que "Gironde toma la ciudad moderna al pie de la letra, (...) cree y exige las promesas de la modernidad: más aun, en Buenos Aires él los realiza en sus textos

¹⁹⁴ Ernesto Vautier y Alberto Prebisch, "Hacia un nuevo estilo", *Martín Fierro*, agosto 28, 1925, p. 151

¹⁹⁵ Ernesto Vautier y Alberto Prebisch, "Como decíamos ayer", *Martín Fierro*, mayo 10, 1926, p. 201

¹⁹⁶ Oliverio Gironde, "Cuidado con la arquitectura", *Martín Fierro*, octubre 17 1925, 173.

anticipándose a la sociedad misma.”¹⁹⁷ La mirada y la percepción estética de Gironde, la composición verbal de sus textos, y, en general toda su poética ponen especial énfasis en lo cosmopolita, la velocidad y el entorno urbano. Como resulta evidente: el programa girondiano, los postulados de la revista y las ideas que Prebisch venía postulando desde sus años de universidad encontraban fuertes puntos de acuerdo y se potenciaban unos a otros.

Criterio y Número: la vanguardia católica

Como mencionara anteriormente, *Criterio* fue una publicación católica fundada en 1928. Se trataba de un periódico literario liderado por la derecha católica, que reconocía sus antecedentes en los ideales de la filosofía Tomista; con un explícito perfil antiliberal y vínculos con otras publicaciones nacionalistas de los últimos años de la década del veinte como *La Nueva República* y *La Fronda*¹⁹⁸. Tiene un formato típico de revista, ya que incluye una tapa diferenciada estéticamente y un sumario de los principales artículos, con diseño moderno. La revista estuvo bajo la dirección de Atilio Dell’ Oro Maini¹⁹⁹, con la colaboración de Tomás D. Casares, Faustino J. Legón y Emiliano J. Mac Donagh. Del grupo de redacción también participaron Ignacio Anzoátegui, Eduardo Mallea, Tomás Lara, Ernesto Palacio, Manuel Gálvez, Mario Mendióroz y Alberto Prebisch entre otros; y colaboradores como Emilio Pettoruti y Jorge Luis Borges. Este grupo de nombres le daba a la revista prestigio y un carácter propio, no sólo entre los católicos sino también fuera de su círculo, pero recordemos que ni Pettoruti ni tampoco Borges eran en el 28 las figuras célebres que serían después. Esta circunstancia de reunir a jóvenes con cierta repercusión y futuro promisorio en sus disciplinas fue un rasgo destacado de la revista durante la dirección de Dell’ Oro Maini y, como aporta Lorena Jesús, sin duda, “un atributo fundamental para su consolidación en el ámbito literario y cultural laico.”²⁰⁰

Criterio fue una revista erudita que pretendía acercar la fe con la inteligencia, congregando no solo a los intelectuales católicos, nacionales e internacionales, sino también a aquellos que no lo eran. Lida señala, al estudiar la publicación que “la preocupación de la jerarquía eclesiástica por darle al catolicismo una presencia fuerte en el campo intelectual arranca con la primera carta pastoral del episcopado datada en 1899”.²⁰¹ La investigadora L. Jesús coincide con esta apreciación respecto de la intención del episcopado de ganar influencia en el ámbito cultural, y especifica que la revista surgió con la propuesta de colaborar con la formación de los jóvenes universitarios en la alta cultura²⁰². Podría decirse que *Criterio* fue el resultado de la voluntad colectiva de un grupo de ciudadanos católicos, alineados con los intereses eclesiásticos, que sentían la necesidad de reinstalar los valores sociales e individuales, mediante los principios editoriales de “doctrina, estilo y disciplina”.²⁰³ Cuando

¹⁹⁷ Beatriz Sarlo, Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930, 1° ed. 4° reedición (Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 2007), 67.

¹⁹⁸ María Inés, Tato. “Nacionalismo y catolicismo en la década de 1920: la trayectoria de Manuel Carlés” (Anuario N° 6 del Centro de Educación Histórica “Profesor Carlos S. A. Segreti”. Buenos Aires. Diciembre, 2006), 16.

¹⁹⁹ El Doctor Atilio Dell’ Oro Maini, junto al Dr. Tomás Casares y el poeta Osvaldo Horacio Dondo, fueron el alma mater de los Cursos de Cultura Católica (CCC) luego de que se hubiera cerrado la Facultad de Derecho de la Universidad Católica, en 1922; se había creado en 1910 pero nunca obtuvo la validez de sus títulos, ya que el Estado consideraba que debía tener el monopolio de la enseñanza universitaria.

²⁰⁰ Jesús, Lorena “Católicos y nacionalistas en los orígenes de la revista Criterio, 1928-1930”, conferencia presentada en “XI° Jornadas interescuelas / departamentos de historia”, San Miguel de Tucumán, Tucumán, 19 al 22 de septiembre, 2007, p.5.

²⁰¹ Lida, Miranda. “Estética, cultura y política en la revista criterio, Argentina 1928-1936”; *Mondes Américains; Nuevo Mundo Mundos Nuevos*; junio 2015; 2.

²⁰² Jesús, Lorena, op. cit., p. 3.

²⁰³ Graciela María Viñuales. “El pensamiento católico y la cultura en la trayectoria de Alberto Prebisch” en *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*, op. cit, p. 104.

aparece la publicación, ya existían en el país otras revistas de orientación católica, incluso el diario *El pueblo*, más popular y comercial, que le proporcionaba al catolicismo una comunicación más bien cotidiana. En contraste, *Criterio* fue desde sus comienzos una revista con pretensiones eruditas. Se dieron cita en la publicación tanto representantes de lo que ya era considerado como una vanguardia cultural; representantes de un catolicismo más tradicional, cercano al liberalismo; como también un tercer grupo de jóvenes nacionalistas con una línea más reaccionaria. Esta convivencia de tendencias estéticas e ideológicas diversas terminaría con la disolución del proyecto en 1929.

En el índice general del primer año, 1928, podemos observar, especialmente a partir de la división por materias, cómo el espacio dedicado a las artes supera a las otras áreas temáticas, incluso la religión, las letras o las ciencias. Queda claro que la incorporación de las ideas vanguardistas en el semanario fue un tema premeditado y definido como parte del proyecto. Esa decisión no parece haberse tomado solamente como parte de un contexto, sino más bien como posibilidad de moderar las rupturas vanguardistas, además de posicionar la revista con la incorporación de prestigiosos colaboradores. A este grupo se los denominaba “neo-sensibles” o la “nueva sensibilidad” y participan principalmente en lo referente al arte: literatura, plástica, arquitectura y cine, así como en el uso de algunos sesgos vanguardistas en el diseño gráfico y visual general de la revista, (disposición gráfica, tipográfica e ilustraciones).

Prebisch tuvo a cargo, durante ese primer año, la sección dirigida a la crítica de arte, de hecho, la mayoría de estas secciones llevaban el título de “Exposiciones” y luego se describían los temas específicos. Fueron doce artículos de extensión variada. En agosto (nº 23) se detiene en dos muestras de pintura, la de Antonio Alice y la del artista chileno Baudilio Alió, ambas realizadas en la Galería Witcomb y la de Raúl Prieto, Ángel Vena y Pueyrredon, todas en Amigos del Arte; en la nº 25 desarrolla la temática “Pintores Jóvenes”; mientras realiza la crítica de la muestra en Amigos del Arte, donde habla de un grupo de artistas que, con el paso del tiempo serán considerados pintores de la vanguardia: Badi, Basaldua, Berni, Butler, Spilimbergo y Del Prete; en la siguiente, la nº 26, del 30 de agosto, la sección “Exposiciones” se dedica a la muestra de Cesáreo Bernaldo de Quirós, organizada por Amigos del Arte; en la revista nº 29, del 20 de septiembre, Prebisch se ocupa de las exhibiciones de Fray Guillermo Butler, de José Sebogal (artista Peruano) y de Alberto Güiraldez, y de la exposición de la artista Raquel Forner en Galería Muller. El mismo mes publica en la revista nº 30, del día 27, “Exposiciones” en el que realizó un recorrido crítico por las muestras de Víctor Cúnsolo en Amigos del Arte, de Leonie Matthis y Richard Hall en la Galería Witcom, y la de Pedro Figari organizada por el Convivio²⁰⁴; en el nº 31, del 4 de octubre, se remite a “El XVIII Salón Nacional de Bellas Artes”; y en el 32, del 11 de octubre, a la pintura francesa contemporánea en Amigos del Arte; en la nº 34 del 25 de octubre publica otra de sus críticas bajo el título “Exposiciones”, al igual que en la nº 35 del primero de noviembre sobre la “Exposición póstuma de Ernesto de la Cárcova en Amigos del Arte”. Durante ese mismo mes, el nº 3 trata de la exposición en Convivio de Víctor Delhez; en el nº 37, la de Víctor Pisarro y la de Alfredo Guido, ambas en Amigos del Arte; por último ese año, en la

²⁰⁴ En los Cursos de Cultura Católica (CCC), se dictaron clases y seminarios de Filosofía, Teología, Sagradas Escrituras y se formó una peña de hombres de letras a la que llamaron el “Convivio” esta agrupó a muchos artistas y hombres de letras, de allí luego también surgirá el taller de pintura y xilografía “San Cristóbal” y un lugar de encuentro para exhibiciones. Prebisch fue integrante de este grupo.

revista nº 42, del 20 de diciembre, Prebisch transcribe parte de sus conferencias en Amigos del Arte con el título de “Orientaciones de la pintura moderna” donde insiste en las ideas que ya hemos visto también en sus textos de *Martín Fierro*.

Aunque fuera el coordinador del área Artes Plásticas, en el nº 28, de septiembre de 1928, también escribe sobre “El concurso de anteproyectos para el Museo Nacional de Bellas Artes”, bajo el seudónimo de Enrique Barcala. Creo que no quería aparecer escribiendo sobre arquitectura para no apartarse de su rol dentro de la revista, sin embargo, más adelante escribirá algunas notas firmadas, de manera intercalada con las de Mario Mendióroz, quien era el redactor asignado a las cuestiones arquitectónicas. Poco a poco la revista se fue transformando hasta tener una propensión fundamentalmente estética, a lo que se le sumaría que en 1930, cuando se crea la Acción Católica, la revista queda subordinada a ella, por lo que “el director y muchos de sus colaboradores²⁰⁵ se alejan a partir de enero de 1930, Enrique P. Oses toma a su cargo la dirección, que después cambio varias veces de mano.”²⁰⁶

Ese mismo año nace la revista *Número*, desarrollada por aquellos que se habían retirado de la revista *Criterio*, quienes según Lorena Jesús representaban una forma de vanguardismo local.²⁰⁷ Sus Secretarios de redacción fueron Ignacio Anzoátegui, Osvaldo Horacio Dondo y Mario Mendióroz. *Número* fue una revista literaria, que se publicó en los años 1930 y 1931, redactada por católicos pero sin el dogmatismo impuesto por su antecesora. Tomas Lara afirmaba en una entrevista que habían querido hacer una revista literaria, ágil y atractiva, y Manuel Gálvez sistematizaba en esta, aquellas conquistas que los jóvenes de la nueva generación habían logrado, como “el predominio del tema artístico, la pureza y la austeridad de las formas”.²⁰⁸

En 1930 se publicaron seis artículos sobre arquitectura, dos de ellos del propio Prebisch y los otros cuatro de su compañero de ideas Carlos Mendióroz: “Arquitectura y novedad”, “Nuestra arquitectura”, “El color de la arquitectura” y por último “Arquitectura y decoración”. Prebisch escribió artículos o críticas intercalando temas de arquitectura, artes plásticas y urbanismo, sus dos artículos de ese año se llamaron “Arquitectura” (nº 11, nov-1930) y “Arquitectura popular” (nº 12, dic-1930). Las dos críticas sobre artes plásticas que publica ese año son: “Hector Basaldua” (nº 2, feb-1930) y “Pintura: Pedro Figarí y Hector Basaldua” (nº 8, ago-1930); el año siguiente escribió otra crítica de arte, en el nº 17, de mayo, sobre “El álbum de Villard de Honnecourt”.

En 1931 escribió tres artículos sobre arquitectura, dos de los cuales no están firmados, pero que le fueron atribuidos: “La casa del hombre”²⁰⁹ en la revista 21-22, “La casa de Dios” en la revista 23-24, y “Arquitectura y Urbanismo” también en el nº 21-22 (oct-1931). Destaco, además, dos artículos de Mendióroz, de ese mismo año porque conceptualmente coinciden en todo con las ideas de Prebisch:

²⁰⁵ Alberto Prebisch fue desde el comienzo parte del grupo comprometido con la redacción de las Revistas *Criterio*, y principalmente *Número*, ya que decide irse de la anterior y colabora con esta última, era además muy amigo de Mario Mendióroz quien sería uno de los Secretarios de esta última, sin embargo, tanto en los trabajos abordados por Lorena Jesús, Miranda Lida y Héctor Lafleur no hacen mención del su papel, ni siquiera lo nombran.

²⁰⁶ Héctor Lafleur *et al*, *Modernismo, Las revistas literarias argentinas (1893-1967)* (Buenos Aires: El 8vo loco ediciones, 2006), 125.

²⁰⁷ Lorena Jesús. “Católicos y nacionalistas en los orígenes de la revista *Criterio*, 1928-1930” (conferencia presentada en “XI° Jornadas interesueles / departamentos de historia”, San Miguel de Tucumán, Tucumán, 19 al 22 de septiembre, 2007), 17.

²⁰⁸ Lafleur Héctor *et al*, *Modernismo, Las revistas literarias argentinas (1893-1967)* (Buenos Aires: El 8vo loco ediciones, 2006), p. 126.

²⁰⁹ Este artículo hace referencia específicamente a la casa construida en el barrio de Belgrano para su hermano Raúl, motivo por el cual suponemos que no lo firma, pero también porque en el mismo ejemplar de la revista hay otra nota sobre arquitectura con su firma.

“Las Iglesias de Perret (nº 16) y “Exposiciones” (nº 23-24), que refiere a la Exposición Colonial de Arquitectura en París.

III. b. Arte y arquitectura, vínculo inseparable

Las búsquedas luego de la Primera Guerra Mundial se planteaban a partir de las necesidades de la nueva sociedad, entre ellas la vuelta al orden a partir de la recuperación de la tradición clásica de la figuración, sin dejar de lado los principios del cubismo como marca de ruptura con el pasado. El objetivo era encontrar el camino para una plástica pura. Para que esto sucediera artistas, arquitectos y críticos debieron llevar a delante de manera conjunta dicha cruzada. Diana Wechsler en 1997, en unos de sus estudios, nos dice que el arte de los años veinte estuvo signado por un *retorno a la figuración*, se trataría, sin embargo, “de una figuración actualizada, de ‘nuevo cuño’ que adquiere significaciones diversas según los artistas y los campos en que se actúan”.²¹⁰

En este contexto los críticos “tuvieron un rol importante no solo en la formalización de textos capaces de dar cuenta del proceso por el que estaban transitando las artes plásticas del siglo sino también en establecer la articulación necesaria entre las obras y el público. Prebisch cumple con esta función que menciona Wechsler y, sobre todo, en sus críticas de arte expone tanto la relación entre la arquitectura, el arte y los artistas; como sus posturas ideológicas frente a sus contemporáneos. Y aunque según Novick sus argumentos no son muy depurados en esa primera etapa, puesto que incluye varios debates en simultáneo, intenta demostrar la superioridad de las formas que surgen de la racionalidad y que son los requerimientos del tiempo en que vive.

En 1925 y en 1930 (“Fantasía y cálculo”; “Arquitectura”) Prebisch hace referencia a las ideas de Worringer, para quien el estilo de una obra de arte es la reproducción del modelo natural, pero en una esfera superior. En esa ocasión menciona una sospecha sobre “las palabras moderno y modernismo aplicadas al arte o a propósito de arte”²¹¹. Su planteo es que el arte no debe ser ni superficial ni pasajero, ni actual, ni previo, sino solo arte. ¿Pero era cierta esta afirmación? ¿Cómo argumentaba al observar las obras plásticas? En verdad, esta aparente defensa de lo ahistórico no era más que una forma de ponderar las búsquedas abstractas, la purificación geométrica, es decir un arte regido por lo intelectual. De aquí se comprende por qué su propuesta es que la cuestión técnica fuera resuelta por los nuevos materiales y la maquinaria. Pero el desarrollo de la técnica no conduce necesariamente a la vanguardia del arte. La técnica puede facilitar obras de perfección en términos e ingeniería, sin que se involucre una apuesta de la arquitectura. Es aquí, entonces, donde Prebisch entiende se fusionan la arquitectura y el arte. Una vez resuelto el impedimento técnico, entra en juego la creación artística, y es capaz de transformar la simple técnica en arte. En ese sentido

²¹⁰ Aunque Wechsler toma para el análisis a tres críticos conservadores que escriben en revistas argentinas pero que miran las obras y los movimientos europeos y no los artistas argentinos, aun así el párrafo describe el momento y la importancia de la crítica para la recepción del arte. Diana Wechsler, “Recepción de un debate. Reconstrucción de la polémica en torno a la formación de una plástica moderna en la prensa de Buenos Aires” en *Arte y Recepción*. (Buenos Aires: archivos CAIA, 1997), 47.

²¹¹ Alberto Prebisch, “Arquitectura”, *Revista Número*, noviembre de 1930, p. 106.

incorpora la noción de “voluntad artística”, como una suerte de definición autoral, proyectual sobre “su querer artístico original y específico”.²¹²

Cuando Prebisch escribe “Orientaciones de la pintura moderna”, a partir de fragmentos de una conferencia leída en los Amigos del Arte, comienza de un modo muy sugerente: “Del mundo de la realidad, al mundo del ideal. Una oscilación permanente señala el ritmo de la Historia estética del mundo”²¹³. En este artículo facilita pistas para entender cuál considera el verdadero objeto del arte moderno. Hoy es casi imposible –decía– tratar de explicar la llamada pintura moderna ya que el actual movimiento plástico se divide en numerosas tendencias, motivo por el cual clasificar bajo distintas teorías resulta más fácil. Llama, por ejemplo, a no mirar el cubismo como sistema, sino las obras de Picasso como la consecuencia de “una actitud original ante las cosas”²¹⁴, explicaba. Tal vez puede observarse aquí una oscilación entre sus creencias novedosas y ciertas concepciones de originalidad y personalismo previas, que desoyen el movimiento epocal por sobre la intención autoral. Al criticar la expresión “arte deshumanizado”, da a entender que el arte puede ser representativo e inhumano, como lo es el arte académico que aplica formulas muertas, así como al mismo tiempo puede tener un valor humano indiscutible, como es el caso de la arquitectura. Propone que la arquitectura es “una creación pura de espíritu específicamente humana”.²¹⁵ Lo que seguro está planteando es que la mirada del artista es relevante y que la mimesis es enemiga de la plástica moderna, como el ornamento lo es de la arquitectura.

En el XIV Salón Nacional de Pintura, Prebisch defendió con vehemencia las obras del escultor Curatella Manes y de los pintores Butler y Basaldúa. Sin embargo, su análisis del Salón fue poco piadoso en términos generales; de ochenta cuadros y treinta esculturas, pocas se salvan de la crítica de *Martín Fierro*. En esta oportunidad se abstiene de comentar la sección de arquitectura dado que fue expositor junto a Vautier con el Proyecto de la Ciudad Azucarera. De la “sala del Primer Premio”, las figuras de Horacio Butler y Hector Basaldúa, que la crítica había pasado por alto, son rescatadas por Prebisch por sobre todas las demás, rescata también a Pettoruti aunque no está a gusto con la obra presentada allí; pareciera, opina, como si al Salón se enviaran las obras más mediocres. Observando la *naturaleza muerta* (Fig. 57) de Butler menciona la idea de las “relaciones plásticas equivalentes”, que no son miméticas ni figurativas sino una conversión del artista y una transposición entre mundo y arte.²¹⁶ La noción de transposición en términos de equivalencia será un aporte de la crítica de Prebisch hacia el mundo del arte.

²¹² *ibid.*

²¹³ Alberto Prebisch, “Orientaciones de la pintura moderna, Fragmentos de una conferencia leída en Amigos del Arte”, *Criterio*, diciembre 20 1928, 376.

²¹⁴ *ibid.*

²¹⁵ *ibid.*

²¹⁶ Alberto Prebisch, “El XIV Salón Nacional de Bellas Artes”, MF, septiembre – octubre de 1924, p. 72.



Fig. 57: Horacio Butler. Los zapallos, 1928, óleo s/tela. Colección privada. Fuente: CVAA.

En esa línea de pensamiento, ese mismo año, en noviembre, en el artículo que le dedica completo al escultor Curatella Manes, señala que el conjunto de esculturas presentadas tiene el afán de superar la naturaleza mimética de las cosas (Fig. 58). Se trata de esa misma trasposición a la que hizo referencia anteriormente. Incluso adjetiva la búsqueda del escultor como “una interpretación arquitectónica y constructiva” para la forma humana, tendencia que prioriza “lo duradero y macizo” y no subordina lo escultórico a ninguna noción externa.²¹⁷

Prebisch comenta la indiferencia del público y la indignación de la crítica; sin embargo, no lo sorprenden: conoce los juicios de valor y los prejuicios de su época; no hacía mucho se habían producido juicios similares ante la obra de Pettoruti. Dieciséis años después Pagano ponderaba que ese concepto arquitectónico que tenía el escultor lo proyectaba hacia una plástica de formas libres, cuyo fin último sería el surrealismo, y decía –refiriéndose al bajorelieve del monumento *La Douce France*²¹⁸—que “es la plástica figurativa en función de la arquitectura. Todo es geométrico y prismático en ella. Pero lo geométrico no lo aleja de lo humano” (Fig. 59).²¹⁹

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ La imagen de la obra a la que se refiere es el bajorelieve *Lancelot y Geneviève* publicado en la revista MF en octubre de 1925 y nombrada así en la página oficial de su biografía donde se muestra emplazada en la pérgola, en obra aún, que se encuentra en la Exposición de Arte Decorativo de París de 1926; indagando; en el suplemento semanal del Diario *La Protesta* del lunes 28 de junio de 1926, se lo nombra de la misma manera que lo hace Pagano, de lo que se deduce la pérgola construida para la Exposición fue formalizada como Monumento a *La Douce France*. Sin autor. “Por los Salones. Exposición de pintores argentinos”, *La protesta*. Suplemento semanal, 28 de junio de 1926, 5.

²¹⁹ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Tomo III (Buenos Aires: Ediciones del autor, 1940), 482.

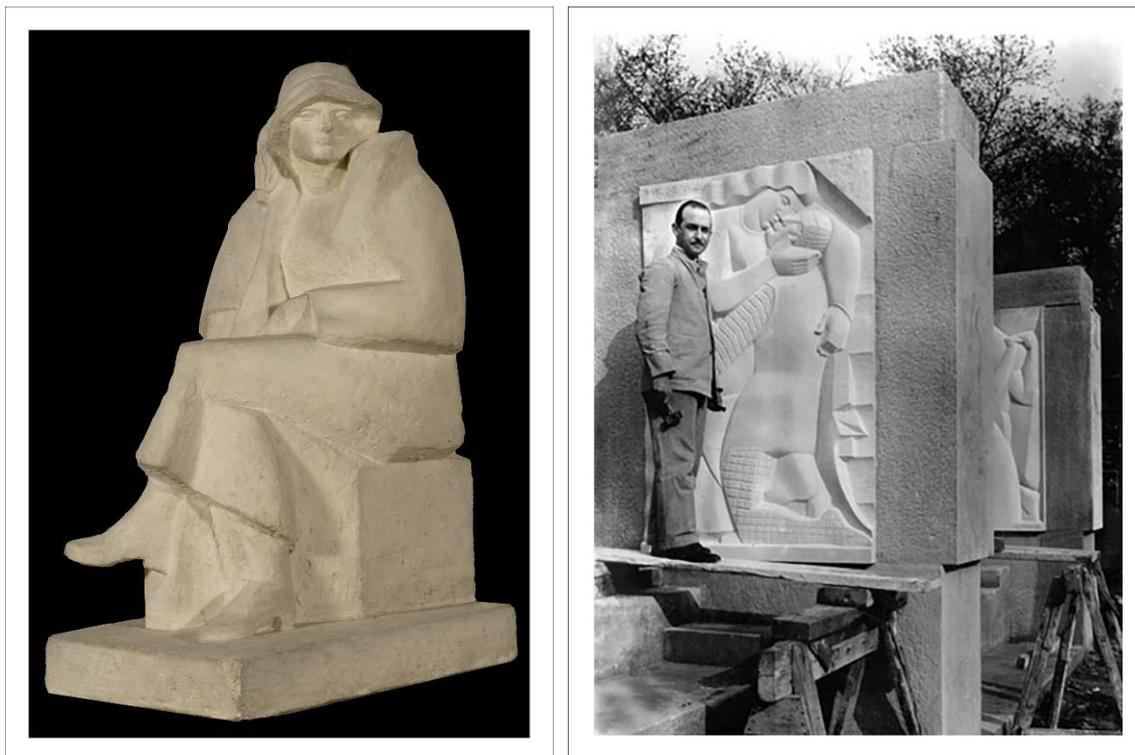


Fig. 58: Pablo Curatella Manes, *La mujer del tapado grueso*, escultura, yeso, 40 x 27 x 17 cm, ca.1921/1923.

Fuente: Colección MNBA.²²⁰

Fig. 59: Pablo Curatella Manes junto a *Lancelot y Geneviève*, bajorelieve, París, 1925²²¹. Fuente: Pablo Curatella Manes Sitio Oficial. Internet.

Al dedicarse a crítica de escultura, se encuentra con que va aún más despacio en la ruptura con lo mimético. Los cánones del clasicismo persisten con más fuerza en la escultura que en la pintura, todavía en la década del 20. Prebisch había expresado en 1924 que “apenas si entre algunos de nuestros jóvenes escultores comienza a aparecer un cierto sentido arquitectónico y constructivo de la forma.”²²² Entre ellos empieza a destacar tímidamente José Fioravanti, que había expuesto en Amigos del Arte. Aunque esas obras se inclinan todavía hacia la mimesis, no halla el equilibrio entre abstracción y naturalismo. Es decir, Prebisch no termina de encontrar esa transposición equivalente entre su significado representativo y el valor puramente arquitectónico de la forma en sí misma, que es la que dota a la escultura de modernidad. Lo resumía de este modo:

El arte escultórico alcanza su máximo poder emocional en las épocas en que ambas exigencias encuentran en la obra una expresión integral y justa. La vida propia del modelo se encuentra así

²²⁰ Esta obra fue presentada en la muestra de 1924 pero en su versión de bronce, y es una de las piezas claves de su producción de esa época. Fue en 1949 que el escultor ofreció en donación al Estado argentino un conjunto de obras, entre ellas este modelo en yeso de su obra. Datos suministrados desde la administración del MNBA.

²²¹ Este bajorelieve fue un encargo del gobierno francés para ser expuesto en una pérgola –obra de arquitectura en la que se encuentra esculpiendo Curatella en la foto - construida para la Exposición de Arte Decorativo de París en 1926, donde fue invitado junto a otros artistas de origen francés. Con esta obra gana allí, la Medalla de Plata. También participa del XV Salón Nacional en octubre de 1925, en Buenos Aires, y sale publicada su foto en el artículo publicado en MF, donde Prebisch la destaca con algarabía. No es posible afirmar que el artista haya enviado la misma pieza desde París a Buenos Aires y luego la haya devuelto a Francia para su montaje en la pérgola, dada la datación de la fotografía, ese mismo año, colocada sobre la estructura de la futura pérgola en París; deduzco entonces que el envío al Salón Nacional puede haber sido un original múltiple o calco, algo bastante común para la época; sin embargo nada pudimos saber sobre la existencia de esa posible obra en Argentina, aunque en una fotografía del escultor en su taller de París de 1930, se ve una idéntica sobre la pared del fondo. La obra emplazada en la Exposición de Arte Decorativo de 1926 en París se encuentra hoy instalada en Etampes en Seine-et-Oise, según datos encontrados en la página oficial del escultor. Pablo Curatella Manes Sitio Oficial <https://www.pablo-curatella-manes.com/new/es/biografia.html>.

²²² Alberto Prebisch, “Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas”, *Martín Fierro*, 15 de mayo- 15 de junio de 1924, 35.

subordinada a ciertas precisas relaciones formales: sujeción de la naturaleza a las leyes del espíritu. Cuando esta última falta, la escultura se aparta de su verdadero camino y se vuelve simplemente imitativa.²²³

Por esta época otros artistas afirman sus valores en los conceptos de la arquitectura, lo que significa dar importancia a la escultura en función del espacio, de manera armónica. La estructura de la forma se ve en sus planos simplificados y allí también su carácter y su espíritu. Tal es el caso del ya mencionado Pablo Curatella Manes, y también de Antonio Sibellino y Alfredo Bigatti (Figs. 60,61 y 62). No hay en sus piezas lugar para la mimesis, sus obras son síntesis, alejadas de cualquier detalle falto de carácter, moduladas con valores constructivos de manera arquitectónica. Podríamos nombrar también a Luis Falcini, aunque sus rupturas no son tan importantes. Estos escultores decidieron abandonar la imitación del natural, y dirigirse hacia una representación más simple y pura. Son exponentes de una nueva sensibilidad que otorgaba a sus obras una modernidad que oscilaba entre la abstracción y la figuración.



Fig. 60: Antonio Silvestre Sibellino, *Fatalidad*, modelado, vaciado, yeso, 43 x 38 cm, 1924. Fuente: MNBA.²²⁴

Fig. 61: Pablo Curatella Manes, *El acordeonista*, escultura Bronce, patina marrón, 43 x 22 x 22,5 cm, 1922. Colección MALBA. Fuente: MALBA.

Fig.62: Alfredo Bigatti, *Homenaje a Alfredo Guttero*, escultura, relieve-yeso, 55,5 x 37 cm, 1933. Fuente: Colección Forner Bigatti.

Volviendo a los artistas que le interesan, Prebisch escribe sobre el Salón Anual de 1925 (Fig. 63) donde destaca las obras de Horacio Butler (Fig. 64). En este artista encuentra una tendencia monumental que lo atrae, Conoce las ideas del pintor, sabe cómo interpretarlo perfectamente, y entiende que en sus obras hay un compromiso esencial con la época, que de alguna manera comparte. Decía en esa oportunidad que “el arte de Butler se encuentra libre de ese preciosismo andrógino, que convierte la pintura en un adorno de *boudoir* elegante. Sus formas son llenas, circulares, profundas. (...) Su color es rico, sin caer jamás en las vulgaridades cromáticas.”²²⁵

²²³ Alberto Prebisch, “Exposiciones”, *Criterio*, 27 de septiembre de 1928, p. 408.

²²⁴ El artista, luego de cumplir con su beca en Europa, en 1924, se instala en Buenos Aires y realiza esta obra; la misma pertenece a la serie *La familia*, la cual consta de 5 relieves.

²²⁵ Alberto Prebisch, “El XV Salón Nacional. Los nuevos artistas”, *Martin Fierro*, octubre 17 1925, 174.

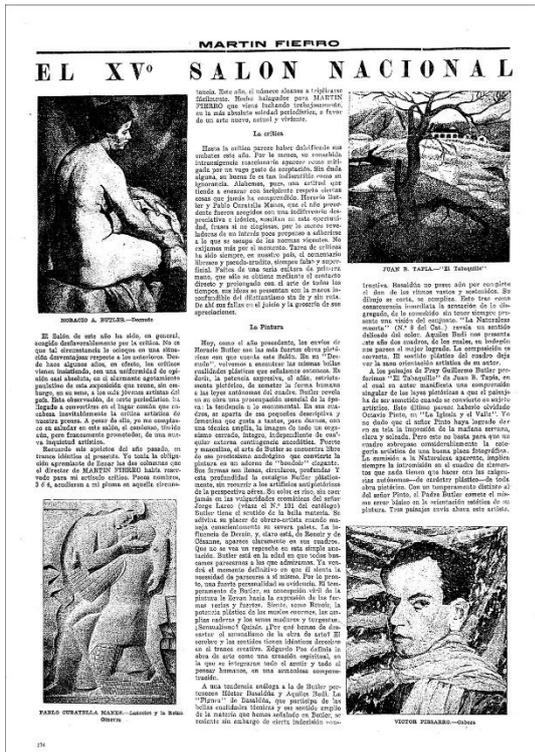


Fig. 63: Artículo de Alberto Prebisch “El XV Salón Nacional. Los nuevos artistas”. Fuente: Revista Martín Fierro N°24, 1925, 174.

