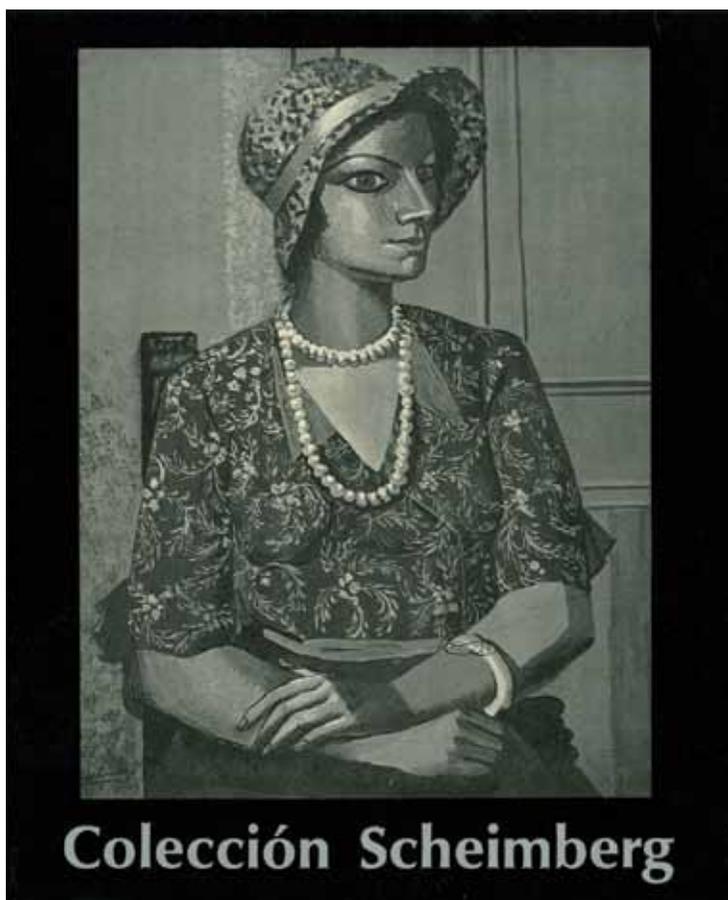


Simón Scheimberg y Luis Seoane

• TALÍA BERMEJO •

Conicet, Untref (Argentina)



1

Estaba muy lejos de pensar que aquel abogado –fallecido recientemente– que me presentaron un mediodía de 1937 en un desaparecido restaurante americano de la calle Corrientes, entre Talcahuano y Uruguay, era un extraordinario aficionado al arte en general. Aquel día charlamos únicamente de la guerra en España, de donde yo acababa de llegar como pude, procedente de la zona ocupada por las fuerzas de Franco. Luego resultó ser uno de los más importantes coleccionistas de pintura, escultura, grabados y libros de arte de Buenos Aires¹.

Cuando Luis Seoane López (Buenos Aires, 1910 – La Coruña, 1979) dedica estas palabras de homenaje a Simón Scheimberg (Carlos Casares, Provincia de Buenos Aires, 1894 – Buenos Aires, 1973), en febrero de 1974, parecían cancelarse indefinidamente las expectativas de que la Argentina, por fin, se consolidara como país democrático, un tema esencial que durante años había alimentado esperanzas, discusiones apasionadas y

numerosas cartas entre el artista y el abogado. El país se debatía durante el breve retorno a la constitucionalidad que significó el último gobierno de Juan Domingo Perón, entre la crisis social y económica, los conflictos internos del partido y la avanzada militar que culminaría con el golpe de estado en 1976².

Bajo la convicción de que “la obra de arte se crea para el pueblo y debe ser patrimonio del pueblo”³, poco antes de morir Scheimberg, en 1970, junto a su esposa Aída Baidenbaum y sus hijos decidieron legar la colección que habían reunido desde los años cuarenta al Museo Nacional de Bellas Artes. Los acontecimientos determinaron que la voluntad democrática de los Scheimberg se viera en algún modo traicionada bajo la macabra paradoja que significó la realización, en septiembre de 1977, de la primera muestra pública del conjunto en el museo durante el gobierno de facto del Teniente General Jorge Rafael Videla⁴ (fig. 1).

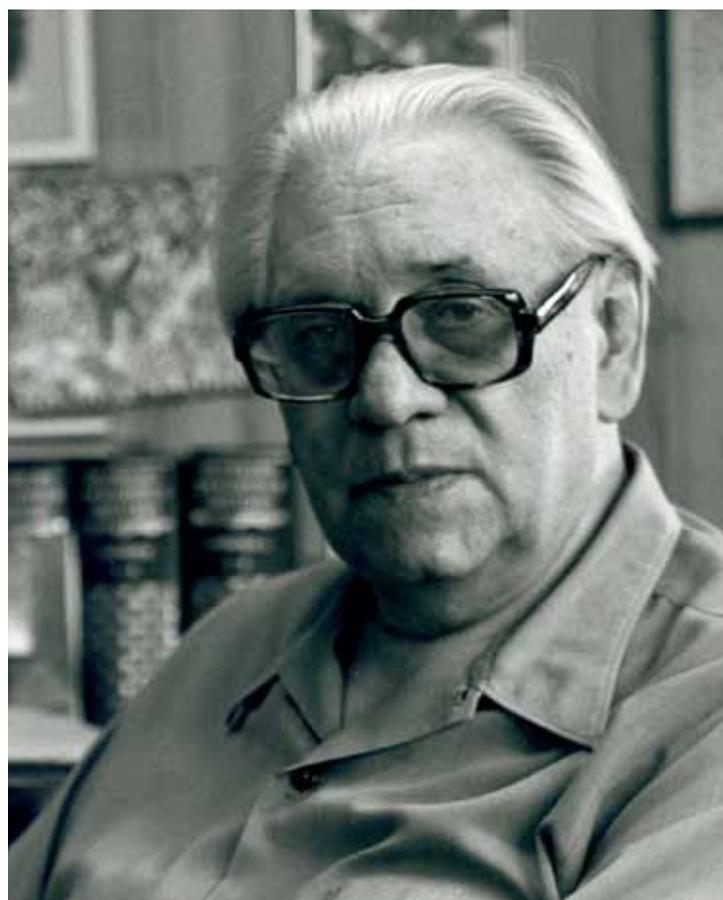
A partir de 1937, Scheimberg y Seoane sostuvieron una profunda amistad apoyada en más de una afinidad en términos de arte y literatura; también, respecto de religión y política. Recién llegado a Buenos Aires, Seoane encontraba un interlocutor comprometido con el desarrollo artístico local que luego se transformaría en un benefactor de su generación y en un representante del coleccionismo dentro de la comunidad judía en Buenos Aires. No obstante, en tiempos de la Guerra Civil Española y en vísperas del mayor conflicto armado de la historia, lo fundamental de ese encuentro consistía en la reunión de dos aliados a favor de la causa republicana, el frente contra los fascismos, las luchas antirracistas y antisemitas. El contexto nacional de los años treinta, sometido, desde el golpe del General José Félix de Uriburu del 6 de septiembre de 1930, a un régimen político regresivo, fraudulento y autoritario, había extremado las tensiones del mapa cultural transformándolo en un escenario candente, movilizado por los sucesos internacionales y locales, las organizaciones internas político-culturales y la polarización de los debates en torno a los compromisos que debían asumir los intelectuales en esta coyuntura⁵. Ambos actores se vieron involucrados en estos terrenos y ocuparon diferentes roles de acuerdo a las prácticas que desarrollaron en el campo de la producción artística, literaria, editorial o bien en el terreno jurídico o político.

1 Catálogo *Colección Scheimberg*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1977. Con reproducción de Lino E. Spilimbergo, *Figura*, 1932.

2 Retrato de Luis Seoane tomado en Buenos Aires, ca. 1978. (Fototeca de la Fundación Espigas, Buenos Aires).

Expulsado por la Guerra Civil, Seoane volvía a su ciudad natal desde Galicia, la tierra de sus padres a donde se había trasladado siendo un niño en 1916. Cuando desembarca en Buenos Aires, en octubre de 1936, entra en contacto con el círculo intelectual de los exiliados españoles, entre ellos numerosos gallegos que se instalan poco después como Arturo Cuadrado y Rafael Dieste, entrañables amigos desde Galicia, José Otero Spasandín o Eduardo Blanco-Amor, Lorenzo Varela y otros, que también frecuentaría Scheimberg⁶. Tras desempeñar algunos empleos temporales, ingresó en el campo editorial lo que le permitiría continuar con las actividades que había iniciado en España, al mismo tiempo que abandonaba la profesión de abogado⁷. Aquel medio constituyó una fuente de ingresos importante para los intelectuales exiliados, y en particular un espacio fructífero para un artista polifacético y versátil como Seoane en el papel de editor, ilustrador, escritor o principal animador en distintas publicaciones⁸; a su vez, la industria editorial podía funcionar como plataforma para la defensa de la cultura en un contexto en el que esta era percibida bajo amenaza con el ascenso de los fascismos en sus diferentes versiones⁹ (fig. 2).

Para entonces, la Argentina se transformaba en uno de los principales proveedores de libros de Latinoamérica y los españoles exiliados o residentes en el país que abrazaron la causa republicana cumplirían un papel clave en este movimiento¹⁰. Entre los numerosos proyectos en los que estuvo involucrado Seoane, cabe destacar que desde el año 1939 hasta 1959 dirigió la revista *Galicia* del Centro Gallego de Buenos Aires, fundó y estuvo a cargo de la página “Mercado de las Artes y las Letras” junto a Cuadrado entre 1940 y 1942, que aparecía los sábados en la contraportada del periódico *Galicia*, de la Federación de Sociedades Gallegas de la República Argentina; sus contribuciones gráficas se distinguieron en las publicaciones de los exiliados, especialmente en la revista *De mar a mar* (1942-1942); además fue codirector de *Correo Literario* entre 1943 y 1945, y también colaboró en *Cabalgata* (1946-1948)¹¹. Asimismo, actuó en dos de las más importantes empresas editoriales, ligadas al núcleo español, como lo fueron Losada y Emecé; e impulsó la creación de sellos más pequeños, entre los que destacó *Botella al Mar* (1947) que luego editaría textos de Scheimberg. También otros actores tuvieron roles protagónicos en este sentido, como el ar-



2

tista italiano Attilio Rossi, amigo y colega en varios proyectos, exiliado del fascismo en 1935 y director artístico en Losada; y Manuel López, creador de la emblemática imprenta de cuyas prensas saldrían los volúmenes de *Botella al mar* y también los de Losada, además de otras editoriales¹².

En paralelo a las actividades relacionadas con la industria del libro, Seoane desarrolló su producción plástica a través del grabado, la pintura de caballete y el mural. Sin embargo, fue después de la productiva década de 1940, cuya bonanza se extendió hasta mediados de la siguiente década, cuando el auge editorial tendió a decaer, y la pintura comenzó a tener un espacio central como parte de sus actividades profesionales¹³.

3 Luis Falcini: *Retrato del Dr. Simón Scheimberg*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, donación Simón Scheimberg, 1975.



3

Si bien las obras de Seoane ya circulaban a principios de los cuarenta en las galerías locales, esta situación impulsó un viraje más decidido hacia el mercado del arte¹⁴. Por otro lado, con Franco en el poder y amplias posibilidades de reinsertarse en el concierto mundial, tras el desenlace de la Guerra, las ilusiones del retorno a una España republicana que habían alimentado los ánimos de numerosos españoles en el exilio quedaban momentáneamente clausuradas¹⁵. En cierta medida, este

4 Luis Seoane: Vista del mural *El libro de Ruth*, en el Banco Israelita del Río de la Plata. (Fototeca de la Fundación Espigas, Buenos Aires).

cambio de escenario contribuyó a fortalecer los lazos creados en Argentina y a afianzar algunos de los proyectos que originalmente se habían iniciado con carácter temporal. Seoane fue ampliando la red de vínculos sociales y profesionales; se integró en el circuito de formaciones artísticas que constituyeron espacios relevantes dentro del campo local, tales como la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) o el Club de la Estampa donde exhibió pinturas y grabados; también, la antifascista Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) fue un lugar de referencia para el artista que colaboró con el dibujo *Fascismo* para ilustrar la portada de septiembre de 1937 de la revista *Unidad*, el órgano de difusión de la entidad¹⁶. La Sociedad Hebraica Argentina (SHA), donde expuso en varias oportunidades, representa un espacio particularmente significativo respecto de los intereses de este trabajo ya que funcionó como catalizador de una red cultural en la que intervino Scheimberg y tuvo como protagonista a otro actor relevante en esta historia, el escultor, activista y gestor Luis Falcini (Buenos Aires, 1889-1973), a quien Seoane conoció a través del abogado Norberto Frontini¹⁷.

Además de contarse entre los renovadores de la escultura argentina, Falcini había sido un actor clave del campo local, en especial a partir de 1935 con su actuación al frente del Museo Municipal de Bellas Artes y Artes Comparadas de Buenos Aires (hoy Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori) que inaugura en 1938 y dirige hasta 1943¹⁸. Pocos años después, en 1947, es designado director de artes plásticas de la SHA y desde ese cargo organizó una sala permanente de exposiciones y un concurso anual de arte. Su ingreso a la estructura institucional estuvo signado por la estrecha amistad que lo unió a Scheimberg y a Isaac Kornblith, integrantes de la Comisión de Artes desde 1943¹⁹ (fig. 3).

Si bien durante los primeros años de funcionamiento las exhibiciones organizadas por Falcini no tenían carácter comercial, la Sociedad proveyó un marco de expansión para el desarrollo del mercado artístico y el coleccionismo de arte argentino²⁰. En este sentido, funcionó como un ámbito de socialización para numerosos coleccionistas y aficionados judíos en particular cuyos nombres permiten mapear el terreno en el contexto de la comu-



nidad hebraica, así como también los lazos tejidos por Seoane. Entre ellos destacó el mismo Scheimberg, Ernesto Kaufman, Enrique Rotzait, Bernardo Sofovich, Sigwart Blum, Enrique Goldstein y otros; a este grupo deben agregarse Rafael y Emma Lifschitz, Lipa y Esther Burd quienes formaron parte del círculo íntimo del artista²¹. Por su lado, Scheimberg cumplió un rol muy activo como introductor, fue nexo entre diferentes grupos culturales y contribuyó a fortalecer esta red de artistas e intelectuales, galeristas y coleccionistas reconocidos de la ciudad.