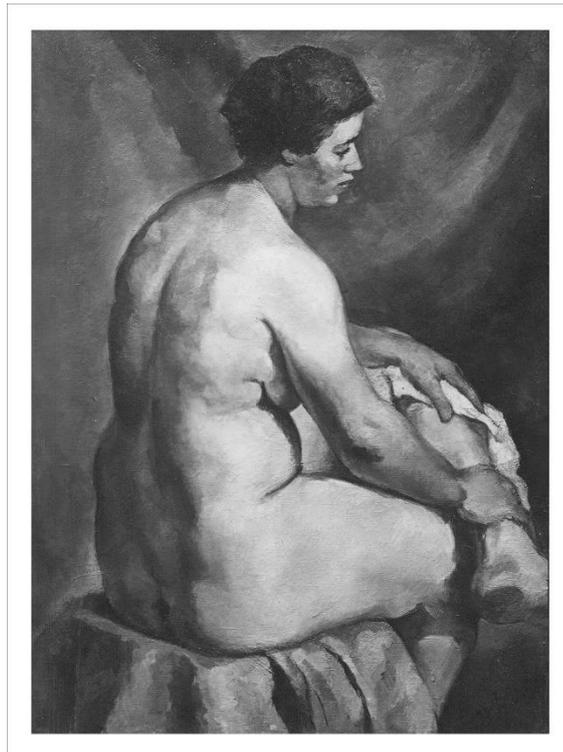


Fig. 64: Foto de la obra “Desnudo” de Horacio Butler, 1925. Fuente: AGN

¿No son estas a las claras argumentaciones que emparentan la arquitectura con la pintura, no es esta una influencia directa que señala el camino de los artistas plásticos hacia la representación de la arquitectura moderna? Cuando en el mismo año, dos meses antes, en *Martín Fierro* escribía sobre el “estilo nuevo”²²⁶ Prebisch hablaba de arquitectura, de las producciones de ingeniería contemporánea, del uso del cálculo y de cómo estos generan en el espíritu una sensación estética de orden superior. Este arte lógico, o numérico incluía a las artes plásticas y la arquitectura en un mismo conjunto. En esta nota²²⁷ compara los silos americanos, que poseen las formas geométricas simples, con el templo griego, ejemplificado en las columnas del Foro de Pompeya. La imagen de los silos será tomada por los artistas argentinos al representar la arquitectura moderna. Estas fueron también las elegidas por Gutters entre 1927 y 1929.

Cuando Gironde escribió su feroz crítica sobre la arquitectura en el Salón del Retiro de 1925, hizo una salvedad que califica como insólita para el contexto. Una casa de rentas en el barrio de Belgrano, creada por los arquitectos Vautier y Prebisch, quienes no se propusieron hacer una obra de arte sino simplemente cumplir con las exigencias contemporáneas de la vida moderna, realizando

²²⁶Ernesto Vautier y Alberto Prebisch, “Hacia un nuevo estilo”, *Martín Fierro*, agosto 28 1925, 151.

²²⁷ Ver el apartado sobre la arquitectura en la revista Martín Fierro donde se comenta algo más *in extenso*.

los materiales de construcción elegidos.²²⁸ Menciona que ambos arquitectos habían sido discípulos de Adolf Loos, Augusto Perret²²⁹ y de Le Corbusier.

Para Augusto Perret la arquitectura racional es expresión cabal de la época ya que se da de la interrelación entre lo formal y las necesidades que la época dicta. Hay que suprimir el arte decorativo, decía (*Martín Fierro*, n°23, 1925). La conjunción de esas dos palabras debería deshacerse. “Es una monstruosidad. Donde hay arte verdadero, no hay necesidad de decoración”²³⁰. Su planteo arquitectónico apela a la belleza de la desnudez y pondera la nobleza de los materiales. Es en la revista *Número*, donde Carlos Mendióroz escribe un artículo de cuatro páginas sobre las iglesias de Perret y sus edificaciones, simples y bellas a las que caracteriza como *maravillosas*. Plantea incluso la actualidad de su construcción: “el origen de su arquitectura es el mismo de todas las legítimas: la expresión sincera de una época. (...) Perret es ahora un arquitecto viejo, pero el más joven de los arquitectos.”²³¹ Analiza dos de sus iglesias, una de ellas la iglesia de Santa Teresa en Montmagny, donde la simplificación es llevada al límite. La sencillez es absoluta, con una fuerte economía de formas, está construida íntegra en hormigón armado. La otra capilla es la de Notre Dame de Raincy, de características similares.

Perret domina el material y aprovecha sus mejores cualidades. La escritora Marcelle Auclair²³² colabora con *MF* con un artículo sobre la arquitectura de los hermanos Perret, en 1926, y sostenía que podían “realizar el ideal gótico en espíritu y verdad” a través de los nuevos materiales y sus métodos, conseguidos gracias a la industria moderna.²³³ Esta atención al material que encanta a Mendióroz y Auclair también fascina a Prebisch quien, en ocasión de escribir sobre la construcción de iglesias, define las dificultades para el artista cristiano para dar forma a la casa de Dios, sin ser desviado por los halagos del estilo. Finalmente, dará “a la disposición de sus materiales cierta correspondencia con los sagrados números”.²³⁴ Analiza una iglesia, ubicada en Quilmes, a pocos kilómetros de la Ciudad de Buenos Aires. La capilla de Nuestra Señora del Rosario (Fig. 65), construida por el arquitecto José Díaz Soto –pequeña, simple, austera, con una sola nave central y muy luminosa por la distribución de sus ventanas– era digna de la función que debía cumplir y una demostración perfecta de la racionalidad²³⁵.

²²⁸ Oliverio Gironde, “Cuidado con la arquitectura”, *Martín Fierro*, Octubre 17 1925, 173.

²²⁹ Perret fue invitado varios años después, por la Escuela de Arquitectura de la UBA para dictar conferencias, las gestiones las realizó el mismísimo René Karman quien aún era parte de la institución y admiraba a su par francés.

²³⁰ Ernesto Vautier y Alberto Prebisch, “Arte decorativo, arte falso”, *Martín Fierro*, Septiembre 25 1925, 167.

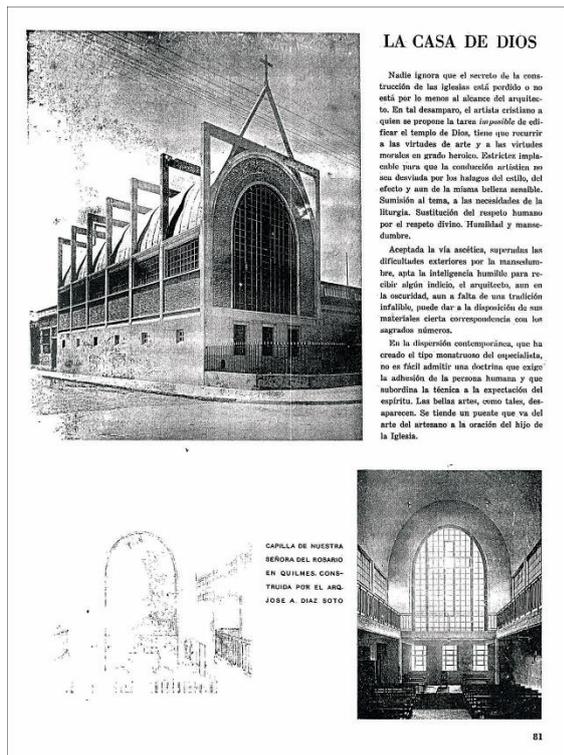
²³¹ Carlos Mendióroz, “Las iglesias de Perret”, *Revista Número*, abril de 1931, 29.

²³² Periodista, Escritora e hispanista francesa, quien colaboraba con la revista *Martín Fierro* (1899-1983).

²³³ Marcelle Auclair, “La obra arquitectónica de los hermanos Perret”, *Martín Fierro*, noviembre 5 de 1926, 269.

²³⁴ Alberto Prebisch (atribuido), “La casa de Dios”, *Revista Número*, diciembre de 1931, p. 81.

²³⁵ Actualmente dicha obra perdió su originalidad y racionalismo, se encuentra con un maquillaje ecléctico que tiene elementos de distintos estilos simplificados, principalmente tomados del Neogótico.

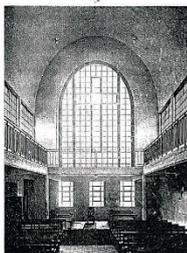


LA CASA DE DIOS

Nadie ignora que el secreto de la construcción de las iglesias está perdido o no está por lo menos al alcance del arquitecto. En tal desamparo, el artista cristiano a quien se propone la tarea imposible de edificar el templo de Dios, tiene que recurrir a las virtudes de arte y a las virtudes morales en grado heroico. Estratagemas implacables para que la concepción artística no sea desviada por los halagos del estilo, del efecto y aun de la misma belleza sensible. Sumisión al tema, a las necesidades de la liturgia. Satisfacción del respeto humano por el respeto divino. Humildad y mansedumbre.

Aceptada la vía ascética, superadas las dificultades exteriores por la mansedumbre, apta la inteligencia humilde para recibir algún indicio, el arquitecto, aun en la oscuridad, aun a falta de una tradición infalible, puede dar a la disposición de sus materiales cierta correspondencia con los sagrados símbolos.

En la disposición contemporánea, que ha creado el tipo monstruoso del especialista, no es fácil admitir una doctrina que exija la adhesión de la persona humana y que subordinen la técnica a la expresión del espíritu. Las bellas artes, como tales, desaparecen. Se tiene un puntaje que va del arte del artesano a la oración del hijo de la Iglesia.



81



LAS IGLESIAS DE PERRET

Esta época es confusa; y el planista, una torre de Babel en la que sus recordatorios gritan y discuten sin saber por qué, sólo se tiene el recuerdo vago de aquel tiempo en que un hombre era igual a otro hombre. En este siglo de Libertad, la libertad cuando es un capricho es esclavitud del hombre a una teoría. Los libros de los diáconos se multiplican, y los amigos del arte miran complacidos esta lucha en que los bandos mantienen tal disciplina. Para la Providencia se haría de ojos ajenos, y suscita para escándalo y para bien, de vez en cuando un artista.

La discusión se ha vuelto agria entre los que conjetan con la Arquitectura. Los contraristas han adoptado una profílica aires de polémica y han escrito y a veces construido con el propósito de ir más allá, o más acá, que el enemigo. Este individualismo fustoso parece que hubiera contribuido a ese desarrollo casi exclusivo de la arquitectura de la vivienda; hoy ha desaparecido, o algo así, la gran Arquitectura. No los problemas, sino las soluciones. Positivismos son los ejemplos de grandes construcciones resueltas con el criterio actual. Todavía sus ruinas. Y la arquitectura de todos los tiempos vive por las grandes obras que deja y no por las casitas burguesas.

No hay duda que desde más se advierte esta falta en la arquitectura religiosa. En nuestros días ha dejado de ser el problema apasionante. Y lo peor es que cuando se ha hecho la tentativa ha sido generalmente lamentable. Se ha visto crecer templos de un sentimentalismo ignorante, cuando no de aspecto vanguardista, o de una frialdad justificada. (Y esto para no hablar sino de aquellos en que se ha tenido interés por evaluar el estilo.) El silencio llevó a muchos arquitectos a un "mitosismo religioso", aunque el fin que dará sin leer su libro; los altares y la decoración debían llevar un sello teatral, casi espiritista. Y los exteriores daban, naturalmente, guardar algún parentesco siquiera con los "sentidos tradicionales". Esta atenuación era una cosa muerta que no podía crecer.

En 1905 Perret construyó una iglesia en Raincy, villa cercana a París. Allí aplicó su genio y su equilibrada inspiración, y pronto por un grande amor al problema, su obra resultó la de un hombre libre de teorías y con fuerzas suficientes. Ha llegado sola su obra, sin predecessor. El origen de su arquitectura es el mismo de todas las legítimas: la expresión sincera en una época. El mérito de Perret es inmenso, porque de todos se prevocaban los arquitectos anteriores menos de la Arquitectura. Y fue él quien hizo saltar la

herrumbre de los dedos de muchos constructores de hoy.

Perret es ahora un arquitecto viejo, pero el más joven de los arquitectos. En la Edad Media hubiera intervenido en la construcción de varias catedrales, pero la prudencia de nuestra época lo ha limitado. Tuvo la oportunidad de hacer dos capillas pero hizo dos obras geniales: tal vez por eso no haga otras.

La iglesia de Raincy mide cincuenta y cinco metros por diedro y tienen sus bóvedas un metro de altura. Está construida toda íntegra, como la de Montigny, en hormigón armado. Al creerse de lo que generalmente ocurre, Perret ha dominado al material, y a causa de esta normal dependencia del material al hombre, el material ha dado lo más que podía dar y se ha expresado en formas be-

Frente de la Iglesia de Santa Teresa en Montigny

29

Fig. 65: Artículo "La casa de Dios". Fuente: *Criterio* N°23 - 24, 1931, 81.

Fig. 66: Artículo "Las iglesias de Perret" de Carlos Mendióroz. Fuente: *Número* N° 16, 1931, 29-32.

Tres años después de este artículo, siguiendo su línea de pensamiento y respondiendo a su época, Prebisch envía un proyecto de iglesia al Primer Salón de Arquitectura Argentina Contemporánea de 1933 (Fig. 67). Es relevante mencionarlo aquí, a pesar de que no corresponde al periodo estudiado en este apartado, ya que queda claramente plasmado el rigor de sus ideas, que además repite en cada conferencia cuando desarrolla el concepto de "vuelta al orden" y el "rechazo a lo decorativo".

Decía que había que interpretar la falta de ornamento como sintoma de la época para encontrar la arquitectura que la represente; Prebisch cree que hay que alejarse completamente del ornato inútil y llegar a la depuración definitiva de la forma. Y, como ya lo había expresado también Perret cuando realizó su segunda Iglesia, nada tiene esto que ver con cuestiones económicas, sino con el rigor intelectual.²³⁶

²³⁶ "Extracto de una conferencia de Alberto Prebisch", en Ocampo, Victoria, y otros: *Alberto Prebisch, Academia Nacional de Bellas Artes, Monografías de Artistas Argentinos, Cuaderno 9*, Buenos Aires, 1972, 31.

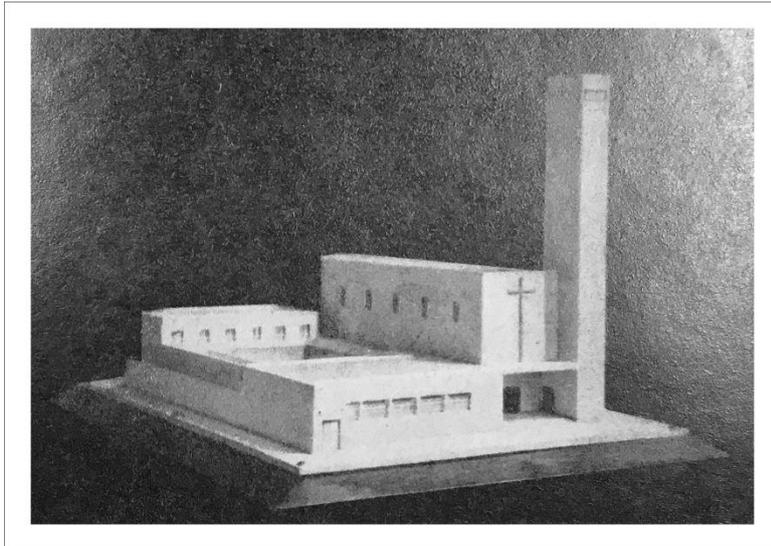


Fig. 67: Maquette de una iglesia de AP. Primer Salón de Arquitectura Argentina Contemporánea, 1933. Fuente: ANBA. 1972, cuaderno N°9, 31.

III. c. Un mandato a la actualidad

En 1925 Prebisch y Vautier publican el mencionado artículo “Hacia un nuevo estilo” (Fig. 68) allí marcan la diferencia entre algunas construcciones existentes, algunas recientes y otras que datan de más tiempo. En ellas critican de forma despiadada la construcción del Palacio Barolo, de arquitectura nueva mientras, por otro lado, hacen alarde de los viejos silos que representan la estética de la arquitectura de vanguardia, la verdadera arquitectura moderna. Como para ellos, el cemento armado de hierro había revolucionado la técnica constructiva y llevado a las formas puras de la racional, cuando analizan el Barolo se indignan porque la estructura de cemento, “ha sido forzada y adaptada arbitrariamente a las absurdas exigencias de un ‘estilo’. Procedimiento lógico. Resultado estético pésimo.”²³⁷

En su artículo de 1930 sobre la “Arquitectura popular” expresaba que, desde Luis XIV, cuando las posibilidades estáticas de la piedra se agotan, todo aquello que viene después, como los estilos de los “Luises”, el “Imperio” e incluso el *Art nouveau* actual, son frívolos intentos de una renovación de la arquitectura mediante adaptaciones sin sentido de los sistemas constructivos o la variación del ornamento que se le aplique.²³⁸ Ese mismo año (1930), en una memorable conferencia, según lo recordara Butler, con motivo del Primer Salón de Arquitectura Contemporánea, Prebisch realizó un diagnóstico sobre la situación de la arquitectura en ese momento como un estado de “confusión”. Alienta a abandonar la copia del pasado, atento a “la industrialización creciente”, “el maquinismo triunfante” y recuerda que la arquitectura debía ser “la expresión justa del estado social de su tiempo.”²³⁹

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Alberto Prebisch, “Arquitectura popular”, *Número*, diciembre de 1930, p. 113.

²³⁹ Palabras de Prebisch en la conferencia de 1930 con motivo del Primer Salón de Arquitectura Contemporánea. Horacio, Butler: “La personalidad de Alberto Prebisch”, en Ocampo, Victoria, y otros: Alberto Prebisch, Academia Nacional de Bellas Artes, Monografías de Artistas Argentinos, Cuaderno 9, Buenos Aires, 1972, 15.

Años antes había escrito en *Martín Fierro*, en el mismo sentido, luego de recorrer el Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas, un llamado a lo actual, a imbuirse del *espíritu de la época*.

El mal que, a mi modo de ver, afecta a nuestra pintura nacional, a todo nuestro arte nacional: su falta de actualidad. Pese a los que se obstinan en no percatarse de ello, vivimos en una época nueva. Nuevas condiciones de vida, nuevas necesidades, nuevas aspiraciones nos han forjado una sensibilidad radicalmente distinta a la de nuestra anterior generación. Después de una época de individualismo desenfrenado, época ya indiscutiblemente caduca, sienten los hombres una necesidad apremiante de ideales y orientaciones comunes.²⁴⁰

Ambos textos nos permiten deducir que el interés del arquitecto en torno de un sentimiento de incompreensión social hacia la modernidad se plasmaba en todos los ámbitos de las artes, y que estaba decidido a cambiar eso por medio de su prédica en artículos y conferencias. Una mirada atenta nos hace ver, por las expresiones de Prebisch, que era un conocedor de los escritos de Le Corbusier mucho antes de conocerlo personalmente, cuando visitó nuestro país, así como concuerda en su opinión sobre las disciplinas y la necesidad de adaptación a los tiempos que se viven. En 1927, se publicaba el artículo de Le Corbusier y Saugnier en *MF*, donde postulan la arquitectura y la emoción arquitectónica como fenómeno estético-artístico; más allá de su aspecto constructivo, como un asunto del pensamiento y de la creación (Fig. 69).

No es agradable, en fin, hablar de arquitectura, después de tantos silos, fabricas, máquinas y rascacielos. La arquitectura es un hechizo de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y más allá de los problemas de la construcción. La construcción es para preservar, la Arquitectura, es para conmover. La emoción arquitectural, es cuando la obra suena en nosotros al diapasón de un universo, donde nosotros sufrimos, reconocemos y admiramos las leyes. Cuando se alcanzan ciertas semejanzas, somos aprehendidos por la obra. La arquitectura es "semejanza" y es "creación pura del espíritu."²⁴¹

Y aclaran que, de las artes, es la pintura la que primero comprende la época: ha abandonado la decoración y se aleja de la figuración que distrae. El nuevo arte no cuenta más historias, sino que nos hace meditar. Para Prebisch los vínculos entre la pintura y la arquitectura estaban claros y, cuando describe una obra plástica que le complace suele hacerlo por medio de cualidades inherentes a la arquitectura o viceversa.

²⁴⁰ Alberto Prebisch, "Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas", *Martín Fierro*, 15 de mayo- 15 de junio de 1924, 35.

²⁴¹ Le Corbusier y Saugnier, "Estética del Ingeniero", *Martín Fierro*, Mayo 28 1927, 348. Casi textuales encontramos estas mismas palabras en el libro *Hacia una arquitectura* [op. Cit.] en su página 9.

notas”.²⁴⁵ Las personalidades valoradas de ese segundo grupo serán, al igual que lo han sido antes y lo serán después: Badi, Butler y Basaldua; a los que se sumarán, Del Prette, Pissaro, Spilimbergo y Berni.

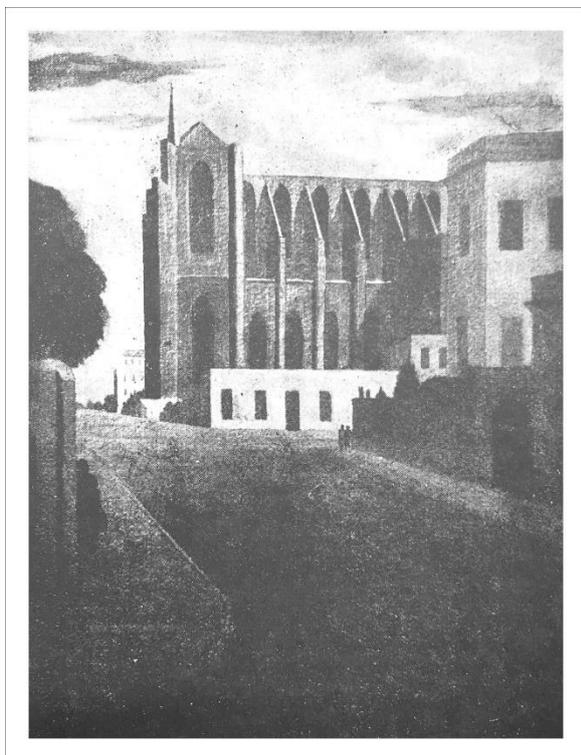


Fig. 70: Pintura La catedral. 1925. Adolfo Travascio. Fuente: MF N° 24, 1925.²⁴⁶

Prebisch escribe en *Criterio* sobre la exposición organizada por Horacio Butler, al año siguiente, en la Asociación Amigos del Arte²⁴⁷. Señala con optimismo que los *pintores jóvenes* tienen novedosas concepciones estéticas, parcialmente enmarcadas en el poscubismo y el postexpresionismo. Por primera vez, se hallaban reunidos los denominados pintores del Grupo de Paris. Horacio Butler, Hector Basaldua y Aquiles Badi definen entonces la tendencia original. Se han unido con el tiempo Juan del Prete²⁴⁸, Lino Spilimbergo y Antonio Berni²⁴⁹. Estos dos últimos más jóvenes y con menor experiencia son vistos por Prebisch sobre la buena senda de la modernidad, aunque considera que aún no tienen la solidez necesaria. Destaca de cada artista los aspectos positivos, pero marca también sus fallas; encontrando lo bueno en lo simple, lo austero, lírico, sensible y arquitectónico.

Para Prebisch, Butler el mejor en su arte; sin embargo, en dos de las obras presentadas en la muestra encuentra un “resabio fatal de sus comienzos académicos”, refiriéndose a “Composición” y “Retrato”. Por otro lado, en “Decoración mural” (Fig. 71) observa que el modelo se adapta ya a las aspiraciones de una libre voluntad creativa, poseedora de las formas esenciales pero adaptadas de

²⁴⁵ *ibid*

²⁴⁶ Gracias a Emilio Travascio Martínez, me comuniqué con la hija del artista, Amalia Travascio de Badín, telefónicamente en 2017, quien vive en la ciudad de La Plata y me informó que estaba casi segura que esa obra se destruyó por la humedad en el attillo de la casa hace varios años.

²⁴⁷ Alberto Prebisch, “Los pintores jóvenes”, Revista *Criterio* 23 de agosto de 1928, 249-250.

²⁴⁸ Hijo de inmigrantes, había nacido en Italia en 1897 y se nacionalizó argentino, en 1925 se presentó al Salón Nacional con tres obras que lograron gran repercusión. A partir de aquí y con el apoyo incondicional del grupo martinfierrista, fue becado para estudiar en París entre 1930 y 1933, estudiando con los maestros europeos y se acercó a los grupos de vanguardia.

²⁴⁹ Luego se incorporarán también Raquel Forner, Pedro Domínguez Neira, Alfredo Bigatti y Antonio Morera.

manera libre. “Monumental en el buen sentido clásico de una palabra que no se refiere al tamaño material de la tela, sino a cierto concepto generoso, sumario y arquitectónico de la forma”. La cercanía arquitectura-arte plástico se hace evidente. Al hablar sobre la técnica utilizada por Butler, que torna aquí más precisa, manifiesta su composición simple y clásica con ritmo tranquilo y potente, en la que, por medio de trazos grandes y planos, define las sombras.²⁵⁰ Ya lo había expresado en 1926 cuando afirmaba que a Butler “lo obsesionan las formas generosas, los ritmos amplios que definen la pintura monumental.”²⁵¹

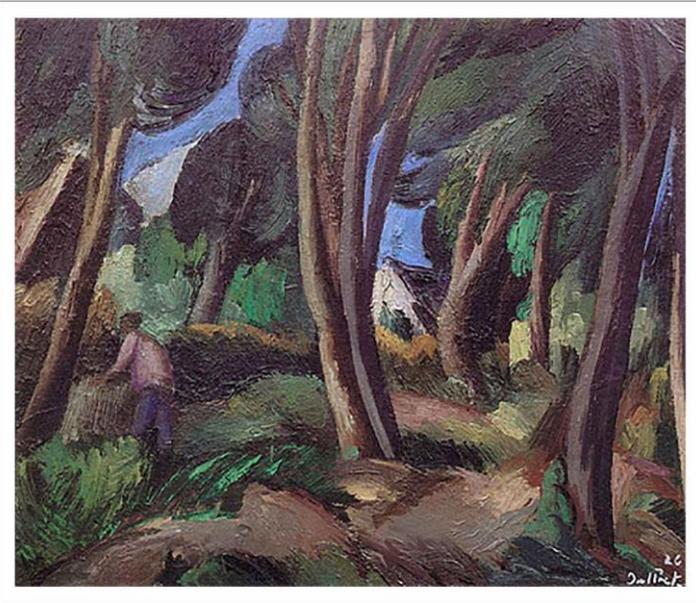


Fig. 71: Horacio Butler. *Decoración mural*, 1928, óleo s/tela, 128 x 79,5 cm. Colección privada. Fuente: CVAA.

Fig. 72: Juan Del Prete. *Paisaje*, 1926, óleo sobre cartón entelado, 55 x 65 cm. Colección privada. CVAA.

Sobre esta obra, Pagano opina en 1940, que el ritmo, aunque figurativo, se aleja de la idea de realismo; e inmerso en las exigencias de la perspectiva, tiene códigos propios. Aclara que excluir la escenografía era toda una especialidad que respondía a una aptitud que pocos artistas manifestaron, estando entre los primeros Guttero y Butler. Esta característica del borrado de lo escenográfico será una característica muy particular que compartían algunos artistas modernos de esa generación.²⁵²

A diferencia de sus compañeros, Juan del Prete era el único que no había viajado a París; sin salir de Buenos Aires, fue guiado por su intuición plástica por el mismo camino del arte nuevo, siguiendo, tal vez, a sus compañeros. A Prebisch le resulta un artista muy expresivo e interesante, que posee “una fuerza desordenada y tumultuosa”. Utiliza la naturaleza como punto de partida, pero mantiene la racionalidad en la elección del color: “Vanamente buscaremos en él un ritmo tranquilo y una arquitecturación exacta. (...) La paleta de del Prete se ha vuelto austera y sobria. Dominan en ella los tonos grises y sombríos, que acentúan el aspecto poético y grave de sus paisajes dislocados.”²⁵³

(Fig. 72) Prebisch había descrito al artista moderno, en un artículo de 1924, como aquel con el afán

²⁵⁰ Alberto Prebisch, “Los pintores jóvenes”, Revista Criterio 23 de agosto de 1928, 249.

²⁵¹ Alberto Prebisch, “Salón Nacional de Bellas Artes de 1926”, Martín Fierro, noviembre 5 1926, p.273.

²⁵² José León Pagano, *El arte de los argentinos, Tomo III* (Buenos Aires: Ediciones del autor, 1940), p. 252.

²⁵³ Alberto Prebisch, “Los pintores jóvenes”, op. cit. p. 250.

de *construir*, tomando de la naturaleza, no su fachada externa, sino lo que ella tiene de profundo, estable y general; es decir, la estructura, concibiéndola desde lo constructivo y general, y no desde el criterio particular y sentimental²⁵⁴. Del Prete parecía cumplir tal cual estas premisas.

La Escuela de París recibe gran aceptación en las páginas de *Martín Fierro*. Recordemos que Prebisch había compartido experiencias, con varios de ellos, en su viaje a Europa y había formado su manera de observar las artes plásticas a través de la arquitectura en sus visitas al taller de Lhote, y su amistad con Butler. Maurice Raynal²⁵⁵ en un artículo especial para *MF* titulado “Del impresionismo al cubismo, a propósito de la Retrospectiva del Salón de Independientes”, señala la transición de un movimiento hacia el otro. Señalando, hasta qué punto el cubismo constituía un salto a la modernidad en el arte.

...el Cubismo que despojó al Impresionismo de su afección, de delicuescencia. Los procedimientos de la nueva escuela tendieron a construir conjuntos homogéneos, cuerpos enteros cuyas partes no habrían de confundirse con el todo: Una arquitectura donde el culto de la construcción y de la línea, harían del cuadro, no un trozo más o menos brillante, sino un objeto de construcción impecable, provisto de un estilo, de una palabra, un verdadero objeto de arte que invocaba su razón de existencia no en la evocación del motivo, sino en sí mismo, en el conjunto de elementos formales re-creados por el artista.²⁵⁶

En esa retrospectiva participó Lhote y una de sus obras fue publicada ilustrando el artículo.



Fig. 73: André Lhote, *Le Marin A L'accordeon*, 1920, óleo sobre lienzo, 102,6 x 78,1 cm. Colección privada.

Ese mismo año, bajo el título “Pintura Moderna”, en *MF* se reseña la exposición de arte francés, organizada por la *Asociation Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques*, en las salas de Amigos del Arte. Las figuras de Lhote y la de Picasso se destacan del resto. Lhote tenía resonancia

²⁵⁴ Alberto Prebisch, “Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas”, *Martín Fierro*, 15 de mayo- 15 de junio de 1924, p. 35.

²⁵⁵ Crítico de arte francés y un ardiente propagandista del cubismo (1884-1954)

²⁵⁶ Maurice Raynal, “Del impresionismo al cubismo, a propósito de la Retrospectiva del Salón de Independientes”, *Martín Fierro* 8 de junio de 1926, p. 213.

en Buenos Aires y Picasso, por supuesto, había revolucionado la pintura. Esta muestra fue una gestión de Adelia Acevedo quien se ocupó de todos los detalles, especialmente de los pedidos de los expositores con mayores pretensiones. La muestra fue de un gran esfuerzo, sin embargo, Prebisch no encontró unidad en el conjunto y acotó que había faltas en cada artista. De Picasso va a remarcar su espíritu de renovación, su inquietud. Lo define como “arquitecto”, no sólo por su construcción de las cosas o sujetos, sino también por el trabajo de los planos y las formas con que trasmite sus perspectivas.²⁵⁷ Y toma a Lhote como medida de comparación para otros (Fig. 73), destacándolo también por sobre el conjunto, aunque pondera más su autocrítica que su capacidad plástica, “es posible que sea más inteligente que su obra”, aun así, entiende que es superior a muchos y grandes pintores de su generación.²⁵⁸

En una ocasión, le toca a Prebisch analizar un grupo de exposiciones que no lo atraen en lo más mínimo. La primera es la del pintor Antonio Alice en la Galería Witcomb²⁵⁹, donde destaca su experiencia, sus premios y aclara, irónicamente, que su pintura tiene un importante “valor representativo” y “una lejana consagración”. Lo incorpora, no sin algo de ironía, en la categoría de “precursores”, junto a Quiroz, Rapamonte, Collivandino y Bermudez.²⁶⁰ También dedica algunas líneas al pintor chileno Baudilio Alió, en la sala contigua a la de Alice, que mostraba un grupo de marinas del estilo de Quinquela Martín. Destaca con curiosidad una idea novedosa que utiliza doblando el paño en dos, mientras lo pinta, para generar las dimensiones de la exacta naturaleza.

Cuando analiza tres artistas que exponen en Amigos del Arte, no encuentra nada destacable. Sobre Raúl Prieto menciona que sus paisajes se expresan con “una ramplonería cromática”, “colorido convencional” y hasta “sentimentalismo vulgar y amorfo”.²⁶¹ También señala a Ángel Vena, como frío e inexpresivo, más formal que el anterior, y puede destacar algún paisaje sólo por la elección del modelo copiado. Para definir la obra de Pueyrredón lo menciona como “de carácter ilustrativo”²⁶². Antes de terminar el mes de agosto de ese año 1928, también en la revista *Criterio*, escribe sobre la exposición de Cesareo B. de Quirós, en Amigos del Arte (Fig. 75). Prebisch no logra ni siquiera la indiferencia. Quiroz parece representar todo aquello que el arquitecto repudia en la pintura. De no ser por su gran tamaño y el esfuerzo que eso conlleva, nadie miraría sus obras, dice. Quiroz utiliza colores estridentes, que Prebisch entiende como perturbadores para el espectador. Lo califica como “de mal gusto”, con “cursilería” y de evocación “españolizante” (Fig. 74).

²⁵⁷ S. P. “Pintura Moderna” *Martin Fierro* 3 de septiembre de 1926, 243 y 252.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Sobre esta comentaba Guttero en una carta a Falcini, de agosto de 1928, “Alice expone sus retratos y un gran cuadro Argentina tierra de promisión del que ya le habrán llegado ecos. Es algo que está fuera de toda época y lugar, pero en cuanto al lugar no lo entiende así Alvear que ha solicitado 50.000\$ (no se congestione al leer esto) del Congreso para adquirirlo y colocarlo en el nuevo edificio del correo.” Patricia, Artundo. Guttero- Falcini. *Epistolario: 1916-1930 cartas a un amigo*. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2000), 97.

²⁶⁰ Alberto Prebisch, “Exposiciones”, *Criterio*, 9 de agosto de 1928, pp. 182-183.

²⁶¹ *Ibid.* p. 183.

²⁶² *Ibid.* p. 183..

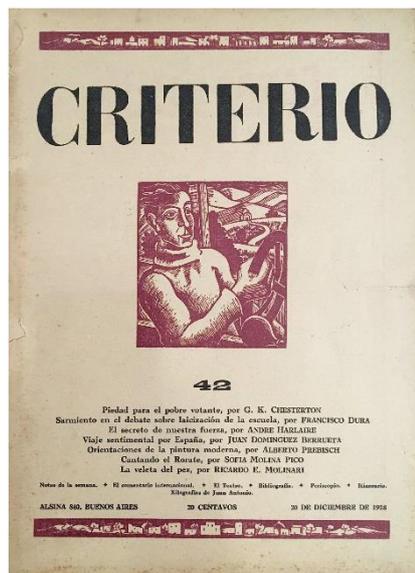
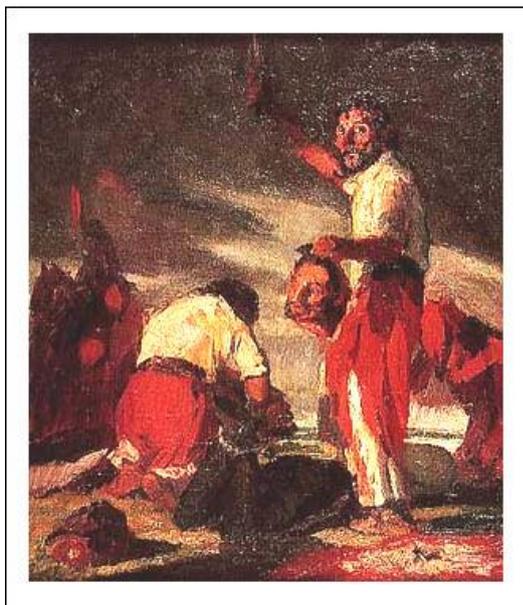


Fig. 74: Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Los degolladores*, 1926, óleo sobre tela, 72 x 63 cm. Fuente: Arte de la Argentina.²⁶³ Internet.

Fig. 75: Portada *Cristerio* N° 42, 20 diciembre de 1928. Fuente: Revista *Cristerio* N° 42. 1928.

Queda claro que las obras clásicas, de carácter mimético no son parte del lenguaje moderno que lo atraen y es imposible para Prebisch ser piadoso con sus opiniones. En estas reseñas críticas es sumamente significativo que no utilice ningún término vinculado a lo arquitectural. Como propuse, los elementos constructivos y arquitectónicos eran reservados a su apreciación de obras de arte “valederas”.

Un mes después, en *Cristerio* y para la misma sección “Exposiciones”²⁶⁴, Prebisch, escribe sobre cuatro muestras, tres de ellas en Amigos del Arte y una en Galería Muller. La primera muestra sobre la que escribe en esta edición fue la del pintor, perteneciente a la orden dominica, Fray Guillermo Butler, un importante artista en temas sacros. Prebisch invita a visitar la muestra a aquellas personas sensibles que quieren encontrar en las obras la idealización de sus emociones. Podrán ver en sus cuadros –decía– emoción estética, puesto que el pintor posee una sensibilidad de espíritu inigualable. Vuelve a utilizar su idea de las equivalencias entre idea y forma para calificar su obra: “la equivalencia entre la armonía de las formas y la lógica del dogma. Así la pintura religiosa, –y especialmente católica– no está en el tema que la informa, sino en el espíritu que la anima y le presta vida propia e independiente”.²⁶⁵

La muestra de José Sabogal en Amigos del Arte, publicitada como “Exposición de Pintura Peruana” es considerada por el crítico sencillamente como “pésima”. De la exhibición de Alberto Güiráldez²⁶⁶ realizada en el mismo local, con escenas dibujadas de la vida campestre de estilo pintoresco,

²⁶³ Esta obra, junto a Lanzas y Gitanos y Aves de presa, en forma de tríptico, constituyen una síntesis de la epopeya roja de la vida nacional, es el momento más violento en el arte de este artista, según Pagano, 1938, op. cit. 57.

²⁶⁴ Alberto Prebisch, “Exposiciones”, *Cristerio*, 20 de septiembre de 1928, p. 377.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Alberto Güiráldez fue pintor, dibujante e ilustrador argentino. Nació en Buenos Aires en 1897 y falleció en 1961. De pequeño vivió muchos años en los campos de la provincia de Buenos Aires como San Antonio de Areco y Mercedes. Era hermano de Ricardo Güiráldez. Por alguna razón en esta publicación su apellido se encuentra escrito con zeta final y la letra a acentuada.

sostiene que sus obras son documentos gráficos. Es decir que Prebisch lo destaca, pero como un cronista y documentalista. Este artista autodidacta plasma en sencillas obras la vida cotidiana del hombre de campo argentino, mostrando sus tradiciones y costumbres. Al momento de esta muestra, nos cuenta Prebisch, se encontraba ilustrando la edición Francesa de “Don Segundo Sombra”, libro escrito por su hermano Ricardo.

La cuarta muestra que analiza es un caso distinto, se trata de la joven artista Raquel Forner, quien era parte de su propio círculo de intelectuales. En 1924 recibe el tercer premio en el XIV Salón Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, con la obra *Mis vecinas*; y por primera vez se presenta ante el público en una exposición individual, en la Galería Muller, en la que exhibe varias obras en las que según Prebisch es visible su nuevo valor plástico.²⁶⁷

III. d. Plástica y escultura moderna: cultores de la forma

Un mes después de esta exhibición Guttero le escribe a Falcini, y le cuenta que desde que el Salón de ese año terminó, él se ha dedicado a visitar todas las muestras que se han abierto, y sin tapujos, le dice: “casi todas malas. Una sola ha sido digna de mi atención y elogio: me refiero a la de Raquel Forner. Esta chica talentosa y valiente, más que muchos machos, les ha dado a casi todos acá una lección de lo que puede una voluntad animada por un verdadero temperamento de pintor.”²⁶⁸

En este punto, coincide con descripciones propias de Alberto Prebisch, quien decía, además que la artista se caracterizaba por “su visión de los grandes ritmos abstractos que forman el esqueleto plástico de un cuadro.” Estos ritmos, se continúan en su pintura de manera constante. Sus paisajes y arquitecturas tienden a dislocarse, de manera similar lo hacía Del Prete, y extrae de ellos un saber expresivo. Del mismo modo, el color comienza a intervenir en sus composiciones de manera coherente con las formas.

A la anterior estridencia cromática, sucede en estos últimos un colorido fino y sensible. Es sobre todo en las gamas bajas, con toda la complejidad de sus matices, y no en el efectismo inmediato de los colores detonantes, en que se revela el buen colorista.²⁶⁹

Prebisch destaca la obra “Balcón” que, aunque sugiere un motivo banal, lo convierte en “un tema de gran interés pictórico. Todos los elementos que lo integran colaboran en el trazado geométrico generador de la composición.”²⁷⁰ Forner tenía una voluntad pictórica de mostrar el modo de construir, especialmente en sus primeros óleos. Pagano señala que los modelos elegidos por la artista presentaban algo “anormal”, ella huye de lo agraciado, y esto se demuestra en sus envíos al Salón de 1925: *El ciego*²⁷¹ (fig.76), óleo que compone como una expresión estructural, y *Una mujer*.

Además de la muestra individual, Forner también se presenta al Salón con una obra que según Pagano es de transición, “con un concepto y una factura diferente” (Fig. 77). La obra se titula “Bañista”, ese mismo año también se presenta Guttero con una temática similar, con una obra

²⁶⁷ Alberto Prebisch, “Exposiciones”, *Criterio*, 20 de septiembre de 1928, p. 377.

²⁶⁸ Artundo, Patricia M. Guttero- Falcini. *Epistolario: 1916-1930 cartas a un amigo*. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2000), p. 98.

²⁶⁹ Alberto Prebisch, “Exposiciones”, *Revista Criterio*, 20 de septiembre de 1928, p. 377.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Para mayor información sobre esta obra se puede recurrir al archivo de la Fundación Forner – Bigatti; el dato me fue informado por la institución de manera telefónica, pero por motivos de la pandemia del COVID-19 no hemos podido acceder de ella.

titulada “Playa”, sobre la que Prebisch también escribirá. La iconografía del bañista pasa a formar parte de la elección de una imagen moderna. En la obra de Forner –sigue Pagano– “existe también un modo de estructuración, en nada conforme con las restricciones propias de la pintura de caballete²⁷². Raquel Forner utiliza en sus obras una perspectiva de alejamiento, similar al tipo de distanciamiento que propone Alfredo Guttero. Ambos parten del natural sin apoyarse en este demasiado.²⁷³ Hay una relación visible que señala las influencias imbricadas entre los artistas contemporáneos que marcan el camino de la representación pictórica en la vanguardia.



Fig. 76: Foto de pintura *El Ciego*. Raquel Forner. 1925. Fuente: AGN.

Fig. 77: Raquel Forner, *Bañista*. Óleo sobre cartón, 96 x 71,2 cm. 1928. Colección MNBA. Fuente: MNBA.

La crítica de arte parece reconfortar a Prebisch, se trata de dar sus opiniones e influir en el rumbo de esos u otros artistas, en algunos casos oficiando de confirmación. Las formas geométricas, los ritmos, volúmenes y colores dan vida a la pintura moderna que Prebisch admira; son las mismas cualidades que definen la arquitectura racional que defiende vehementemente.

De la exposición de Víctor Cúnsolo, en Amigos del Arte, Prebisch expresó que aquellas obras, de fecha más reciente, ponían de manifiesto una progresiva eliminación de los elementos que no son propios del significado plástico, por lo que en ellas aparecía una comprensión depurada de la pintura. Sus primeras obras enviadas al Salón habían sido de un estilo impresionista con fórmulas mal aplicadas, luego simplificó su pintura, hasta que su búsqueda lo llevó a ver en la modernidad su camino; sin embargo, él sabía que en ella debía afirmar su yo, porque de lo contrario caería en una

²⁷² Veremos que esto mismo ocurre en la obra de Guttero.

²⁷³ José León Pagano, *El arte de los argentinos, Tomo III* (Buenos Aires: Ediciones del autor, 1940), p. 362.

nueva fórmula con la que no se sentiría a gusto. Y es en esa etapa donde Prebisch lo encuentra, en Amigos del Arte: Cúnsolo ha comenzado a trabajar mostrando su espíritu.

Una voluntad de composición le lleva a organizar el cuadro de acuerdo con su propia visión sintética de la naturaleza. El motivo plástico se reduce así a los elementos estrictamente indispensables para expresarla, sin ningún aditamento pintoresco. La sobriedad resultante se encuentra acentuada por un colorido severo, liso, en el que dominan los tonos bajos, que confieren al paisaje un aspecto sereno y grave.²⁷⁴ (Figs. 78 y 79)

Como he mencionado, cuando Prebisch define una pintura desde el valor arquitectónico valora lo simple y depurado, o esos tonos bajos que se acercan a la arquitectura moderna. Este pintor genera una pintura expresiva, pero al mismo tiempo sensible y vibrante, a través del modo en que emplea sus materiales. Esta afirmación, creo, se halla en la línea de pensamiento de Alberto Prebisch y su definición de las creaciones artísticas relevantes.

Creación. Este es el intento básico de la estética cubista. El cuadro ha de ser completamente creado por el artista, tomando sus elementos, no de la naturaleza, de la realidad de visión, sino de la realidad de conocimiento, del mundo interior del artista. Este, ante el cuadro, no ha de imitar a la naturaleza en sus propias creaciones, sino en su proceso creativo. Ha de proceder como la naturaleza misma, es decir, creando formas nuevas.²⁷⁵

Cúnsolo era ese artista moderno que le había dado un giro individual a su obra. Así también lo perciben observadores actuales, que lo observan con la distancia del tiempo, como Sylvia Iparraguirre en su texto “La poética del silencio”, quien señala que “en su búsqueda personalísima da cuadros en los que la ausencia de la figura humana y la resolución neta y geométrica crean una atmosfera metafísica, a la vez poética y onírica.”²⁷⁶ O en palabras del escritor Isidoro Blaisten: “Cúnsolo crea una inmovilidad eterna, impone un lugar y delimita una arquitectura...”²⁷⁷

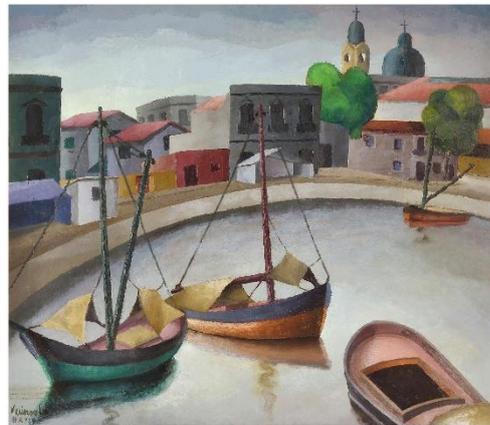
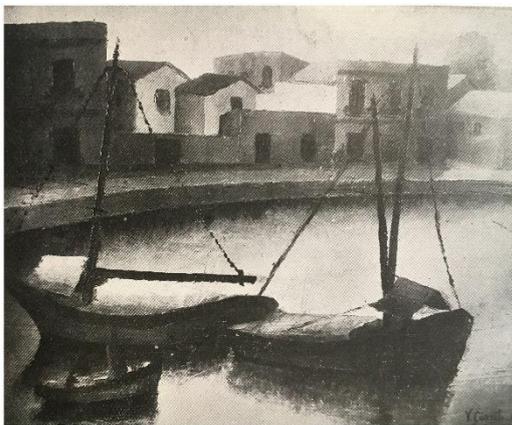


Fig. 78: Victor Cúnsolo, *Atardecer gris*, circa 1929. Colección Privada. Fuente: Pagano (1938, 259.)²⁷⁸

Fig. 79: Victor Cúnsolo, *Vuelta de Rocha*, 1929. Óleo sobre hardboard, 69 x 79 cm. Fuente: MNBA.

²⁷⁴ Alberto Prebisch, “Exposiciones”, *Criterio*, 27 de septiembre de 1928, p. 408.

²⁷⁵ Alberto Prebisch, “Orientación de la pintura moderna”, *Criterio*, 20 de diciembre de 1928, 378.

²⁷⁶ Sylvia Iparraguirre. “Poéticas del silencio” en *Pintura Argentina*, vol. 12, (Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001), 14.

²⁷⁷ Isidoro Blaisten. “De las callejas del puerto a la inmortalidad” en *Pintura Argentina*, vol. 12, (Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001), 5.

²⁷⁸ Esta obra fue publicada como perteneciente a la colección del Dr. Marcelo T. de Alvear quien fue Presidente de la Nación (1922-1928) y activo difusor del arte. Actualmente la obra no se encuentra referenciada en ningún artículo o catálogo, por lo que se supone sigue en una colección privada, tal vez en la de la misma Familia Alvear.

Al mencionar al cubismo en nuestro país, no se puede soslayar la obra de Emilio Pettoruti, uno de los representantes más destacables de este movimiento en su versión local²⁷⁹. Cuando Xul Solar, amigo y compañero de ruta de Pettoruti escribe sobre su primera muestra en Buenos Aires, luego del retorno de ambos ese mismo año, define a su compañero y la significancia de su obra de la manera más elocuente y menos objetiva. No obstante, la objetividad no era el fin de la revista *Martín Fierro*, sino generar impulso y sostén para los fines estéticos que buscaban. La muestra generó un escándalo. Aquellos acostumbrados a la pintura naturalista y costumbrista que se desarrollaba en nuestro país por esos días, lo censuraron y etiquetaron como una ofensa a la pintura nacional. Pero Xul, al igual que los intelectuales y artistas nucleados en *Martín Fierro*, lo creían un innovador:

se entrega de lleno a la embriaguez de crear; corrigiendo, desando con su ciencia, gusto y fineza las mayores audacias, la exuberancia del sur. Inventa libremente, cosas poco clasificables, a menudo discutibles, pero que contienen vida, y la tan rara esencia: Belleza.²⁸⁰

“En los iniciadores del moderno movimiento plástico una urgencia de lirismo había vuelto odiosas las trabas inherentes a todo intento de representación natural.”, apuntaba Prebisch.²⁸¹ Particularmente las obras de Pettoruti tienen mucho de abstracción, especialmente las expuestas en esta muestra. Pettoruti y los otros vanguardistas pretendían romper con la tranquilidad reinante en el mundo de las artes. El artista desata a su antojo la fantasía de las abstracciones con formas que se retuercen, o retratos donde rompe la figura para luego rearmarla como un rompecabezas mal encastrado; sin dejar la realidad se aleja de ella en busca de una simplificación de las formas. Al leer una obra de Pettoruti, Prebisch consigna una elocuente caracterización de la época como “espiritual, profunda, constructora y creadora”. Vuelve a enfatizar la necesidad de que el arte surja de las necesidades de la época.²⁸²

Un año después, Prebisch no podía dejar de escribir sobre aquella muestra de Pettoruti en Witcomb²⁸³ (Fig. 80). Menciona la geometría como una de las nuevas cercanías al fenómeno estético y describe la obra como una composición volumétrica que provoca emociones²⁸⁴ (Fig. 81). El artista en su necesidad plástica se entrega a una pintura pura, simple y ordenadora de los valores, donde sobresalen los volúmenes y un equilibrio arquitectónico, que marcan la libertad compositiva.²⁸⁵ Prebisch termina su artículo haciendo mención de su muestra actual, en Los Amigos del Arte,

Observemos los paisajes que integran esta muestra. La línea tiende siempre en ellos, no a adaptarse al ritmo de una emoción ante la naturaleza, sino a disponer en contornos agradables al ojo. Una innegable maestría en el manejo de la paleta contribuye a acentuar en el espectador esta impresión de contentamiento fisiológico. La composición de estos cuadros es generalmente acertada. Los diversos elementos que los constituyen se ordenan convenientemente, y ningún detalle accesorio viene a interrumpir su calma un tanto glacial.²⁸⁶

²⁷⁹ No se debe olvidar que, en lo escultórico, su compañero de estudio durante su paso por Italia, Pablo Curatella es el otro artista con una clara influencia futurista y luego de su paso por Francia cubista. Al igual que Antonio Sibellino con impronta cubista. Los tres artistas en sendas artes transitan caminos similares.

²⁸⁰ Xul Solar, “Pettoruti”, *Revista Martín Fierro*, septiembre- octubre 9 de 1924, 67.

²⁸¹ Alberto, Prebisch. “Exposición Emilio Pettoruti”. *Martín Fierro*, noviembre 14 de 1925, 181.

²⁸² Alberto Prebisch, “Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas”, *Martín Fierro*, 15 de mayo- 15 de junio de 1924, 35.

²⁸³ Alberto, Prebisch. “Exposición Emilio Pettoruti”. *Martín Fierro*, noviembre 14 de 1925, 181.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Xul Solar, “Pettoruti”, *Martín Fierro*, septiembre- octubre 9 de 1924, 73.

²⁸⁶ Alberto, Prebisch. “Exposición Emilio Pettoruti”. *Martín Fierro*, noviembre 14 de 1925, 181



Fig. 80: Emilio Pettoruti, *Sombras en la ventana*, 1925, óleo sobre madera, 41.5 x 26 cm. Fuente: MNBA.

Fig. 81: Emilio Pettoruti, *Penserosa*, 1920, óleo sobre tela pegada sobre cartón, 64 x 49 cm, Colección Natalia Kohem. Fuente: López Anaya (2005, 177)

Con respecto a esta observación de la línea y de la sensibilidad, en un breve artículo de *Martín Fierro* en 1926, el crítico posa la mirada sobre Norah Borges, quien no sólo era colaboradora de la revista, sino que lo acompañó también en la *Revista Número*. Ese artículo, acompañado por una de sus obras (Fig. 82) y publicado en la portada, se dedica a sus dibujos, que justamente obedecen a una sensibilidad plástica aguda, absolutamente libre de prejuicios. “Lo que nos interesa sobre todo de ella, es su potencialidad lírica expresiva, su intensidad dramática, su caudal de puro lirismo” escribía Prebisch.²⁸⁷

A Prebisch le encanta la naturalidad sin vueltas de la obra de Norah. La línea es parte de su poética interior, y con ella crea un mundo de inconfundibles personajes llenos de ternura y gracia. (Fig. 83)

²⁸⁷ Alberto Prebisch, “Los dibujos de Norah Borges”, *Martín Fierro*, diciembre 12 de 1926, 279.

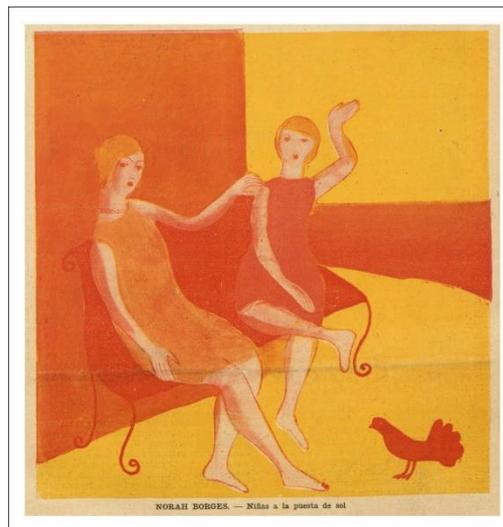
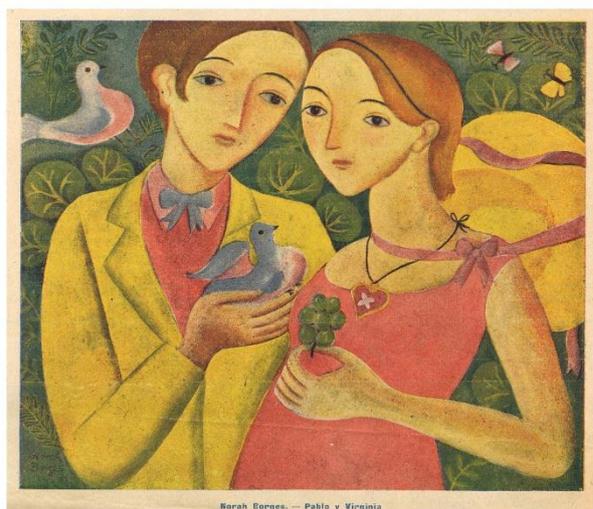


Fig. 82: Norah Borges, *Pablo y Virginia*, óleo sobre cartón, 49 x 59 cm, Fuente: MF N°44/45, 1927

Fig. 83: Norah Borges, *Niñas a la puesta del sol*, 1926, ilustración. Fuente: MF N°36, 1926, 279.

Meses antes de destacar a Norah Borges en dicho artículo había escrito otro sobre la visita de Marinetti ese año y la muestra que se había realizado específicamente para su llegada, en la que la pintora había participado destacadamente.

Una feliz consecuencia de la visita de Marinetti a esta ciudad, ha sido la exposición organizada por un grupo de artistas de vanguardia en el local de los "Amigos del Arte". Pettoruti, Xul Solar y Norah Borges concurren a ella con algunas de sus obras más representativas.²⁸⁸

Pettoruti, tal vez uno de los artistas con mayor contacto con el futurismo italiano, presentó en esta oportunidad las obras más influenciadas por el cubismo. También el propio Prebisch junto a Vautier decidieron mostrar dos proyectos arquitectónicos, según lo menciona en el propio artículo. Pero lamenta profundamente que la rapidez con la que se la organizó no les permitió mostrarle al público un panorama más amplio del arte de vanguardia en nuestro país. Podrían haber estado también artistas como Butler, Travascio, del Prete, Tapia, escultores como Luis Falcini y Pablo Curatella Manes y arquitectos de la talla de Fermín Bereterbide o Alejo Martínez, quienes seguramente – decía – darían mayor valor a esta exposición. Prebisch no ignoraba que, si la diversidad y el conjunto de obras es mayor, se puede influenciar mejor al público; el crítico estaba convencido que este es un factor importante que no se debe dejar de lado nunca. Estaba comprometido con la educación y persuasión del público hacia las innovaciones artísticas o arquitectónicas.

Dos cosas quedan claras en el artículo que escribe en esa ocasión; una, que el acento moderno puede manifestarse de maneras muy distintas, como lo deja expresado a través de las obras de tres artistas con técnicas y temperamentos opuestos.²⁸⁹ La otra, es que Marinetti no ha pronunciado en su discurso, entre los tantos artículos de su dogma estético, nada nuevo para los oyentes entendidos: más bien se ha quedado en el tiempo.

²⁸⁸ Prebisch, Alberto "Marinetti en los "Amigos del Arte". *Martín Fierro*, 8 de julio de 1926, pp. 219 y 221.

²⁸⁹ "Los ensayos de arquitecturación de formas abstractas que preocupan a Pettoruti, el arte misterioso y simbólico de Xul Solar, la intención poética y dulcemente sentimental de los dibujos de Norah Borges, que obligan a considerar con escepticismo los principios que pretenden fijar intransigentemente los límites y las fuentes precisas de la emoción artística." *Ibid.*

Para Prebisch, el problema del futurismo de Marinetti es que es puramente dialéctico, y confronta con la realidad, que al igual que el arte evoluciona con las experiencias individuales de cada artista y su tiempo. En un artículo, sin firma, en el suplemento semanal del diario *La Protesta*, publicado diez días después que el artículo de Prebisch en MF, se opinaba en resonancia con Prebisch, con implacables comentarios: “Grande fue nuestra decepción [...] ambiguo y escurridizo como una anguila y con una mansedumbre de tigre embalsamado, provocó nuestra profunda piedad. (...) Es un histrion que no ha sabido retirarse a tiempo de la escena”.²⁹⁰

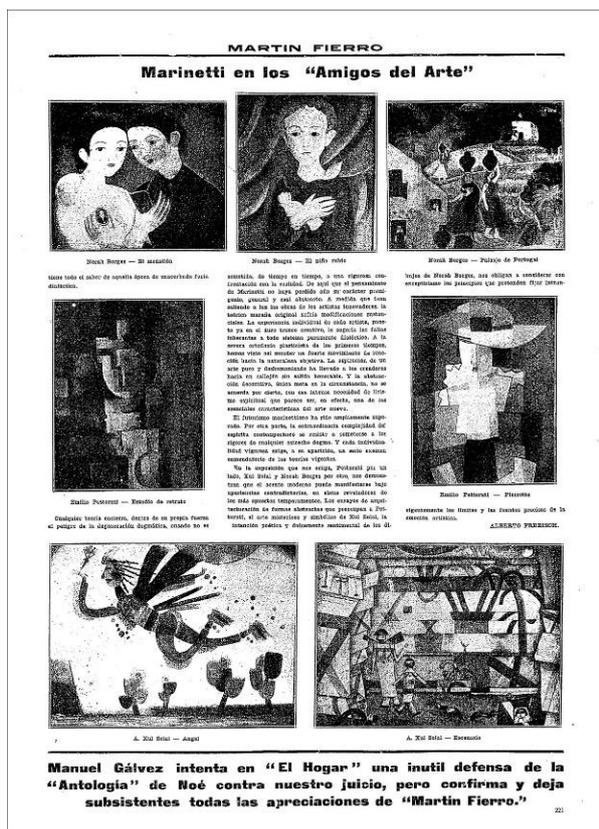


Fig. 84: “Marinetti en los Amigos del Arte” de Alberto Prebisch. Fuente: MF N°30 - 31, 1926, 221.

Ese mismo año Prebisch realiza la crítica al XVIII Salón Nacional de Bellas Artes. En esta oportunidad participan del Salón artistas de cuya obra Alberto Prebisch es un impulsor. Es el caso de Juan Manuel Gavazzo²⁹¹ a quien Prebisch rescata como uno de los pocos artistas argentinos que provocan al dormido ambiente artístico de nuestro país. Y asegura que lo suyo es de una “valentía polémica”. Por otro lado, Horacio Butler y sus compañeros²⁹² habían expuesto en la reciente exposición en “Amigos del Arte” y llegan al Salón, por lo que ahora sí aparece una muestra del núcleo de artistas que formaban la vanguardia artística del momento.

²⁹⁰ Sin firma, “Por los Salones. Exposición Pettoriti, Xul Solar, Norah Borges (A. A del Arte)”, Suplemento semanal, *La Protesta*, 28 de julio de 1926, 6.

²⁹¹ En una carta de 1917 lo invita a Falcini a su casa para mostrarle, y les de su opinión, sobre las obras que él y Juan Gavazzo Bucharcho mandaran a Madrid. En esa carta (en ese momento ambos residían en París) también le envía los estatutos de la nueva sociedad que habían fundado con Gavazzo B. y de la que formaron parte también: José Merediz, Pablo Curatella Manes, Fray Guillermo Butler y el pianista Numa Rossotti. Patricia, Artundo. Guttero- Falcini. Epistolario: 1916-1930 cartas a un amigo. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2000), 45 y 24.

²⁹² Butler, Spilimbergo, Berni y Raquel Forner.

Ya he mencionado la admiración de Prebisch por Butler, y en esta muestra la obra “Naturaleza Muerta”, de gran simplicidad y planos sintéticos, se contrapone a otra, en la misma sala, “El Mantón Celeste”²⁹³ de Antonio Pedone, de increíbles diferencias estéticas. El arquitecto señala ese contrapunto, siendo que ambos artistas parten de los mismos elementos, y llegan a dar una concepción enfrentada de sus obras: Butler propone una versión plástica de los elementos, mientras Pedone expone “una foto”. Cierra su crítica con dos golpes, uno para culminar la sección de Pintura: “Comentar las obras restantes sería entregarse a una inútil y penosa tarea negadora” y otra que define la sección Escultura: La pobreza de esta sección sobrepasa considerablemente la alcanzada por la misma el año pasado.”²⁹⁴.

Sobre la base de una pintura plástica, llena de lirismo, característica fundamental de la obra de Butler, Prebisch puede hablar sobre Basaldúa, quien había sido uno de los artistas destacados que ilustraba la revista *Número* y a quien el crítico no tenía empacho en destacar. Cuando comienza 1930, Prebisch escribe una columna especialmente dedicada a él, destacando sus cualidades como artista moderno. “Es que en la base del arte de Basaldúa está la transposición poética de una realidad humana y concreta.”²⁹⁵ El arte no es para él un ejercicio del intelecto, ni toma las cosas exteriores con una mirada de sumisión. El pintor le da una importancia superior al *tema*, dato que Prebisch decide subrayar, ya que este es inherente de la buena pintura. “A Basaldúa le atrae la anécdota. Pero en él la anécdota sufre un proceso de espiritualización que la convierte en un objeto plástico de duradero alcance universal.”²⁹⁶

III. e. Reencontrar a Guttero

En ese mismo salón, Alfredo Guttero se reencuentra con el público argentino, participando en esta oportunidad, esta vez de manera colectiva. A un año de haber vuelto, el artista reaparece en el ámbito local. Cuando llegó lo hizo mediante una exposición individual en “Amigos del Arte”. Sus telas en aquella exhibición habían dejado a la vista la avidez decorativa de su arte. Sobre esa primera muestra, Guttero había dicho en una carta a Falcini que no tenía grandes expectativas. Sabe que Buenos Aires aún es muy conservadora y expresaba: “Ud., que como yo, persigue un ideal puro sabe lo que es la indiferencia del público...”²⁹⁷

En 1925, antes de su regreso, su amigo y crítico Pedro Blake escribe en *Martín Fierro* un análisis muy favorable del trabajo de este artista, considerado en Europa, pero algo olvidado por sus compatriotas. Hay que recordar que aunque no se presentó en el Salón de ese año²⁹⁸, sí lo había

²⁹³ *El mantón celeste* de 1928, (Óleo sobre tela, 100,5 x 100,5 cm) ingreso al Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario, Juan Castagnino, en 1929, donado por Rosa Tiscornia de Castagnino quien dona también el edificio del mismo. Su número de registro: 509. Su imagen no está disponible. Fuente: Museo Castagnino-Macro.

²⁹⁴ Alberto Prebisch, “El XVIII Salón Nacional”, Revista Criterio, 4 de octubre de 1928, 24.

²⁹⁵ Alberto Prebisch, “Héctor Basaldúa”, *Número*, febrero de 1930, p. 13.

²⁹⁶ *Ibid*

²⁹⁷ Carta a Falcini del 17 de octubre de 1927. Patricia, Artundo. *Guttero- Falcini. Epistolario: 1916-1930 cartas a un amigo*. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2000), 85

²⁹⁸ Guttero en su carta a Falcini de Mayo de ese año desde la ciudad de Florencia le dice: “Mi ausencia en los últimos salones de allá no la atribuya a temor a otra [cosa?] flaca. Nada de eso. Hoy cuesta mucho mandar y con ese dinero es preferible hacer un viajecito instructivo que malgastarlo así. De no ser así me vería Vd. aparecérmeles con mi cuco a tirarles el cordón como los chicos traviesos a los viejos conserjes.” Deja claro aquí que mandar las obras no es más que un acto de presencia y un recordatorio de que hay un arte nuevo. Artundo. op. cit.p., 63

hecho en el anterior, el XIV Salón Nacional, con dos pinturas que no figuraron siquiera en la prensa escrita,²⁹⁹ dado que su obra no era “lo suficientemente clásica” para los tradicionales jurados.



Fig. 85: Alfredo, Guttero, *Bañistas en la playa*, 1928. Yeso cocido sobre madera, 118,5 x 180,5 cm. Fuente: MNBA Franklin Rawson.