Nacido en la Provincia de Buenos Aires en 1894, Scheimberg estuvo comprometido con su comunidad de origen y fue presidente de la Sociedad Israelita de Socorros Mutuos de Carlos Casares en 1932²². En su juventud, trabajó como periodista y también fue crítico teatral. Ideológicamente vinculado al comunismo, desde los años de estudiante en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, se mostró interesado por difundir sus ideas y defender los derechos civiles. Entre otras intervenciones, cabe mencionar la que publicó en 1915 en la revista de Alberto Ghirardo, *Ideas y Figuras*²³, un ensayo a favor del divorcio que había sido desaprobado por la mayoría de sus profesores y condiscípulos²⁴. Cuando se dedicó de lleno al ejercicio de la

abogacía, se distinguió en la defensa de procesados políticos²⁵; así como también representó entidades comerciales, entre ellas el desaparecido Banco Israelita del Río de la Plata que albergaría dos obras de los artistas más cercanos a Scheimberg: un altorrelieve de Falcini, *La tierra prometida*, montado en 1953 en el *hall* del edificio y el mural de Seoane, *El libro de Ruth*, realizado dos años después²⁶ (fig. 4). Scheimberg asumió la profesión como una tarea social, se identificó con la comunidad de exiliados y compartió sus convicciones libertarias; en cierto modo, esos compromisos y afinidades se prolongaron en el apoyo a los artistas, en el empeño por trabajar en pos del desarrollo cultural y en el sesgo que imprimió a su colección como un organismo activo cuyas partes podían separarse momentáneamente para la vista del público en las exhibiciones de los artistas que la integraban.

En la década de los cuarenta, comenzó a comprar obras, en su mayoría dibujos y grabados, con el presupuesto acotado de un profesional y sin el apoyo de una fortuna de respaldo. Llegó a reunir un conjunto que superó las ciento cincuenta y cinco piezas, entre argentinas e internacionales, que luego donaría al MNBA. En el recuerdo de Seoane, Scheimberg



5 Ramón Silva: *Alrededores de París*, ca. 1912-1915. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, donación Simón Scheimberg, 1975.

5

tenía colgado a la puerta de su estudio de la calle Montevideo un cartel que decía –se atiende de cuatro a cinco–. Antes de las cuatro no se le podía encontrar; tampoco más tarde de las cinco. Después de esta hora, acompañado por su esposa Aída, sólo se lo podía ver en galerías de arte, en conciertos, conferencias o en el teatro²⁷.

Si bien el contacto con el medio artístico es previo, según el relato de Lorenzo Varela en el prólogo a una de las pocas exhibiciones de la colección²⁸, es durante esos años cuando la actividad de Scheimberg se vuelve más intensa en el recorrido por galerías y talleres, y específicamente a través de la compra de obras de arte. El abogado se mueve con fluidez en el terreno y selecciona piezas y artistas de acuerdo a una orientación que en principio se ajusta a sus posibilidades económicas, lo que determina que el porcentaje más alto de las obras donadas al MNBA esté constituido por obra sobre papel y predominen los formatos medianos o pequeños²⁹. Sin embargo, lo acotado de la disponibilidad económica para comprar obras no inhibió el propósito de delimitar ciertas áreas de la producción local, así como tampoco concretar la intención de formar un pequeño grupo de firmas internacionales. En este sentido, una parte del conjunto se haya motivada por el interés histórico que evidencian las piezas de artistas argentinos realizadas entre fines del siglo XIX y principios del XX donde destaca el *gouache* de Eduardo Sívori, *Anocheciendo*; asimismo, incluyó distintas visiones del paisaje rural y urbano que, alejadas del naturalismo

tradicional, exploraban las posibilidades del cromatismo y la pintura al aire libre como es el caso de Martín Malharro, representado en las acuarelas *Paisaje* y *Atardecer* (esta última de 1911) y los artistas que le siguieron, Ramón Silva, con siete obras sobre papel y dos óleos, *Alrededores de París* (ca. 1912-1915; fig. 5) y *Paisaje de Córdoba*; también Walter De Navazio con *Crepúsculo* (óleo) y un artista que no faltaría en esta selección, Carlos Giambiagi, representado por cinco piezas (dos óleos, un pastel, una acuarela y un aguafuerte) entre las que sobresale *Picada* (óleo, ca. 1915) por las sutilezas cromáticas que identifican al pintor de los paisajes misioneros³⁰. Más allá de los intereses estéticos de Scheimberg, otra sección del conjunto se alimenta esencialmente de los lazos estrechados a lo largo de los años con artistas como el citado Falcini, representado por seis piezas entre las que destacan el yeso *Boceto para el monumento al preso político desconocido* y el retrato en bronce del coleccionista³¹; Domingo Viau, también reconocido *marchand d'art* y librero, estuvo presente con dos paisajes al óleo (ambos bajo el mismo título, *Paisaje de Córdoba*); el gallego Manuel Colmeiro, otro exiliado, cuyas obras (dos óleos, dos tintas y una acuarela) evocan el imaginario campesino de la entrañable Galicia como en *La cosecha de papas* o *Campesinas*; y, por supuesto, Seoane quien está presente con un grupo de seis piezas donde se observan las recurrentes figuras femeninas y los bodegones propios de la iconografía y la factura de los años cuarenta, entre las que pueden destacarse los óleos *Mujer de la blusa azul* (1947, fig. 6),

6 Luis Seoane: *La mujer de la blusa azul*, 1947. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, donación Simón Scheimberg, 1975.



6

Mujer frente al mar (1941, fig. 7) y una pieza que evidencia la síntesis expresiva posterior y el uso de los planos de color como es el caso de *Naturaleza muerta con limones* (1964, fig. 8)³².

Al mismo tiempo, Scheimberg sigue un modelo iniciado años antes por otros coleccionistas argentinos que pueden ubicarse en el mismo segmento social de consumidores, los sectores medios acomodados, como son los casos de Atilio y Jorge Larco, Constancio Fiorito, Luis León de los Santos o, pocos años después, Luis Arena³³. En esta línea, se sitúan los artistas enrolados en el arte moderno que comienza a desenvolverse en el país promediando la década de 1920. Dentro de un grupo de siete obras características de su producción, *Terracita* (1933, fig. 9) de Lino Enea Spilimbergo resulta emblemática en ese sentido,

una pieza cargada de contenidos alegóricos proveniente de la sugestiva serie de principios de los treinta³⁴; la recreación de atmósferas también está presente en las dos pinturas que representan a Horacio March y entre las que sobresale la ténpera *Una calle de Barrú* (1939, fig. 10), escena frecuente en la producción del artista interesado en los paisajes de suburbios solitarios y despojados³⁵. Además de Spilimbergo, Scheimberg adquirió dos óleos y un dibujo de otro muralista de la SHA: Juan Carlos Castagnino, *Cardo y mar* y *La María*, evocadores del escenario rural y sus habitantes, a los que sumó una tinta más tardía, *El ñandú* (1969)³⁶. Las zonas suburbanas, los barrios obreros y los sectores marginados atraviesan las temáticas localistas frecuentadas por otros pintores de esta serie. Son los típicos jóvenes santiagueños de Ramón Gómez Cornet, por

7 Luis Seoane: *Mujer frente al mar*, 1941. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, donación Simón Scheimberg, 1975.



7

ejemplo *Muchacho* (un óleo de 1935, fig. 11)³⁷, los paisajes matéricos del barrio proletario de la Boca de Eugenio Daneri como *Viviendas obreras* (óleo, 1946, fig. 12) el *Suburbio* de Enrique Policastro (óleo, 1947)³⁸ o las pinturas de tema gallego de Seoane y Colmeiro. También la guerra y las reivindicaciones sociales están presentes a través de las obras de Raquel Forner *Estudio para símbolo* (témpera, 1947, fig. 13), *Desolación* (óleo) o *Lago Titicaca con figuras* (témpera y lápiz, 1936), grupo de intereses en el que habría que incluir el citado *Boceto para el monumento al preso político desconocido* de Falcini. Por otro lado, también debe considerarse el significativo número de naturalezas muertas y figuras inscritas en las búsquedas estéticas modernas como son los casos de los últimos títulos citados de Seoane; asimismo del reconocido Miguel Carlos Victorica, *Vaso con flores* (óleo, 1944) o *Naturaleza muerta* (óleo, 1946)³⁹, Miguel Diomedes y sus características *Naranjas* (óleo) o *Uvas, higo y durazno* (óleo, 1945), el mencionado Daneri con *Peras con taza* (1955, óleo), también Juan del Prete, artista que exploró las vías de la abstracción lírica pero que aquí se halla representado a través de *Contraluz* (témpera, 1945) donde los distintos elementos del bodegón le sirven para explorar los efectos de la luz y el color, y por último destaca Fortunato Lacámara con *Vaso con rosas blancas* (óleo), entre otros⁴⁰.

Así las elecciones de Scheimberg tendieron a concentrarse en artistas contemporáneos modernos –en primer lugar los que

empiezan a producir en los años veinte y treinta y en segundo los que comienzan en los cuarenta, a los que se suma la presencia notable de artistas activos desde principios de siglo como es el caso de Falcini, por ejemplo–, lo que evidencia el arco de intereses estéticos e históricos, las afinidades ideológicas e intelectuales, así como las redes afectivas que dieron forma al conjunto. En otras palabras, las motivaciones que alentaron estas decisiones se hallan íntimamente ligadas a la trama social y cultural que contribuyó a forjar el mismo Falcini y, en especial, Seoane. En cuanto a temas y corrientes estéticas, la selección delimita aquellas áreas de la producción local que, a través de la naturaleza muerta, el paisaje o las llamadas “figuras”, exploran los valores plásticos puros y donde la temática pierde cierta relevancia en aras de la economía de medios expresivos; como contrapartida buscó incluir artistas comprometidos con la realidad cotidiana y obras de contenido social y político. Un interés equivalente prevaleció en las compras de piezas realizadas por artistas latinoamericanos, entre los que sobresalen Cándido Portinari con el óleo *Mujer llorando* (1945), expuesto en la galería Peuser durante la primera muestra individual del brasileño realizada en el país en 1947⁴¹; el uruguayo Rafael Barradas con un dibujo, *Campesino español* (¿1925?), y la artista peruana Julia Codesido de quien adquirió *La maestra* (óleo).

En cuanto al resto de las obras internacionales que componen el conjunto, Scheimberg optó en la mayoría de los casos, de



8 Luis Seoane: *Naturaleza muerta con limones*, 1964. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, donación Simón Scheimberg, 1975 .

9 Lino E. Spilimbergo: *Terracita*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, donación Simón Scheimberg, 1975.

8

acuerdo con los recursos disponibles, por estudios preliminares, dibujos, obra gráfica y formatos pequeños o medianos. Buscó grandes firmas europeas del siglo XIX y principios del XX que logró cubrir, en su mayoría, con obras menores; entre ellas destacan Camille Corot con un paisaje en carboncillo y grafito, Auguste Rodin representado por dos estudios a punta seca de Victor Hugo, Henry de Toulouse-Lautrec con un di-

bujo (*Hoja de álbum. Caballo*, lápiz) y dos litografías (*Les vieilles histoires* y *Ida Heath au Bar...*) y otros. Asimismo, procuró ampliar el sector con algunos de los representantes más notorios de las vanguardias como Henry Matisse, *Figura* (litografía), Pablo Picasso, con un afiche para la exposición Homenaje a Antonio Machado y un aguafuerte *Pintor y modelo tejiendo*, Georges Braque, *Naturaleza muerta* (litografía en colores) o



9



10 Horacio March: *Una calle de barracas*, 1939. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, donación Simón Scheimberg, 1975.

10

George Rouault, *Verlaine* (¿1926?, litografía); también cabe destacar la presencia de la grabadora alemana Käthe Kollwitz, con *Zeichnung zu Volos* (1921, aguada y témpera), *Maternidad* (lápiz) y *Autorretrato* (¿1927?, litografía)⁴². De modo que en sus directrices dominantes, la nómina de artistas y obras seleccionados exhibe una mirada que privilegió las poéticas modernas y contemporáneas, prácticamente dejó afuera la vanguardia abstracta y, en el caso de los artistas argentinos en particular, omitió las vertientes ligadas al nacionalismo cultural (dominantes en la plaza porteña); en su mayoría se trata de artistas consagrados que por entonces circulaban en las galerías porteñas y, respecto de los locales, en las exposiciones de la SHA a partir de la gestión de Falcini.

El vínculo que sostuvieron Scheimberg y Seoane durante más de treinta años conjugó el compromiso político y el propósito de apoyar el desarrollo del arte argentino y, especialmente en el marco de los proyectos artísticos de Seoane, también se trató de alentar un arte que aspiraba llegar al gran público⁴³. Las convicciones libertarias, ligadas al pensamiento de izquierdas, construyeron una trama rica en matices sociales y políticos que nos permite mapear el desarrollo artístico desde el punto en el que se encuentran ambas trayectorias. Me interesa detenerme en esa confluencia desde la que es posible reconstruir un escenario complejo y observar algunos tramos, particularmente significativos, de cada recorrido. El propósito de este trabajo es cruzar y analizar las prácticas de ambos actores desarrolladas durante las décadas de 1940 y 1960 entre la actividad editorial, la labor artística y su inserción comercial, la escritura, el compromiso con los ideales republicanos y la militancia política. Se trata de poner en diálogo las prácticas del

hacer, la producción en diversos campos creativos por parte de Seoane y las prácticas del coleccionista y mecenas que asumió como propia la tarea de promocionar la labor de aquellos artistas y escritores con quienes podía compartir una misma comunidad de ideas.

EL ARTISTA

Un color finisterre, golpeado.

Ojo que sueña el mar,

Color mojado.

Un pincel que se hiere,
que hasta rompe a llorar
y hasta se muere.

Por los caminos de neblina,
violeros,

gaiteros,

perros y santos pordioseros.

Una aldea velada en la retina.

Colores

con músicas y danzas de romeros,

playas serias de pescadores.

El cántaro es de amor,

la patata, el pimiento,

la botella y el mozo que se lleva la flor

Y la lluvia y el viento.