Prebisch entiende la obra de Guttero, y sabe que el pintor tiene un vínculo natural con la técnica del fresco, que había estudiado con dedicación y paciencia durante su estadía en Italia. Al criticar su obra, habla sobre las otras piezas expuestas en este Salón, una de ellas es *Bañistas en la playa* (Fig. 85), ejecutada con la técnica antes mencionada. Con esta obra el artista obtiene el Segundo Premio Municipal, consistente en tres mil pesos, uno de los primeros reconocimientos logrados a su regreso, a pesar de la fuerte oposición del pintor a quienes controlaban las instituciones artísticas. Respecto de esta obra, Prebisch escribe:

Se ve en ella la delectación sensual de un artista que maneja una materia de una gran riqueza plástica. En este cuadro, la mano del artista ha sabido dominar en parte un impulso que le lleva con frecuencia, más que a la expresión espontánea y directa de la vida plástica del modelo, al canto inmediato de una aplicada y elegante caligrafía. Cuatro desnudos femeninos integran la composición, sabiamente establecida. El dibujo obedece a un concepto simple de la forma, Guttero alarga y estiliza voluntariamente siguiendo una clara intención decorativa.³⁰⁰

El crítico marca la preferencia de una de las figuras sobre las otras en este cuadro, la de la derecha, que se alza con su torso, en primer plano, “moreno y cálido; donde se concentra el mayor interés del cuadro”. Sin embargo, le molesta el cromatismo que genera una disminución de su calidad plástica.

En aquel salón Guttero también había presentado dos obras de paisajes portuarios, “Elevadores Rosarinos” (Fig. 86) y “Molino el Porteño”. En estos cuadros, nos dice Prebisch, el artista ha dejado

²⁹⁹ Pedro Blake, “Guttero”, *Martín Fierro*, diciembre 29, 1925. 191.

³⁰⁰ Alberto Prebisch, “El XVIII Salón Nacional”, *Criterio*, 4 de octubre de 1928, 23.

de lado los aspectos pintorescos, y se detiene en las arquitecturas de los elevadores de grano y los silos, remarcando sus geometrías.

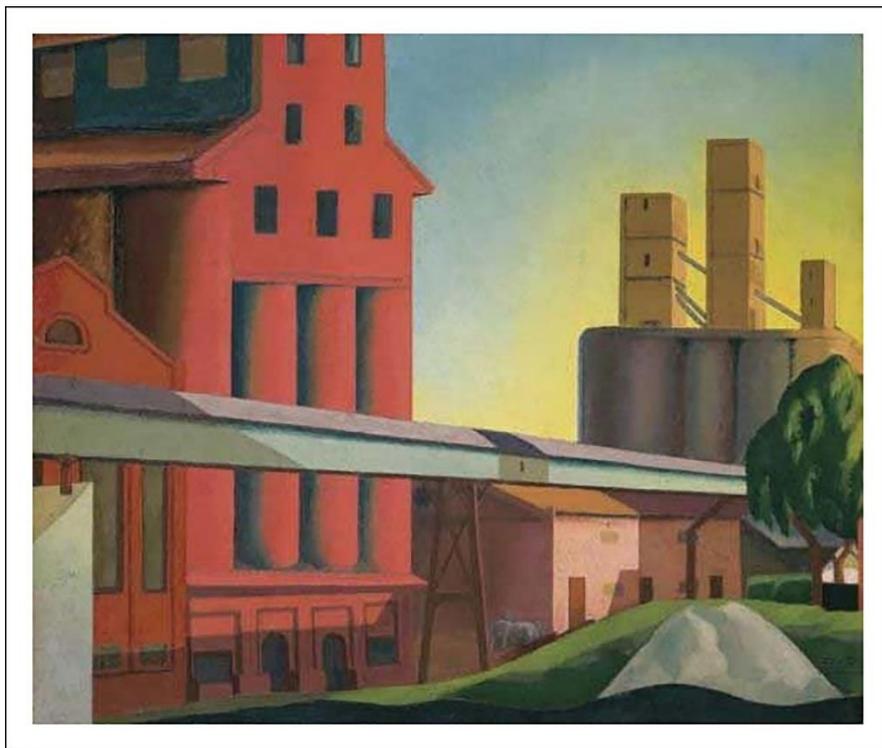


Fig. 86: Alfredo Guttero. Elevadores rosarinos, 1928, óleo s/madera, 58,7 x 70 cm. Colección privada .Fuente: CVAA.³⁰¹

Prebisch resalta la consistencia del dibujo que tiene el artista al componer estos paisajes, que a su vez es realzado por la elección de colores. La paleta y el manejo de las sombras exaltan la forma y subrayan los volúmenes.³⁰² Diana Weshler reescribía una cita de Guttero de 1932, donde este expresaba “El arte de la vanguardia es el único que ha ido de nuevo a la vieja y clásica enseñanza plástica”, y es en esta fusión de modernidad y tradición donde se ve el recorrido intelectual del pintor y su obra.³⁰³ Esta perspectiva es coincidente con todo lo que había escrito insistentemente, Prebisch sobre la pretensión del arte moderno, generar sensaciones emocionales pero solo “obtenidas por medios puramente plásticos, de expresión universal: simple distribución de color en la pintura, relación de volúmenes en la arquitectura y la escultura, relación de sonidos en la música”.³⁰⁴

³⁰¹ Esta obra se encuentra publicada en blanco y negro en el libro de Julio Payro, sobre el artista, de 1943 con el título “Puerto”, 1928 (oleo) ; y la encontramos también en el Catálogo de MALBA de 2006 (op. cit.) como “Elevadores de grano”, 1928, yeso, 60,7 x 70, 7 y en la fototeca de la Fundación Espigas hay una copia de época donada por Dora Guttero, de 12 x 14,1 cm, blanco y negro; con la inscripción al dorso: “Alfredo Guttero. 1928. Elevadores. Oleo s/madera. 60 x 70 cm,” identificada por el inventario f07771. No es extraño que varíen las dataciones sobre las obras en cuanto a nombre y medidas, estas últimas se suelen tomar, interiores, exteriores, con marco o sin, y eso las hace variar en cm, o incluso en técnica como en el caso óleo sobre madera u yeso, existe la probabilidad de que sea técnica mixta dado que este artista era un constante experimentador de nuevas materialidades y técnicas, además de caracterizarse por el uso del yeso cocido.

³⁰² Alberto Prebisch, “El XVIII Salón Nacional”, *Criterio*, 4 de octubre de 1928, 23.

³⁰³ Diana, Weshler. “Tradición y Modernidad” en *Pintura Argentina panorama del período 1810-2000*, vol. 6, (Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001), 20.

³⁰⁴ Alberto Prebisch, “Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas”, *Martín Fierro*, 15 de mayo- 15 de junio de 1924, 35.

Capítulo IV. Los paisajes urbanos de Guttero

*Del mundo de la realidad, al mundo del ideal. Una oscilación permanente señala el ritmo de la historia estética del mundo.” (...) “El ritmo de un artista es la consecuencia de una necesidad íntima, de una actitud original ante las cosas.*³⁰⁵

(Prebisch 1928, 376)

IV. a. Viajes de formación e impronta personal

Aunque algo mayor que los jóvenes vanguardistas, Alfredo Guttero no era ajeno al sentimiento colectivo de los artistas de su época; todo lo que ocurría en aquella efervescente Buenos Aires moderna discurría intenso ante sus ojos. Guttero había nacido en la ciudad a fines del siglo anterior, en 1882, donde había cursado hasta segundo año de Derecho en la universidad, pero prontamente se dedicaría exclusivamente al arte. Luego de haber recibido un temprano reconocimiento con la *Beca Nacional de Pintura*, partiría a Europa para formarse.³⁰⁶ La ciudad a la que había regresado, después de su estadía en aquel viaje, ya no era la misma. El cambio no tenía retorno.

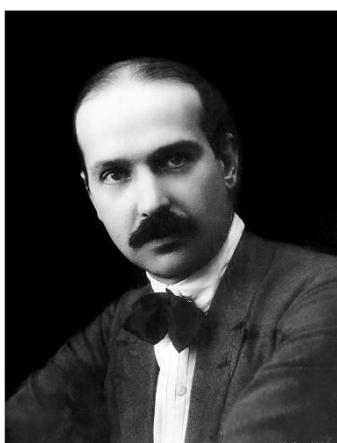


Fig. 87: Fotografía de un autorretrato del artista, dedicada a su madre. Copia de época, gelatina de plata. Blanco y negro, 26,5cm x 20,6cm; 20cm x 25cm. 1909. Fundación Espigas-

Fig. 88: Alfredo Guttero, jurado del XI Salón de Rosario. 1929. AGN.³⁰⁷

³⁰⁵Alberto Prebisch, "Orientaciones de la pintura moderna, Fragmentos de una conferencia leída en Amigos del Arte". *Criterio*, diciembre 10 1928, 376.

³⁰⁶Propiciaron a Guttero en esa ocasión Martín Malharro y Ernesto de la Cárcova. José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Tomo III (Buenos Aires: Ediciones del autor, 1940), p. 188.

³⁰⁷Esta foto fue publicada anteriormente en el artículo sobre el artista en 1925, por lo que es anterior al dato del AGN. En el catalogo de MALBA esta datada cca. 1910. Colección Particular. Tal vez pueda ser así ya que hay algunas similitudes con la foto de retrato enviado a su madre en 1908. Para 1929 Guttero estaba más gordo según da cuenta el retrato en su taller de ese mismo año.

El contexto del que había emigrado Guttero, en noviembre de 1904, presentaba un ambiente más provinciano. Como plantea Julio Payró, “de un país joven, en plena formación”³⁰⁸. Al regresar, la ciudad se jactaba ya de nombrarse a sí misma como metrópoli. Aunque el estipendio que había recibido (originalmente de cuatro años) finalmente se redujo, el pintor continuó, a su costo, con los estudios en el viejo continente. Su gusto por lo decorativo le dio el sustento: realizaba modelos en papel para empapelados y géneros estampados. Luego se dedicó a la pintura mural, tema que marcaría parte de su técnica posterior. Finalmente, aquel muchacho que había pensado en ser abogado permanecería veintitrés años formándose y pintando en Europa, como un artista consumado. A lo largo de esos años, recibió influencia de múltiples colegas artistas. Una lista breve incluiría a Maurice Denis³⁰⁹, cuando concurreó a la Academia Ranson, y Lucien Simón³¹⁰, durante su más extensa estancia en París (Figs 87, 88 y 89). Sin embargo, en aquel largo período, que incluyó varios viajes, “Guttero fue variando en sus elecciones: el *art nouveau*, la *Sezession* austríaca y alemana –artistas como Kolo Moser–, el suizo Ferdinand Hodler; [y] en Italia se vinculó con el retorno al orden.”³¹¹



Fig. 89: Artistas criollos en París. El pintor Mario Canale junto a Alfredo Guttero, cuyos cuadros habían recibido premios en el Salón de Otoño. 1908. AGN.³¹²

³⁰⁸ Payró, Julio, *Guttero*, (Buenos Aires: editorial Poseidón, 1943), 18.

³⁰⁹ Prebisch escribía en 1928, “los *fauves* hacia 1906, iniciaron un movimiento de brusca reacción contra un impresionismo convertido en fórmula muerta y cierto simbolismo decorativo cuya insuficiencia estética no lograba mitigar la dialéctica sutil de Maurice Denis, uno de sus más prestigiosos sostenedores.” Alberto Prebisch, “Exposiciones”, *Criterio*, 11 de octubre de 1928, p. 57.

³¹⁰ Pintor y profesor francés (París 1861, 1945) fue parte del grupo llamado “Bande Noire” o “Nubians” (naturalismo pictórico), participó en el Pabellón del Retiro y dio una charla en la UBA en 1931 sobre los 50 años de pintura francesa. *Verbum*, vol. 25 N° 80 (1931), 11-113. Ver en <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/verbum/article/view/2796/1664>

³¹¹ Marcelo, Pacheco. *Doscientos años de pintura argentina: de las vanguardias al informalismo*, Vol. II, 1era ed., (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Banco Hipotecario, 2013), 24.

³¹² Al reverso de esta fotografía también dice: “Guttero pintor uruguayo” dato que no consigno en el epígrafe para no confundir al lector. Aquí Canale se encuentra sentado en el sillón blanco de madera, mientras Guttero es quien mira la cámara y ostenta un moño en el cuello, una característica que no abandonará hasta su muerte. Esta foto está tomada en el estudio de Canale en París. Pintor italiano naturalizado argentino en 1910, fue un personaje importante para la pintura argentina, alumno de Sivori; se dedicó también a muchas otras cosas en el mundo del arte

Hacia 1911 decide cambiar de rumbo, dejar a un lado la pintura más aristocrática, e inclinarse por el arte decorativo. Trabajaba sin descanso en el pequeño taller de Montparnasse en París, sin prestar atención a la cautivante ciudad que lo rodeaba. La Gran Guerra estalló y la ciudad se le presentó angustiante y gris; y aunque nunca había sido permeable a emociones externas, por su temperamento, esta situación produjo otro gran cambio, dando un vuelco a su obra. La catástrofe había planteado en los artistas una crisis espiritual llevándolos por caminos más etéreos o atmósferas más livianas que las que habían transitado hasta ese momento, y Guttero no fue la excepción. Su experimentación con la técnica fue constante. no se dejó vencer por las trabas que sentía con la pintura y especialmente con el uso del caballete; en el año veinte, según relata Payró, logra mayor libertad al pintar sobre madera, “realizó una obra extraña, anunciadora de sus creaciones más felices por su color abstracto y su expresión vigorosa”.³¹³

Durante sus viajes –por Alemania, Austria, Inglaterra, Bélgica y España– pudo acercarse con sorpresa y admiración a los diversos estímulos plásticos. Su característica reflexiva lo llevó a incorporar esos hallazgos y procesarlos de modo auténtico. Había atravesado una formación clásica y provenía de un entorno tradicional y católico; sin embargo, incluso en su inclinación espiritual, que lo llevó a la pintura religiosa, “esta le brindaba temas tan generales que lindan con lo abstracto, y los motivos de profunda emoción que precisaba para expresarse”.³¹⁴ Su naturaleza curiosa lo acercaba a las formas nuevas, al latir de su contemporaneidad. Esta combinación entre lo tradicional y lo actual también era la estructura de pensamiento desde la que había partido Prebisch en su búsqueda de lo nuevo.

Casi sobre el final de su estadía en Europa, Guttero pasó un período en Italia, y se reconectó con la influencia de los maestros clásicos pero, como anotaría Pagano “sin desatender el ejemplo vivo de la hora actual.”³¹⁵ Según Pagano, quien estudió las notas autobiográficas que le envió el propio Guttero desde Génova antes de su regreso a Buenos Aires; fueron los decoradores barrocos italianos los que le dieron ese toque personal para su integración; no para adoptar un modelo, sino como una matriz de composición. Su estilo decorativo retoma de los maestros clásicos, como Giotto, Masaccio o Della Quercia las estructuras que le permiten crear nuevas formas. En esta combinación de conocimiento de las formas, de los grandes formatos y de un tipo de sensibilidad es donde se consolida su participación en la modernidad. Un hombre nuevo, sensible, que comprende y elabora en el ritmo particular de su época.

Guttero no trabaja con la representación realista. Lo que le interesa es el orden, la composición, la distribución y la pintura como un todo. Toma del modelo natural aquello susceptible de ser cambiado o tergiversado en un motivo plástico. Esta comprensión compositiva define de alguna forma su

como fundar agrupaciones o revistas, y como escribió Pagano en “El Arte de los Argentinos” en 1938, “...y tomo a su cargo la tarea de indicar rumbos y despejar horizontes”, seguramente por eso Guttero estaba allí, cuatro años después de haber llegado a esa ciudad. Por otro lado el Salon d'Automne se realiza en París desde 1903, en el se destacan todo tipo de géneros, pintura, escultura, grabado, fotografía y diseño entre otras y siempre se destacó por la participación internacional de los artistas. No hemos podido encontrar el dato de cuáles fueron las obras de Guttero que allí fueron premiadas.

³¹³ Payró, Julio, op. cit., p22.

³¹⁴ Ibid., p 30.

³¹⁵ José León Pagano, *El arte de los argentinos, Tomo III* (Buenos Aires: Ediciones del autor, 1940), 189.

mirada. Es Prebisch quien define, en 1928, su obra de esta manera: “Para una sensibilidad plástica agudizada, libre de prejuicios sentimentales, eruditos o históricos, el arte es uno e inmutable. El tiempo y el espacio se anudan en esta comunidad sustancial de todas las obras valederas.”³¹⁶ Y es justamente esta sensibilidad libre de prejuicios, junto con la comprensión de las partes del cuadro como un todo, que considero fundamental para analizar los paisajes portuarios en los que representa formas de la arquitectura moderna. ¿Qué movimiento sugiere este abandono de cualquier ornamento decorativo para ponderar los volúmenes racionales? Así lo expresaba Prebisch:

Del mundo de la realidad, al mundo del ideal. Una oscilación permanente señala el ritmo de la historia estética del mundo. (...) El ritmo de un artista es la consecuencia de una necesidad íntima, de una actitud original ante las cosas (...)³¹⁷

Pedro Blake definía a Guttero en una de sus críticas para *MF* como un hombre de gran cultura que había sabido aprovechar sabiamente las tendencias innovadoras que se le habían presentado. Su “conciencia analítica, ha buscado dentro de la más escrupulosa síntesis su mayor valor plástico.” La claridad de sus procedimientos, la transparencia y sus colores son las cualidades de un arte moderno, que sin embargo no ha renunciado a ser clásico.

Las nuevas formas plásticas hallaron en él un intérprete sereno. No le tentó la originalidad por la originalidad en sí, su temperamento, la firmeza de sus conceptos básicos, su sinceridad y la lógica de sus razonamientos le impidieron caer en el vanguardismo punzante.³¹⁸

En este artículo, Blake se indigna por cómo se ignora en Buenos Aires la obra de Guttero, mientras se lo distingue y conoce en París. Interpela al lector dos años antes de que el artista vuelva de Europa. Especulo que el escritor platense, Pedro Blake, estaba en contacto con el artista desde antes, y por ese motivo relata la evolución del artista en el exterior; sabemos también por distintos documentos que, a su regreso la revista *Martin Fierro* lo contaba como uno de sus colaboradores, y según investigaciones realizadas por Artundo, también habrían anunciado que escribiría para el aniversario de la revista en febrero de 1928; ejemplar que nunca se publicó, ya que la revista cerró finalmente poco antes (Figs. 90 y 91).³¹⁹

³¹⁶Alberto Prebisch, “Orientaciones de la pintura moderna, Fragmentos de una conferencia leída en Amigos del Arte”. *Criterio*, diciembre 10 1928, 379.

³¹⁷Alberto Prebisch, “Orientaciones de la pintura moderna, Fragmentos de una conferencia leída en Amigos del Arte”. *Revista Criterio*, diciembre 10 1928, 376.

³¹⁸ Pedro Blake, “Guttero”, *Martin Fierro*, diciembre 29, 1925. 191.

³¹⁹ Patricia, Artundo. Guttero- Falcini. *Epistolario: 1916-1930 cartas a un amigo*. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2000), 134.

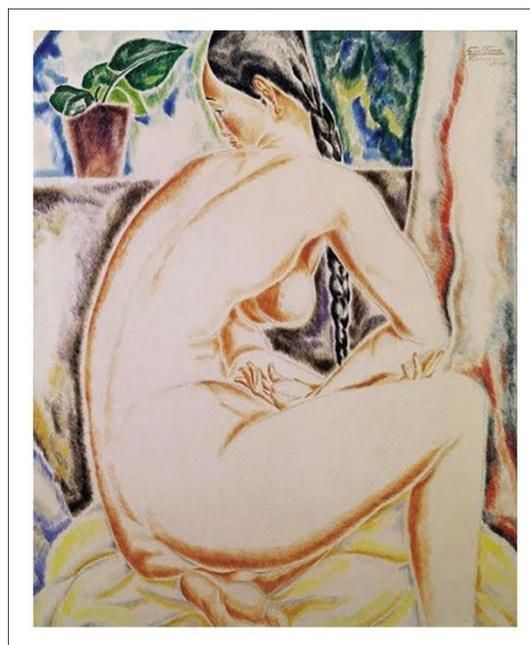
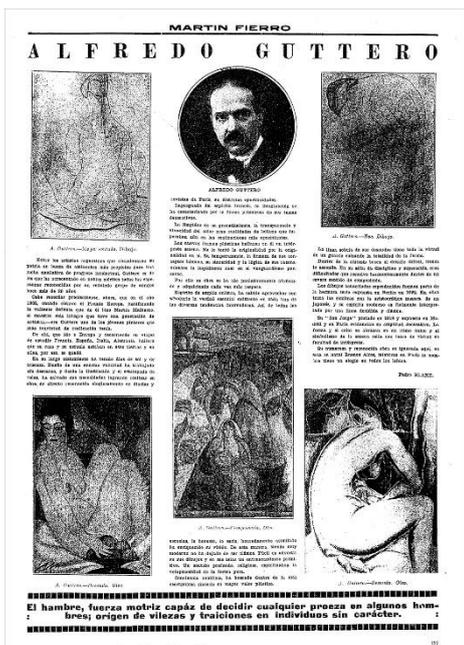


Fig.90: “Alfredo Gutters” por Pedro Blake. Revista MF N°26, página 19. 1925.

Fig. 91: Alfredo Gutters, Desnudo. Yeso patinado sobre aglomerado de madera, 1928. Fuente: MNBA.

Como puede leerse en las reseñas sobre los Salones Nacionales que publicaba *MF*, hacia mediados de la década, las instituciones académicas y la crítica tradicional de arte aun no estaban preparadas para un cambio tan radical. Por eso, las críticas vertidas desde las revistas de vanguardia, interesadas en la estética modernista, eran contundentes; solo los artistas con una visión contemporánea acorde a las ideas de modernidad eran bien comentados.

Por esa época, los salones oficiales estaban en manos de camarillas con miradas sesgadas, por lo que ya desde 1914 se comenzaron a realizar salones alternativos donde algunos artistas rechazados en espacios tradicionales podían mostrar sus obras. Para 1924 la cuestión no había cambiado demasiado, pero los modernistas luchaban por modificar la mirada institucional desde afuera y desde adentro, aunque con cierta estrategia en la selección de las obras: las más rupturistas no siempre aparecían en los salones oficiales, para evitar una ostensible desestimación.

Gutters le contaría unos años después a Falcini, en una carta del 4 de agosto de 1928, una anécdota sobre el accionar de la Comisión:

... para que vea como esos malvados siguen su rufiana conducta de siempre. El otro día unas parientes mías, amigas de la familia Chiappori fueron a visitar el Museo en compañía de un señor inglés compañero de viaje (acaban de regresar de Europa) y como las acompañase el mismo Chiappori, a un cierto momento una de mis primas le preguntó porque no figuraba mi cuadro comprado en mi exposición del año pasado, a lo que Chappori contestó: Pero si no hay ninguna obra adquirida de Gutters para el Museo. Ella se quedó sorprendida y supuso que la venta fuese simulada.

Ud. verá el objeto de esa actitud. Siendo él ahora el director del Museo la habrá metido en algún agujero y quedará enterrada por los siglos de los siglos. Eso hará

también que no figurando la obra en el Museo se prolongue el retardo en el pago de la obra. Como Ud. ve la mala fe no puede ser mayor.³²⁰

Parece que Atilio Chappori ya se había expresado despreciativamente sobre su obra en 1912, en ese momento era el Director interino del MNBA, y lo trataba de imitador, entre otras cosas (como publicase en un artículo en la Nación y en otro de 1930 descalificando al grupo de pintores más vanguardista del momento en Paris). Ese segundo artículo tuvo respuesta, desde el diario *El País* y luego fue republicado en Argentina, de mano de Butler pero con la adhesión de otros artistas, entre ellos Guttero.³²¹



Fig. 92: Marcelo T. de Alvear, presidente de la Nación, asiste a la apertura del XIV Salón Nacional de Arte realizado en el Pabellón Argentino 1924. AGN

Fig. 93: Marcelo T. de Alvear, presidente de la Nación en el XV Salón Nacional de Arte. 1925. AGN



Fig. 94: XIV Salón Nacional de Bellas Artes, Galería de Cuadros. Se exhibe el Primer premio: óleo *Chola desnuda* de Alfredo Guido. 1924. AGN.³²²

Fig. 95: XIV Salón Nacional de Bellas Artes. Recorte: obras de Alberto Guttero. 1924. AGN.

³²⁰ Patricia, Artundo. Guttero- Falcini. Epistolario: 1916-1930 cartas a un amigo. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2000), 96-97.

³²¹ Ídem, p 138.

³²² En esta foto pueden reconocerse dos obras enviadas al Salón por Guttero desde el exterior. Arriba al centro se encuentra "Bañantes" o "Bañistas florentinas", lápiz graso, óleo y yeso sobre tela de 159 x 120 cm, actualmente propiedad de un coleccionista particular. En el Catálogo de MALBA de 2006 esta datada en el año 1925, pero sin encontrar indicios de haber una melliza y, por aproximación en fecha y tamaño se trata de la misma, por lo que presumimos que en la publicación se encuentra mal datada ya que el Salón en el que se encuentra es el de 1924 donde Guido recibe el primer premio. La obra que se encuentra debajo también pertenece a un envío del artista, es una acuarela y grafito sobre papel de 68,5 x 55 cm., llamada "Desnudo" de 1924, perteneciente a MALBA Colección Costantini. Esta última obra fue publicada en el artículo escrito por Pedro Blake, sobre el artista, en Martín Fierro un año más tarde.



Fig. 96: XIV Salón Nacional de Bellas Artes, otro rincón de la Galería de Cuadros. 1924. AGN.

Fig. 97: XIV Salón Nacional de Bellas Artes. Recorte: escultura *Cabeza de Dolor* de Luis Falcini. 1924. AGN³²³.

IV. b. Los artistas y la ciudad

Las primeras manifestaciones vanguardistas que acontecen en Argentina en relación con lo que se estaba desarrollando en Europa desde comienzos del siglo, coincide con la llegada de un grupo de artistas que volvían desde el viejo continente, luego de perfeccionarse. De esta generación se destacan Pettoruti y el escultor Curattela Manes, quienes seguirán la línea del Cubismo sintético de Juan Gris; Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari) con un estilo muy personal de figuración fantástica, del Prete quien adoptó el estilo de los Fauve, a los que se suman otros artistas, que según el historiador Aldo Pellegrini poseen una modernidad moderada, entre ellos destaca a Guttero y Daneri, y unos años después a Spilimbergo y Berni; quienes sobre un esquema de pensamiento neoclásico o naturalista modificaron sus formas plásticas a través de distintas tendencias modernas y destacándose por encontrar una forma expresiva realmente nueva. “Estos artistas son los más importantes de la primera vanguardia y revelan la variedad de tendencias con que se inició la pintura moderna Argentina”³²⁴.

Por esos años Argentina comenzaba a recibir figuras internacionales como García Lorca, Siqueiros, Marinetti, Ortega y Gasset y Le Corbusier, todos ellos invitados por la Asociación Amigos del Arte. En 1926 se organiza la exposición para recibir a Filippo Tommaso Marinetti, sobre la que Prebisch³²⁵ escribe con decepción en *MF*. Prebisch pone de manifiesto que el acento moderno puede revelarse bajo apariencias contradictorias, y que la impronta personal del artista es fundamental para el arte

³²³ Esta obra puede ser, por similitudes, La madre de 1917 o Cabeza de dolor o Dolor también de 1917. Esta última es adulada por Guttero en una carta enviada a Falcini, desde Florencia, el 4 de enero de 1925. “Hay un momento que deciden toda la vida de un artista. Su obra es la “cabeza” aquella que hizo en París y que la tengo grabada como si estuviera viéndola” Artundo, 2000, op. cit., 55. Y según detalles en la biografía de Falcini publicados en el Centro Virtual de Arte Argentino (CVAA) una reproducción en cera de dicha obra fue regalada a Arturo Urien, cónsul argentino en Milán, como agradecimiento por ofrecerle la Secretaría de dicho consulado en momentos económicos difíciles debido a la Guerra; el ejemplar de bronce de esta, figura en el MNBA. Falcini se presenta al Salón Nacional casi todos los años y en 1924 lo hace además con Flamma extinta- también ponderada por Guttero en la misma carta de 1925- con la que gana el Segundo Premio de Escultura. Esta obra también es publicada en el libro de Pagano pero bajo el nombre Dolor. Pagano, 1940, op cit. 457. Según los datos analizados inferimos que la obra presentada al XIV Salón y mostrada en este detalle es Cabeza de dolor.

³²⁴Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea* (Buenos Aires: Paidós, 1967), 18.

³²⁵Alberto Prebisch, “Marinetti en los “Amigos del Arte””, *Martín Fierro*, julio 8 1926, 219 -221.

que le interesa. Este “acento moderno, de apariencia contradictoria” y con fuerte “impronta personal” parece definir la obra de Guttero.

Un año después de la visita de Marinetti a Buenos Aires, Guttero aún está en Europa y presenta lo que sería (aunque no lo sabía) su última exposición allí, en la ciudad de Génova³²⁶. Sus obras conmovieron el ambiente y él se sentía a gusto en la ciudad, sin embargo, lo visitaría su gran amigo José André; quien, deslumbrado con la obra desarrollada por el artista, lo motivó para volver a su patria y participar de los aires de cambio que se vivían en Buenos Aires (Figs. 98 y 99).³²⁷ No menos cierto es, que un grupo de pintores que habían vuelto unos años antes o estaban volviendo al país, con quienes interactuaba, habían empezado a percibir Europa como algo viejo y volvieron a Argentina, como manifiesta Artundo, participando también de una “voluntad Americanista”³²⁸. Esta corriente empuja también a Guttero³²⁹.

A su llegada a Buenos Aires, se encuentra con esa ciudad despierta, visualmente más grande, y desarrollada en todo sentido, que hemos referido. En la que se identifica con grupos de artistas con quienes entenderse, a cuyas ideas y objetivos se asoció. Desde su regreso “se convierte en un activo animador entre los artistas representantes del arte nuevo, convocándolos a intervenir –desde distintos frentes– en el debate moderno, proyectándolo también a otras ciudades como Rosario y La Plata.”³³⁰



Fig. 98: Retrato de Alfredo Guttero. 1927. Estudio Fotográfico T. Santacroce Genova. Fundación Espigas³³¹.

³²⁶ En 1925 viaja a esa ciudad y un año después organiza allí su taller que conserva hasta después de su regreso a Buenos Aires. En carta a Falcini del 15 de octubre de 1927 le dice que espera volver: “Le decía que vengo por poco tiempo, y eso porque tengo en Genova mi estudio fijo que no puedo abandonar. Lo mucho que me costará acá es no tener una pieza o un local cualquiera que me sirva de estudio.” Patricia, Artundo. Guttero- Falcini. Epistolario: 1916-1930 cartas a un amigo. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2000), 69, 79 y 85.

³²⁷ Julio Payró, Guttero, (Buenos Aires: editorial Poseidón, 1943), 26.

³²⁸ Patricia M. Artundo, “ Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada”, Lehman College CUNY,7. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Artundo.html> (consultada el 08/07/2019)

³²⁹ El artista viaja a Buenos Aires convencido que es el momento adecuado para recorrer Latinoamérica y el interior del país, tenía un interés por compartir conocimientos e interactuar con otros países no europeos, y así se lo manifestó a Falcini en reiteradas cartas, antes de volver a Buenos Aires y Una vez ahí. Patricia, Artundo. Guttero- Falcini. Epistolario: 1916-1930 cartas a un amigo. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2000), 66-83.

³³⁰ Diana Wechsler, “Tradición y Modernidad” en Pintura Argentina panorama del período 1810-2000, vol. 6, Spilimbergo y Guttero (Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001), 20.

³³¹ Esta fotografía se encuentra también, pero sin la dedicatoria manuscrita en su frente, en el Archivo General de la Nación, N° de inventario 76.560, perteneciente al Archivo Caras y Caretas. En su reverso versa: XVIII anual de Bellas Artes. Los artistas premiados, datada de 1928

Fig. 99: Retrato de Alfredo Guttero en su taller. Autor desconocido. Circa 1929. Fundación Espigas.³³²

Es claro que no todos los artistas contemporáneos tenían un pensamiento homogéneo, así como tampoco lo tenían los arquitectos, fuesen de vanguardia o no. Como ya dijimos en las artes plásticas las tensiones persistían, resistían aun los influjos de la generación del ochenta, o como titula su libro Laura Malosetti Costa “Los primeros modernos”, entre los que se encontraba Pío Collivadino. Collivadino fue el primer pintor que plasmó el paisaje urbano con la mirada puesta en la modernización de la ciudad. Sin apartarse de una intención mimética, sus pinturas se abocaron a mirar hacia adelante. Entusiasta de la técnica, la arquitectura, la ingeniería, las calles de su barrio, los automóviles y las plazas de la ciudad, busca mostrar la belleza del contraste entre lo nuevo y lo viejo (Figs. 100 y 101). En palabras de José León pagano, “nadie había visto ni sentido esos barrios como motivos dignos de un cuadro al óleo. (...) los rieles y usinas, los silos del puerto, los puentes.”³³³

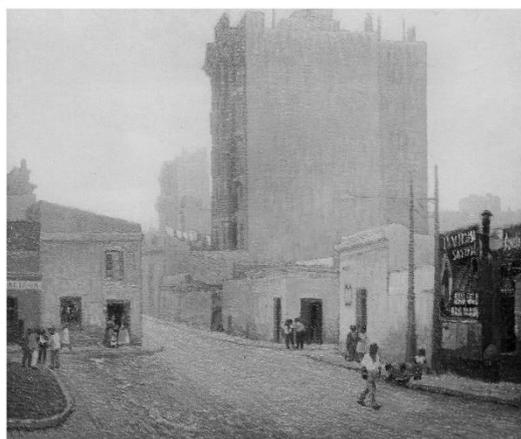
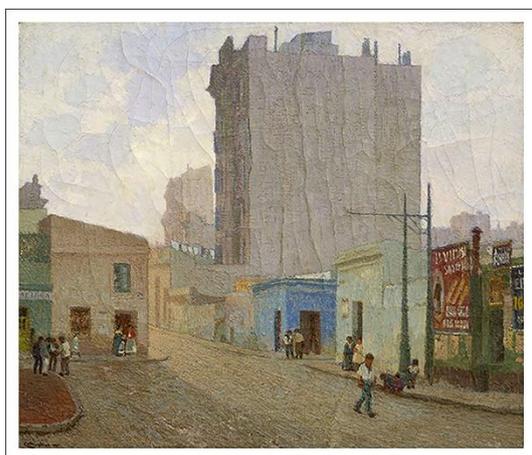


Fig. 100: Pío Collivadino, *Independencia y Paseo Colón*, 1920.

Fig. 101: Foto de la pintura de la ciudad de Pío Collivadino. 1924. Foto Zuretti. AGN.³³⁴

Se ha mencionado la tensión estético-ideológica entre los grupos vanguardistas de la ciudad en las décadas del veinte y del treinta. Y la dicotomía entre los llamados grupos de Boedo y Florida.

También los artistas agrupados en torno al Grupo de Boedo se inclinaban a mirar y pintar la ciudad

(seguramente la foto sea de 1927 pero fue pasada al archivo para publicar en la nota aparecida en esa revista con motivo de la exposición); y con máquina de escribir dice: Alfredo Guttero, el gran artista decorador, que ha regresado a esta ciudad después de 23 años de estadía en Europa, y cuya exposición en “Amigos del Arte” ha sido una notable revelación de su talento pictórico

³³² Detrás del artista se encuentra colgada y enmarcada la obra *Paisaje de puerto* (1929) realizado un año antes que la foto fuera publicada, y *Alegoría del Río de la Plata*, Yeso cocido, óleo y pigmentos sobre celotex de 1928, que fue donado al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en 2005, y sobre el caballete un boceto de la obra *Desnudo* de 1928 (este último no puede ser boceto de la obra terminada, dado que la obra desnudo está firmada 1928 y la que vemos aquí sin finalizar, y la obra enmarcada es de 1929. Son esos pequeños problemas de datación por falta de registros, la obra puede haberse terminado en 1929 pero Guttero firmarla con fecha 1928, este tipo de cosas también ocurre ayer y hoy en el taller de un artista plástico.)

³³³ Laura Malosetti Costa, *Pampa, ciudad y suburbio*, Catálogo (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007), 34.

³³⁴ Nota: Esta foto corresponde a la obra de Collivadino “Independencia y Paseo Colón” de 1924, se presupone que el dato del archivo es el año en que la obra fue publicada en la Revista *Caras y Caretas*. El reverso de esta fotografía dice “Pintura Americana”, y también revela que fue tomada por el fotógrafo y artista Juan Zuretti quien tenía un estudio de fotografía, y en septiembre de 1928 inaugura su Galería en la calle Florida 528, de la Ciudad de Buenos Aires, según nos informa el Sr. Fernan Rodríguez Cetran quien coordina el Museo Virtual Zuretti, quien además nos señaló una fotografía en la que asisten a dicho evento el Sr. Presidente de la Nación, M. T. de Alvear, y el artista Quinquela Martín entre otras personalidades.

con sus propias poéticas. La búsqueda de una denuncia o representación de los aspectos políticos y sociales generaban otros enfoques en los paisajes y en la elección de técnicas de mayor difusión, o reproductividad, como el grabado (Figs. 102, 103 y 104). Se trataba de una mirada distinta y a la vez moderna de ver los cambios en la ciudad. Guillermo Facio Hebecquer produjo su famosa serie de litografías sobre Buenos Aires, luego de la crisis económica y política del treinta, “intensamente crítica y a la vez novedosa en términos formales”.³³⁵

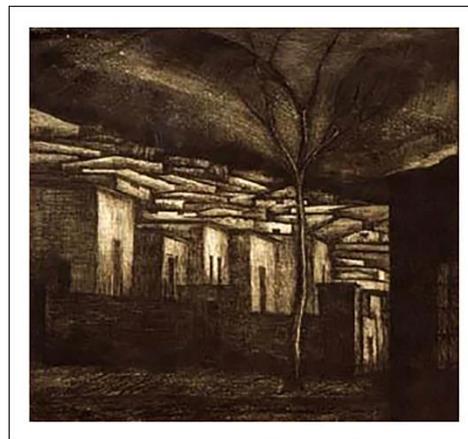
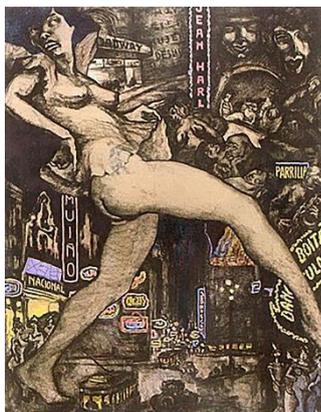
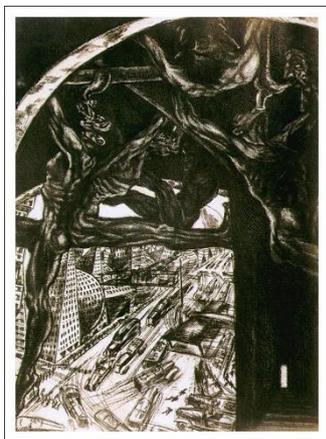


Fig. 102: Adolfo Bellocq, Mala sed, 1929. Aguafuerte, 49 cm x 36 cm. Colección MNBA de Neuquén.

Fig. 103: Guillermo Facio Hebecquer, Calle Corriente, circa 1931. Litografía, 40 cm x 30 cm. Colección Vermeer.³³⁶

Fig. 104: José Arato, Paisaje de suburbio, s/d Aguafuerte, 29,5 cm x 32,5 cm. Colección Privada.

Dentro del grupo de Florida, tal vez sea Xul Solar el más auténtico representante del grupo de vanguardia, con una originalidad desmesurada para esos tiempos³³⁷. Su pintura define al hombre actual en todas sus dimensiones. Aldo Pellegrini lo caracteriza como un arte visionario “que no puede medirse con los patrones que usan comúnmente para otros artistas.”³³⁸ Cuando Xul regresa a Buenos Aires en 1924, junto a Pettoruti, la ciudad fue el anclaje urbano y arquitectónico para expandir su imaginación. Como explica adecuadamente Sarlo:

Lo que Xul mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura de los intelectuales: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: es el gran escenario latinoamericano de una *cultura de mezcla*.³³⁹

Xul trabaja creando complejos sistemas colmados de significados que se relacionan entre sí, en el no falta la idea de la identidad iberoamericana, a través de la representación de los dioses de las culturas de América precolombina; las arquitecturas utópicas de geometrías y tonos que dialogan con la modernidad. Sylvia Iparraguirre propone que se trata de “una arquitectura delirante, humorística y utópica, con sus ciudades que vuelan y sus altos edificios con estándares; los arboles, *pantree* en neocriollo, en los que conviven números cabalísticos y figuras, son símbolos que Xul armonizó en

³³⁵Laura Malosetti Costa, Pampa, ciudad y suburbio, Catálogo (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007), 35.

³³⁶ También el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori posee una litografía Calle Corrientes de Facio Hebecquer.

³³⁷ “Aunque los años veinte la apreciación de las acuarelas de Xul Solar fue casi imposible para el gran público, en ellas él exploró visionariamente otros paisajes y otros mundos.” Patricia Artundo. “Modernidad y vanguardia en la década del veinte” en Pintura Argentina panorama del período 1810-2000, vol. 11, (Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001), 18.

³³⁸Aldo Pellegrini, Panorama de la pintura argentina contemporánea (Buenos Aires: Paidós, 1967), 26.

³³⁹ Beatriz Sarlo, Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930, 1° ed. 4° reedición (Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 2007), 15.

sus pequeños lienzos con figuras con auras y muros geometrizados.”³⁴⁰ Palabras justas para describir las obras aquí seleccionadas (Figs. 105 y 106).

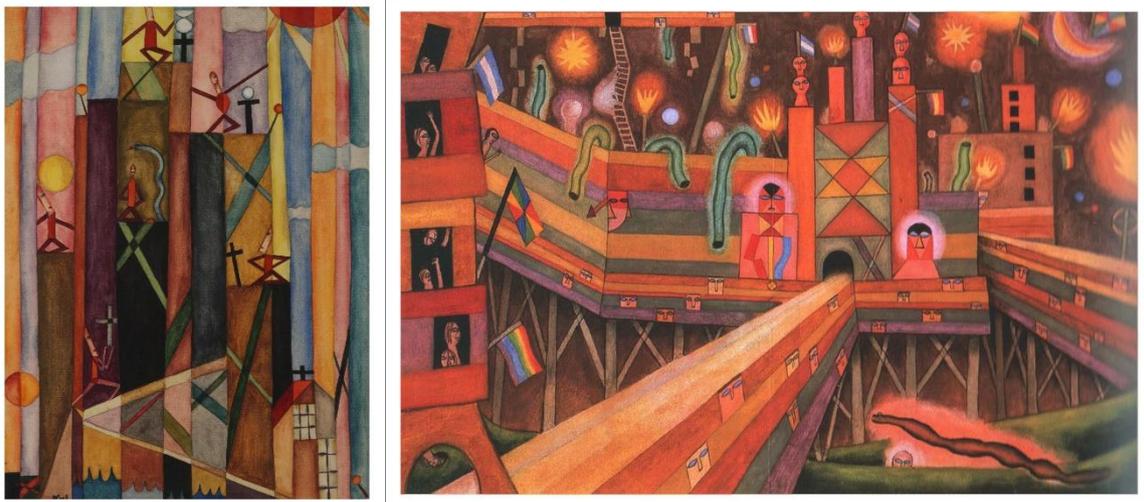


Fig. 105: Alejandro Xul Solar, *Místico*. Acuarela, lápiz sobre papel, medidas 36 cm x 26,5 cm., 1924. Colección MNBA.

Fig. 106: Xul Solar, *El túnel*. Témpera sobre papel sobre terciado. Medidas 37,3 cm x 40 cm. 1924. Colección Privada.

Por su parte, su amigo Pettoruti, también decide volver al país en 1924 con la idea de romper la parsimonia del mundo de las artes.³⁴¹ Había conocido al Movimiento Futurista de Marinetti en 1913 y luego de muchos viajes, entre ellos Italia y Alemania; en París, antes de volver a Buenos Aires, conoce a Juan Gris y por tanto al Cubismo sintético más de cerca, adaptándolo como base de sus futuras obras. “Pettoruti comprendió que todo es menos visual que conceptual. No dudo que la mente del pintor era la que imponía sus propias categorías de espacio y tiempo a los fenómenos percibidos.”³⁴²

En su obra *Arlequín* el artista toma el arquetipo y lo transforma, dándole una identidad local. Este es un arlequín porteño, habita los conventillos y las calles de una Buenos Aires que es como una nueva Babilonia: la inmigración europea mezclada con los gauchos y sus descendientes sin caballo los compadritos. Incorpora los distintos lenguajes, formas y tipos, la mixtura de lo propio y lo ajeno. Esta urbanidad mixta excluye de la obra el espíritu burlón y festivo casi natural de los arlequines e incorpora el sabor más amargo del carnaval porteño. En un momento de auge tanguero, este arlequín toca un acordeón de espaldas a la ciudad y sus edificios. Con una paleta de colores escasa pero una amplia gama de tonos se marcan las luces y sombras de la composición, recordando las obras de Juan Gris.

³⁴⁰ Sylvia, Iparraguirre. “El estallido de los lenguajes” en *Pintura Argentina panorama del período 1810-2000*, vol. 11, (Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001), 14.

³⁴¹ De manera graciosa, Xul, había escrito una carta donde preveía la llega a Buenos Aires, junto a su compañero. Llegaremos y “Daremos el gran golpe, aunque nos apaleen”. Sylvia, Iparraguirre. “El estallido de los lenguajes” en *Pintura Argentina panorama del período 1810-2000*, vol. 11, (Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001), 14.

³⁴² Jorge López Anaya, *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)* (Buenos Aires: Emecé, 2005), 177.



Fig. 107: Emilio Petroruti, *Arlequín*. Óleo sobre tela, medidas 114cm x 70cm. 1928. Colección MNBA.

Arlequín (Fig. 107) es casi un espejo del propio Pettoruti, de raíces profundamente italianas, heredero de sus tradiciones pictóricas –el futurismo de Marinetti y la metafísica de De Chirico– pero influido por su amistad con Xul Solar y su gusto por la danza del tango, la ciudad de Buenos Aires, y las largas conversaciones con Prebisch, Gironde y Borges entre otros intelectuales de vanguardia. Por esto su obra es fundamentalmente porteña, europea y rioplatense, alegre y decadente. Como decía Jorge Luis Borges para cerrar su artículo en *MF* sobre los orígenes del tango: “El tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios”.³⁴³

El espacio urbano se sugiere en esta obra: la ciudad se lee por lo que no se y es descrita por el personaje mismo. Así como Arlequín puede definir una visión del artista, también su figura puede delinear un carácter de la ciudad que lo contiene formalmente entre dos edificios representados de manera esquemática y geométrica; hay correlato formal entre las formas geométricas simples yuxtapuestas que construyen el cuerpo del personaje y la arquitectura (moderna) de la obra.

IV. c. Guttero en Buenos Aires

Guttero llega a Buenos Aires en septiembre de 1928 y el 20 de octubre realiza su primera muestra individual en Amigos del Arte, ahí expone 25 obras. Además de sus pinturas, presentó acuarelas³⁴⁴, dibujos y croquis. Una de ellas mostraba la implementación de su nueva técnica, similar al fresco,

³⁴³ Jorge Luis, Borges, “Ascendencias del tango”, *Martín Fierro*, enero 20 1927, 298.

³⁴⁴ Guttero decía sobre sus acuarelas de esos años, que las quiere mucho, porque muestran la expresión definitiva de sus búsquedas. . Patricia, Artundo. Guttero- Falcini. Epistolario: 1916-1930 cartas a un amigo. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2000), 78.

esa obra era “Mujeres indolentes” y fue adquirida en esa oportunidad por la Comisión Nacional de Bellas Artes con destino el MNBA³⁴⁵.

Guttero le escribe a Falcini, apenas llegado al país y le dice al respecto de la anterior: “Ud. ya sabrá que hago exposición acá. Esa exposición no será ni importante ni original. Es la primera reverencia – si decir se puede– a la patria.”³⁴⁶ En este sentido, coincido con Artundo en que Guttero “creyó en una pintura argentina, y contribuyó a ennoblecirla en uno de los momentos más afirmativos.”³⁴⁷.

Su pintura tomó de cada escuela y estilo lo que le sirvió para dar forma a su estilo, tan novedoso en Argentina. Pueden reconocerse en su obra reminiscencias del Renacimiento, del Cubismo, del Expresionismo o de los Fauves, como también de los primitivos italianos que tanto admiró, sin embargo, es un ejemplo más que claro del modernismo latinoamericano de la época. Su obra es particularmente suya; hace, construye y modula los colores a su antojo, por ejemplo, agregando el uso del yeso cocido. Así no sólo se acerca a la pintura mural, sino a la escultura y la arquitectura desde lo intelectual y lo visual. “Las licencias son en él un resultado de modos expresivos. Quiere ser amplio y logra su designio, así tenga que violentar la forma para adaptarla al tono dinámico de la composición.”³⁴⁸

En la gran mayoría de sus obras, especialmente en aquellas que son retratos o en las que el foco está puesto en los personajes, se percibe cierta falta de espacio. Las figuras son monumentales: llenan los interiores con su presencia y delimitan los exteriores con su contorno, como el hombre de Vitruvio. No hay espacio para mucho más. Las arquitecturas, los detalles espaciales, los elementos decorativos (almohadones, animales, volúmenes arquitectónicos) dan marco a las figuras, dan apoyo; son funcionales a ellas; y están más bien organizados en una perspectiva caballera que tiene mucho de oriental.

³⁴⁵ Según la carta enviada por el artista a Falcini de febrero de 1928, sabemos que la compra de la obra fue realizada por la suma de \$ 2000 y que para esa fecha aún no había logrado que se la paguen. . Patricia, Artundo. *Guttero- Falcini. Epistolario: 1916-1930 cartas a un amigo*. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2000), 88.

³⁴⁶ . *Ibíd.*, p. 83.

³⁴⁷ José León Pagano, *El arte de los argentinos, Tomo III* (Buenos Aires: Ediciones del autor, 1940), 189.

³⁴⁸ *Ibíd.*, 79.

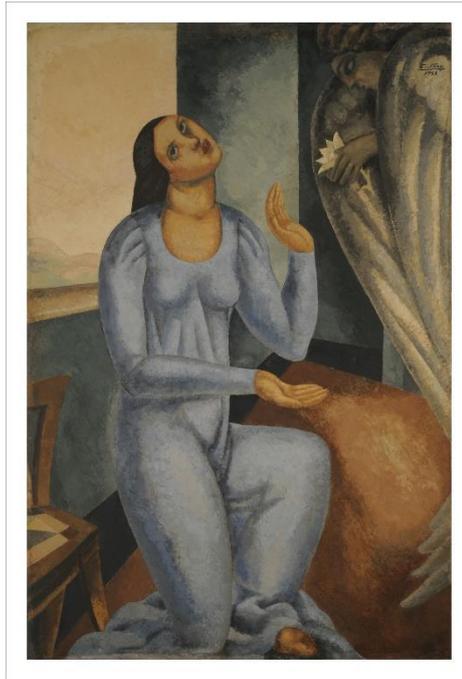


Fig. 108: Alfredo Guttero, *Anunciación con gato*. Óleo sobre tela, 180cm x 136cm. 1927. Colección privada.³⁴⁹

Fig. 109: Alfredo Guttero, *Anunciación*. Yeso patinado sobre aglomerado de madera, 184cm x 121cm. 1928. Colección MNBA

Si observamos la obra *La anunciación con gato* (fig.108), María y el ángel ocupan todo el espacio. Para abrirlo, Guttero propone la arquitectura con ventanas. Ubica la escena en la esquina de una habitación donde convergen dos muros, y abre dos arcadas sobre sendas paredes, por las que podemos ver un paisaje que recuerda más a Italia con viñedos que a Medio Oriente, donde realmente transcurre la escena bíblica. Es interesante el tratamiento de las alas y la túnica del arcángel Gabriel; en formas curvas y delicadas; Guttero hace el mismo ejercicio de valores que en las formas angulosas y geométricas que vemos en las pinturas de arquitecturas. Los cuerpos son elegantes, longilíneos, en ellas podemos encontrar una idea que se acerca al *art déco*, tan difundido en ese momento.

En *La anunciación* (fig.109) realizada al año siguiente, se nota la influencia del grupo de pertenencia. Los tonos cambian, asimilándose a los utilizados en las nuevas arquitecturas racionalistas, grises y arenas para las estructuras; desaparece la concentración de elementos decorativos, hasta el ángel cambia su forma pasando casi desapercibido; y, aunque repite los valores geométricos, en esta acentúa las líneas rectas en el espacio y denota las formas puras. Guttero envía esta obra a la

³⁴⁹ La elección de esta imagen y no la *Anunciación* de 1928, propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes y primer premio en la Exposición de Arte de Baltimore en 1931, se debe a que la de 1927 posee rasgos más marcados sobre su estilo decorativo y sus formas redondeadas, remarcando así la diferencia que quiero con sus paisajes urbanos. Esta obra fue propiedad de la Galería Vermeer durante muchos años y según me informa el Sr. Enrique Scheinsohn, su Director, en una comunicación vía mail en abril pasado, la misma fue vendida a un coleccionista de quien no puede revelar su identidad.

Exposición Panamericana de Arte³⁵⁰, en Baltimore, en 1931, y gana el primer premio. El año siguiente el artista dona esta obra al MNBA³⁵¹.

Junto con estas obras en las que destacan los personajes, Guttero pinta también algunos aspectos de la ciudad y del puerto en los que la arquitectura, en contraste con el resto de sus obras, ha pasado a tener el rol preponderante. Pagano escribía en 1937: “pintó así paisajes, naturalezas muertas, figuras, temas varios, composiciones religiosas, ubicándolas – in mente – en construcciones ideales, con la nostalgia de quien se siente ligado a límites angustiosos mientras se transfigura, surge y domina en la amplitud de otra realidad”³⁵²

La lectura de *MF* y, en particular los textos de Prebisch, le confirman a Guttero que la modernidad está instalándose y decide mirar de otro modo el entorno y pintar la ciudad en su proceso de modernización; esta decisión también está ligada a la gran diferencia que el pintor encuentra entre la ciudad que dejó y la ciudad que encontró. Como reflexiona agudamente Gorelick, “todo episodio denso de la historia cultural urbana enseña que la ciudad y sus representaciones se producen mutuamente.”³⁵³ Es por este impacto de la nueva urbe que, entre 1928 y 1929, Guttero pinta un grupo de obras que referencian la mirada moderna y el paisaje. La fuerza de la idea arquitectónica es avasallante y aunque esa arquitectura racional no será edificada concretamente en la ciudad hasta pasado el 1930; el artista sabrá interpretar (imaginar, anticipar) esa modernidad. “Un momento distrajeran a Guttero los paisajes urbanos de Buenos Aires y sus alrededores”, escribe Payró³⁵⁴.

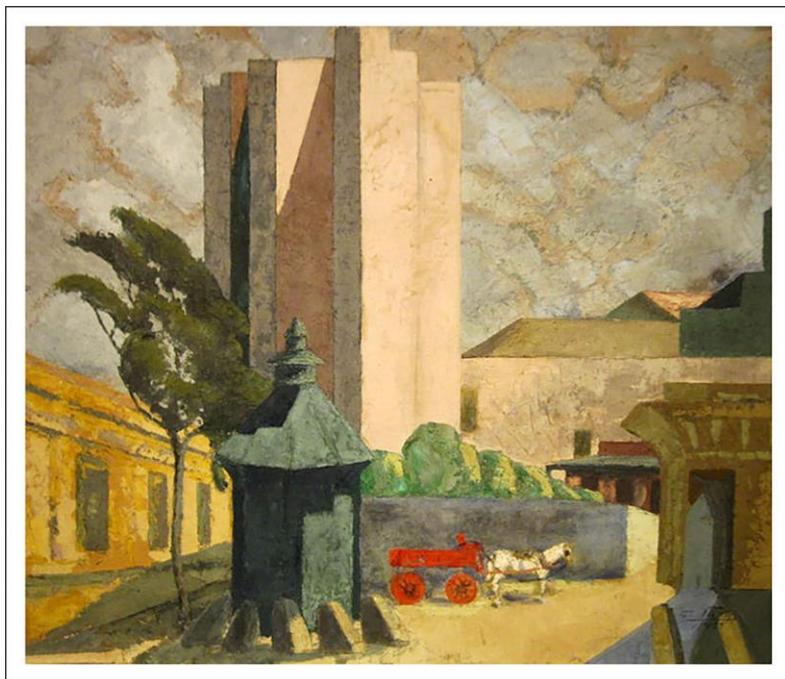


Fig. 110: Alfredo Guttero, *Paseo Colón y Chile*. Medidas 60cm x 70cm. 1929.

³⁵⁰ First Baltimore Pan-American Exhibition of Contemporary Paintings.

³⁵¹ Según Artundo, con quien coincido en la interpretación, Guttero de esta manera fuerza a la institución, a partir de ser un primer premio internacional, a incorporar al museo una obra moderna que tendrá una carga simbólica que no podrá ser ignorada. Patricia Artundo, Alfredo Guttero en Buenos Aires, 1927 – 1932, en Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción, 1era edición. (Buenos Aires: MALBA, 2006), 40.

³⁵² José León Pagano, *El arte de los argentinos, Tomo III* (Buenos Aires: Ediciones del autor, 193), 186.

³⁵³ Adrián Gorelick, *Miradas sobre Buenos Aires*. Historia cultural y crítica urbana, 2º ed. (Buenos Aires: Ed. Siglo Veintiuno, 2013), 12.

³⁵⁴ Payró, Julio Guttero, (Buenos Aires: editorial Poseidón, 1943), 29.

Es probable que Guttero haya visitado varias construcciones junto a su sobrino, un ingeniero que trabajaba en el Ministerio de Obras Públicas, y que estos paseos lo hayan ayudado a elegir, como inspiración, algunos paisajes industriales. Claro que tomaría las licencias necesarias para exhibir en sus obras los elementos de la modernidad que intentaba destacar, sin permanecer atado al modelo. Adriana Collado, al analizar sus paisajes urbanos señala que “la imagen aplanada de volúmenes sobrepuestos [...] está entonces muy cercana la carga conceptual de la nueva objetividad alemana y del Grupo Novecento italiano”³⁵⁵, grupos que el artista había conocido en Europa.

En el mismo sentido, Catalina Fara, en su libro *Un Horizonte Vertical*, también relaciona a Guttero con las ideas del grupo *Nueva Objetividad*, y su búsqueda de un arte realista que mostrara la cotidianidad de las ciudades alemanas con un lenguaje de vanguardia. El propio Guttero, en una carta enviada a Falcini en 1921, describiría a ese grupo como “un aire de renovación”.³⁵⁶ Aunque pueden encontrarse similitudes estéticas con la corriente fotográfica del grupo alemán, no impregna en Guttero, sin embargo, la mirada angustiada o de crítica social. Por otro lado, creo que el conocimiento de los pintores del Novecento Italiano sí lo favoreció para lograr el tipo de composición y construcción pictórica que realizó en los paisajes industriales, urbanos o portuarios.

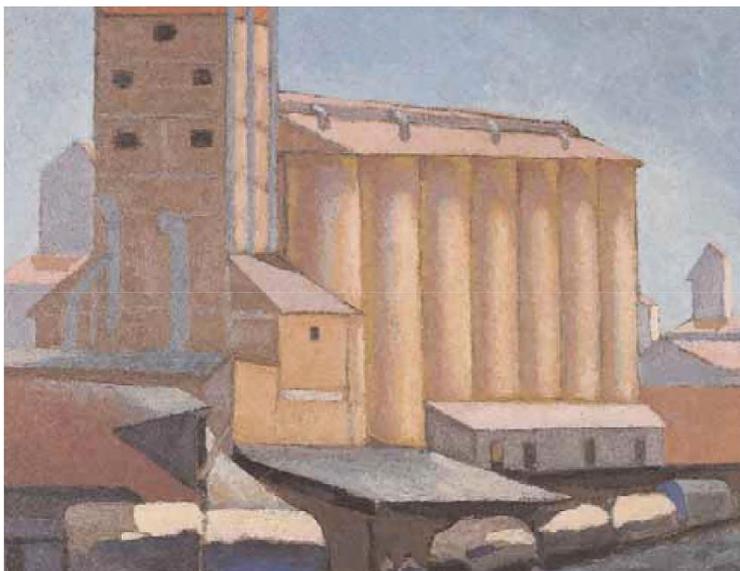


Fig. 111: Alfredo Guttero, *Silos*, circa 1928. Colección Carlos Semino.³⁵⁷

Laura Malosetti Costa señala que esas imágenes pictóricas de Guttero “revelan en el impacto con el reencuentro con la ciudad una mirada valorativa sobre las nuevas arquitecturas portuarias y sus posibilidades plásticas” Detalla también la importancia de los silos, su geometría, y la manera en que

³⁵⁵Adriana Collado, “Tradición funcional, racionalidad técnica y valor estético – molinos y silos cerealeros en la Pampa Húmeda argentina”, *Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo* (on line), 02/12/2017, 15(1), 59 (<https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v15i1p51-67>)

³⁵⁶ Catalina, Fara. *Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-1936)*, 1º ed. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2020), 63.

³⁵⁷ Esta obra fue autorizada a publicar por su dueño, quien la posee desde hace 20 años. No posee conocimiento de que haya recibido premios en Salones o recibido Premios. Por recomendación de la historiadora Laura Malosetti Costa esta obra le fue solicitada del exterior para formar parte de la exposición itinerante “Picturing the Americas: Landscape Painting from Tierra del Fuego to the Arctic”. Este óleo fue expuesto, sólo en el final del recorrido, en el Museo de San Pablo donde permaneció desde febrero de 2016 hasta el 29 de mayo de ese año mismo año.

lo edificado parece transformarse en materia pétreo. La figura humana –añade– se torna pequeña en el primer plano, lo cual genera un efecto monumental a las masas arquitectónicas”³⁵⁸



Fig. 112: *Paisaje de Puerto Nuevo* o *Paisaje de puerto*. Pigmento industrial, yeso, cola natural sobre madera terciada, 61cm x 71cm. Colección particular.

Con respecto a la monumentalidad, Fara comenta, citando a Diana Wechsler, que esos paisajes carentes de conflicto con la figura humana podían significar una percepción armónica de la relación entre el capital y el trabajo³⁵⁹. Sin embargo, coincido con Malosetti Costa en que la figura humana, su diseño y tamaño, resulta funcional para remarcar la importancia de las estructuras. Es evidente al contraponerlo con la otra tendencia de su pintura en la que los personajes cubren todo el campo del cuadro y las curvas envuelven al espectador; en los paisajes urbanos, las estructuras están ahí para ser vistas en primera instancia, con sus líneas, planos, volúmenes y sombras geométricas, casi abstractas y donde su relación con el hombre es casi anecdótica.

En esta serie de paisajes, que he llamado paisajes urbanos de vanguardia, hay un correlato, o un diálogo, entre las teorías sobre la modernidad de Prebisch y la obra de Guttero. El arquitecto dibuja simbólicamente con sus palabras un plano de lo que será la obra plástica, con su impronta vanguardista. Tiene sentido, entonces, que la figura humana sea una cosa tan pequeña, subyugada por la arquitectura, por el crecimiento esperado de la ciudad. Lo importante aquí, para artistas y escritores de la vanguardia, es mostrar los logros de la modernidad, el crecimiento de la ciudad, la pujanza de la industria, la fuerza de la maquinaria, las nuevas técnicas constructivas, y la construcción del nuevo paisaje urbano.

Ma. Elena Babino, en el catálogo del Ministerio de Educación, advierte el interés del artista por reflejar los cambios urbanos de una ciudad en proceso de modernización. Son los años en que el

³⁵⁸ Laura Malosetti Costa, *Pampa, ciudad y suburbio*, Catálogo (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007), 50.

³⁵⁹ Fara, 2020, *Op. Cit.* 61-62

hormigón armado posibilita la construcción de edificios de alturas nunca más sospechadas. Lo nuevo se diferencia de lo viejo. El paisaje urbano muestra ahora un ordenamiento diferente: bloques rectangulares permiten dibujar perfiles en línea rectas que interrumpen la mirada hacia un horizonte cada vez más lejano. Guttero acepta el desafío de dar a Buenos Aires una imagen plástica acorde con sus transformaciones recientes.³⁶⁰

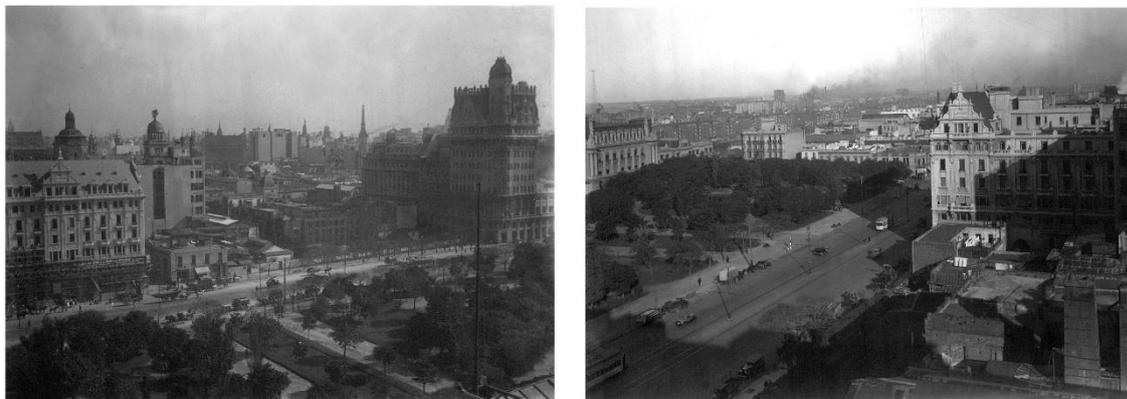


Fig. 113: Paseo Colón y la ciudad hacia el Noroeste. 1925. Fuente: AGN.

Fig. 114: Paseo Colón y Moreno. La ciudad hacia el sud.1930. Fuente: AGN.

Sin embargo, en la zona sur de la ciudad, que es la que recorre y representa Guttero, la estética racionalista prácticamente no existirá hasta mediados de la década del treinta, por lo que en cierta medida el pintor idealiza ese cambio arquitectónico. Al respecto Pablo Rojas Paz³⁶¹ explicaba en *MF* que era necesario tener en cuenta que una misma idea podía tener dos verdades: “los artistas llaman inquietud a esta discordancia de la realidad con la idea, es decir, de la idea con la forma. El paisaje intelectual está modificándose continuamente.”³⁶² Pensar la ciudad era necesario para que pudiese transformarse. Sus representaciones anticipaban y permitían decodificar no solo el cambio existente sino el cambio por venir. Las representaciones, dice Gorelik inciden en el propio sentido de la transformación material de la ciudad.”³⁶³

IV. d. Molinos, silos y elevadores como símbolos modernos

Un cambio concreto que se estaba dando en las primeras décadas del siglo especialmente en la zona de los puertos (Buenos Aires, Rosario o Santa Fe) surgía a partir del crecimiento de la producción harinera, y del uso casi excluyente del hormigón armado para los edificios industriales. Los molinos crecieron en cantidad y en tamaño y añadieron una importante cantidad de elevadores de grano al paisaje portuario, con una impronta moderna que apelaba a la estética de la arquitectura racional.