(La lluvia, sí, pintor,

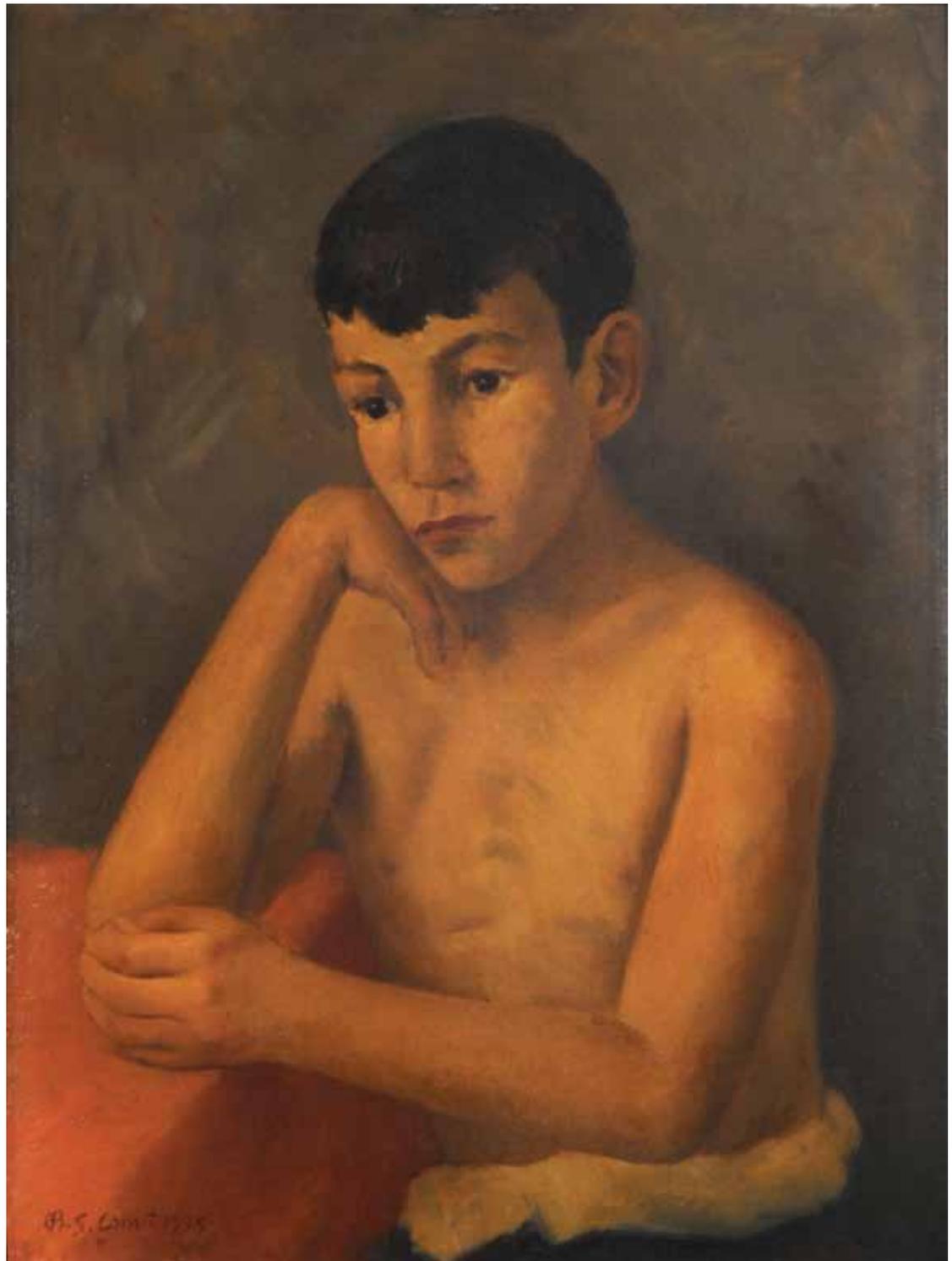
ese constante pañuelo popular que ya lava o deslava tu color).

Quema, distante,

el lar

un canto de emigrante.

11 Ramón Gómez Cornet: *Muchacho*.
Museo Nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires, donación Simón
Scheinberg, 1975.



11

Y siempre, en tu paleta, una nostalgia quieta.
¡Y el mar!

Rafael Alberti, *Luis Seoane (Índice para un poema)*, Buenos Aires,
Galería Viau, 1951, s.p.

Alberti presenta al artista inmigrante, al exiliado político, los temas de su pintura, parte del imaginario gallego. La exhibición se montó en la galería de Domingo Viau en 1951. Para entonces, Seoane llevaba algunos años transitando profesionalmente los

circuitos comerciales. A partir de la segunda mitad de la década de los cuarenta, lo encontramos en las principales galerías y salas privadas de arte de Buenos Aires. Ese es precisamente el momento en que su trayectoria pictórica da un vuelco y suma a la circulación que ya tenían sus producciones, a través de los libros ilustrados, las tapas y las colaboraciones gráficas en revistas y diarios, un nuevo canal de visibilidad y comercialización. El desempeño que había tenido hasta entonces, centrado en el campo editorial, funcionó como una plataforma eficaz para lanzarse al ámbito específico de las artes plásticas, donde encontró una

muy buena recepción, ya que desde entonces, y especialmente durante la década de los cincuenta, sus pinturas van a tener una presencia intensa y sostenida durante por lo menos veinte años.

Uno de los factores que favorecieron este ingreso de Seoane en el mercado fue el hecho de que para esos años la plaza comercial porteña se había ensanchado considerablemente con nuevas galerías como Wildenstein (1939), Kraft (1940), Peuser (1944), Alcora (1947), Velázquez (1949), Bonino (1951), o el *aggiornamiento* de otras más antiguas como Witcomb (fundada en 1897), Van Riel (1924) o Viau (1927) que comenzaron a destinar un espacio más significativo a los artistas locales y en particular al arte moderno; la Guerra sacudía Europa, las fronteras internacionales se cerraban y la circulación de obras y artistas se restringía. En esta coyuntura, el arte argentino, en versiones tradicionalistas, modernas o emergentes, ya integraba una significativa porción de los repertorios de exposiciones en forma regular.

Uno de los primeros espacios que abrieron sus puertas a la pintura de Seoane fue la Galería Amauta, situada en la calle Córdoba 836 de Buenos Aires; no es casual que montara una primera exposición individual en esta flamante sala que abrió en 1945 bajo la dirección de Falcini, el colega y amigo que compartía con Scheimberg⁴⁴. Dos años después, colgó sus pinturas en la Sociedad Hebreaica⁴⁵, institución con la que mantendría un vínculo prolongado con nuevas muestras individuales y también con la participación en exhibiciones colectivas⁴⁶. Como mencioné antes, resulta particularmente significativo este espacio donde se vieron las obras de Seoane ya que enlaza los itinerarios de los personajes que protagonizan esta historia. En su autobiografía, Falcini relata los vínculos con algunos de los miembros de la comunidad hebreaica, a quienes percibe como compañeros de ruta en “empresas democráticas comunes”⁴⁷. La participación o solidaridad con agrupaciones como Los Derechos del Hombre, la Asociación contra el racismo, la Agrupación de Artistas e Intelectuales⁴⁸ o la Casa de la Cultura fueron punto de encuentro ideológico entre Falcini, Scheimberg y Kornblith. Del mismo modo, la adhesión a diferentes movimientos de defensa por los derechos humanos y las libertades democráticas desde los militarizados años treinta, el apoyo a las luchas sindicales, la identificación con los sectores culturales ligados a la izquierda políti-

ca, así como la solidaridad común con los exiliados republicanos formaron parte de un mismo fermento de ideas y lealtades que aglutinó a los representantes de la entidad con Falcini y un amplio sector del campo artístico que por estos años militaba en los mismos movimientos, como es el caso de Seoane. También el de otros artistas consagrados en el medio y destacados militantes en las luchas antifascistas cuyos nombres se repiten en los catálogos de exposiciones del Salón de la SHA, especialmente desde la gestión de Falcini y aun antes, como Berni, Urruchúa y Castagnino, autores de las pinturas murales realizadas en 1943⁴⁹.

Otro hito importante en la trayectoria de Seoane en los circuitos comerciales fue la citada galería de Domingo Viau que exhibiría sus obras en 1948, 1951, 1952 y 1953. La actuación de este reconocido marchante, librero y editor comenzó en los años veinte, cuando abrió *El Bibliófilo* (1925), una librería especializada en obras de lujo donde más tarde también se venderían pinturas⁵⁰. De este modo, cuando exhibe las obras de Seoane, Viau consolidaba una trayectoria de más de veinte años como galerista y a la pintura internacional que comercializaba habitualmente unió también el arte argentino contemporáneo en su local de Florida 530, activo desde 1927⁵¹. Además, como vimos, Viau fue pintor y estuvo representado en la colección de Scheimberg. Por otro lado, la senda de la bibliofilia fue un punto de encuentro importante con el coleccionista que llegó a reunir un significativo conjunto de volúmenes antiguos y modernos, ediciones raras, etc.⁵²

Durante este período inicial –respecto de la trayectoria de Seoane en el mercado del arte– además de intervenir con asiduidad en muestras colectivas en Argentina, el artista procuró labrarse un espacio en los circuitos internacionales. Veremos parte de los itinerarios que recorrió, las ciudades, los museos y los artistas que llamaron su atención en las cartas enviadas a Scheimberg. De modo que las tempranas producciones al óleo, destacadas por la iconografía gallega, también se conocieron fuera del país a través de exposiciones en Caracas (1948), París y Londres (1949), ciudades donde se contactó con Henry Moore, Herbert Read, Picasso y Óscar Domínguez, entre otros; también expuso en Nueva York (1952-1962), en España, Alemania, Italia, Suiza y Brasil entre 1963 y 1979. Un hito de este derrotero fue la intervención, en 1956, en la Bienal de Venecia, lo que



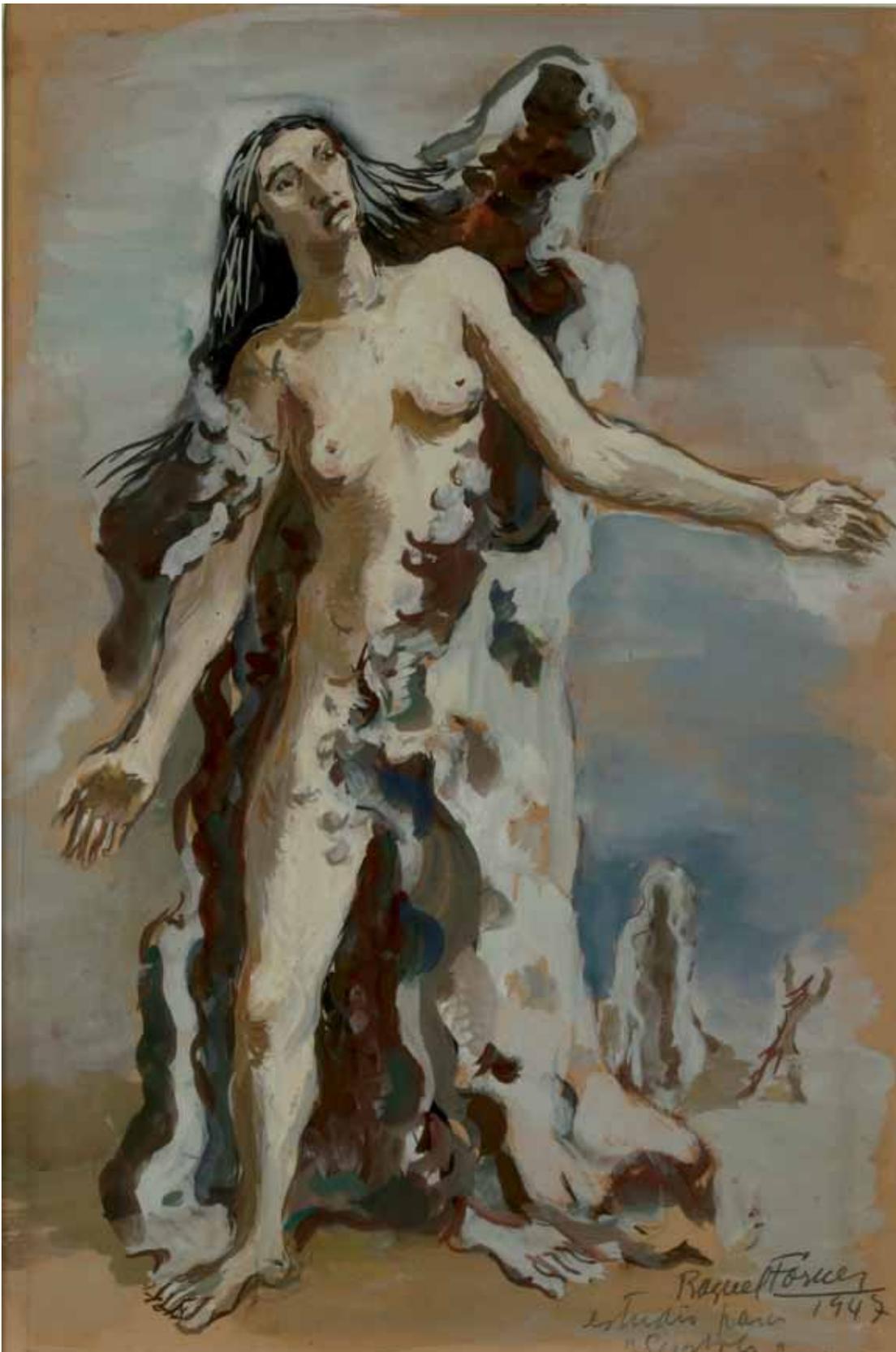
12

contribuyó al movimiento de sus obras en el ámbito porteño y reforzó el posicionamiento internacional⁵³.

En Buenos Aires, las muestras personales, realizadas con frecuencia anual, nos permiten mapear el terreno y comprobar la rápida inserción en los circuitos comerciales. Durante las décadas siguientes, de los cincuenta y sesenta, Seoane logra mantener su presencia y en los años en que se interrumpe ese ritmo, vemos al artista intervenir en exposiciones colectivas, locales e internacionales, en distintos certámenes, o bien participar con regularidad en el circuito a través de la escritura de textos de catálogo⁵⁴. A principios de los años cincuenta, la nómina que podemos ver en los catálogos de Viau menciona propietarios de obras; por ejemplo, la muestra de 1951, citada al comienzo de este apartado, incluyó el *Bodegón con zapallo* de Scheimberg. Al año siguiente, en la misma sala, se vio otra pieza cedida por un coleccionista, *Queso y cebollas* de Bernardo Sofovich. En este caso, el texto estuvo a cargo del amigo, también exiliado y compañero de ruta, Lorenzo Varela⁵⁵. Un par de años después, en 1954, la editorial Galaxia de Vigo publicó el volumen *Seoane* donde, además de recorrer alrededor de diez años de pintura, incorpora obras de colecciones argentinas como *Moinantes* de Vázquez Maza, *El paraguero* de Gerardo Lehman, *Jarra blanca y piña* de Roberto Olejaveska, *Figura* de Enrique Nagel y algunas otras piezas⁵⁶.