³⁶⁰ María Elena, Babino, Catálogo artístico del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, 1era edición. (Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, 2005), 92

³⁶¹ Escritor tucumano, parte del grupo de escritores de *MF*, quien ganó en 1940 el Premio Nacional de Literatura.

³⁶² Pablo, Rojas Paz. 1924. “Del estilo y el paisaje”, mayo 15, 29.

³⁶³ Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, 2º ed. (Buenos Aires: Ed. Siglo Veintiuno, 2013), 12.

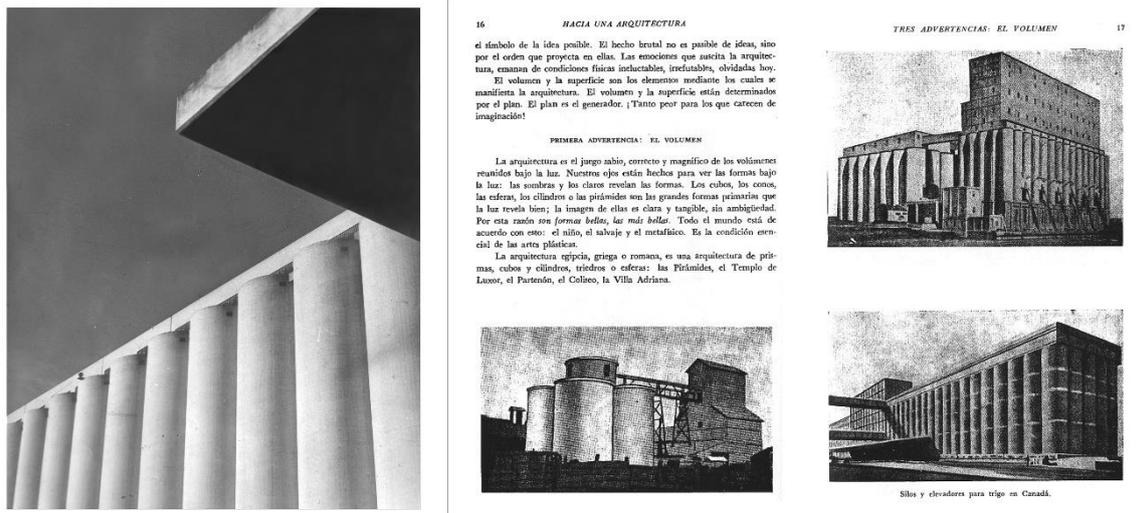


Fig. 115: Vista parcial de un elevador de granos de la Capital Federal. Circa 1929. Fuente: AGN

Fig. 116: Silos y elevadores para trigo en Canadá, publicados en *Hacia una arquitectura*, página 16-17. 1998.

Al estudiar estas construcciones, Adriana Collado explica que las vanguardias “advirtieron los valores plásticos de los silos y sus *formas puras*”³⁶⁴, que fueron destacadas, como ya he comentado, por los maestros de la Arquitectura Moderna. Los Molinos Río de la Plata, construidos en 1902, 1904 y 1908³⁶⁵ por la empresa Bunge y Born, fueron muestras concretas de los ideales de simpleza y abstracción. Tanto Collado como Fara coinciden en que estas estructuras fueron representadas por artistas de diferentes lenguajes plásticos, y generaron nuevas búsquedas estéticas; pero resulta sugestivo la forma en que Guttero considera a los silos como mecanismos plásticos; asumiendo las morfologías portuarias como escenarios que componen inesperadas simetrías y abstracciones que le despiertan fascinación. En su obra los silos y elevadores constituyen la modernidad, a partir de la representación pictórica de sus formas puras acentuadas a través de sus colores planos y contrastantes³⁶⁶

Guttero evita la mimesis y representa a la ciudad en un juego de superposiciones, al modo del tangram chino. Yuxtapone poliedros regulares e irregulares casi con tintas planas logrando la ilusión de volúmenes, de paredes que se adentran en el plano de la pintura, de espacios arquitectónicos, por medio de un conocimiento muy acabado de las escalas de valores de un tono y de la modulación de los colores que generan la idea de una arquitectura racional.

En su obra “Paisaje de Puerto Nuevo o Paisaje de puerto” (Fig. 112), por ejemplo, hay una multiplicidad de formas trapezoidales y paralelogramos que van decreciendo en tamaño a medida que suben (o se adentran en la profundidad del paisaje) por el plano de la pintura. Y a medida que decrecen, que pierden tamaño porque las vemos lejos, pierden también luminosidad, de manera que las figuras planas que conforman los volúmenes arquitectónicos de la planta fabril pueden ser vistas

³⁶⁴Adriana Collado, “Tradición funcional, racionalidad técnica y valor estético – molinos y silos cerealeros en la Pampa Húmeda argentina”, *Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo* (on line), 02/12/2017, 15(1), 51 (<https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v15i1p51-67>)

³⁶⁵ Este fue demolido en la década del '90 y sería aquel utilizado por Le Corbusier para ejemplificar en las páginas de su libro.

³⁶⁶ Adriana Collado, “Tradición funcional, racionalidad técnica y valor estético – molinos y silos cerealeros en la Pampa Húmeda argentina”, *Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo* (on line), 02/12/2017, 15(1), 51 (<https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v15i1p51-67>) y Catalina, Fara. *Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-1936)*, 1º ed. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2020), 58.

como un ejercicio de escalas de modulación de tonos, por medio del claroscuro, así como también dan cuenta del oficio de Guttero como colorista al enfriarlas sutilmente.

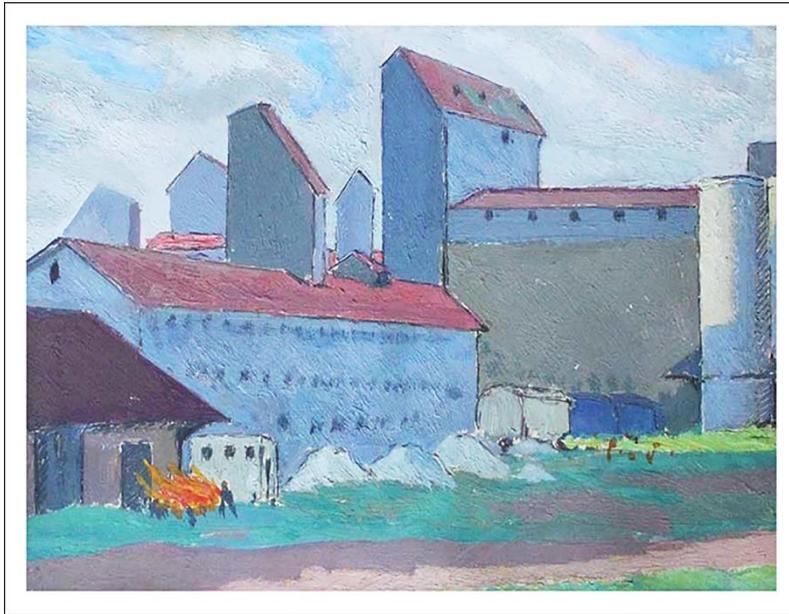


Fig. 117: Alfredo Guttero, *Elevadores*. Oleo sobre cartón, 16cm x 21cm. 1928.³⁶⁷

Elegir el entorno edilicio de molinos portuarios le permite a Guttero exhibir sus capacidades compositivas y coloristas. La construcción de la profundidad se da por el uso de la perspectiva caballera, una simplicidad que brinda elegancia a la yuxtaposición de formas planas, de ángulos agudos, o rectos. Despojada de los detalles anecdóticos como los pequeños personajes durmiendo la siesta del primer plano sobre la única mancha de verde, y el humo de la chimenea símbolo claro de la fuerza de la actividad portuaria y la pujanza de la nueva ciudad moderna con sus nuevas industrias.

³⁶⁷ La casa de subasta Saráchaga tiene en catálogo digital la obra, con un precio base para subasta de us\$ 4500. Dato consultado el 11 de mayo de 2020. También se encuentra la referencia en <https://www.picuki.com/tag/alfredoguttero> Esta obra no ha sido incluida en ningún libro, catálogo o exhibición, es probable que siempre haya pertenecido a un particular desconocido hasta hace poco tiempo.



Fig. 118: Alfredo Guttero, *Molino El Porteño*, 1928. ³⁶⁸

Las obras *Molino el Porteño* (Fig. 118) y *Elevador Rosarino* fueron ambas presentadas por Guttero en el XVIII Salón Nacional de Bellas Artes. A pesar de las contradicciones que el artista y otros colegas y amigos tenían frente a las actitudes tradicionalistas de los jurados, Guttero envió tres obras, una de expresión decorativa colmada de cuatro figuras femeninas, más representativa de su obra monumental y cuya técnica era fresco; y los dos paisajes mencionados anteriormente. Prebisch los describía de este modo:

Son cuadros inspirados en temas portuarios, de los que él ha desechado sus aspectos más convencionalmente pintorescos, para detenerse con preferencia en las geométricas arquitecturas de los silos y los elevadores. Con estos simples elementos, Guttero ha establecido la composición de sus paisajes, cuyo sólido dibujo se halla esta vez realzado por un color que se adapta estrictamente a la forma y acentúa con eficacia sus volúmenes.³⁶⁹

³⁶⁸ Esta obra aparece también en el catálogo Ilustrado del Salón Nacional de Buenos Aires de 1928 y en la fototeca de la Fundación Espigas hay una fotografía donada por Dora Guttero, de 13 x 14 cm, blanco y negro, sin otros datos, identificada por el inventario f07772. Por otro lado no se ha encontrado datos sobre medidas, aunque suponemos será de características similares al del otro paisaje portuario, presentada en el Salón de 1928 junto a esta, de aproximadamente 58 x70 cm.

³⁶⁹Alberto Prebisch, "El XVIII Salón Nacional", Revista Criterio, 4 de octubre de 1928, 23.

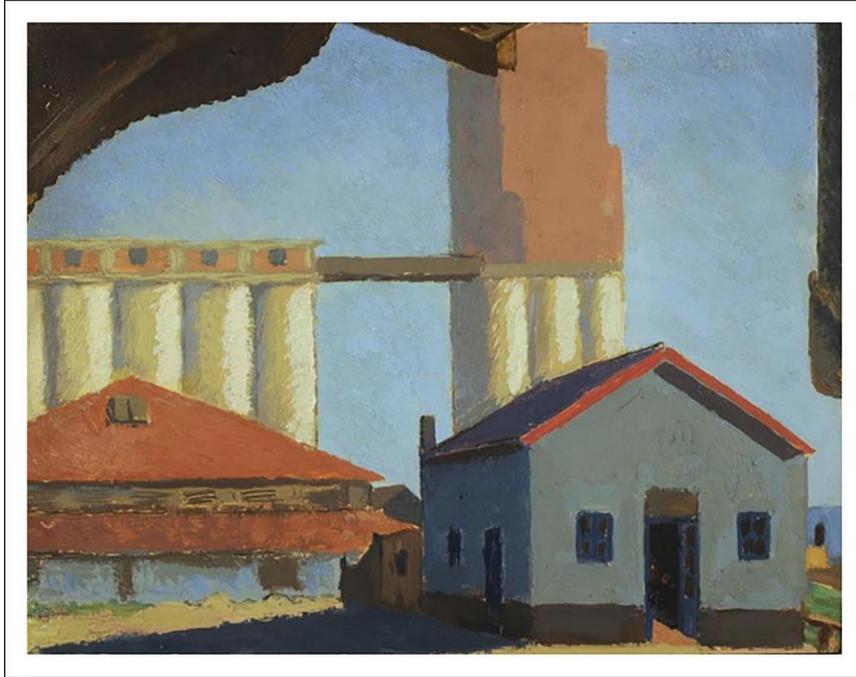


Fig. 119: Alfredo Guttero, *Silo*. Óleo sobre cartón, 16 cm x 22 cm, 1928. Fuente: Colección MNBA.

En 1928 Guttero ya había encontrado su procedimiento del yeso cocido, que convertía el lienzo o la madera en una suerte de pared artificial en la que sentía toda la libertad y manejaba con soltura la pintura monumental.

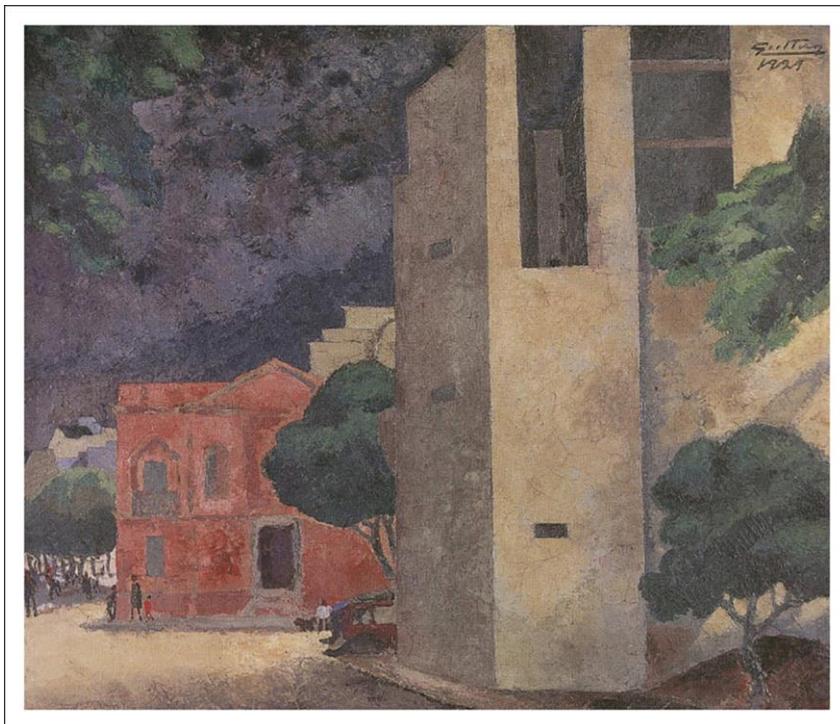


Fig. 120: Alfredo Guttero, *Paisaje*, 1929. Yeso cocido y pigmentos sobre madera, 60 cm x 70 cm. Colección Ministerio de Educación de la Nación.

En este paisaje de la ciudad (Fig. 120), realizado por medio de la técnica de yeso cocido, se sugiere en la esquina un punto de fuga existente fuera del plano –en el edificio de la derecha– del que llega a verse la base. Este efecto se debe a que el artista utiliza los postulados de la perspectiva lineal, pero de manera más sutil: tiene la intención de remarcar así la representación de estas arquitecturas. Las construcciones son monumentales, ocupan casi toda la superficie del campo de la obra, dejando a las figuras humanas presentes en un segundo plano.

IV. e. Guttero impulsor de sus contemporáneos

Con la mirada puesta en el futuro del arte moderno en nuestro país, y para promover a los nuevos artistas, Guttero funda el *Nuevo Salón*, como antítesis de la visión tradicional y mimética que conservaban los Salones Nacionales aun en ese tiempo. La primera exposición que realizaron fue en 1929 en la sede de la Asociación Amigos del Arte (AAA)³⁷⁰, luego se repitió en Rosario y La Plata el mismo año.

Para la ocasión, Guttero realizó un grupo de cuadros con la técnica del yeso cocido, procedimiento con el que ya se sentía plenamente cómodo para expresar su estilo. Pellegrini ha mencionado sobre esos paisajes presentados en el Nuevo salón que “en su severa simplificación y su luz pálida, que ilumina sobrios colores, casi abstractos, tiene una calidad excepcional.”³⁷¹

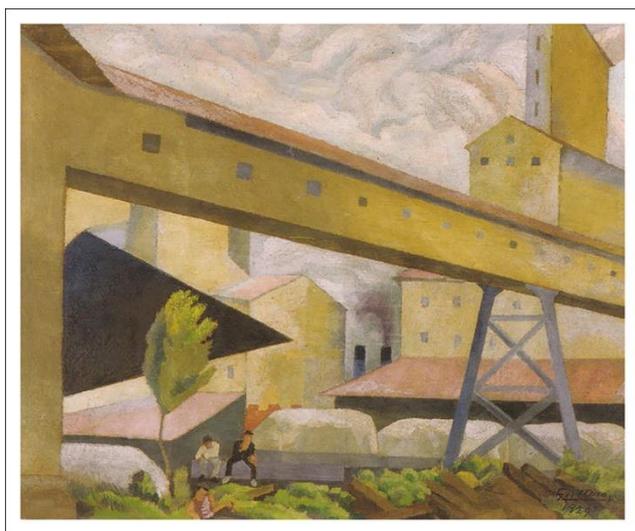


Fig. 121: Alfredo Guttero, *Sin título*, 1929. Óleo sobre madera terciada, 60cm x 72cm. Colección particular.

En 1930 ya siendo concejero de la AAA, es nombrado asesor artístico de la Asociación Wagneriana y dirige su sección de artes plásticas. Así, Guttero, sumaba espacios estratégicos para mostrar el nuevo arte.

³⁷⁰ Asociación fundada en 1924, de la que Guttero era asesor y figura clave, la intención era contribuir con el trabajo de los artistas locales y facilitar el acceso de la sociedad a producciones artísticas nacionales, latinoamericanas e internacionales, desde lo contemporáneo hasta lo precolombino; diseñó un modelo de gestión inédito en la escena intelectual. Desarrolló actividades en diferentes áreas (arte, música, cine, literatura, teatro, conferencias y publicaciones), dando lugar a un amplio territorio de expresiones, problemáticas e ideologías, vinculadas con la tradición y la vanguardia, el nacionalismo y el cosmopolitismo.

³⁷¹ Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea* (Buenos Aires: Paidós, 1967), 32.

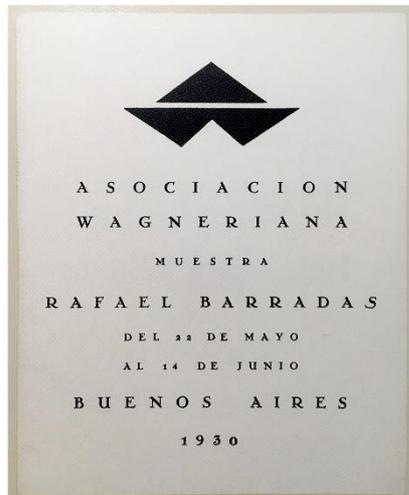


Fig. 122: Catálogo muestra Rafael Barradas, Asociación Wagneriana, Buenos Aires, 1930.

Fig. 123: Rafael Barradas, *La familia*. Óleo sobre tela, 108 x 140 cm, 1922. Colección Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay.

Estaba decidido a formar una generación de artistas modernos, junto a Raquel Forner³⁷², Alfredo Bigatti y Pedro Domínguez Neira, fundaron *Cursos Libres de Arte Plástico que se desarrollaban en el pasaje Barolo*. Los cursos se convirtieron en el faro de difusión de la enseñanza de las nuevas técnicas, y animaba el movimiento moderno latinoamericano, idea que compartían sus creadores. “Era un maestro en el sentido más amplio de la palabra. (...) Así, fue el centro de un grupo numeroso en el que se lo quería y admiraba.”³⁷³

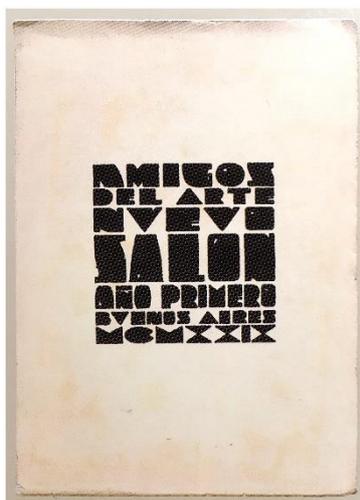


Fig. 124: Catálogo *Nuevo Salón*. Año primero. Asociación Amigos del Arte. Buenos Aires, 1929.

Fig. 125: Afiche “Cursos libres de Arte Plástico”, 1932.

³⁷² Guttero en 1928 luego de la muestra en que ella participa, escribe: “Ha sido la nota más saliente del año y de todo lo que se ha mostrado lo único que llevará el sello de algo serio hecho con gran honestidad y emoción contenida. Y vea que este año hemos tenido exposiciones! Mestrovic, Merediz, Vassileff, Figarí, Gramajo Gutiérrez, Quirós, Fioravanti, etc. Del Grupo de Paris que tanto interés despertó antes de abrirse no dio lo que expresaba y hoy resumiendo lo del año poco recuerdo ha quedado de ellos.” Patricia, Artundo. Guttero- Falcini. *Epistolario: 1916-1930 cartas a un amigo*. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2000), 98.

³⁷³ Payro, Julio, *Guttero*, (Buenos Aires: editorial Poseidón, 1943), 27.

V. Epílogo. La ciudad en debate

La ciudad, la arquitectura y el urbanismo constituyen punto focal para los artistas e intelectuales. Las nuevas generaciones de pintores se sumergen en la vorágine de la urbe para representarla y Guttero diseñaba y desplegaba estrategias para afirmar la presencia del arte moderno en la Argentina y enfrentar los aspectos más reaccionarios y conservadores del ámbito artístico local. Ejercía de un modo similar a la predica de Alberto Prebisch, ambos desde una posición de liderazgo, una militancia concreta para difundir la modernidad.

Tal vez como nunca, la ciudad se debate de modo muy explícito en el discurso y el arte, “como un reservorio de modelos culturales en pugna que los artistas salían a reconocer para identificarse con ellos y que, a la vez, en ese mismo reconocimiento, construían”.³⁷⁴ Las expresiones del arte y del pensamiento realizaban sus propias imaginaciones y representaciones urbanas para pensar el habitar, la sociedad y las formas de lo nuevo. Y aunque las ideas de la arquitectura racional y moderna se esgrimían con fuerza desde las páginas de las revistas de vanguardia, todavía en 1929, cuando Le Corbusier da su conferencia en Buenos Aires, la recepción no es totalmente comprensiva. Son los jóvenes y los artistas de vanguardia quienes se sienten interpelados por sus propuestas.

En esa línea está el joven fotógrafo Horacio Coppola³⁷⁵, una generación menor que la de Guttero y Prebisch, quien aún no había viajado a Europa, pero que perseguía los mismos ideales de modernidad que aquel círculo de intelectuales. Autodidacta, amigo entrañable de Borges y de Victoria Ocampo, y seguidor de pintores como Xul Solar y Guttero entre otros, fue quien mejor interpretó la ciudad en plena ebullición con un medio que hasta ese momento no se había destacado como arte en los círculos tradicionales. Este artista hizo de la fotografía un lenguaje artístico autónomo que desarrolló a través de la abstracción, las arquitecturas urbanas y las geometrías; donde los individuos son un elemento más del paisaje.

La fascinación por la arquitectura industrial también cautivó al fotógrafo Horacio Coppola, que se había vinculado con Alfredo Guttero en 1929; de él recibió – advertía Fara – sus primeras nociones de los lenguajes plásticos. (...) El contacto con la obra de Guttero es evidente³⁷⁶ en sus fotografías del puerto de Buenos Aires, donde los silos, los edificios portuarios, los mástiles de los barcos y las chimeneas se superponen en paisajes dominados por la geometría, compuestos casi como un *collage*.³⁷⁷

³⁷⁴Gorelik, Adrián, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, 2º ed. (Buenos Aires: Ed. Siglo Veintiuno, 2013), 98.

³⁷⁵ En su libro *Imagama*, de 1994, Coppola recuerda a Le Corbusier a partir de sus conferencias en Amigos del Arte sobre su análisis de Buenos Aires y dice que fueron la “base de mis futuras fotografías”. Horacio Coppola y FNA, Horacio Coppola. *Imagama. Antología fotográfica 1927-1994* (Buenos Aires: Ediciones De la Llanura, 1994), 11

³⁷⁶ Según las investigaciones de Marcelo Pacheco para el catálogo de MALBA en 2006, Coppola no sólo fue del grupo de artistas que actuaron cerca de Guttero, de alguna manera, tomándolo como referente, sino que, tanto él como Falcini fueron además sus amigos e interlocutores. Marcelo Pacheco. Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción, 1era edición. (Buenos Aires: MALBA, 2006), 114.

³⁷⁷ Catalina, Fara. Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-1936), 1º ed. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2020), 66-67.

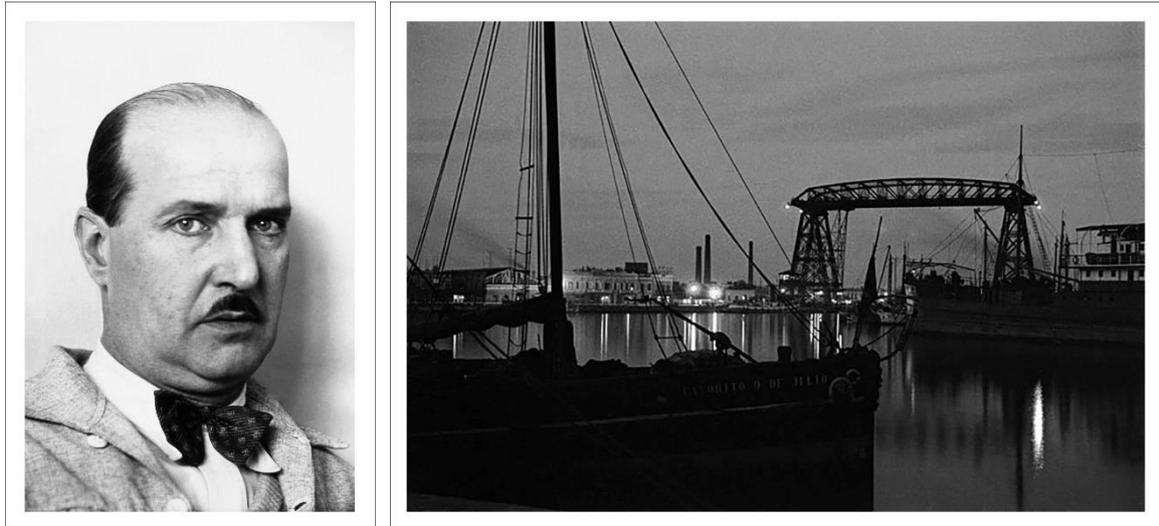


Fig. 126: Horacio Coppola, retrato de Alfredo Guttero. 1931. Colección particular.

Fig. 127: Horacio Coppola, *Riachuelo desde Vuelta de Rocha*, 1936, Buenos Aires. Fuente: Archivo Coppola.

En 1929 Coppola³⁷⁸ le escribió a Guttero, luego de su inauguración en Amigos del Arte, “en seis páginas un montón sobre su pintura”³⁷⁹, y a partir de allí comenzaron a trabajar juntos en algunos proyectos como la primera exhibición de Lino Spilimbergo³⁸⁰ y la de Miguel Victorica. Queda claro el entendimiento de una mirada común sobre las formas de la ciudad. “Miramos con nuestros ojos y vemos cosas, objetos. Sólo excepcionalmente miramos los objetos para verlos en sí mismos”³⁸¹, escribió reflexionando sobre la fotografía que consideró su punto de partida. (Fig.: 130)

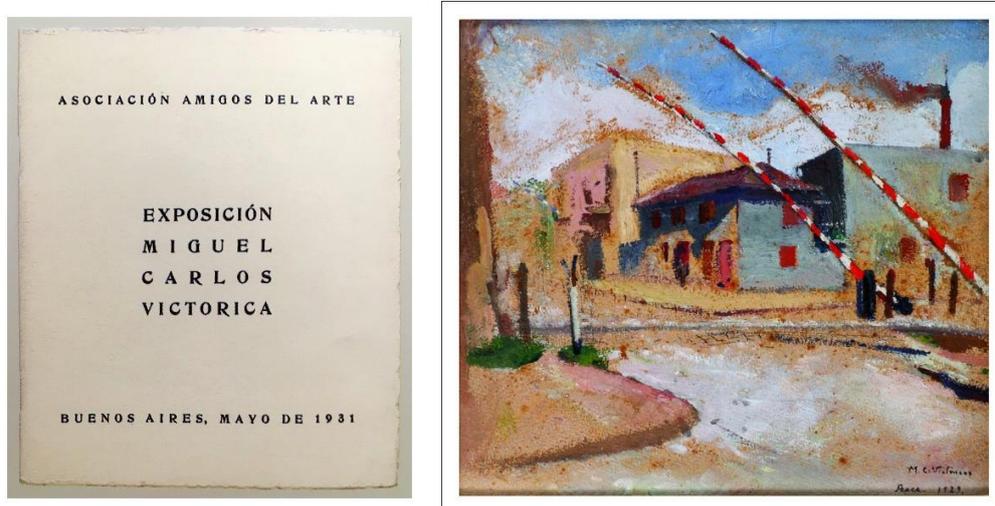


Fig. 128: Catálogo exposición Miguel Carlos Victorica, Asociación Amigos del Arte, Buenos Aires, 1931.

³⁷⁸ En 1931, Coppola toma varios retratos a Alfredo Guttero, con su tradicional moño oscuro y su guardapolvo de pintor. Publicadas por última vez en el catálogo de MALBA de 2006, hoy en colecciones privadas. (Op. Cit.).

³⁷⁹ Horacio Coppola y FNA, Horacio Coppola. Imagem. Antología fotográfica 1927-1994 (Buenos Aires: Ediciones De la Llanura, 1994), 11.

³⁸⁰ En el Arte de los argentinos, Pagano hace referencia a esa primera muestra, donde muestra óleos, templos, acuarelas y grabados al aguafuerte, los cuales son hoy, en parte, de la colección de la Academia Nacional de Bellas Artes; la muestra recuerda fue diez años antes de su publicación, en 1930, y se realizó en la Asociación Wagneriana; y aclara que la iniciativa de realizar muestras en ese lugar había sido del “cordial Alfredo Guttero”. José León Pagano, El arte de los argentinos, Tomo III (Buenos Aires: Ediciones del autor, 1940), 238.

³⁸¹ Facundo de Zubiria, Mundo Propio. Fotografía argentina moderna 1927 – 1962, 1era edición, (Buenos Aires: MALBA, 2019), 45.

Fig. 129: Miguel Carlos Victoria, *Barrerita sobre la calle Parker*. Óleo sobre Cartón, 23 cm x 26 cm. 1929. Colección Particular.³⁸²

Coppola dice que “la imagen fotográfica es la imagen de un fragmento de realidad: es este rectángulo que individualiza exactamente este fragmento limitándolo, separándolo, encuadrándolo como una nueva unidad visual. El equilibrio de la imagen queda determinado por su contenido y por el grado en que se excluye la realidad de la que formaba parte.”³⁸³



Fig. 130: Fotografía *Mundo propio*, de Horacio Coppola, 1927.

Fig. 131: Fotografía *Calle California. Vuelta de Rocha. La Boca*, de Horacio Coppola, 1931.

Cuando en 1927 toma la fotografía que llamó *Mundo propio*, Coppola convierte esa imagen del cajón abierto con objetos en una metáfora de lo urbano: imaginó la vista aérea de un edificio que en su planta baja tenía un patio con sus recuerdos de niño³⁸⁴. Coppola también construye una Buenos Aires moderna a través de su foco en la ciudad “toda obra artística conlleva un programa arquitectónico, urbano y cultural, una apuesta a un tipo de modernidad para la ciudad que estaba cambiando aceleradamente.”³⁸⁵

No parece entonces existir dudas sobre la importancia que conlleva la imagen de la ciudad moderna para las representaciones artísticas e intelectuales de la época; y como escribía Francisco Bullrich “en el campo de la historia del arte es obvio que la experiencia y la atmósfera cultural que define cada época y que marca cada uno de los nuevos comienzos son diferentes, la actividad artística

³⁸² Esta obra sale reproducida en varias publicaciones en algunos casos con otro nombre: *Paso a nivel* en el Catálogo de la Fundación Alon del año 2007 (p.69) y en el libro de Catalina Fara del año 2020 (p.197) con el nombre: *Una calle de la Boca*, en todos los casos el año, las medidas, la técnica y la imagen reproducida es la misma.

³⁸³ Sobre su fotografía en página 46. Facundo de Zubiría, *Mundo Propio. Fotografía argentina moderna 1927 – 1962*, 1era edición, (Buenos Aires: MALBA. 2019), 45.

³⁸⁴ Muchos años después, rememorando la realización de la fotografía, el propio Coppola escribiría: “Sentado frente a tu escritorio, un libro en las manos, tus ojos abandonan la lectura. A tu derecha ha quedado abierto el cuarto cajón, el último: has olvidado el porqué. Ahora tu mirada desciende, vertical, recorre las tres manijas de los cajones superiores, cerrados. Se te ocurre: “muro de tres pisos”. Y te sorprende, vista aérea, el espacio rectangular abierto como “un patio”. Y en el fondo: “¡El antifaz negro! ¡Mi escuadra del 5° grado B! La regla de ébano del abuelo...”. Sí, “patio de los recuerdos...” Al retirar tu silla y alejarte, ese “vacío” en perspectiva “encierra” un tiempo de tu vida. La luz cae de lleno y, rasante, ilumina el frente de los cajones, las manijas labradas. Ves molduras, la gracia de la madera, sus vetas, el orden geométrico, elementos de la arquitectura del mueble; un reflejo blanco sube desde el “patio de los recuerdos”, trepa por el frente del penúltimo cajón... “recuerdos”... reconoces parte de ti mismo, ese algo que es tu mundo propio: llega a tus ojos, lo real iluminado, sustancia óptica: tu nueva lectura. Imagen transcrita por tu cámara esa noche de 1927 y que conservas: FOTOGRAFÍA, testimonio vivido, documento.” Texto originalmente publicado en “*Mundo propio (Impromptu)*”, De fotografía. Ediciones de la Llanura, Buenos Aires, 1980. Facundo de Zubiría, *Mundo Propio. Fotografía argentina moderna 1927 – 1962*, 1era edición, (Buenos Aires: MALBA. 2019), 23.