En suma, estos datos abonan la idea de que el artista introdujo sus obras en el mercado –de la mano de algunos reconocidos marchantes– con la suficiente habilidad como para integrar algunas de las colecciones más significativas de esos años. Así, los itinerarios que siguió, mientras se movía entre salones, galerías, colecciones y despertaba el interés de la crítica especializada, nos permiten sondear áreas significativas del territorio del consumo de arte en Buenos Aires. En este sentido, resulta interesante destacar el apartado sobre los talleres de tres artistas argentinos, Vicente Forte, Leopoldo Presas y Seoane, de abril de 1954 en la revista *Saber Vivir*, dirigida por José Eyzaguirre desde 1940. Esta publicación fue significativa en el derrotero del artista ya que constituyó un espacio en el que también intervinieron exiliados, como fue el caso del catalán Joan Merli quien estuvo a cargo de la dirección artística de la revista⁵⁷. Lo destacable de este artículo (apenas un ejemplo de la circulación de las obras de Seoane en los medios gráficos) es su presencia en un espacio particularmente interesado en promover el consumo de arte en el marco de un interés más general que abarcaba también el cine, el teatro, la moda e incluso la gastronomía y los consejos sobre el “buen vivir”.

Ese mismo año de 1954, el marchante Alfredo Bonino organizó la muestra que sería el inicio del vínculo profesional que mantuvo con Seoane prácticamente hasta el final de su vida. A



13 Raquel Forner: estudio para *Símbolo*, 1947. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, donación Simón Scheimberg, 1975.

13

partir de entonces, expone en forma anual hasta 1959 y durante las décadas de los sesenta y setenta lo hace a razón de una muestra individual cada dos años⁵⁸. Dentro de las redes en las que se movió y que constituyeron la base sociocultural de sus proyectos, específicamente en el ámbito de los circuitos artís-

ticos, me interesa focalizar la atención en el rol particular que desempeñó Bonino y las estrategias que desplegó para capitalizar las distintas facetas creativas de Seoane y presentarlo no solo como pintor moderno, sino también como artista gráfico e ilustrador.

Bonino era un inmigrante italiano que se dedicó a diferentes actividades comerciales antes de llegar a la Argentina. En el momento en que decide especializarse en la venta de arte, hace una apuesta fuerte por un tipo de salón que se destacó en el ámbito porteño por su profesionalismo. En 1951, se instaló en la calle Maypú 962; posteriormente, en 1970, se mudaría a un edificio diseñado por el arquitecto y artista plástico argentino Clorindo Testa en Marcelo T. de Alvear 636. A comienzos de la década de los cincuenta, Bonino se enfrentaba a competidores afianzados y de larga trayectoria como las mencionadas galerías Witcomb o Van Riel, Wildenstein, Peuser o Viau, entre otras a las que pronto se sumarían nuevas salas. Bonino se caracterizó por la intención de profesionalizar el mercado de arte y esto se manifestó en distintas estrategias como por ejemplo la edición de catálogos unificados a través del formato y la impresión de carteles y tarjetas postales. Asimismo, convocó a críticos reconocidos para prologar las publicaciones como el escritor Manuel Mujica Láinez, Cayetano Córdoba Iturburu, Julio Payró, Jorge Romero Brest y Romualdo Brughetti, entre otros. También es destacable la instalación de un taller de marcos en la misma galería que apuntaba a un montaje de las obras bajo ciertos criterios de exhibición, la creación de un archivo con datos sobre las muestras y la atención puesta en difundir; de este modo, Bonino se procuró una presencia constante en la prensa. En este sentido, una estrategia importante que llevó adelante y que lo instalaba en un nivel de competencia alto respecto de sus contemporáneos fue el impulso que buscó darle al arte argentino en el exterior a través de dos sucursales en Río de Janeiro y Nueva York, la edición de libros bilingües y la exportación de muestras locales⁵⁹.

A través de mecanismos como el asesoramiento, las promociones y la exhibición de obras provenientes de colecciones privadas que no estaban destinadas a la venta, el *marchand d'art* buscó atraer a los coleccionistas. Así es como vemos circular los nombres de compradores que luego formaron importantes colecciones como Ignacio Acquarone en Santa Fe, Domingo E. Minetti en Rosario y Andrés Garmendia Uranga en Buenos Aires, entre otros. En esta línea, además de incentivar la formación de nuevas series de pintura, el marchante estuvo muy atento al consumo artístico de los sectores medios acomodados, entre los que se encontraba Schiemberg; también, César Franceschini y Luis León de los Santos quienes cedieron obras de su patrimonio para ser exhibidas en la galería. Con este mapa de potenciales clientes en mente, Bonino implantó desde los primeros tiempos los Salones de Navidad, las ofertas de fin de año y las facilidades del pago en cuotas⁶⁰.

Cuando el galerista decide representar a Seoane, el artista ya estaba bien situado en el mercado e incluso en los circuitos internacionales del arte; existían obras suyas en el MNBA de Buenos Aires, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo; incluso en el MoMA de Nueva York; también, como vimos, en colecciones particulares argentinas y del exterior. En definitiva, sumaba a un artista consagrado que le permitía abarcar otras

áreas de la producción artística. Seoane se integró en las políticas de exhibición que durante los primeros años de Bonino (de 1951 a 1954) priorizaron firmas consagradas como Victorica, Spilimbergo, Larco, Daneri, Basaldúa y Forner, entre otros⁶¹.

El catálogo de la primera muestra de 1954 estuvo prologado por Mujica Láinez –un intelectual ligado al coleccionismo argentino, presente en otros momentos significativos de la trayectoria de Seoane– quien se ocupó de presentar al (en esta ocasión) pintor. De manera que sintetizó su trayectoria, situó el entorno intelectual en el que se había movido hasta ese momento; por supuesto, señaló su actuación en Galicia y recorrió las distintas facetas de su actividad. Con respecto a la plástica, destacó las exposiciones en Londres, Nueva York, Montevideo y en París junto a la Agrupación de Artistas Latinoamericanos organizada por la UNESCO, esto último con la intención de subrayar el perfil internacional del artista, una cuestión particularmente significativa para el marchante.

También en 1954, se inauguran los murales de la Galería Santa Fe de Buenos Aires y para Bonino este era un momento especial ya que se cumplían las cincuenta exposiciones de la galería, algo que motivó un festejo con numerosos invitados, además de artículos celebratorios en los medios gráficos como el de la revista *Continente*⁶². Al año siguiente, durante la segunda muestra individual de Seoane, la presentación del catálogo apeló a una descripción de las imágenes que obviaba la temática gallega y ponía el acento en los motivos sencillos y cotidianos; luego veremos que este fue uno de los recursos empleados con frecuencia para promocionar las obras⁶³. En cambio, en 1956, el prólogo retomó el texto de Mujica Láinez de 1954 donde se transcribían las palabras del artista que explicaban su producción plástica como el resultado de la fusión de dos corrientes (algo que constituirá una suerte de *leitmotiv* en textos posteriores): la tradición popular (en términos de Seoane) “de los antiguos miniados, las figuras de los naipes, las decoraciones de las cerámicas y las lonas pintadas de los circos” y por el otro lado “las búsquedas audaces de los artistas [contemporáneos] más revolucionarios (...), más refinadamente novedosos, con Picasso a la cabeza”⁶⁴.

Un análisis de la nómina de piezas exhibidas en estas muestras de los años cincuenta nos ayuda a tener una idea de lo que fue la producción de Seoane en el período. En primer lugar, vemos que prácticamente no se repiten obras, de lo que podemos inferir la productividad del artista, un ritmo sostenido de trabajo y también de ventas. Es decir, por un lado, vemos un Seoane que está reelaborando los mismos temas, trabajando sobre los mismos objetos e incorporando otros nuevos; que va introduciendo variaciones en los tamaños de las telas, que explora y, en cierta forma, fija un repertorio iconográfico que luego desarrollará en otros formatos y técnicas (en particular en el mural): mujeres robustas que conversan o descansan, en general mujeres trabajadoras, campesinas, pescadoras, en labores de cocina, etc., representadas como figuras monumentales con una

gran economía de medios expresivos; las naturalezas muertas (granadas, espárragos, cebollas, ajíes, sandías o berenjenas); paisajes marinos, la playa, el mar, peces, calamares, centollas y pescadores. Como es sabido, el repertorio está ligado al imaginario rural gallego, sin embargo es posible que este enraizamiento perdiera cierto peso en el marco de las galerías frente a la síntesis formal –más extrema a medida que avanzamos en el tiempo–, el carácter moderno del lenguaje, de los recursos plásticos. Es decir, las imágenes se desprenden de su anclaje geográfico preciso. Y en cierta medida, esto podía facilitar su consumo, desde el momento en que la síntesis otorga carácter universal a las figuras representadas.

Además, las exposiciones anuales en Bonino también nos dan una pista respecto de la venta de las pinturas de Seoane. Es habitual encontrar en otras galerías de la ciudad los mismos títulos en diferentes exposiciones, a veces también en distintas salas. Es decir, encontramos obras que no se venden de un año a otro, de una galería a otra. Es evidente que Seoane plantea una situación peculiar respecto del mercado. Desde el punto de vista de Bonino, en particular, la sucesión de exposiciones individuales durante un período tan prolongado difícilmente pueda explicarse si no pensamos en términos de rentabilidad económica. En definitiva, es plausible que el artista viviera, en parte, de su pintura –o por lo menos que esta ocupara un porcentaje significativo de su economía doméstica– algo que afirmaron algunos contemporáneos; más aún si consideramos, de acuerdo con el testimonio del artista, el carácter no comercial de las empresas editoriales que emprendió en un primer momento en Buenos Aires.

Cuando, con Cuadrado, quisimos continuar la labor comenzada de estudiantes en Compostela, editando, sin cuentas bancarias ni afanes comerciales, los libros más extraños y desconocidos, esos que nadie arrebatara en las librerías y que siguen silenciosos su destino a través del tiempo, pero que constituyen el estilo de una época, la flor de la historia cultural de un pueblo, encontramos en esta imprenta [Imprenta López], una de las más importantes de Suramérica, el ánimo necesario⁶⁵.

Por otro lado, el tipo de producción que incentivaba Bonino a través de estas muestras podía ajustarse con facilidad a los

requerimientos de un consumidor medio: pinturas de tamaño mediano que se adecuaban al *living* burgués, las temáticas amenas que resultaban indicadas para ese contexto y, finalmente, una producción que podía leerse en el marco de un paradigma modernista. Bonino buscó capitalizar esta cuestión y en sus catálogos vemos cómo se pone el acento en ciertas características de las obras que hacían de ellas un objeto agradable a la vista, por ejemplo en el catálogo de 1956 leemos:

Vuelve a encantarnos Seoane con la magia de su colorido para desplegar ante nosotros su mundo vigoroso y refinado. Otra vez sus naturalezas muertas derraman su jugosa vitalidad. Sus figuras estatuarias dan la idea de un reposo sedante, algo que tiene que ver con la liberación de las preocupaciones, como si se hubieran arrojado el lastre de la fatiga, y los ojos perdidos en el vacío, aguardaran algo satisfechos⁶⁶.

El galerista también apostó al Seoane ilustrador y en 1957 publicó el segundo libro de tapas de Seoane con prólogo de Eduardo Jonquières (fig. 14). El primero había sido editado unos años antes, en 1953, bajo el sello Botella al mar.

Lo que creo haber aportado al libro en general con mis tapas y dibujos es un humor como de canción popular, junto a imágenes nuevas y un alegre sentido del color. Otros atendieron probablemente más a sutiles elementos tipográficos y a la utilización de los recursos aportados por las novedades técnicas. A mi me bastó con destinarles una nueva expresión visual, y el color, ese color popular, que, con el dibujo si se quiere, puede recordar por igual, los antiguos miniados, las figuras de los naipes, las decoraciones de las cerámicas y las lonas pintadas de los circos⁶⁷.

Ahora, Seoane volvía a reeditar esa experiencia, esta vez bajo el ala de Bonino. El volumen reúne las tapas diseñadas durante los años cincuenta en una colección que compendia la labor de ilustrador y editor. De esta forma, ingresaban en la galería imágenes –impresiones serigráficas– de la producción editorial⁶⁸. En un punto confluyen los intereses del marchante con los del artista, aunque guardaran cierta distancia los propósitos de uno y otro. Para Bonino la exposición de la obra gráfica a través del libro de tapas, cuya edición tomaba a su cargo⁶⁹, resultaba



14

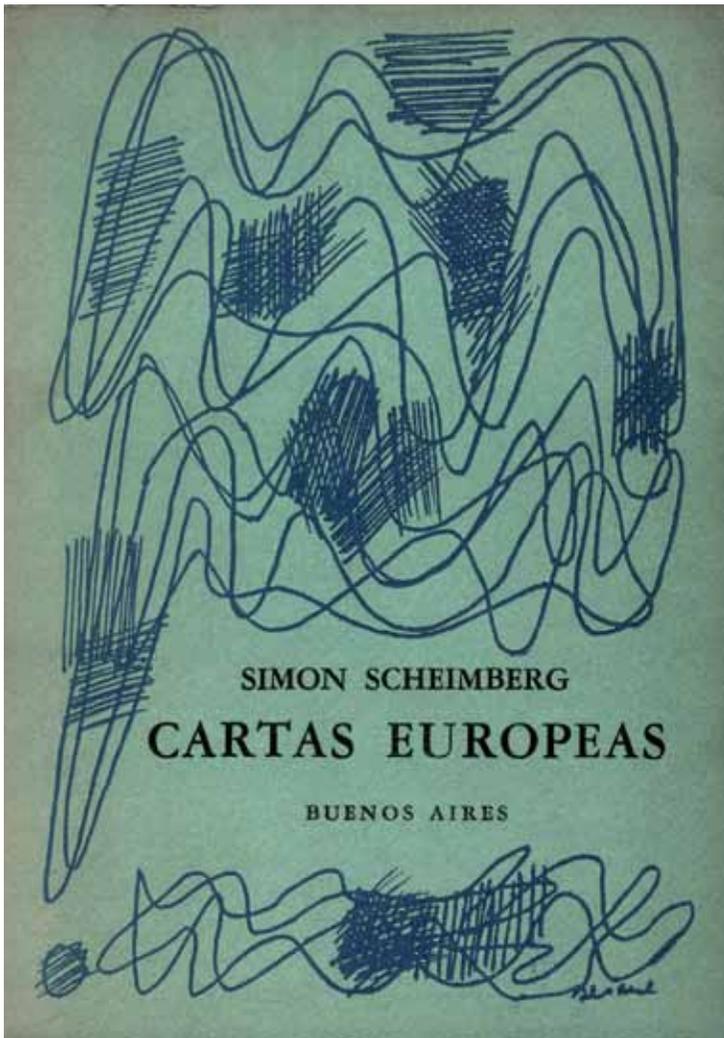
una vía para darle curso, o incentivar, una nueva forma de coleccionismo en el circuito comercial. En 1957, Seoane ya era un artista consagrado en el espacio local y tendía a fortalecer su presencia en los circuitos internacionales; de manera que este evento en la galería aportaba a la promoción comercial de su obra, pero también significaba un paso importante en relación a sus propósitos de darle una difusión masiva al arte⁷⁰.

EL COLECCIONISTA

El rol de Simón Scheimberg en esta historia se ubica en un momento específico del coleccionismo en la Argentina, cuando la práctica ha llegado a un punto de significativa madurez. Scheimberg comienza a adquirir obras de arte hacia el final de un proceso que empieza en los años veinte. Durante aquellos años, en el marco de una mayor predisposición hacia la compra de firmas nacionales por parte de quienes representaron el coleccionismo emergente se distingue un fenómeno que reconfigura el mapa local. Se trata de la actuación de un sector, las capas medias altas de la sociedad, que en forma paulatina asumió un protagonismo inédito en el escenario del coleccionismo; un conjunto de profesionales alejados de las tradicionales familias compradoras de arte, ligadas a la elite agroganadera desde el siglo XIX⁷¹. Mé-

dicos, abogados, funcionarios, docentes, pequeños y medianos empresarios, se iniciaron en la adquisición de obras en forma sistemática y regulada por determinados criterios, con recursos económicos moderados y, por regla general, inaugurando un tipo de consumo suntuario ajeno a las prácticas familiares.

Las series artísticas que podemos identificar dentro de estos sectores se encauzaron con preferencia al arte argentino moderno y constituyeron algunos de los principales conjuntos a partir de la década de 1930. Es entonces cuando se propone en el país una práctica moderna que innova en la elección de los objetos, en la profesionalización de sus modalidades como también en la visibilidad pública y en el impacto de sus proyecciones sociales⁷². Entre los factores que explican las prácticas adquisitivas dentro de estos grupos sociales, sobresalen aquellos que se enmarcan en el proceso de ampliación del consumo cultural y los que se relacionan con el desarrollo del coleccionismo de obras de arte propiamente dicho. Respecto de estos últimos, una serie de factores derivados de la institucionalización de las artes en la Argentina fueron claves; las decisiones de los nuevos compradores de arte pueden leerse a partir de los puntos de contacto que establecieron con las políticas oficiales



15

15 Simón Scheimberg: *Cartas europeas* (*Segundo cuaderno de viaje*), Buenos Aires, 1963, con tapa ilustrada por Luis Seoane.

de adquisición de obras que operaban en los museos y mediante los sistemas de premiación (en especial, los que se dispusieron a través del Salón Nacional y los Salones provinciales de Bellas Artes). A su vez, las instituciones de promoción artística, las asociaciones de amigos de museos, las formaciones de artistas y aquellas otras que, aun permaneciendo al margen de un mercado formalizado, cumplieron un papel relevante para el coleccionismo desde el momento en que ofrecieron no solo un espacio de exhibición, sino también un lugar para la venta del arte argentino. Asimismo, el afianzamiento de los espacios de legitimación del arte local y la ampliación de los circuitos comerciales repercutieron en un incremento de la oferta de obras⁷³.

En este contexto, como parte de las redes que alimentaron las prácticas adquisitivas, la difusión de obras de arte a través de la imagen impresa –terreno clave para Seoane– cobra relevancia desde el punto de vista de las articulaciones entre el consumo artístico y la publicación de libros ilustrados. De esta forma, quedan ligados el campo del coleccionismo, el mercado de arte y el mundo editorial. En este punto, suma interés la difusión de monografías de artistas argentinos realizada por las empresas en las que se desempeñaron los españoles, como las citadas Losada, Emecé, Sudamericana y Poseidón, en particular, ya que

además de ampliar la producción historiográfica y el campo de conocimiento sobre el tema, proveyó a los compradores un corpus de obras y artistas que en muchos casos permitieron acotar el panorama de las elecciones posibles. En el reverso de este fenómeno, las colecciones preexistentes conformaron el estrato básico para el mercado editorial y un guión artístico para seguir. También, las revistas culturales ocuparon un lugar significativo en tanto ayudaron a estimular el consumo a través de reproducciones de obras provenientes de acervos particulares⁷⁴.

Debido a que la expansión del consumo cultural estuvo íntimamente vinculada a la consolidación de los sectores medios, los nuevos coleccionistas experimentaron cambios cualitativos en su estándar de vida asociados con los intensos procesos de movilidad y ascenso social operados en la Argentina durante las primeras décadas del siglo⁷⁵. Estas circunstancias, entre otras, marcaron un cambio progresivo del nivel de vida en las capas medias de la sociedad y el acceso a un amplio repertorio de bienes materiales y simbólicos culminó, en un conjunto de casos paradigmáticos, con la formación de colecciones artísticas. Scheimberg formó parte del grupo que protagonizó el momento de madurez desde los años cuarenta y fue un actor notable en el terreno.

El encuentro con Seoane significó la oportunidad para el abogado, que entonces tenía cuarenta y tres años, de sumergirse de lleno en un ámbito que venía transitando de manera aleatoria, mientras avanzaba su trayectoria profesional y la actuación en distintos foros a favor de los derechos civiles y democráticos. Desde entonces, el contacto con el artista de veintisiete años creció en la visita a talleres, salones y exposiciones, los encuentros en el café Tortoni, las salas de la Hebraica o las tertulias en casa de Scheimberg, Falcini u otros amigos. A partir de 1949, cuando Seoane viaja con su esposa Maruja Fernández a Europa por primera vez después del exilio, el intercambio personal se transforma en asidua correspondencia y pasa a pivotar entre la ciudad de Buenos Aires, Madrid, París o Londres, según los itinerarios que siguió cada uno de ellos.

En el extenso epistolario que va desde ese año hasta 1975⁷⁶, me interesa señalar algunos momentos especialmente significati-

vos que se desprenden de este vínculo con especial hincapié en los dos grandes viajes que hizo Scheimberg en 1951 y 1958. Las cartas que intercambian desde finales de los años cuarenta hasta los sesenta, en particular, arman la trama de relaciones dentro de la que se mueven ambos; permitiendo mapear las redes de solidaridad que funcionaban en cuestiones tan diversas como interconectadas, la política y el arte; y nos muestran cómo circula la información entre Buenos Aires y Europa sobre exposiciones, artistas, ediciones de libros o catálogos, artículos publicados en la prensa, etc.; además posibilitan visualizar la actividad de Scheimberg en el campo porteño en relación a sus prácticas adquisitivas, así como los recorridos que siguió el coleccionista en Europa delimitados previamente en el núcleo afectivo que componía la red de sus relaciones artísticas en Argentina.

Scheimberg, prolífico escritor durante sus propios viajes, o en ausencia de los amigos y compañeros de Buenos Aires, otorga un valor a la correspondencia, en particular con Luis Seoane, que lo muestra consciente de que el registro minucioso de sus observaciones y experiencias a lo largo de los recorridos por Europa puede tener asiento en una historia que ya no es exclusivamente personal. “(...) Además (y guárdenme esta confesión), como siempre tengo la sensación de que estoy escribiendo para la historia –no por lo que respecta a mi persona, sino por la [carta] a quien escribo– me siento cohibido y casi sin saber cómo hacerlo”⁷⁷. Pocos años más tarde, esta conciencia se tradujo en la publicación de dos libros compuestos por las crónicas de aquellos viajes de 1951 y 1958. El primero de ellos, *Cuadernos de viaje*, editado en 1954 por el sello de Seoane y Cuadrado, Botella al mar, consistió en una tirada no venal de doscientos cincuenta ejemplares; y el último, *Cartas europeas (Segundo cuaderno de viaje)*, fue editado en 1963 por la emblemática Imprenta López, y se publicó con tapa del artista⁷⁸ (fig. 15).

En 1949, Seoane viaja a París designado como representante de los artistas argentinos por la SAAP en el Congreso Mundial de Partidarios de la Paz, celebrado en la capital francesa entre el 20 y el 28 de abril, presidido por Frederic Joliot Curie y cuya memoria fue perpetuada con la imagen de la paloma diseñada por Picasso. El evento significó un momento particularmente efervescente en los intercambios de este período y Scheimberg

se mostraba optimista frente a los resultados: “Por de pronto, creo que el mismo ha sido un perro serio para los guerristas de todo el mundo y lo será más a medida que el movimiento pacifista vaya tomando cuerpo en todo el mundo”⁷⁹.

Pero no es solo el evento mundial que congrega a la intelectualidad comprometida lo que interesa al coleccionista en Buenos Aires. Después de la guerra, y pese al ascenso progresivo de Nueva York en el mapa de las hegemonías culturales, París continúa representando el epicentro de la cultura universal⁸⁰. “Nos imaginamos que vivir en estos momentos en París para personas inteligentes como Vds. y llenas de inquietudes de todo orden, es algo así como vivir en el centro mismo de la historia. (...) las cosas sólo adquieren verdadera universalidad el día que Francia –es decir, París– las hace suyas”⁸¹.

Scheimberg no pudo viajar por razones económicas, sí lo harían otros amigos, como Kornblith y su esposa Anna de Sima, Castagnino y Nina Haeberle; entonces asume la tarea de actualizar al artista con las novedades de Buenos Aires, entre ellas se ocupa de destacar el programa de exposiciones que está organizando Falcini en la SHA. Por lo pronto, el coleccionista se muestra muy activo en materia de adquisiciones, ya posee varias obras de Seoane y busca mostrarlas; la ocasión aparece con la apertura de la Galería Cavalloti, cuando cede en préstamo el óleo que luego donaría al MNBA, *La mujer de la blusa azul* (1947), “para que Ud. esté representado”; y continúa ampliando su patrimonio.

Para compensarme a mí mismo de no poder viajar, he agregado algunas pequeñas cosas a mi galería –adquiridas– y Sibelino [Antonio Sibellino] me regaló un hermoso calco de una cabeza de mujer que expuso en la Hebraica (a cuenta de un fantástico retrato de la mujer que va a mandar –si no se acobarda, pues es de factura muy atrevida– al Salón y del que prometió una copia)⁸².

Mientras tanto, sigue de cerca los movimientos de Seoane que envía puntualmente sus noticias junto a los catálogos de las exposiciones como la que realizó en Londres en septiembre de 1949. Scheimberg le corresponde informando sobre la buena repercusión en la prensa de Buenos Aires. Sin embargo,

la asistencia del embajador de Argentina en Londres a la inauguración pone evidencia las tensiones que vivía este sector de la sociedad en tiempos del peronismo⁸³. “Cuidado con esos contactos, Seoane. Aquí estamos, a pesar de todo, tranquilos y anoche (...) Falcini y yo le asegurábamos a [Domingo] Viau que todo eso no pasaba de una simple medida protocolar y que Ud. va a salir ileso y seguirá ignorando, para bien del arte, a los figurones políticos”⁸⁴.

La falta de dinero para viajar y la política local son temas recurrentes en sus cartas entre 1949 y 1950. No obstante, brindan información sustancial sobre las prácticas de consumo que eran posibles en ese momento para el abogado.

Mi viaje se aplaza cada vez por más tiempo. No consigo juntar los pesos que me harían falta. Y en cuanto tengo algunos, aparece una exposición y, adiós plata –la mía y la que me prestan los amigos. He enriquecido bastante mi colección; y creo que bien. De todos modos, no desespero, pues en cualquier forma haremos el viaje Aída y yo. Con los Viau proyectamos hacerlo el año que viene... Con la baja que acaban de decretar de la libra esterlina y de otras monedas europeas, dicen que va a ser más fácil juntar los papeles (desgraciadamente con la reforma que acaba de aprobarse aquí, quitando el respaldo oro a nuestra moneda, ésta se va a desvalorizar a la par de las monedas europeas)... Allá veremos, sería demasiado prematuro complicarme ahora la bilis. Para eso basta y sobra con las cosas que están sucediendo aquí, que no ayudan, por cierto, a ser demasiado optimistas...⁸⁵

El movimiento desde la periferia, el traslado como vía privilegiada de conocimiento, de acceso a la cultura europea, en particular la francesa, y también el viaje como la vivencia necesaria para comprender la actualidad política y social de otros escenarios durante la Posguerra, así como el viaje en sí mismo es un *leitmotiv* en las cartas de Scheimberg.

Finalmente, en 1951, le llegaría el momento de realizar su propio recorrido. “Con la misma mano con que estreché la de Picasso, le escribo estas líneas”⁸⁶. En París se encuentran con Manuel Colmeiro y Serrano Plaja⁸⁷. Poco después, todo lo que maravillaba al argentino en la ciudad luz pierde color en la Es-

paña de Franco que Scheimberg había conocido en un contexto bien distinto años atrás, en 1920.

Vuelvo a lo mío. No desilusionado, sino asqueado. He atravesado esta vez España –yo que tanto la quiero y la siento– o tal vez por eso precisamente con cierta repugnancia; repugnancia de los pobres muñecos, pobres y criminales muñecos que la gobiernan; repugnancia de los que aplauden o de los que se limitan a hacer chistes para convencerse tal vez a sí mismos de que no son tan viles; y repugnancia, sobre todo, de los mercenarios de la prensa. Estos plumíferos son hoy los únicos “intelectuales” visibles de esta pobre España de Franco⁸⁸.

España resulta ser el país más difícil para hablar de arte. El viajero ha planificado meticulosamente cada trayecto con el objetivo de no perder museo, colección o artista de importancia; sin embargo, en lugar de explayarse en observaciones sobre la pintura, la escultura o la arquitectura –que serán muy nutridas desde otros sitios– las cartas que relatan el paso por la península discurren sobre la carestía, la crisis social y cultural y conforman una imagen decadente donde “por todas partes, no se ven si no curas y militares”⁸⁹. No obstante la sensibilidad del escritor frente a lo que ve en el país destruido por la guerra y el franquismo, procura dejar un espacio para aquello que sigue identificando como el tema convocante y ofrece un testimonio de su formación e intereses estéticos que seguirá presente en toda la correspondencia. Mientras se conmueve frente a los insoslayables “dioses de la pintura” española, parece indiferente en la Alhambra de Granada o el Real Alcázar de Sevilla, donde observa “un arte sensual que no nos hiere más allá de la corteza y que siempre se aproxima a la decoración”. En cambio, el arte moderno seduce la mirada del coleccionista y conecta con las elecciones que marcan el perfil de su patrimonio, enraizado en los realismos contemporáneos.

(...) los primitivos, sobre todo de los fresquistas catalanes, porque estos no son un tópico p^a la generalidad de los turistas. Qué continuidad encuentro yo entre esos frescos de los siglos XI a XIII –y no más allá del XIII– y la pintura “negra” de Goya y algunas de las cosas de Picasso. A veces, pienso que la gente no se da cuenta hasta qué punto es español Picasso, a pesar de haber realizado casi toda

su obra fuera de España. Y es que el artista, cuando lo es de verdad (no me refiero a esos indiferenciados académicos del arte abstracto –que no pasa de ser un arte de modistería), lleva a la patria –es decir, la tradición y los sentimientos de su pueblo, en la sangre, en las entrañas, y aún sin proponérselo lo representa⁹⁰.