³⁸⁵ Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, 2° ed. (Buenos Aires: Ed. Siglo Veintiuno, 2013), 95-6.

configura un diálogo entre generaciones, y a ese intercambio, cada generación aportó entre otras cosas su visión del pasado. Es más, esa visión se articula íntimamente con el proyecto de acción que cada generación se propone”³⁸⁶

Borges decía “hay que anclarse a aquello que queda después de que el tiempo pasa: un orden esencial.” Esta es una mirada clasicista, como dice Gorelik, un modo del optimismo en las vanguardias locales. “Es el clasicismo que se encuentra en las imágenes de la ciudad moderna de Alfredo Guttero, donde también artefactos típicos de la modernidad, como los silos del puerto, son filtrados por el llamado al orden de las vanguardias estéticas europeas en los años veinte”³⁸⁷.

Y fue el propio Prebisch quien escribió a principios del veinte que los historiadores del arte definen que una obra es clásica cuando se encuentra en ella ejecutado el equilibrio armónico. De algún modo, está modificando el concepto de clásico: “en toda época se producen obras clásicas; cuando el acuerdo entre la verdad subjetiva y la verdad objetiva se armonizan en ellas.” En el debate sobre la identidad cultural en la ciudad el clasicismo ya era parte, desde la mirada moderna, y así había quedado plasmado en 1924 por Alberto Prebisch

cada hombre, cada época tiende a obedecer esta apremiante necesidad de orden. Orden que resulta de un equilibrio armónico entre la vida interior y la vida exterior, el espíritu y la naturaleza, la idea y la forma, para usar de la expresión hegeliana. Cada época busca su equilibrio (...) nuestra época busca realizar ese acuerdo, ese equilibrio, busca un clasicismo, su clasicismo³⁸⁸

El arte de Guttero está imbuido de un clasicismo que se identifica con la tradición modernista contribuyendo a una mirada sobre la urbe, construida de volúmenes geométricos, casi abstractos y superficies austeras; una ciudad fría y racional. Según Gorelik: “eso es lo que parece quedar de esencial en Buenos Aires, por fuera del paso del tiempo: lo más tradicional, es decir, lo más moderno.”³⁸⁹

Entonces, lo que vemos es una relación entre las ideas modernas y un grupo de artistas que las siguen. Pero en particular podemos observar la obra de Guttero, quien, además, modifica las formas, tamaños y motivos de representación como si quisiera ser visualmente más claro en su modernidad. Sus obras pintadas entre 1928 y 1929 son representaciones plásticas de la arquitectura; y manifiestan una de las vertientes en que toman forma concreta las ideas modernas que se debatían en Buenos Aires.

³⁸⁶Francisco Bullrich, "Introducción" en *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Jorge Francisco Liernur (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001), 9.

³⁸⁷ Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, 2º ed. (Buenos Aires: Ed. Siglo Veintiuno, 2013), 95-6.

³⁸⁸ Alberto Prebisch, "Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafuertistas", *Martín Fierro*, mayo 15, 1924, 35.

³⁸⁹Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, 2º ed. (Buenos Aires: Ed. Siglo Veintiuno, 2013), 103.

Bibliografía

- Academia Nacional de Bellas Artes. 2006. Academia Nacional de Bellas Artes: 70 Años de arquitectura, 1era edición. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes: Fundación Federico Klemm.
- Aliata, Fernando y Silvestri, Graciela. 1994. El paisaje en el arte y las ciencias humanas. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. 2016. Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Artundo, Patricia M. 2008. Arte en revistas: publicaciones culturales en Argentina 1900-1950. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____. 2000. Guttero- Falcini. Epistolario: 1916-1930 cartas a un amigo, serie monografías nº5. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- _____. 2001. "Modernidad y vanguardia en la década del veinte" en Pintura Argentina panorama del período 1810-2000, vol. 11, Primeras Vanguardias. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- _____. Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada. Lehman College CUNY. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Artundo.html> (consultada el 13/05/20).
- Auclair, Marcelle. 1926. La obra arquitectónica de los hermanos Perret. Martín Fierro, 5 de noviembre.
- Babino, María Elena. 2005. Catálogo artístico del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, 1era edición. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.
- Berger, John. 2000. Modos de ver, Barcelona: editorial Gustavo Gili.
- Berman, Marshall. 1988. Todo lo sólido se diluye en el aire. La experiencia de la modernidad. Madrid: Ed. Siglo XXI.
- Blaisten, Isidoro. 2001. "De las callejas del puerto a la inmortalidad" en Pintura Argentina, vol. 12, Pintores de La Boca II. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- Blake, Pedro. 1925. Guttero. Martín Fierro, 29 de diciembre.
- Borges, Jorge Luis. 1927. Ascendencias del tango. Martín Fierro, 20 de enero.
- Bourdieu, Pierre. 1984. Sociología y cultura, México: editorial Grijalbo.
- Bullrich, Francisco. 2001. "Introducción" en Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Butler, Horacio. "La personalidad de Alberto Prebisch". En *Monografía de Artistas Argentinos, cuaderno N°9, Alberto Prebisch*, 13-17. (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1972).
- _____. 1966. *La pintura y mi tiempo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Campos, Carlos. 2011. *La performance arquitectónica. Nuevas experiencias en la significación del espacio urbano*, 1er ed., Buenos Aires: Bisman Ediciones.
- Carabajal, Gustavo. 2016. *Arquitectura: Representaciones*. (N°04) Revista A&P, publicación de FAPyD-UNR., julio.
- Colomina, Beatriz. 2006. *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Ediciones Akal.
- Collado, Adriana. 2017. Tradición funcional, racionalidad técnica y valor estético – molinos y silos cerealeros en la Pampa Húmeda argentina. *Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura e Urbanismo (on line)* 15 (diciembre): 51-67.
- Coppola, Alfredo E. 1929. Originalidad, renovación y vanguardismo. Diciembre.
- Coppola, Horacio y Fondo Nacional de las Artes. 1994. *Imagem, Antología fotográfica 1927-1994*. Buenos Aires: Ediciones De la Llanura.
- Córdoba Iturburu, Cayetano. 1958. *La pintura argentina del siglo XX*, 1era Edición, Buenos Aires: editorial Atlantida.
- Cravino, Ana. 2007. La ley y el orden: René Karman enseñanza de la arquitectura 1913-1946, en *Forma y Simetría: Arte y Ciencia Congreso de Buenos Aires*, (on line): 142-145.
- Crispiani, Alejandro. 2008. La obra de arte como crítica de arquitectura. *Revista ARQ (Santiago)*, (70), 36-39. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962008000300008> (consultada el 10/03/20)
- Croce, Marcela. 2006. Las revistas literarias argentinas o una historia colectiva de la literatura loca. En *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, 9-30. Buenos Aires: El 8vo loco ediciones.
- Durán, Cecilia. 2017. *Arquitectura como arte público. Estado, arquitectos y cultura en la revista Arquitectura (Argentina, 1925-1943)*. Tesis de Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, Universidad Torcuato Di Tella.
- Eisenman, Peter. Seis puntos seguidos de arquitectura y representación. 2016. (N°04) Revista A&P, publicación de FAPyD-UNR., julio.
- Fara, Catalina. 2020. *Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-1936)*, 1º ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand.
- _____. "Buenos Aires expuesta. Pinturas sobre el paisaje urbano en el Salón Nacional de bellas artes 1911- 1939". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"* N°44. Buenos Aires, 2014. <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/132/html> 87 (consultada el 11 de junio de 2017).

- Fernández, Víctor. 2014. Miguel Carlos Victorica, un príncipe en la República de la Boca, 1º ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Fernández Chiti, Jorge. 2003. Diccionario de estética de las artes plásticas. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi.
- Foster, Hal. 2015. La posmodernidad. 8va. ed. Barcelona: Kairós.
- Girondo, Oliverio. 1924. Manifiesto de "Martín Fierro". Martín Fierro, 15 de mayo.
- _____. 1925. Cuidado con la arquitectura. Martín Fierro, 17 de octubre.
- Gorelik, Adrian. 2013. Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana. 2º Edición. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- _____. 2010. La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gorelik y Peixoto, comps. 2016. Ciudades Sudamericanas como arenas culturales. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Grau, Cristina. 1997. Borges y la arquitectura. Buenos Aires: editorial Cátedra.
- Grementieri, Fabio. 1994. Alberto Prebisch. La Declaración de la Modernidad, Maestros de la Arquitectura, Octubre.
- _____. "Maestros de la Arquitectura. Alberto Prebisch, la declaración de la modernidad", *Revista del Consejo profesional de arquitectura y urbanismo*, N°3, Octubre de 1994, 19-25
- Grementieri, Fabio y Shmidt, Claudia. 2010. Arquitectura, educación y patrimonio. Argentina 1600-1975, Buenos Aires: Pamplina.
- Gutiérrez, Ramón (Coordinador). 1999. Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición, Buenos Aires: CEDODAL.
- _____. "Le Corbusier en Buenos Aires. Nuevas lecturas sobre el viaje de 1929" en *Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929*. (Buenos Aires: CEDODAL, FARQ-Universidad de la República, 2009), 21-54.
- Halperín Donghi, Tulio. 1969. Historia contemporánea latinoamericana. Madrid: Alianza editorial.
- _____. 2001. Poéticas del silencio" en *Pintura Argentina*, vol. 12, Pintores de La Boca II. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- Hildebrand, Adolfo von. 1988. El problema de la forma en la obra de arte. Madrid: Visor.
- Iparraguirre, Sylvia. 2001. "El estallido de los lenguajes" en *Pintura Argentina panorama del período 1810-2000*, vol. 11, Primeras Vanguardias. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- _____. 2001. "La razón geométrica" en *Pintura Argentina panorama del período 1810-2000*, vol. 6, Spilimbergo y Guttero. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.

- _____. 2001. Poéticas del silencio” en Pintura Argentina, vol. 12, Pintores de La Boca II. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- Jesús, Lorena. 2007. Católicos y nacionalistas en los orígenes de la revista Criterio, 1928-1930. Conferencia presentada en el “XI° Jornadas interescuelas / departamentos de historia”, 19 al 22 de septiembre, en San Miguel de Tucumán, Tucumán.
- Katzenstein, Ernesto. 1999. Ernesto Katzenstein Arquitecto. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Korn, Francis. 1974. Los huéspedes del 20. Buenos Aires: Sudamericana.
- Korn, Francis y Oliver, Martín. 2017. En Buenos Aires 1928. Buenos Aires: Sudamericana.
- Krauss, Rosalind. 2015. "La escultura en el campo expandido" en La posmodernidad. Hal Foster. 8va. Ed. Buenos Aires: Kairós.
- Lafleur, Héctor et al. 2006. Las revistas literarias argentinas (1893-1967). Buenos Aires: El 8vo loco ediciones.
- Larrañaga, María Isabel. 1998. La arquitectura “racional” no ortodoxa en Buenos Aires 1930-1940 (N°007) Seminario Critica-Instituto de Arte Americano-1988 Bs. As. Noviembre. En <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0007.pdf> (consultada el 11/05/17).
- _____. 2017. “Modernidad heterodoxa en Buenos Aires. Un estudio de la casa de renta (1930-1940)” en Arquitectura moderna en Buenos Aires 1928-1945: un estudio de la casa de renta. María Isabel Larrañaga. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Octubre.
- Larrañaga, María Isabel y otros. 2017. Arquitectura moderna en Buenos Aires 1928-1945: un estudio de la casa de renta. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Octubre.
- Le Corbusier y Saugnier. 1927. Estética del Ingeniero. Martín Fierro, Mayo 28.
- Le Corbusier. 1998. Hacia una arquitectura. 1º reimpresión. Barcelona: Ediciones Apóstoles.
- _____. 2013. La ciudad del futuro. 4º edición. Buenos Aires: Editorial Infinito.
- _____. 1929. La arquitectura viviente. Revista Nuestra Arquitectura. Octubre.
- _____. 1929. La casa y la ciudad. Revista Nuestra Arquitectura. Noviembre.
- Liernur, Francisco y Silvestri, Graciela. 1993. El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Liernur, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando. 2004. Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Tomo A-B. Buenos Aires: AGEA.
- _____. 2004. Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Tomo O-R. Buenos Aires: AGEA.
- Liernur, Jorge Francisco. 2001. Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Loos, Adolf. 1980. *Ornamento y Delito. Y otros escritos*, 2º Ed.. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.
- López Anaya, Jorge. 2005. *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires: Emecé.
- López Martínez, Sergio. 2017. "La Escuela Clásico-Moderna de Buenos Aires" en *Arquitectura moderna en Buenos Aires 1928-1945: un estudio de la casa de renta*. María Isabel Larrañaga. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Octubre.
- Luna, Félix. 1981. *Conflictos y armonías en la historia argentina*, 2º ed.. Buenos Aires: Editorial Belgrano.
- Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela. 2009. *Impresiones Porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Echasa.
- Malosetti Costa, Laura. 2007. *Pampa, ciudad y suburbio*, Catálogo. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Marchán Fiz, Simón. 1987. *La estética en la cultura moderna*. Madrid: alianza editorial.
- Mele, Jorge. 2005. *Vanguardias Argentinas obras y movimientos en el siglo XX*, vol. 1, *Arquitectura 1900 - 1930*. Buenos Aires: Arte Gráfico - AGEA.
- Mendióroz, Carlos. 1931. *Las iglesias de Perret*. Revista Número. Abril.
- _____. 1931. *Exposiciones*. Revista Número. Diciembre.
- Miranda, Lida. *Estética, cultura y política en la revista Criterio (Argentina, 1928-1936)*; *Mondes Américains*; *Nuevo Mundo* *Mundos Nuevos*; 2015; 6-2015; 1-13. <http://hdl.handle.net/11336/54081> (consultada el 31/07/17)
- Mosquera, Ricardo. 1951. *Yrigoyen y el mundo nuevo*. Buenos Aires: Raigal.
- Muñoz, Miguel Ángel. 1998. *Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al centenario* en: Wechsler, Diana B. (Coord). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina. (1880-1960)* Buenos Aires: archivos CAIA/Jilguero, 1998.
- Novick, Alicia. 1998. *Alberto Prebisch. La vanguardia clásica*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- _____. 2014. *Alberto Prebisch*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial.
- Ocampo, Victoria. 1972. *La autenticidad de Alberto Prebisch*. En *Monografía de Artistas Argentinos*, cuaderno N°9, Alberto Prebisch, 9-10. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Olivera, Elena. 2019. *La cuestión del arte en el Siglo XXI. Nuevas perspectivas teóricas*. 1º ed. Buenos Aires: Paidós.
- Pacheco, Marcelo. 2006. *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*, 1era edición. Buenos Aires: MALBA.

- _____. 2013. Doscientos años de pintura argentina: de las vanguardias al informalismo, Vol. II, 1era ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Banco Hipotecario.
- Pagano, José León. 1938. El arte de los argentinos, Tomo II. Buenos Aires: Ediciones del autor.
- _____. 1940. El arte de los argentinos. Tomo III. Buenos Aires: Edición del autor.
- Payro, Julio. 1943. Guttero. Buenos Aires: editorial Poseidón.
- Panofsky, Erwin. 1972. Estudio sobre iconología. Madrid: Alianza editorial.
- Pellegrini, Aldo. 1967. Panorama de la pintura, arquitectura contemporánea. Buenos Aires: Paidós.
- Petrina, Alberto. 2017. "El estilo moderno en Buenos Aires: del mestizaje a la ortodoxia" en Arquitectura moderna en Buenos Aires 1928-1945: un estudio de la casa de renta. María Isabel Larrañaga. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Octubre.
- Piantanida, Sandro. 1926. Pintura Moderna. Martín Fierro, 3 de septiembre.
- Pistones, Santiago. Homonimia de la representación. 2016. (Nº04) Revista A&P, publicación de FAPyD-UNR., julio.
- Prebisch, Alberto. 1924. El XIV Salón Nacional de Bellas Artes. Martín Fierro, Septiembre – Octubre 9.
- _____. 1924. Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafuertistas. Martín Fierro, Mayo – Junio
- _____. 1924. El escultor Emilio Antonio Bourdelle, Revista de Arquitectura, noviembre.
- _____. 1925. El XV Salón Nacional. Los nuevos artistas. Martín Fierro, 17 de octubre.
- _____. 1925. Exposición Emilio Petorutti. Martín Fierro, 14 de noviembre.
- _____. 1926. Marinetti en los "Amigos del Arte". Martín Fierro, 8 de julio.
- _____. 1926. El XVI Salón anual de Bellas Artes. Martín Fierro, Noviembre 5.
- _____. 1927. Correspondencia. Prebisch versus Christophersen. Martín Fierro, Mayo 26.
- _____. 1927. El XVII Salón anual de Bellas Artes. Martín Fierro, Agosto 31 - Noviembre 15.
- _____. 1928. Exposiciones. Revista Criterio. 9 de agosto.
- _____. 1920. La cúpula. Revista de Arquitectura. Julio.
- _____. 1928. Los pintores jóvenes. Revista Criterio. 25 de agosto.
- _____. 1928. Exposiciones. Revista Criterio. 30 de agosto.
- _____. 1928. Exposiciones. Revista Criterio. 20 de septiembre.
- _____. 1928. Exposiciones. Revista Criterio. 27 de septiembre.
- _____. 1928. El XVIII Salón Nacional de Bellas Artes. Revista Criterio, 4 de octubre.
- _____. 1928. Exposiciones. Revista Criterio. 11 de octubre.

- _____. 1928. Orientaciones de la pintura moderna, Fragmentos de una conferencia leída en Amigos del Arte. Revista Criterio, 20 de diciembre.
- _____. 1930. Héctor Basaldua. Revista Número. Febrero.
- _____. 1930. Pintura: Pedro Figari y Héctor Basaldua. Revista Número. Agosto.
- _____. 1930. Arquitectura. Revista Número. Noviembre.
- _____. 1930. Arquitectura popular. Revista Número. Diciembre.
- _____. 1931. Una ciudad de América. Sur, Revista trimestral, Otoño.
- _____. 1931. Arquitectura y urbanismo. Revista Número. Octubre.
- _____. 1931. La nueva Arquitectura. Revista de Arquitectura. Enero.
- _____. 1931. Una casa en Belgrano. Revista Nuestra Arquitectura. Junio.
- _____. 1931. Arquitectura - Urbanismo. Revista Nuestra Arquitectura. Junio.
- Reynal, Maurice. 1926. Del impresionismo al cubismo, a propósito de la Retrospectiva del Salón de Independientes. Martín Fierro, 8 de junio.
- Rojas Paz, Pablo. 1924. Del estilo y el paisaje. Martín Fierro, 15 de mayo.
- Romero, José Luis. 2014. Latinoamérica, las ciudades y las ideas. Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores.
- _____. 1996. Breve Historia Contemporánea de la Argentina, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., Buenos Aires, 1996.
- Romero Brest, Jorge. 1951. Pintores y grabadores rioplatenses. Buenos Aires: Biblioteca Argos.
- Rowe, Colin.
- Sant' Elia, Antonio. 2007. "La arquitectura futurista (11 de julio de 1914)" en Futurismo: manifiestos y textos, 1º ed.- Buenos Aires: Quadrata.
- Salas, Horacio. 1995. El salto a la modernidad. Estudio preliminar. Revista Martín Fierro 1924-1927. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- _____. 2001. "Los años veinte: El ingreso de la modernidad" en Pintura Argentina panorama del período 1810-2000, vol. 11, Primeras Vanguardias. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- Sarlo, Beatriz. 1997. La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina, 2º Ed.. Buenos Aires: Nueva visión.
- _____. 1998. La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas, Buenos Aires: Editorial Planeta.
- _____. 2007. Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930, 1º ed. 4º reedición. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

- Sennett, Richard. 2019. Construir y habitar. Ética para la ciudad. Barcelona: Ediciones Anagrama.
- Shmidt, Claudia. 2018. ¿Transparencia o esplendor? Perret, Bustillo y Álvarez: el espectáculo de la modernidad en la arquitectura de Estado en Argentina. Registros Revista de Investigación Histórica, (on line) 2 (julio-diciembre): 148-171.
- _____. 2014. Mario Roberto Álvarez. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial.
- Silvestri, Graciela. 1999. Paisaje y representación. Prismas: revista de historia intelectual: 233-237.
- Sin autor. 1925. El Standard, base del estilo arquitectónico. Martín Fierro, 14 de noviembre.
- _____. 1926. La arquitectura y el mueble. Martín Fierro, 8 de julio.
- _____. 1926. Por los Salones. La protesta. Suplemento semanal, 28 de junio.
- _____. (Atribuido a Alberto Prebisch). 1931. La casa de Dios, Revista Número, diciembre.
- _____. 1931. La casa del hombre, Revista Número, octubre.
- Taine, Hipólito. 1945. Filosofía del arte, 1° edición. Buenos Aires: Joaquín Gil Editor.
- Varas, Alberto. 1997. Buenos Aires Metrópolis. Buenos Aires: Editorial: Técnica Cp 67.
- Vautier, Ernesto y Prebisch, Alberto. Ensayo de estética contemporánea. Revista de Arquitectura, Noviembre 1924.
- _____. 1925. Fantasía y Cálculo. Martín Fierro, 5 de agosto.
- _____. 1925. Hacia un nuevo estilo. Martín Fierro, 28 de agosto.
- _____. 1925. Arte decorativo, Arte falso. Martín Fierro, 25 de septiembre.
- _____. 1927. Un proyecto de Museo de Bellas Artes. Martín Fierro, 20 de enero.
- Wechsler, Diana. 1997. *Recepción de un debate. Reconstrucción de la polémica en torno a la formación de una plástica moderna en la prensa de Buenos Aires* en Arte y Recepción. Buenos Aires: archivos CAIA
- _____. 2001. "Tradición y Modernidad" en Pintura Argentina panorama del período 1810-2000, vol. 6, Spilimbergo y Guttero. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- Williams, Amancio. 1972. La arquitectura de Alberto Prebisch. En Monografía de Artistas Argentinos, cuaderno N°9, Alberto Prebisch, 47-48. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Xul Solar, Alejandro. 1924. Pettoruti. Martín Fierro, Septiembre – Octubre 9.
- Zubiría, Facundo de. 2019. Mundo propio. Fotografía argentina moderna 1927-1962, 1era edición. Buenos Aires: MALBA.

Palabras: 49.996

Apéndice de Imágenes

Capítulo I. Miradas: Buenos Aires entre 1924 y 1930



Fig. 1: Pio Collivadino, *Paseo Colón*, 1920. Óleo sobre tela, 83cm x 72cm. Colección Museo de Bellas Artes de la Boca de Artistas Argentinos "Benito Quinquela Martín". Fuente: Laura Malosetti Costa, *Collivadino*, (Buenos Aires: El Ateneo, 2006)



Fig. 2: Calle Reconquista. Buenos Aires, 1929. Fotografía, autor desconocido. Fuente: Argentina, Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. N° de inventario 10.075.



Fig. 3: Casa Virasoro, arquitecto Alejandro Virasoro, Buenos Aires, 1925. Fuente: Archivo digital Universidad de Rosario <http://www.biblioteca.fapyd.unr.edu.ar/leaves/archivo/arquitectura-argentina/mas-info/casa-calle-aguero.htm> (consultada el 10 de junio 2020)



Fig. 4: Detalle portón de la Casa Virasoro, arquitecto Alejandro Virasoro, Buenos Aires, 1925. Fuente: Infobae en <https://www.infobae.com/tendencias/2018/10/26/desde-edificios-emblematicos-hasta-casas-particulares-7-tesoros-arquitectonicos-imperdibles-de-open-house-buenos-aires/>(consultada el 10 de junio 2020)



Fig. 5: Casa Ricardo Rojas, arquitecto Ángel Guido, 1927. Fotografía: Carlos Zito en Plataforma Arquitectura Chile https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/911452/casa-museo-ricardo-rojas-la-arquitectura-de-eurindia/5c6d7746284dd1512900058e-casa-museo-ricardo-rojas-la-arquitectura-de-eurindia-foto?next_project=no(consultada el 10 de junio 2020)



Fig. 6: Detalle en el jardín de la Casa Ricardo Rojas, arquitecto Ángel Guido, 1927. Fotografía: Mariana Etulain en Plataforma Arquitectura Chile <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/911452/casa-museo-ricardo-rojas-la-arquitectura-de-urindia/5c6d6ed8284dd1af74000b4e-casa-museo-ricardo-rojas-la-arquitectura-de-urindia-foto>(consultada el 10 de junio 2020)



Fig. 7: Pio Collivadino, Súper Usina Puerto Nuevo, 1929, Técnica mixta sobre papel (grafito, acuarela y pastel). Medidas 78 cm x 104 cm. Colección Palacio de Hacienda. Ministerio de Economía. Fuente: Ministerio de Economía.



Fig. 8: Usina Puerto Nuevo, Compañía Italo Argentina de Electricidad (CIAE). Circa 1933. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Argentina, Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°563, N° de inventario 188.458.



Fig. 9: Manuel Gómez. Casa de Victoria Ocampo. 1929. Fotografía: Manuel Gómez. Fuente: Facundo de Zubiría, Mundo Propio. Fotografía argentina moderna 1927 – 1962, 1era edición, Barcelona: MALBA. 2019, 249.

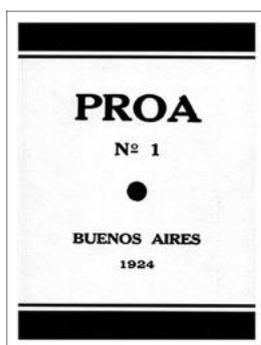


Fig. 10: Portada Revista PROA N°1, Buenos aires, Agosto 1924. Colección Privada. 1924. Fuente: Revista PROA N°1. Buenos Aires, 1924.



Fig. 11: Portada *Cristerio* N°25, Buenos Aires, 1928. Colección Privada.

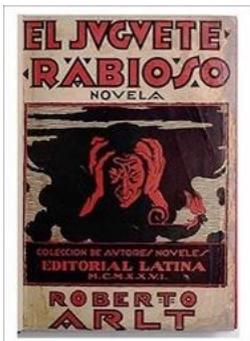


Fig. 12: Roberto Arlt. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Editorial latina, 1926.



Fig. 13: *Martín Fierro* N°1. Buenos Aires, 1924.



Fig. 14: Recorte fotografía y pie de foto publicada en *Caras y Caretas* el 26 de septiembre de 1925. Oliverio Girondo. Gran poeta argentino que acaba de publicar en Madrid un bello libro intitolado "Calcomanías". Fotografía: Archivo Caras y Caretas. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°139, N° de inventario 4326.

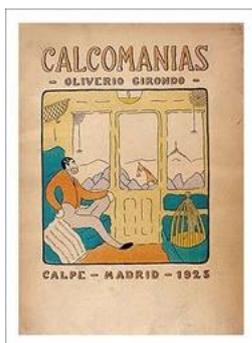


Fig. 15: Oliverio Gironde. *Calcomanías*, 1º ed. Madrid: Editorial Calpe, 1925. Biblioteca virtual Miguel Cervantes en http://www.cervantesvirtual.com/portales/oliverio_gironde/su_obra_literaria/ (consultada el 16 de mayo de 2020).

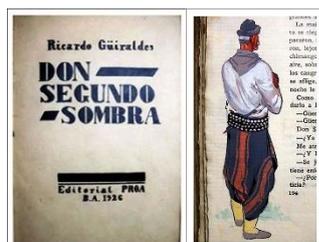


Fig. 16 y 17 :Portada e ilustración de la primera edición de Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes. Ejemplar 42. Los ejemplares originales en papel hilo ROMA fueron numerados del 1 al 60. Colección privada. Fuente: Roberto Güiraldes. Don Segundo Sombra. Buenos Aires: Editorial PROA, 1926.



Fig. 18: Revista *Número*, N°2. Buenos Aires, febrero de 1930.

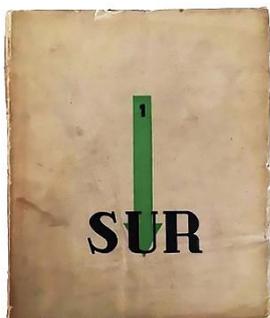


Fig. 19: Revista *Sur*, N°1, enero de 1931. Colección Privada.



Fig. 20: Conferencia de Albert Einstein en el Colegio Nacional de Buenos Aires. 1925. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°1626, N° de inventario 90.861.



Fig. 21: El Ministro de Italia, el Intendente de la Capital Sr. Noel y el Directorio de la Compañía Ítalo Argentina. 1923. Fotografía: Archivo Caras y Caretas. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°1499, N° de inventario 5.504.



Fig. 22: Intendente Municipal, José Luis Cantilo (1928-1930), y dirigentes de la CIAE en uno de los cuatro túneles de refrigeración durante la construcción de la Usina en Puerto Nuevo. Circa 1929. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°1500, N° de inventario 59.086.



Fig. 23: Usina Compañía Hispano-Argentina de Electricidad (CHADE) en Puerto Nuevo. Vista nocturna. Circa 1927. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Argentina, Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°3535, N° de inventario 225.803.



Fig. 24: Puerto Nuevo. La “CHADE” y la “CIAE”. Circa 1933. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Argentina, Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°563, N° de inventario 227.380.



Fig. 25: Presidente Alvear con la banda presidencial. *Caras y Caretas* n° 145 - 19 de mayo de 1928. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004674368> (consultada el 12 de abril de 2017).



Fig. 26: Ciudad iluminada por los festejos en honor de la visita del Príncipe De Gales. Página publicada en *Caras y Caretas* n° 69, del 29 de agosto de 1925, 64. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/0004647474> (consultada el 12 de mayo de 2020).



Fig. 27: Publicidad Compañía Argentina de Cemento Pórtland en Revista de Arquitectura N°126, junio de 1931, CCLXXIII. Fuente: Revista de Arquitectura N°126. Buenos Aires, 1931.



Fig. 28: Publicidad de Talleres Metalúrgicos San Martín en Revista de Arquitectura N°126, junio de 1931, CCLXXII. Fuente: Revista de Arquitectura N°126. Buenos Aires, 1931.



Fig. 29: Prebisch y Vautier, “¿Arte decorativo?”. *Martín Fierro* N° 23. Buenos Aires, 1926.



Fig. 30: “La arquitectura y el mueble”. *Martín Fierro* N°30 – 31, Buenos Aires, 1926.



Fig. 31: Presidente Hipólito Yrigoyen el día que asume su segundo mandato, octubre de 1928. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Archivo Instituto Yrigoyeniano.



Fig. 32: Presidente Hipólito Yrigoyen caminando junto al ministro del Interior Elpidio González, por el bajo, durante el incendio la Aduana de Buenos Aires, febrero de 1929. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Archivo Instituto Yrigoyeniano.

Capítulo II. Prebisch, el arquitecto-pensador



Fig. 33: Portada de la *Revista de Arquitectura* N° 26, 1919. Fuente: Revista de Arquitectura N° 26. 1919.



Fig. 34: “La cúpula” por Alberto Prebisch. En *Revista de Arquitectura* N° 26, página 11, Buenos Aires, 1919.

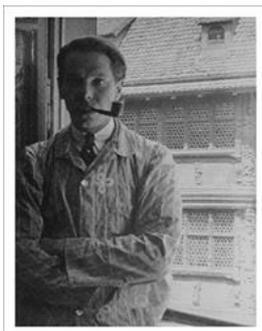


Fig. 35: Alberto Prebisch en Europa, 1922. Fotografía: autor desconocido. Fuente: Gutiérrez, Ramón (coord.). *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*. (Buenos Aires: CEDODAL, 1999) p. 101.



Fig. 36: Taller de André Lhote en París, circa 1925. Fotografía: AUTOR desconocido. Fuente: Galería y Museo One Arty Minute. Disponible en: <https://oneartymminute.com/lexique-artistique/academie-andre-lhote> (consulta:el 9 junio 2020)



Fig. 37: Alberto Prebisch y la bohemia de París, 1922. Fotografía: autor desconocido. Fuente: Gutiérrez, Ramón (coord.). *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*. (Buenos Aires: CEDODAL, 1999) p. 88.



Fig. 38: Arquitecto Alberto Prebisch hablando en la "Comisión de Cooperación Intelectual", circa 1936. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°2484, N° de inventario 110.616.



Fig. 39: Fotografía del retrato de la Sra, Victoria Ocampo de Estrada, óleo de Anselmo Miguel Nieto. Anselmo Miguel Nieto. 1926. Fotografía: Archivo Caras y Caretas Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°106, N° de inventario 7.723.



Fig. 40: Anselmo Miguel Nieto, *Retrato de la señora Victoria Ocampo*, 1922. Óleo sobre tela, 180 x 127 cm. Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Inventario N° 6590.

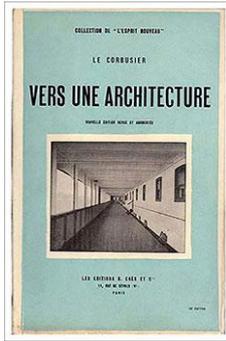


Fig. 41: Portada de Le Corbusier. 1924. *Vers une architecture*. Paris: Les editions. Les editions G. Crès. Fuente: <https://veredes.es/blog/le-corbusier-vers-une-architecture-1923/> (consultada el 17 de octubre de 2018)



Fig. 42: Portada de la revista *L'Esprit nouveau. Revue illustrée de l'activité contemporaine*. N° 17. Ozenfant, Amedée (1886-1966) & (LE CORBUSIER [Charles-Édouard Jeanneret]) (1887-1965) A la venta Librería: HattRareBooks ILAB & CINOA (Hägersten, N/A, Suecia). Fuente: <https://www.iberlibro.com/LEsprit-nouveau-Revue-illustr%C3%A9e-lactivit%C3%A9-contemporaine/30332051010/bd>(consultada el 10 de mayo de 2020)



Fig. 43: Silos Molinos Rio de la Plata, circa 1998. Fotografía: autor desconocido. Fuente: Buenos Aires Demolida (B.A.D.) <https://imglade.com/media/1340655477155016269> (consultada el 29 mayo 2020)

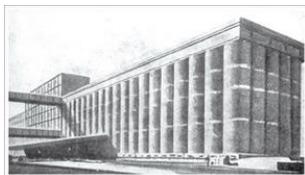


Fig. 44: Imagen trucada y mal identificada de los silos de Bunge y Born. Fuente: Le Corbusier: “Trois rappels a MM. les architectes : le volume”, en *L'Esprit Nouveau* n°1 - 1920. París, 1920, p. 91.