Con París siempre en el horizonte cultural de Scheimberg, el paso por Londres es la oportunidad para detenerse en las diferencias idiosincrásicas. “¿Cómo explicar que habiendo tantas cosas que nos gustan a ambos disintamos precisamente en esto?”. Llevando al límite las preferencias por otras ciudades, llega a decir que podría haber prescindido de esta visita de no ser por los museos, el British Museum, la Tate Gallery, la National Gallery, la Wallace Collection que recorre gracias a la hospitalidad del Dr. Domingo A. Derisi⁹¹, un contacto clave en este tramo del viaje, quien había comprado a Seoane un óleo y ahora devolvía parte de su admiración por el artista, oficiando de generoso anfitrión para Scheimberg. Claramente, se lee en su correspondencia que el tamaño y el movimiento de la ciudad y, sobre todo, la falta de cafés hacían de Londres un sitio inhóspito para el coleccionista, quien nunca se sintió cómodo en la capital inglesa⁹².

Para mi gusto, Londres es una ciudad demasiado grande, con un movimiento enloquecedor en sus calles. Luego, no tiene cafés. Esto es sencillamente terrible: el hombre, desde que sale desde su casa y hasta que vuelve a ella está obligado a trabajar o bien a entrar en una taberna o en una iglesia –las únicas dos cosas que hay en abundancia. La mayoría de los ingleses parece preferir la taberna, donde se emborrachan con cerveza caliente... Una ciudad donde uno no puede sentarse a una mesa de café para conversar con un amigo o para mirar la calle simplemente, para pensar o nada más que dejar pasar el tiempo (en las tabernas, los ingleses están casi siempre de pie y beben junto al mostrador), podrá ser todo lo que se quiera, pero no una ciudad civilizada...⁹³

Aun así, las disquisiciones estéticas ocupan un lugar en las cartas londinenses; los planes de viaje han sido cuidadosamente trazados y el momento del relato escrito es una parte fundamental de cada itinerario. Scheimberg parece no privarse de transmitir cada impresión que recoge a su paso por los distin-

tos museos o exposiciones, se detiene en los artistas, las obras y describe en detalle sus opiniones.

Por supuesto, Galicia era uno de los puntos claves en la ruta de los Scheimberg, a donde planeaban llegar desde Lisboa. Sin embargo, un inconveniente en el consulado de Portugal les impediría concretar la visita en este viaje de 1951. El clima de la posguerra, las tensiones del nuevo mapa internacional⁹⁴, se reflejan en las siguientes líneas:

Pero he aquí que al ir a visar nuestros pasaportes para entrar a Portugal para embarcarnos en Lisboa, nos pusieron dificultades en el consulado de ese país para el visado del pasaporte de Aída por su origen ruso. En vano, traté de convencer al empleado que Aída era argentina y que viajaba con pasaporte de tal. Nos dijo que era indispensable consultar a Lisboa y que eso llevaría entre una y dos semanas. Esto sucedía el día 20 y nosotros debíamos embarcarnos el 2 de octubre. No había posibilidad de comunicarme con el cónsul (que, según el empleado, estaba de vacaciones) y habría sido tonto pretender convencer al empleado de que Aída no se proponía derrocar al gobierno de Portugal, porque evidentemente no lo creería: “Pero es de origen ruso”, insistía el pobre... Qué miedo le tienen a la revolución los gobiernos de estos pueblos de mendigos! Se sienten terriblemente cómodos en su mísero papel de lacayos del imperialismo yanqui o inglés –cualquier cosa!– con tal de mantenerse arriba, es decir, abajo –a los pies de sus amos–, hay que leer los editoriales de su prensa dirigida para darse cuenta. Hasta donde llega su abyección. A pesar de las molestias que todo esto me ha ocasionado (y los gastos, sobre todo) me he sentido ampliamente compensado por el gusto que sentí de ver el miedo que les inspira Rusia a los grotestos dictadores de Portugal como de España. Y a sus clases pudientes... Decidí, pues, marchar rápidamente a París para arreglar la salida por el Havre. Con qué gusto se vuelve siempre a París⁹⁵.

Todavía habrían de esperar algunos años para llegar a la entrañable Galicia de Seoane. Esto sucederá en 1958, en el segundo y extenso viaje del coleccionista y su mujer. En esa oportunidad, para despedir al matrimonio, Seoane organiza en Buenos Aires una cena de amigos para la que realizó una serigrafía en calidad de invitación y programa, donde se lee: “Se entonará al final la *Chanson à Manger* de Scarron y alguna dama es posible que recite *La*

débauche de Belley, poema escrito en 1664 por el Sieur Laurent du Vieuet (todo en francés, que es idioma del barrio norte)". El artista citaba los poemas satíricos de Paul Scarron y Laurent Du Plastre Du Vieuet al tiempo que ironizaba sobre el francés como el idioma tradicionalmente asociado a la cultura de las clases altas afincadas en los barrios porteños del norte de la ciudad⁹⁶.

Como en 1951, Seoane colabora en la organización del trayecto poniendo en contacto a Scheimberg con los amigos de España y, especialmente, los gallegos. Es así que una parte de este segundo viaje adquiere la forma de un mapa afectivo que refleja los lazos entre la comunidad gallega de Argentina y la de España. En Santiago de Compostela, conoce al artista Carlos Maside y a intelectuales como Isaac Díaz Pardo, Francisco Fernández del Riego y Domingo García Sabell, entre otros, quienes lo introducen en los círculos galleguistas, además de proporcionarle una guía en sus recorridos. Resulta interesante destacar que en medio de un profuso relato, cuando describe la visita a García Sabell, la mirada del viajero recae sobre la biblioteca, nutrida con ediciones raras y lujosas sobre arte y literatura, y la colección de dibujos y pinturas entre los que se encuentran los estampados de Seoane editados por Bonino⁹⁷.

De mayo a noviembre, Scheimberg recorre Europa e Israel y, como había hecho en 1954, escribe con frecuencia al artista con el objeto de transmitir no solo sus impresiones en cada nueva ciudad, también se muestra interesado en cuestiones sociales y políticas; a su vez introduce comentarios sobre literatura (especialmente sobre Unamuno) y se detiene en los artistas y las obras que llaman su atención. En cierta medida, el epistolario tiene un carácter programático ya que luego se materializa en las citadas *Cartas europeas*, volumen que no solo reúne las cartas enviadas a los amigos de Buenos Aires, sino también las reflexiones políticas que comienzan en la correspondencia y se amplían en este libro. Allí, además de las cartas a Seoane, transcribe las que envió a Kornblith, Falcini y Kaufman, entre otros, también al artista argentino Badi y a varios destinatarios que no identifica más que con una sigla como "medida de prudencia"⁹⁸.

Cuando regresa a Buenos Aires, y durante la década de los sesenta, Scheimberg sigue de cerca la trayectoria de Seoane que por

entonces desarrolla su carrera artística entre Europa y Argentina. No obstante, las primeras cartas que le envía en este período no pueden escapar a los sucesos políticos locales. Las noticias sobre la temporada artística porteña o el comentario de las últimas lecturas (como la *Autobiografía precoz* de Eugène Evtouchenko, o *Trátase da obra Gentes, años, vida: Memorias, 1921-1941* de Iliá Ehrenburg), que alimentan gran parte de esta correspondencia, de pronto ceden su lugar ante los acontecimientos que conmueven el precario sistema democrático en el país. El presidente constitucional, Arturo Frondizi, había sido derrocado en 1962 y el clima es de profunda decepción y escepticismo respecto del panorama nacional. El tono sombrío de los escritos de 1963 es el mismo que alienta las palabras preliminares del segundo cuaderno de viaje, publicado en julio de ese año⁹⁹. En adelante, la política ocuparía un espacio significativo en la correspondencia. Sin embargo, Scheimberg nunca abandonó aquella tarea que asumió desde el primer momento de empatía con el artista, cuando decidió no solo adquirir obras suyas sino también oficiar de promotor, actuar como intermediario capaz de crear vasos comunicantes dentro del circuito de coleccionistas, aliarse en sus proyectos y solidarizarse con sus luchas; luego, durante los extensos viajes de uno y de otro, se ocupó hasta su última carta de mantenerlo al tanto sobre los eventos artísticos, las exposiciones, la circulación de sus pinturas, en definitiva, de mantener siempre activo el contacto del artista con Buenos Aires y el círculo afectivo y profesional que los unió desde 1937.

La relación entre Scheimberg y Seoane atraviesa años convulsivos por la guerra en España, la Segunda Guerra Mundial, las dictaduras en Europa y en Argentina. En un punto significativo de esta historia, los lazos creados entre artista y coleccionista también reflejan una zona, alejada de los poderes de turno, en las relaciones entre España y Argentina. Esas relaciones alimentan una parte muy significativa de la trama en la que se movieron y al mismo tiempo contribuyeron a edificar ambos protagonistas, activos también en las redes de sociabilidad de la colectividad judía y los sectores culturales ligados a la causa republicana y democrática, así como también el pensamiento de izquierdas. Por último, la puesta en foco de este vínculo y las redes tejidas alrededor del mismo, termina por iluminar aspectos del consumo y las formas de circulación artística en Buenos Aires. ■

- 1 L. Seoane, "Simón Scheimberg o la manera diferente de convertirse en un creador", *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 16 de febrero de 1974, p. 19.
- 2 Ese mismo año de 1974, el 1 de julio, muere el líder del movimiento peronista, Juan Domingo Perón (1895-1974). Sobre la historia argentina del período, véase A. Cattaruzza, *Historia de la Argentina 1916-1955*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2009; M. B. Karush y Ó. Chamosa (eds.), *The New Cultural History of Peronism: Power and Identity in Mid-Twentieth-Century Argentina*, Duke University Press, 2010; M. Novaro y V. Palermo, *La dictadura militar (1976-1983). Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Paidós, Buenos Aires, 2002 y J. Suriano (dir.), *Dictadura y democracia (1976-2001)*, NHA, tomo X, Sudamericana, Buenos Aires, 2005.
- 3 Museo Nacional de Bellas Artes, *Colección Scheimberg*, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1977, s/p.
- 4 *Idem*. Aparte de esa muestra que buscó promocionar las obras que ingresaban, en 2004 se reivindicó la tarea de Scheimberg con otra exhibición parcial del acervo, véase Museo Nacional de Bellas Artes, *Obras de la colección Scheimberg*, MNBA, Buenos Aires, 2004. También cabe mencionar el último catálogo que destacó varias de las piezas donadas, véase G. Alonso y R. Amigo (dirs.), *Museo Nacional de Bellas Artes, Colección*, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2010, vol. II.
- 5 Un análisis del mapa cultural y político en el que se inserta Seoane en F. Devoto, "Cultura y política entre dos mundos: el exilio gallego en la Argentina, los debates intelectuales y las tramas de la sociabilidad (1936-1963)", en F. Devoto y R. Villares (eds.), *Luis Seoane. Entre Galicia y la Argentina*, Biblos, Buenos Aires, 2012, pp. 165-197; y, en el mismo volumen, véase L. A. Romero, "Exilio gallego y política argentina (1936-1976)", pp. 199-220. Cf. A. Cattaruzza (dir. de tomo), *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, tomo 7, 2001; J. C. Melón Pirro y E. Pastoriza (eds.), *Los caminos de la democracia, 1900-1943*, Biblos, Buenos Aires, 1996.
- 6 Entre otros testimonios que relatan el vínculo entre Seoane y Scheimberg y la comunidad gallega es interesante el de Bouza Álvarez. Véase J. L. Bouza Álvarez, "La cena de los Scheimberg", *El Correo Gallego*, <http://www.elcorreogallego.es/opinion/ecg/cena-scheimberg/idEdicion-2012-05-22/idNoticia-747109/>.
- 7 Además de Scheimberg, otros contactos facilitaron la inserción de Seoane en el ámbito porteño. Entre los más significativos, estuvo el abogado argentino Norberto A. Frontini, a quien conoció en Galicia en 1932 a través de Eduardo Blanco-Amor; asimismo el también abogado Luis M. Baudizzone que lo conectó con el reconocido matrimonio de fotógrafos Horacio Coppola y Grete Stern, con quienes llevaría adelante un breve emprendimiento comercial; por último, cabe mencionar a Natalio Botana, director del diario *Crítica*, entre los que brindaron su apoyo a los exiliados. Al respecto, véase el trabajo de Rodrigo Gutiérrez Viñuales donde el autor presenta un extenso recorrido por las redes en las que se movieron estos actores: R. Gutiérrez Viñuales, "Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires (1936-1963)", en R. Gutiérrez Viñuales y M. A. Seixas Seoane, *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*, Fundación Luis Seoane, La Coruña, 2007, pp. 59-153. Cf. R. Villares, "Las Galicias de Luis Seoane, con el exilio de fondo", en F. Devoto y R. Villares (eds.), *Luis Seoane. Entre Galicia y la Argentina*, Biblos, Buenos Aires, 2012, pp. 47-85.
- 8 Véase D. Schwarzstein, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Crítica, Barcelona, 2001, cap. 4. Cf. con un análisis específico de la actuación de Seoane en S. Dolinko, "Multiplicar a arte. Luis Seoane nas edicions culturais argentinas", Grial, Vigo, 2010, pp. 34-45.
- 9 F. Devoto, "Cultura y política entre dos mundos: el exilio gallego en la Argentina, los debates intelectuales y las tramas de la sociabilidad (1936-1963)", *op. cit.*, p. 169; Devoto también subraya, además del papel de los españoles instalados previamente, el de las instituciones comunitarias, mayormente afines a la causa republicana, en la inserción de los exiliados a partir de la Guerra Civil, lo que marcó una diferencia con México y Cuba por ejemplo, p. 169 y p. 172 y ss. Cf. F. Esposito, "Los editores españoles en la Argentina: redes comerciales, políticas y culturales entre España y la Argentina (1892-1938)", en C. Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, Katz, Buenos Aires, 2010, pp. 515-536.
- 10 Sobre la colaboración de intelectuales republicanos en publicaciones culturales, véase E. de Zuleta, *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Atril, Buenos Aires, 1999; con relación a la inserción de los artistas plásticos exiliados, véase D. B. Wechsler, "Imágenes desde el exilio. Artistas españoles en la trama del movimiento intelectual argentino", en AA.VV., *Arte y política en España 1898-1939*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Granada, 2002, pp. 134-151.
- 11 Dos estudios puntuales sobre las revistas *De mar a mar* y *Correo Literario* en S. Dolinko, "De mar a mar: Las imágenes de una publicación de exiliados españoles en Argentina", en *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones Artes Plásticas y Música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 2006 (CD-ROM), y de la misma autora "El rescate de una cultura 'universal'. Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*", en P. Artundo (ed.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2008, pp. 131-153; sobre *Cabalgata*, T. Bermejo, "Entre la 'medusa porteña' y los sueños americanistas: promoción artística y consumo cultural en la revista *Cabalgata* (1946-1948)", en *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte*, V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIII Jornadas CAIA, Buenos Aires, 2009, pp. 441-454.
- 12 Cf. L. Seoane, "Dos imprentas y mis tapas", *Libro de tapas*, Botella al Mar, Buenos Aires, 1953; "Breve crónica en relación conmigo y las artes gráficas", *Segundo libro de tapas*, Ediciones Bonino, Buenos Aires, 1957, s/p. Sobre la trayectoria de Rossi en Buenos Aires, véase F. Suárez Guerrini, "La crítica de arte argentina en los márgenes de la modernización cultural: Attilio Rossi", s/f, disponible en línea <http://es.scribd.com/doc/52289757/Sur-y-Attilio-Rossi>; respecto del vínculo con Seoane, véase R. Gutiérrez Viñuales, "Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires (1936-1963)", *op. cit.*
- 13 Cf. J. L. de Diego, "1938-1955. La 'época de oro' de la industria editorial", en J. L. de Diego (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006, pp. 91-123.
- 14 He realizado un primer avance sobre la introducción del artista en el mercado porteño en "Vidrieras para Seoane", *Jornadas Luis Seoane (1910-2010), Imágenes y palabras para un proyecto moderno*, Casa de La Cultura, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 22 y 23 de septiembre de 2010. Mimeo.
- 15 Véase R. Gutiérrez Viñuales, "Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires (1936-1963)", *op. cit.* Cf. R. Villares, "Las Galicias de Luis Seoane, con el exilio de fondo", *op. cit.*, pp. 63-65.
- 16 Sobre la ilustración en la prensa antifascista de Buenos Aires, véase D. B. Wechsler, "Miradas nómades. Emigrantes y exiliados en la construcción de imágenes para la gráfica antifascista (1936-1939)" y M. Gené, "Impresos bajo fuego. Caricaturas e ilustraciones en la prensa antifascista porteña (1940-1941)", en L. Malosetti Costa y M. Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, 2009, pp. 245-264 y pp. 265-292, respectivamente.
- 17 L. Falcini, *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1975, p. 153.
- 18 Dos biografías tempranas escritas por los colegas y entrañables amigos Carlos Giambiagi (*Luis Falcini*, Buenos Aires, Losada, 1942) y Lorenzo Varela (*Luis Falcini*, Botella al Mar, Buenos Aires, 1954) dan cuenta de su trayectoria al tiempo que muestran parte de la trama en la que esta debe ser leída.
- 19 Esta gestión ocupó un espacio importante en su autobiografía, así como también la figura de Scheimberg a quien retrató con estas palabras: "Otro fue Simón Scheimberg, irónico, gozador de los buenos libros. Catador de la buena pintura y de la buena escultura, todo ello integrado en su gran pasión por la música. Con el don nato de la amistad, fraternizaba con los artistas que estimaba, al extremo de intervenir alegre, jocosamente en sus trabajos. Cuando realicé el retrato suyo que figuró en el pabellón argentino de la Exposición Internacional de Bélgica 1958, al terminarlo, risueñamente lo firmó de puño de letra". L. Falcini, *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres...*, *op. cit.*, p. 163.

- 20 Sobre el papel de la SHA en el espacio cultural de Buenos Aires, véase T. Bermejo, "Murales en la Sociedad Hebrea durante la Segunda Guerra", *The Global and the local: rethinking area studies*, XXIV International Congress of the Latin American Studies Association, Dallas Texas, USA, 2003. Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/BermejoTalia.pdf>; y específicamente, sobre el rol que cumplió en el marco del mercado de arte en Buenos Aires, véase *El precio de la belleza. Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960)*, Edunترف, Buenos Aires, en prensa.
- 21 Además de las exhibiciones en la SHA y la presencia de obras de Seoane en estas colecciones, sus lazos con la colectividad también se tradujeron en la realización de murales para distintos edificios encargados por arquitectos e ingenieros judíos y, asimismo, en un vitral para la Sociedad realizado en 1961 e inaugurado en 1968. Véase R. Gutiérrez Viñuales, "Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires (1936-1963)", *op. cit.* Cf. C. Belej, "Postales gallegas en los murales porteños de Luis Seoane (1954-1972)", en L. Buccellato (cur.), *Seoane*, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Caseros, 2011, pp. 121-130. Cabe mencionar la presencia, algunos años después, en el marco de la Hebrea del coleccionista Mauricio Neumann así como también su espectacular pinacoteca de arte argentino.
- 22 La sociedad se creó en 1902 en el seno de la Colonia Mauricio (fundada en 1891) y, en 1932, la Comisión Directiva, presidida por Scheimberg, estaba compuesta por Salomón Helman (Vice-Presidente), José Gerschman Grünmann (Secretario), Juan Arbetman (Pro-Secretario), Simón Bilik (Tesorero), Ermindo Mutchinik (Pro-Tesorero), Lázaro Gerstel, Julio Maizel, Bernardo Lerner, José Garfinkel, Marcos Iscoff, Bernardo Aseransky, Adolfo Trujman (Vocales), Adolfo Vinocour, Abraham Svihved (Revisores de Cuentas).
- 23 Fundada por Ghirardo en 1908, *Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte* se editó en Buenos Aires con periodicidad semanal o quincenal hasta 1916 y, entre sus colaboradores, figuraron Carlos Ortiz, Evaristo Carriego, Juan Julián Lastra, Pedro Gori, Luis Bayón Herrera y Enrique García Velloso. Si bien se ocupó mayormente de asuntos vinculados al arte, y especialmente al teatro, incluyó temas de actualidad. Véase H. R. Lafleur, *et. al., Las revistas literarias argentinas 1893-1967...*, *op. cit.*, pp. 56-57.
- 24 S. Scheimberg, "El divorcio", *Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte*, año VI, n. 120, Buenos Aires, 04/01/1915, pp. 13-15, disponible en <http://www.federacionlibertaria.org/BAEL/Archivo/retocadas/Images/Digitalizaciones/Ideas%20y%20Figuras/Ideas%20y%20Figuras%20n%C2%BA%20120f.a.pdf>.
- 25 Al respecto véase E. Corona Martínez, F. Jorge, S. Shmerkin, R. Araújo Alfaro, S. Scheimberg, *¡Justicia...! ¡Libertad...! Defensa de los Dres. Corona Martínez, F. Jorge, S. Shmerkin, R. A. Alfaro y S. Scheimberg*, Federación Obrera Regional Argentina, Buenos Aires, 1936.
- 26 Cf. R. Gutiérrez Viñuales, "Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires (1936-1963)", *op. cit.*
- 27 L. Seoane, "Simón Scheimberg o la manera diferente de convertirse en un creador", *op. cit.*, p. 19.
- 28 La muestra fue en abril de 1967 en la galería porteña Galatea y el texto de Varela, una breve y elocuente semblanza sobre los Scheimberg que testimonia la cercanía entre el escritor y los coleccionistas, si bien no menciona las primeras adquisiciones, sitúa en 1925 el momento en que el domicilio del matrimonio en la calle Amberes comienza a transformarse en el espacio que maduraría luego como ámbito propicio para la tertulia, la observación de obras y el intercambio artístico. Véase L. Varela, *et. al., Galería Galatea expone 16 obras de una colección argentina*, Galería Galatea, Buenos Aires, 14 al 29 de abril de 1967.
- 29 De acuerdo al conjunto que podemos reconstruir con la donación al MNBA, sobre un total de 152 piezas, 53 son óleos sobre tela, cartón, cartón entelado, tabla o *hardboard*, 92 son pinturas sobre papel (divididas en 17 tómperas, temples, pasteles y óleos sobre papel, y 75 dibujos y estampas) y 10 esculturas (en yeso, bronce, terracota y piedra reconstituida).
- 30 Aparte de la significativa representación que tuvo en el acervo este artista uruguayo nacionalizado argentino, anarquista y amigo de Falcini, es relevante destacar otro óleo, *Paisaje de Misiones*, que ingresó al museo en 1958 por donación de un grupo que forma parte activa de la red de intercambios afectivos e intelectuales que integran los protagonistas de este trabajo: el mismo coleccionista, Falcini, que además organizó exposiciones de Giambiagi en Amauta y en la SHA, Roberto Kaufman, Bernardo Sofovich, Isaac Kornblith, Julio Kleiman, Isidro Satonowsky, José Aslan, Paulina y Herman Neuman, Norberto A. Frontini, Israel Dujovne, Emilio Troise, Andrés Martín Scheimberg, Nélica Constanzo, Rogelio Frigerio, Sam Mallah, Enrique Cornblit, Cesar Palui, Marcos Arenzon, Roberto Melella, Narciso Machinandiarena, Meyers Oks, Jacobo Muchnik y José Baidenbaum. Véase G. Alonso y R. Amigo (dirs.), *Museo Nacional de Bellas Artes, Colección*, *op. cit.*, p. 148. Cf. C. Giambiagi, *Reflexiones de un pintor*, Stilcograf, Buenos Aires, 1972.
- 31 Completan el conjunto de Falcini un carboncillo, *Paisaje*, un yeso patinado, *La faunasa*, y dos broncees, *Echeverría* y *Maternidad*.
- 32 A estas piezas se agregan una acuarela, *Mancha*, de clara vocación abstractizante aunque puede recordar un solitario paisaje costero; otro óleo, *El surubí*; un estarcido, *Mujer sentada* de 1956. Cabe mencionar una última pintura, un óleo sobre tela, *Dos mujeres* de 1954, donada al MNBA por el coleccionista y un grupo de amigos del artista en 1955. Rafael Alberti y Federico García Lorca (con una litografía y una tinta respectivamente) se ubican en esta misma línea de elecciones marcadas por la afinidad y los lazos afectivos. Y, en el marco de los artistas españoles, deben considerarse también las obras de Laxeiro (José Otero), *El otro* (óleo) y *Muñecos* (lápiz) y José Palmeiro, *La canasta* (óleo), entre otros.
- 33 Cf. T. Bermejo, "Mecenas de pequeño formato: Luis León de los Santos y el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez", en *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*, IV Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y XII Jornadas del CAIA, Buenos Aires, 2007, pp. 345-358; y *Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960). Procesos de construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos*, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008. Mimeo, Capítulo III.
- 34 Véase D. B. Wechsler, *Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999. Completan el grupo de Spilimbergo: *Figura*, 1932 (esta pieza, la de mayores dimensiones dentro del grupo, 95 x 69 cm, fue reproducida en la tapa del catálogo del MNBA de 1977), *Paisaje con figura*, otra tómpera, dos monocopias, *Naturaleza muerta* y *Obrero*, y dos dibujos, *Estudio* y *Cabeza de hombre* (1952).
- 35 En la misma línea, Scheimberg también adquirió del artista el óleo *La chacra*.
- 36 Un año después de la realización de aquellos murales, en 1944, ambos artistas junto a Demetrio Urruchúa, Antonio Berni y Manuel Colmeiro habían constituido el Taller de Arte Mural, cuya primera realización conjunta fueron los murales de las Galerías Pacífico en 1946. Véase T. Bermejo, "Las Galerías Pacífico en la prensa periódica", en D. B. Wechsler, G. Whitelaw y F. Fevre, *Spilimbergo*, Edición del Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1999, pp. 210-213.
- 37 También *Niña* (lápiz) y *Muchachos* (litografía).
- 38 Al que se suman dos acuarelas: *Corral de palo a pique* (1952) y *Campo* (1954).
- 39 Además de las naturalezas muertas, Victorica estuvo representado con tres piezas más: *Paisaje* (óleo), *Paquita* (óleo) y *Paisaje del Sena* (lápiz).
- 40 Cabe mencionar en esta línea la presencia notoria, por la cantidad de piezas, de Aquiles Badi con un óleo, *Ascona* (1935), y cuatro obras sobre papel: *Los acróbatas* (*Trío Arliss*) (tómpera), *Gran Canal, Venecia* (tómpera), *Milán, suburbio* (tómpera), *Los veleros de Chioggia* (tinta, 1948?); Horacio Butler con cuatro óleos: *Playa*, *Paisaje de Tigre*, *Marinita* y *Bodegón*; artistas coetáneos más jóvenes como Roberto Rossi con tres óleos: *Vaso con flores*, *El jarrón amarillo*, *Naturaleza muerta*; así también es destacable la representación de Raúl Soldi, dos óleos, *Peruggia* y *Paisaje* y un pastel, *Mujer en el balcón*; Carlos Torrallardona con los óleos *Cesta con flores* (1953) y *Paisaje con figura* (1947); Marcos Tiglio con los óleos *Ajos* y *Cebollas* y *La rosa blanca* (1941); Alfredo Guttero, presente a través del óleo *Paisaje* (certificado por Falcini) y una tinta *La Boca*; Héctor Basaldúa con *El consejo* (óleo); Alfredo Bigatti, *Tema para un bajorrelieve funerario* (tómpera, 1952); Gertrudis Chale, *India con collar* (óleo); Domingo Pronato, *Muelle de Bahía Blanca* (óleo); Orlando Pierrí, *Paisaje de París* (óleo); Raúl Russo, *La casita verde* (óleo); Leopoldo Presas con un óleo de 1950, *Figura*; también reconocidos grabadores como Pompeyo Audi-
- vert representado con dos xilografías, *Ciudad y Mediterráneo*, al igual que Víctor Rebuffo con *El arado y Tormenta en la sierra* (1944); Mauricio Lasansky con tres grabados: *Maternidad*, *Sol y luna* y *Changos*; escultores como José Alonso, *Mujer* (yeso patinado), José Fioravanti con *Bañista* (bajorrelieve en piedra reconstituida), Antonio Sibellino con dos piezas: *La viuda* (yeso) y *Madre* (terracota) y Cecilia Marcovich, *Mujer* (bronce). A su vez, Scheimberg se aventuró en terrenos todavía poco explorados por el coleccionismo contemporáneo y adquirió piezas de pintores más jóvenes como es el caso de la artista polaca nacionalizada argentina Lea Lublin (1929-1999) representada con el óleo abstracto *Orilla* (1961) o Carlos Alonso (1929) con la tinta y aguada de 1953 *Emigrantes*, entre otros. Véase Museo Nacional de Bellas Artes, *Colección Scheimberg*, *op. cit.*
- 41 Se trató de un proyecto ambicioso para el salón abierto en 1944 (por entonces dirigido por el pintor y *marchand d'art* Antonio Chiavetti) en el contexto de una plaza comercial en la que no abundaban los artistas latinoamericanos y dado el volumen de obras traídas desde Brasil (un total de 91 piezas); de hecho *Mujer llorando* resultó ser una de las pocas ventas realizadas. Véase T. Bermejo, "El salón Peuser: entre la apuesta comercial y afianzamiento de un mercado para Buenos Aires", *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, Universidad de Málaga, disponible en <http://www.eumed.net/rev/ayso/0/tb.html>, n° 0, octubre de 2011.
- 42 Véase Museo Nacional de Bellas Artes, *Colección Scheimberg*, *op. cit.* Cf. H. Monzón, "La colección Scheimberg en el Museo Nacional. Un valioso conjunto que enriquece el patrimonio cultural de la Nación", *La Opinión*, Buenos Aires, 1 de octubre de 1977.
- 43 Véase S. Dolinko, "Multiplicar a arte. Luis Seoane nas edicions culturais argentinas", *op. cit.*
- 44 L. Falcini, *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*, *op. cit.*, p. 156. Cf. R. Gutiérrez Viñuales, *op. cit.* Cabe mencionar otra muestra individual, en 1946, en las salas de la Asociación Amigos del Arte de Montevideo.
- 45 Carybé, "Exposiciones en la Sociedad Hebrea: Castagnino y Luis Seoane", *Davar*, Buenos Aires, 01-1948.
- 46 La SHA se creó en 1926 por la fusión de dos entidades similares, el Centro Juventud Israelita Argentina y la Asociación Hebrea. Alberto Gerchunoff, el autor de *Los gauchos judíos* (1910), casi una institución para la memoria cultural de la colectividad, fue una figura clave en el proyecto que involucró el surgimiento de la nueva sociedad. La SHA participó de un momento de intensa ebullición cultural y diseñó su propio programa siguiendo la línea de un judaísmo laico que contemplaba la integración con la cultura argentina. De acuerdo con sus estatutos fundacionales, figura entre sus objetivos: "promover la cultura judía, argentina y universal", "fomentar el espíritu de sociabilidad intelectual", "formar una biblioteca con especialización en estudios argentinos y judíos", "propender a la mayor vinculación de la colectividad judía con el ambiente cultural