Fig. 45: Proyecto para el Museo de Bellas Artes de la Plata. Publicada en la Revista Martín Fierro N° 37 página 293. “Un proyecto de museo”. Fotografía. Fuente: Alberto Prebisch y Ernesto Vautier. “Un proyecto de museo”, *Martín Fierro* N°37. Buenos Aires, 1927.

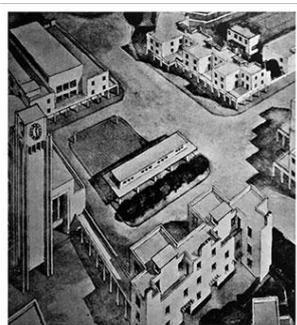


Fig. 46: Proyecto ciudad Azucarera en la Provincia de Tucumán presentado en el XIV Salón Nacional de Bellas Artes. Alberto Prebisch y Ernesto Vautier. Plaza central. 1924. Fuente: Alberto Prebisch y Ernesto Vautier. “El XIV Salón Nacional de Bellas Artes”, *Martín Fierro* N° 10/11. Buenos Aires, 1924.



Fig. 47: Vista de la calle principal hacia el Centro Cívico. Fotografía: Desconocido. Fuente: Ramón Gutiérrez (coord.). *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición* (Buenos Aires: CEDODAL, 1999) p. 67.

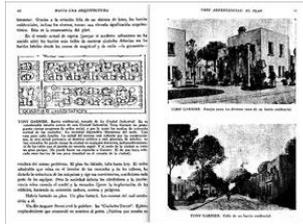


Fig. 48: La ciudad industrial de Tony Garnier. Publicados en *Hacia una arquitectura*, página 40-41. 1998. Fuente: Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. 1º reimpresión. (Buenos Aires: Ediciones Apóstoles, 1998).



Fig. 49: “Arquitectura”, por Alberto Prebisch. Publicada en la Revista Martín Fierro N°30 - 31, página 227. 1926. Fuente: “La arquitectura y el mueble”. Revista Martín Fierro N°30 - 31. Buenos Aires, 1926.

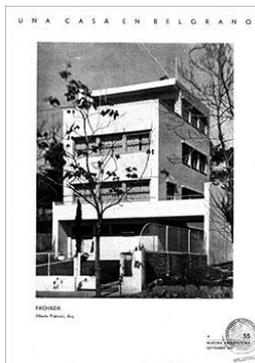


Fig. 50: Fachada casa de Raúl Prebisch, arquitecto Alberto Prebisch. 1930. Fotografía: Desconocido. Publicada en Alberto Prebisch. “Una casa en Belgrano”. Revista Nuestra Arquitectura N° 26. Buenos Aires, 1931. 55. Fuente: Centro de documentación “Profesor Arq. Manuel Ignacio Net”, FADU, UBA.

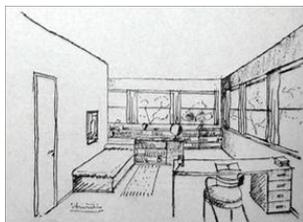


Fig. 51: Diseño de perspectiva del escritorio. Último nivel superior. Alberto Prebisch. 1930. Fotografía: autor desconocido. Publicada en Alberto Prebisch. “Una casa en Belgrano”. *Nuestra Arquitectura* N° 26. Buenos Aires, septiembre de 1931, p. 58. Fuente: Centro de documentación “Profesor Arq. Manuel Ignacio Net”, FADU, UBA.



Fig. 52: Detalle de la terraza, con sus ventanas alargadas, de la casa de Raul Prebisch realizada por Alberto Prebisch en 1930. Alberto Prebisch. 1930. Fotografía: autor desconocido. Publicada en Alberto Prebisch. “Una casa en Belgrano”. *Nuestra Arquitectura* N°26. Buenos Aires, 1931, p. 61. Fuente: Centro de documentación “Profesor Arq. Manuel Ignacio Net”, FADU, UBA.

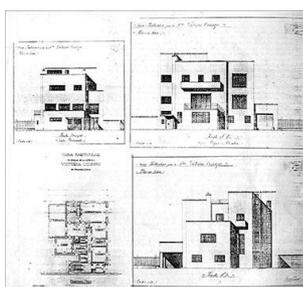


Fig. 53: Plano y vistas de la casa de Victoria Ocampo por Alejandro Bustillo, en Palermo, 1929. Casa Victoria Ocampo. Alejandro Bustillo. 1929. Fotografía: autor desconocido. Fuente: Biblioteca de Arquitectura Hilarión Hernández Larguia- Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño - Universidad Nacional de Rosario. “Casa Victoria Ocampo” Disponible online: <http://www.biblioteca.fapyd.unr.edu.ar/leaves/archivo/arquitectura-argentina/mas-info/casa-victoria-ocampo.htm> (consultada el 3 de febrero de 2020).

Capítulo III. La nueva crítica para un arte nuevo



Fig. 54: Portada *Martín Fierro* N°4 Fuente: Oliverio Girondo, “Manifiesto de «Martín Fierro»”. Revista *Martín Fierro* N°4. Buenos Aires, 1924.



Fig. 55: El escritor Oliverio Girondo con sus nuevas barbas. 1930. Fotografía: Archivo Caras y Caretas. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°139, N° de inventario 4.952.



Fig. 56: Comparación entre “Arte decorativo, arte falso”. Publicada en *Martín Fierro* N°23. Fuente: Alberto Prebisch y Ernesto Vautier. “Arte decorativo, arte falso”, *Martín Fierro* N° 23, Buenos Aires, 1925.

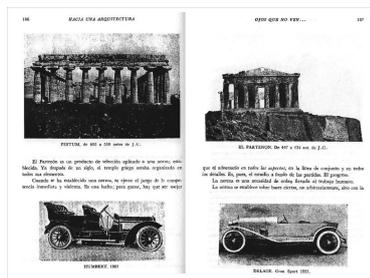


Fig. 56 (Bis): Arquitecturas clásicas y la máquina. Publicados en *Hacia una arquitectura*, página 106-107. 1998. Fuente: Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. 1º reimpresión. Buenos Aires: Ediciones Apóstoles, 1998



Fig. 57: Horacio Butler, *Los zapallos*, 1928, óleo s/tela. Colección privada. Fuente: Lauria Adriana y Enrique Llambías, *Un panorama del siglo XX* [en línea], Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino, 2003 disponible en: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/grupo_paris/4_histo5.php(consultada el 17 de mayo de 2019).

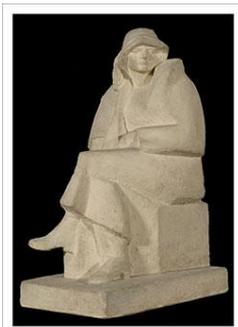


Fig. 58: Pablo Curatella Manes, *La mujer del tapado grueso*, escultura, yeso, 40 x 27 x 17 cm, ca.1921/1923. Fuente: Colección MNBA. Inventario N° 7241. El título original de la obra es: *La femme au gros manteau*. Donación del autor, 1949-1965



Fig. 59: Pablo Curatella Manes junto a *Lancelot y Geneviève*, bajorrelieve, París, 1925. Fuente: Pablo Curatella Manes Sitio Oficial <https://www.pablo-curatella-manes.com/new/es/biografia.html> (consultada el 10 de junio 2020)

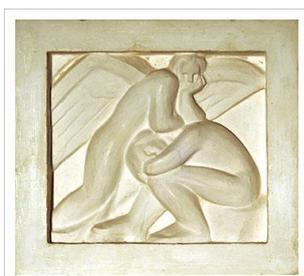


Fig. 60: Antonio Silvestre Sibellino, *Fatalidad*, modelado, vaciado, yeso, 43 x 38 cm, 1924. Fuente: MNBA. Inventario 9468. Donación, Sibellino, Magdalena Laguna y Orus de. 1995



Fig. 61: Pablo Curatella Manes, *El acordeonista*, escultura Bronce, patina marrón. Fundición C. Valsuani, París, 43 x 22 x 22,5 cm, 1922. Fuente: Colección MALBA. Inventario: 1999.01. Donación: Eduardo F. Costantini, Buenos Aires



Fig. 62: Alfredo Bigatti, *Homenaje a Alfredo Guttero*, escultura, relieve-yeso, 55,5 x 37 cm, 1933. Fuente: Colección Forner Bigatti. Datos: Firmado: ab/der. (Faltante). El original en piedra se encuentra en el Cementerio de la Chacarita, Ciudad de Buenos Aires.



Fig. 63: Artículo de Alberto Prebisch titulado “El XV Salón Nacional. Los nuevos artistas”. 1925. Fuente: Alberto Prebisch. “El XV Salón Nacional. Los nuevos artistas”. *Martín Fierro* N°24. Buenos Aires, 1925, p. 174.



Fig. 64: Foto de la obra “Desnudo” de Horacio Butler, tercera medalla en Pintura del Salón Nacional de Bellas Artes (octubre de 1925). Publicada en *Martín Fierro* N° 24 artículo de Alberto Prebisch “El XV Salón Nacional. Los nuevos Artistas” página 174. año 1925. Horacio Butler. Desnudo. 1925. Fotografía: Martín Fierro. Fuente: Argentina, Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°3427, N° de inventario 69.817.

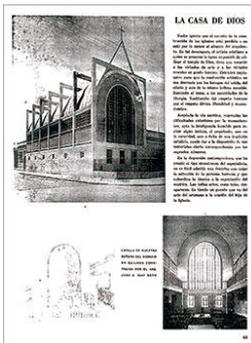


Fig. 65: “La casa de Dios”, artículo sin firma atribuido a Alberto Prebisch. Publicada en la Revista Numero N°23 - 24, página 81. 1931. Fuente: “La casa de Dios”, Revista Criterio N°23 - 24. Buenos Aires, 1931.



Fig. 66: “Las iglesias de Perret”, artículo de Carlos Mendióroz. Publicada en la Revista Número N° 16, página 29-32. 1931. Fuente: Revista Número N° 16. Buenos Aires, 1931.

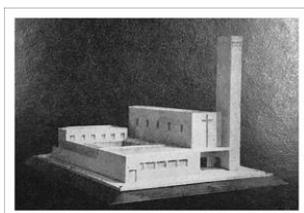


Fig. 67: Maquette de una iglesia que figuró en el Primer Salón de Arquitectura Argentina Contemporánea – septiembre de 1933. Fuente: Academia Nacional de Bellas Artes. 1972. “Alberto Prebisch”. En *Monografía de Artistas Argentinos*, cuaderno N°9, 31.



Fig. 68: “Hacia un nuevo estilo”. Publicada en la Revista Martín Fierro N°21, página 151. 1925. Fuente: Alberto Prebisch y Ernesto Vautier. “Hacia un nuevo estilo”. Revista Martín Fierro N° 21. Buenos Aires, 1925.



Fig. 69: “Estética de un ingeniero”. Publicada en *Martín Fierro* N°41 Fuente: Le Corbusier y Saugnier. “Estética de un ingeniero”. *Martín Fierro* N°41, Buenos Aires, 1927, p. 348.

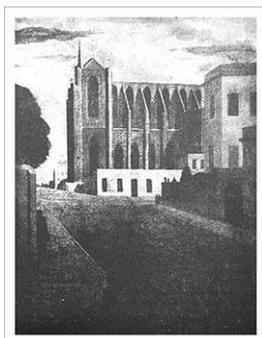


Fig. 70: Adolfo Travascio, *La catedral*, 1925. Publicada en *Martín Fierro* N° 24 página 175. “El XV° Salón Nacional. Los nuevos artistas”. 1925. Fotografía. Fuente: Alberto Prebisch, “El XV° Salón Nacional. Los nuevos artistas”. *Martín Fierro* N°24. Buenos Aires, 1925.



Fig. 71: Horacio Butler. *Decoración mural*, 1928, óleo s/tela, 128 x 79,5 cm. Colección privada. Fuente: Lauria Adriana y Enrique Llambías, “Un panorama del siglo XX” [en línea], Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino, 2003 disponible en: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/grupo_paris/4_histo5.php (consultada el 17 de mayo de 2019).

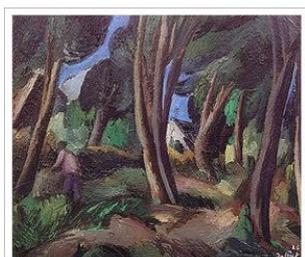


Fig. 72: Juan Del Prete. *Paisaje*, 1926, óleo sobre cartón entelado, 55 x 65 cm. Colección privada. Fuente: Lauria Adriana y Enrique Llambías, “Un panorama del siglo XX” [en línea], Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino, 2003 disponible en: http://cvaa.com.ar/02dossiers/la_boca/5_14delprete.php (consultada el 17 de mayo de 2019).



Fig. 73: André Lhote, *Le Marin A L'accordeon*, 1920, óleo sobre lienzo, 102,6 x 78,1 cm. Colección privada. Fuente: WahooArt.com, In the Art business since 2004. disponible en:

https://es.wahooart.com/Art.nsf/Art_ES?Open&Query=lhote,lhote (consultada el 11 de marzo de 2017).

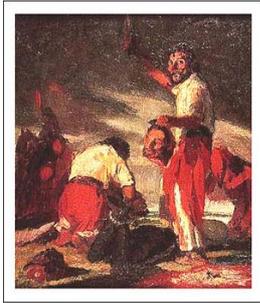


Fig. 74: Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Los degolladores*, 1926, óleo sobre tela, 72 x 63 cm. Fuente: Arte de la Argentina, disponible en:

<https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/pintura/cesareo-bernaldo-de-quiros>(consultada el 9 de marzo de 2020).

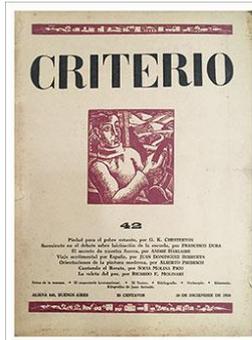


Fig. 75: Portada *Criterio* N° 42. Fuente: Revista *Criterio* N° 42. Buenos Aires, 20 diciembre de 1928.



Fig. 76: Foto de pintura *El Ciego*. Raquel Forner. 1925. Fotografía: Archivo Caras y Caretas. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°2768, N° de inventario 70.515.

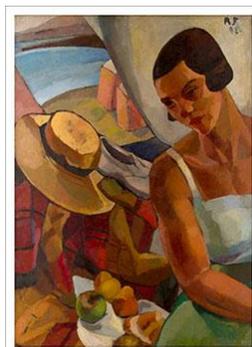


Fig. 77: Raquel Forner, *Bañista*. Óleo sobre cartón, 96 x 71,2 cm. 1928. Fuente: Colección MNBA. Inventario N° 6105.



Fig. 78: Victor Cúnsolo, *Vuelta de Rocha*, 1929. Óleo sobre hardboard, 69 x 79 cm. Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Inventario N° 7219

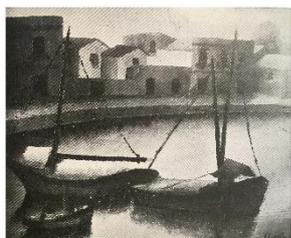


Fig. 79: Victor Cúnsolo, *Atardecer gris*, circa 1929. Colección Privada. Fuente: Pagano, José León. *El arte de los argentinos, Tomo II*. Buenos Aires: Ediciones del autor, 1938.



Fig. 80: Emilio Pettoruti, *Sombras en la ventana*, 1925, óleo sobre madera, 41.5 x 26 cm. Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Inventario N° 7660.

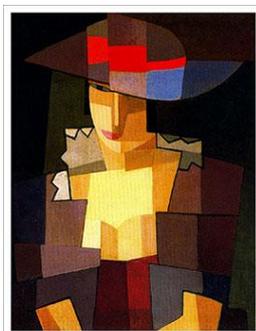


Fig. 81: Emilio Pettoruti, *Penserosa*, 1920, óleo sobre tela pegada sobre cartón, 64 x 49 cm, Colección Natalia Kohem. Fuente: López Anaya, Jorge. *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires: Emecé. 2005.



Fig. 82: Norah Borges, *Pablo y Virginia*, óleo sobre cartón, 49 x 59 cm, Colección Privada. Fuente: Evar Méndez. "Asunto fundamental". *Martín Fierro* N°44/45. Buenos Aires, 1927, p. 475.



Fig. 83: Norah Borges, Niñas a la puesta del sol, 1926, ilustración, 1926.
Fuente: Alberto Prebisch. “Los dibujos de Norah Borges”. *Martín Fierro* N°36. Buenos Aires, 1926, p. 279.



Fig. 84: “Marinetti en los Amigos del Arte” de Alberto Prebisch. Fuente: Alberto Prebisch. “Marinetti en los Amigos del Arte”. *Martín Fierro* N°30 - 31. Buenos Aires, 1926, p. 221.



Fig. 85: Alfredo, Guttero, Bañistas en la playa, 1928. Yeso cocido sobre madera, 118,5 x 180,5 cm. Colección Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson. Fuente: Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson. Inventario N° 500-3719-236.



Fig. 86: Pintura. Elevadores rosarinos, 1928 óleo s/madera, 58,7 x 70 cm. Colección privada. Alfredo Guttero, Elevadores rosarinos, 1928. Fuente: Lauria Adriana y Enrique Llambías, Un panorama del siglo XX [en línea], Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino, 2003 disponible en: http://www.cvaa.com.ar/01sigloxx/03_01_malharro.php(consultada el 17 de mayo de 2019).

Capítulo IV. Los paisajes urbanos de Guttero



Fig. 87: Fotografía de un autorretrato del artista, dedicada a su madre. Copia de época, gelatina de plata. Blanco y negro, 26,5cm x 20,6cm; 20cm x 25cm. Manuscrito en tinta negra: “Para la mamita [ilegible] con todo el cariño de Alfredo Guttero / Paris 1908-1909”. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Fototeca Fundación Espigas. N° de inventario f07748 <http://bdd.espigas.org.ar/fototeca/html/photo.php?photo=7857>(consultada el 10 de mayo de 2020).

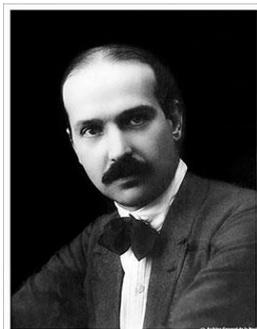


Fig. 88: Alfredo Guttero, jurado del XI Salón de Rosario. 1929. Fotografía: Archivo Caras y Caretas. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°2178, N° de inventario 116.230.



Fig. 89: Artistas criollos en París. El pintor Mario Canale junto a Alfredo Guttero, cuyos cuadros habían recibido premios en el Salón de Otoño. 1908. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°2178, N° de inventario 94.704.



Fig. 90: "Alfredo Guttero" por Pedro Blake. Publicada en la Revista Martín Fierro N°26, página 19. 1925. Fuente: Pedro Blake. "Alfredo Guttero". Revista Martín Fierro N° 26. Buenos Aires, 1925.

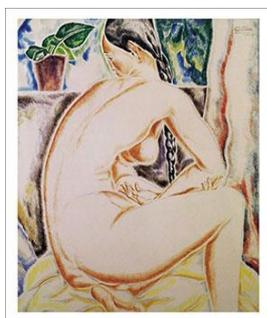


Fig. 91: Alfredo Guttero, Desnudo. Yeso patinado sobre aglomerado de madera, 184 x 121 cm. 1928. Fuente: Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Inventario 1907



Fig. 92: Marcelo T. de Alvear, presidente de la Nación, asiste a la apertura del XIV Salón Nacional de Arte realizado en el Pabellón Argentino- septiembre 1924. Fotografía: autor desconocido. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°996, N° de inventario 37.284.



Fig. 93: Marcelo T. de Alvear, presidente de la Nación y otras personas en la inauguración del XV Salón Nacional de Arte - septiembre 1925. Fotografía: autor desconocido. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°1000, N° de inventario 37.368.



Fig. 94: XIV Salón Nacional de Bellas Artes, Galería de Cuadros. Se exhibe el Primer premio: óleo *Chola desnuda* de Alfredo Guido. 1924. Fotografía: autor desconocido. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°3429, N° de inventario 183.857.



Fig. 95: XIV Salón Nacional de Bellas Artes. Recorte: obras de Alfredo Guttero. 1924. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°3429, N° de inventario 183.857.



Fig. 96: XIV Salón Nacional de Bellas Artes, otro rincón de la Galería de Cuadros. 1924. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Argentina, Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°3429, N° de inventario 183.855.



Fig. 97: XIV Salón Nacional de Bellas Artes. Recorte: escultura *Cabeza de Dolor* de Luis Falcini. 1924. Fuente: Argentina, Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°3429, N° de inventario 183.855.



Fig. 99: Retrato de Alfredo Guttero con dedicatoria manuscrita en tinta negra. Foto de época, blanco y negro, 16,8cm x 11,8cm. Al dorso, inscripción de tercero, manuscrito en lápiz y en tinta azul "Génova 1927". Fotografía: Estudio fotográfico T. Santacroce Genova, 1927. Fuente: Fototeca Fundación Espigas. N° de inventario f07723
<http://bdd.espigas.org.ar/fototeca/html/photo.php?photo=7832> (consultada el 10 de mayo de 2020).

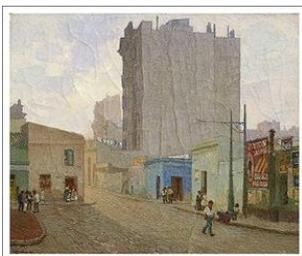


Fig. 100: Pio Collivadino, *Independencia y Paseo Colón*, 1920. Fuente: Laura Malosetti Costa, Collivadino, Buenos Aires: El Ateneo, 2006



Fig. 101: Foto de la pintura de la ciudad de Pio Collivadino, 1924. Fotografía: Foto Zuretti. Archivo Caras y Caretas. Fuente: Argentina, Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°2762, N° de inventario 70.079.



Fig. 102: Adolfo Bellocq, Mala sed, 1929. Aguafuerte, 49 cm x 36 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén.

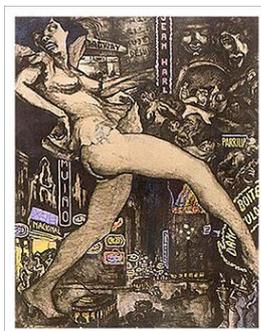


Fig. 103: Guillermo Facio Hebequer, Calle Corriente, circa 1931. Litografía, 40 cm x 30 cm. Colección Vermeer

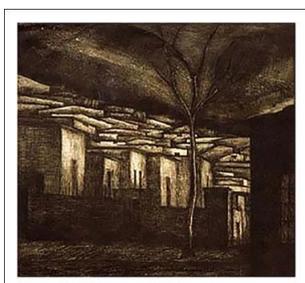


Fig. 104: José Arato, Paisaje de suburbio, s/d Aguafuerte, 29,5 cm x 32,5 cm. Colección Privada. Fuente: Pagano, José León. *El arte de los argentinos, Tomo II*. Buenos Aires: Ediciones del autor, 1938.



Fig. 105: Pintura Acuarela, lápiz sobre papel. Medidas 36 cm x 26,5 cm. Alejandro Xul Solar, Místico, 1924. Colección María Luisa Bemberg. Donada en 2004. Fuente: Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Inventario 10687.



Fig. 106: Xul Solar, El túnel. 1924. Acuarela sobre papel. Témpera sobre papel sobre terciado. Medidas 37,3 cm x 40 cm. Colección Privada. Fuente: Varas, Alberto. Buenos Aires Metrópolis. Buenos Aires: Editorial: Técnica Cp 67, 199.



Fig. 107: Pintura óleo sobre tela. Medidas 114cm x 70cm. Emilio Petroruti, Arlequín, 1928. Fuente: Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Inventario 1876.



Fig. 108: Óleo sobre tela, 180cm x 136cm. Colección privada. Alfredo Guttero, Anunciación, 1927. Fuente: Catalogo Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción. Buenos Aires: MALBA, 2006.



Fig. 109: Alfredo Guttero, Anunciación. Yeso patinado sobre aglomerado de madera, 184 x 121 cm. 1928. Fuente: Colección MNBA. Inventario 1907. Recibió el Premio Baltimore Museum. Donación de Alfredo Guttero en 1932



Fig. 1: Retrato de Alfredo Guttero en su taller. Autor desconocido, foto de época, blanco y negro 17,5cm x 23,5cm. Circa 1929. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Fototeca Fundación Espigas. N° de inventario f07724 <http://bdd.espigas.org.ar/fototeca/html/photo.php?photo=7833> (consultada el 10 de mayo de 2020).



Fig. 110: Pintura 60cm x 70cm. Alfredo Guttero, *Paseo Colón y Chile*, 1929. Fuente: <https://en.todocoleccion.net/art-oil-painting/alfredo-guttero-att-argentina-1882-1932-puerto-embarcaciones-personas-oleo-carton-firmado-1909~x29501113> (consultada el 10 de mayo de 2020).

También en <https://poramoralarte-exposito.blogspot.com/2018/11/alfredo-guttero-1882-1932.html?m=0&hl=es> 419

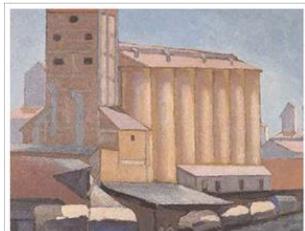


Fig. 111: Alfredo Guttero, *Silos*, circa 1928. Colección Carlos Semino. Fuente: Carlos Semino, 2020.



Fig. 112: Alfredo Guttero, 1928, *Paisaje de Puerto Nuevo o Paisaje de puerto*. Pintura pigmento industrial, yeso, cola natural sobre madera terciada, 61cm x 71cm. Colección particular.. Fuente: *Catalogo Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*. Buenos Aires: MALBA, 2006.



Fig. 113: Paseo Colón y la ciudad hacia el Noroeste. 1925. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Argentina, Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°70, N° de inventario 227.243.



Fig. 114: Paseo Colón y Moreno. La ciudad hacia el sud. 1930. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Argentina, Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N°70, N° de inventario 227.372.

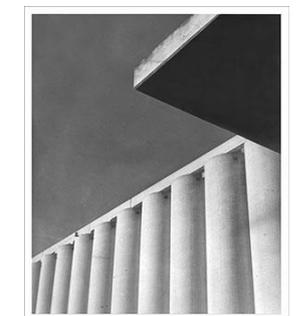


Fig. 151: Vista parcial de un elevador de granos de la Capital Federal. Circa 1929. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Argentina, Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos. Fondo: Acervo Gráfico Audiovisual y Sonoro. Serie Repositorio Gráfico. Caja N° 1176, N° de inventario 196.956.

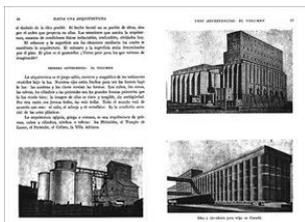


Fig. 116: Silos y elevadores para trigo en Canadá. Publicados en *Hacia una arquitectura*, página 16-17. 1998. Fuente: Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. 1º reimpression. Buenos Aires: Ediciones Apóstoles, 1998



Fig. 117: Alfredo Guttero, *Elevadores*, 1928. Óleo sobre cartón. Mide 16cm x 21cm. Ref: En el reverso etiqueta de "Exposición Homenaje de Alfredo Guttero" organizada por la Dirección Nacional de Bellas Artes donde fue expuesta bajo n° 87 de catálogo. La etiqueta está firmada por Raquel Forner, Alfredo Bigatti y otros artistas. Fuente: disponible en: <http://sarachaga.com.ar/87-rubro1.html#!prettyPhoto> (consultada el 12 de marzo de 2020).



Fig. 118: Alfredo Guttero, *Molino El Porteño*, 1928. Fuente: Catalina V. Fara. "Buenos Aires expuesta. Pinturas sobre el paisaje urbano en el Salón Nacional de bellas artes 1911- 1939". Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" N°44. Buenos Aires, 2014. http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/132/html_87 (consultada el 11 de junio de 2017).



Fig. 119: Alfredo Guttero, *Silo*, 1928. Fuente: Fondo Nacional de las Artes. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Inventario N° 7718.



Fig. 120: Paisaje de Guttero, yeso cocido y pigmentos sobre madera, 60cm x 70cm. Firma en ángulo superior derecho "Guttero 1929". Alfredo Guttero, Paisaje, 1929. Fuente: María Elena Babino. Catálogo artístico del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, 1era edición. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, 2005



Fig. 121: Alfredo Guttero, *Sin título*, 1929. Pintura óleo sobre madera terciada, 60cm x 72cm. Colección particular. Fuente: Catalogo Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción. Buenos Aires: MALBA, 2006.

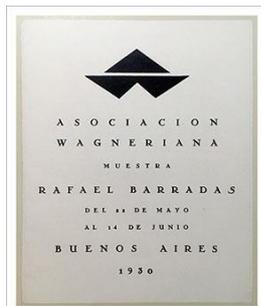


Fig. 122: Catálogo muestra Rafael Barradas, Buenos Aires, 1930. Asociación Wagneriana. Sección Arte Plástico, Buenos Aires. Del 22 de mayo al 14 de junio de 1930. Fuente: *Catálogo Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*. Buenos Aires: MALBA, 2006.



Fig. 123: Rafael Barradas, *La familia*, 1922. Óleo sobre tela, 108 x 140 cm. Fuente: Colección Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay. Inventario N° 1606. En MNAVU <http://acervo.mnav.gub.uy/obras.php?q=na:2> (consultada el 25 de junio de 2020)

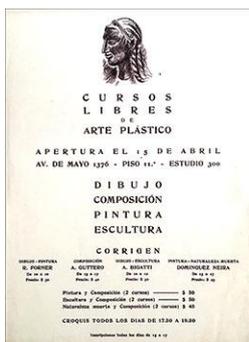


Fig. 124: Afiche “Cursos libres de Arte Plástico”, 1932. Av. De Mayo 1376, piso 11°, Estudio 300. Desde el 15 de abril, 1932. Fuente: Catálogo Alfredo Gutierrez. Un artista moderno en acción. Buenos Aires: MALBA, 2006.113.

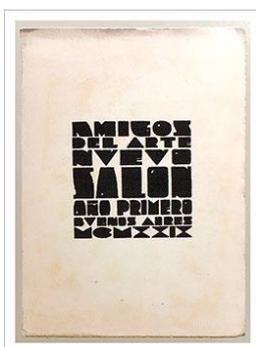


Fig. 125: Catálogo Nuevo Salón. Año primero. Buenos Aires, 1929. Asociación Amigos del Arte. Buenos Aires, 1929. Ediciones Alfa. Diseño de cubierta: Pablo Tosto; diseño de colofón: Pompeyo Audivert. Fuente: Catálogo Alfredo Gutierrez. Un artista moderno en acción. Buenos Aires: MALBA, 2006.

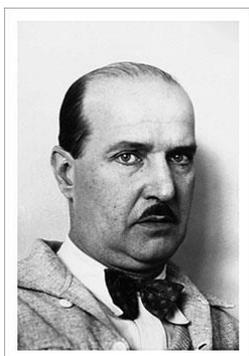


Fig. 126: Horacio Coppola, *Retrato de Alfredo Gutierrez*, 1931. Copia de prueba de los negativos originales. Colección particular. Fuente: *Catálogo Alfredo Gutierrez. Un artista moderno en acción*. Buenos Aires: MALBA, 2006.



Fig. 127: Horacio Coppola, *Riachuelo desde Vuelta de Rocha*, 1936, Buenos Aires,. Fuente: Archivo Coppola. Buenos Aires. *Visión fotográfica, 1905-1978*. Coppola, Horacio; Prebisch, Alberto; Anzoategui, Ignacio B., 2ª ed. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1937, 226.

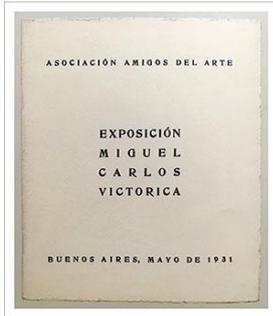


Fig. 128: Catálogo exposición Miguel Carlos Victoria, Buenos Aires, 1931. Asociación Amigos del Arte, Buenos Aires, 1931. Fuente: Catalogo Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción. Buenos Aires: MALBA, 2006.



Fig. 129: Óleo sobre Cartón, 23 cm x 26 cm. Miguel Carlos Victoria, Barrerita sobre la calle Parker, 1929. Colección Particular. Fuente: Catálogo Miguel Carlos Victoria, un príncipe en la Boca. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2014, 17.



Fig. 130: Horacio Coppola, fotografía *Mundo propio*, 1927, Buenos Aires. Fuente: Facundo de Zubiría, *Mundo Propio. Fotografía argentina moderna 1927-1962*, 1era edición, Buenos Aires: MALBA. 2019, 13.



Fig. 131: Fotografía *Calle California. Vuelta de Rocha. La Boca*, Buenos Aires, 1931. Impresión en gelatina de plata, impresa en 1996, 7 5/8 x 11 5/16 " (19.4 x 28.7 cm). Horacio Coppola. Fuente: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern <https://artblart.com/tag/from-bauhaus-to-buenos-aires-grete-stern-and-horacio-coppola/>