- y deportivo del país". El fomentar las relaciones entre los representantes de la cultura judeo-argentina y difundirla fue entonces una de las premisas fundamentales de la institución. Al margen de estos objetivos esencialmente culturales, también estuvieron presentes los que corresponden a su perfil de asociación deportiva, ya que el deporte y la cultura formaron parte integral de los propósitos de la entidad. Sobre la historia de la institución, véase AA.VV., *Hebraica. Crónica de una creación permanente. 75º Aniversario*, Buenos Aires, Sociedad Hebraica Argentina, 2001; *Plural. Publicación cultural de la Sociedad Hebraica Argentina*, Buenos Aires, n. 1, invierno de 1996, 2.ª época; B. Lewin, *Cómo fue la inmigración judía a la Argentina*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1983, pp. 225-226; M. Wolff y M. Schalom, *Judíos & argentinos. Homenaje al Centenario de la inmigración judía a la Argentina*, Manrique Zago, Buenos Aires, 1988, pp. 46-47.
- 47 L. Falcini, *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*, op. cit., p. 159.
- 48 Luego conocida como la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores.
- 49 Cabe mencionar, también, que el Salón de Artes Plásticas organizado por Falcini se inauguró con una exposición colectiva que buscó dar un panorama de la producción local así como algunas muestras del arte internacional. Además de los citados y de Seoane, se presentaron trabajos de artistas de reconocida circulación en el medio como Líbero Badi, Domingo Viau, Miguel Ángel Victorica, Lino E. Spilimbergo, Carlos Giambiagi, Ramón Gómez Cornet, Horacio Butler, Emilio Centurión, Raúl Soldi, Manuel Colmeiro, Abraham Vigo, Enrique Policastro y Horacio March. No podían faltar, dado el carácter de la institución convocante, los representantes judíos, entre los que se destacaron Cecilia Marcovich y Mauricio Lasansky. En cuanto a los representantes extranjeros, se vieron obras de Lasar Segall, Cándido Portinari, Carybé y otros.
- 50 Véase M. Velarde, *El editor Domingo Viau y otros escritos*, Alberto Casares Editor, Buenos Aires, 1998, pp. 43-93.
- 51 Cf. E. Eiriz Maglione, "Las galerías de arte bonaerenses", *Lyra*, a. 16, n. 171-173, Buenos Aires, segundo número extraordinario del año 1958, s. p.
- 52 A diferencia de las series de pinturas, grabados y esculturas, la biblioteca de Scheimberg fue rematada después de su muerte en la casa Bullrich. Cf. *Remate especial: colección Simon Scheimberg y otras procedencias*, Bullrich Arte y Antigüedades, Buenos Aires, 26/27 de mayo de 1975.
- 53 Cf. R. Gutiérrez Viñuales, op. cit.
- 54 Como parte de esta labor en el campo de la escritura y la crítica de arte, pueden destacarse los catálogos de las muestras de Aldemir Martins (Bonino, Buenos Aires, 1957), Miguel Diomede (Bonino, Buenos Aires, 1969), Carlos Giambiagi (Witcomb, Buenos Aires, 1966), Delia Cugat (Bonino, Buenos Aires, 1969) y Siro León (Galería La Ruche, Buenos Aires, 1966).
- 55 Cf. L. Varela, *Luis Seoane*, Galería Viau, Buenos Aires, 1 al 16 de agosto de 1952, (desplegable).
- 56 D. García Sabell, *Luis Seoane*, Galaxia, Vigo, 1954.
- 57 Cf. M. A. García, "El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40", en P. Artundo (ed.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2008, pp. 167-189.
- 58 En los años intermedios, además de participar en montajes colectivos, también expuso individualmente en otras salas como Galatea, en 1956 (estarcidos) o en 1965 (grabados), en la Galería Sudamericana (Nueva York, 1956 y 1961), La Ruche (1965), El Sol (1966), El club de la estampa (1966) y Art Gallery International (1968, 1976), entre otras.
- 59 Cf. A. Giunta, "Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en *El arte entre lo público y lo privado*, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, Buenos Aires, 1995, pp. 277-284; T. Bermejo, "El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d'art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960", en AA.VV., *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Archivos del CAIA 4, Edutref, Buenos Aires, 2011, pp. 330-362.
- 60 El eclecticismo del que más de una vez habló la prensa, no es una cuestión aleatoria en este contexto, sino que más bien tiene que ver con la intención de manejar un arco de tendencias estéticas lo suficientemente amplio como para abarcar desde el consumidor que buscaba lo que podríamos denominar una pintura *pret a porter* hasta los catadores más avezados y atentos a las innovaciones.
- 61 No obstante, poco después, Bonino marcaría una impronta innovadora en el medio local, cuando dedicó un espacio a los pintores más jóvenes e impulsó la inserción en el mercado del grupo *Otra Figuración* con Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé, Rómulo Macció y Ernesto Deira, también el *Grupo de artistas modernos* y el *Grupo Litoral*, entre otros. Cf. A. Giunta, op. cit.
- 62 Sin autor, "Bonino en sus 50 exposiciones: el triunfo de una casa de arte", Buenos Aires, *Continente*, n. 91, octubre 1954, pp. 95-99.
- 63 Sin autor, *Seoane*, Galería Bonino, Buenos Aires, 1955, s.p. (Exposición 64).
- 64 Sin autor, *Seoane*, Galería Bonino, Buenos Aires, 1956, s.p. (Exposición 79). La cita de Seoane fue extraída por Mujica Láinez del texto del artista "Dos imprentas y mis tapas", *Libro de tapas*, Botella al Mar, Buenos Aires, 1953, s/p.
- 65 Cf. L. Seoane, *Libro de tapas*, op. cit.
- 66 *Seoane*, Galería Bonino, Buenos Aires, 1956, op. cit.
- 67 L. Seoane, "Dos imprentas y mis tapas", *Libro de tapas*, op. cit., s/p.
- 68 De acuerdo con Dolinko, la serigrafía constituía "un medium novedoso en el contexto del sistema artístico, ya que por esos años se encontraba asociada en mayor medida con su uso dentro de la industria de la reproducción comercial". S. Dolinko, op. cit.
- 69 Cabe mencionar que, además de los catálogos regulares, Bonino editó algunas publicaciones especiales como es el caso de la monografía encargada a Manuel Mujica Láinez, *Victorica: 1884, 1955* (Ediciones Bonino, Buenos Aires, 1955) con motivo de la exposición homenaje al pintor realizada en agosto de 1955; este volumen incluyó más cien láminas en una tirada de 2.050 ejemplares.
- 70 S. Dolinko, op. cit.
- 71 Sobre el coleccionismo en este período, véase M. I. Baldassarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, 2006.
- 72 No obstante, es pertinente señalar que la inclinación hacia las producciones nacionales, antiguas o modernas, no constituyó una desviación unidireccional respecto de los consumos tradicionalmente orientados hacia el arte europeo; incluso, dentro de un concepto amplio de coleccionismo moderno y poniendo el foco en la práctica misma, su rol e identidad social, también es posible ubicar los casos cuyas directrices estéticas se centraron en repertorios de imágenes y lenguajes residuales dentro del mapa del arte argentino. Esta última distinción puede aplicarse a cualquier proceso cultural de acuerdo con el análisis de Raymond Williams en *Marxismo y Literatura*, Biblos, Barcelona, 1997 [1977], pp. 143-149.
- 73 T. Bermejo, *Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960). Procesos de construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos*, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008. Mimeo.
- 74 *Ibid.*, capítulo IV.
- 75 Un estudio sobre el sector en E. Adamovsky, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Planeta, Buenos Aires, 2012; específicamente, sobre el consumo, N. Milanese, *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2014.
- 76 Salvo indicación contraria, todas las cartas citadas a continuación están disponibles en el sitio web de la Fundación Seoane (La Coruña, España) <http://epistolarios.consellodacultura.org/seoane.php> [consultado entre octubre y noviembre de 2014]. Se respetó la ortografía y la normativa de los textos tal como han sido transcritos de los manuscritos originales en el mismo sitio. Sin dejar de destacar el invaluable esfuerzo de conservación y difusión llevado adelante por la Fundación Seoane a través de la digitalización de la correspondencia disponible, cabe considerar el carácter fragmentario del corpus ya que es frecuente la mención por parte de los mismos escritores a las cartas perdidas, las que nunca llegaron a sus destinatarios, así como también se deben considerar aquellas que la memoria familiar, primero, e institucional después, no han podido conservar. Respecto del período que abarca el corpus considerado aquí es necesario aclarar que después de la muerte de Scheimberg, en 1973, su esposa Aida mantuvo durante cierto tiempo el contacto epistolar con Luis y Maruja Seoane, mientras estos se hallaban fuera de Buenos Aires.
- 77 Simón Scheimberg a Maruxa Seoane y Luis Seoane, s.l., 18/06/1949.
- 78 Véase S. Scheimberg, *Cuadernos de viaje*, Botella al mar, Buenos Aires, 1954 y *Cartas europeas (Segundo cuaderno de viaje)*, Buenos Aires, 1963.
- 79 Simón Scheimberg a Maruxa Seoane y Luis Seoane, s.l., 18/06/1949, op. cit.
- 80 Cf. S. Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990 [1983].
- 81 Simón Scheimberg a Maruxa Seoane y Luis Seoane, s.l., 18/06/1949, op. cit.
- 82 *Idem*.
- 83 Véase F. Devoto, "Cultura y política entre dos mundos: el exilio gallego en la Argentina, los debates intelectuales y las tramas de la sociabilidad (1936-1963)", op. cit., pp. 165-197, y en el mismo volumen L. A. Romero, "Exilio gallego y política argentina (1936-1976)", pp. 199-220.
- 84 Carta de Simón Scheimberg a Maruxa Seoane y Luis Seoane, Buenos Aires, 18/09/1949. Así y todo, en la misma carta, Scheimberg, deja lugar al humor: "Bueno, espero que la herradura de siete clavos llevada desde aquí por Maruja y el elefante blanco -de pasta- (mejor habría sido que fuera de oro o marfil) les traigan suerte y que encuentren en Londres amigos de la buena pintura por lo menos tan inteligentes como yo... Pero vea, querido Seoane, que elegir un martes y 13 para inaugurar una exposición! Lo suyo constituye el más audaz desafío a la superstición, en la que yo -cruz, diablo! -gracias a Dios no creo...".
- 85 *Ibid.*
- 86 Carta de Simón Scheimberg a Maruja Seoane y Luis Seoane, París, 6/5/1951.
- 87 El viaje representaba un esfuerzo económico para el matrimonio Scheimberg y esto se refleja en varios momentos de la correspondencia, especialmente en París, "donde la vida es horriblemente cara, pero ya hemos descubierto una cantidad de bodegones donde se puede comer a precio aquí discreto: alrededor de 600 francos, 2 personas, sin servilletas y con manteles de papel".
- 88 Carta de Simón Scheimberg a Luis Seoane, París, 27/9/1951.
- 89 *Idem*.
- 90 Carta de Simón Scheimberg a Luis Seoane, París, 27/9/1951.
- 91 Derisi era representante de Argentina en Europa por la Junta Nacional de Carne y más tarde sería nombrado embajador. Véase http://epistolarios.consellodacultura.org/epistolario_men.php?autor=1087 (consultado en diciembre de 2014).
- 92 Sobre aspectos vinculados a la tertulia que ofrece el café porteño, véase E. Goldar, *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1980.
- 93 Carta de Simón Scheimberg a Luis Seoane, París, 19/6/1951.
- 94 Cf. E. Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Crítica, Grijalbo Mondadori, Buenos Aires, 1999 [1994], pp. 229-259.
- 95 Carta de Simón Scheimberg a Luis Seoane, París, 27/9/1951.
- 96 Cf. J. L. Bouza Álvarez, "La cena de los Scheimberg", op. cit.
- 97 Carta de Simón Scheimberg a Luis Seoane, París, 24/6/1958.
- 98 S. Scheimberg, *Cartas europeas*, op. cit., p. 7.
- 99 "En otro sentido, las [cartas] de este nuevo viaje son también una crónica desesperada de una esperanza que muere en el momento mismo de nacer. Tal vez sería más exacto decir, la crónica de una traición política que tan caro debía costarle al país y a la que el autor de estas cartas (ni ninguno de sus amigos) podía mostrarse indiferente". S. Scheimberg, *Cartas europeas*, op. cit., p. 7.