

SERIE CUADERNOS

ESPIGAS - CIAP

SERIE CUADERNOS**NÚMERO 7—8—9****DIRECCIÓN Y EDICIÓN**

Sandra Szir

Carolina Vanegas Carrasco

CORRECCIÓN DE ESTILO

Andrea Cordobés

ASISTENTES DE EDICIÓN

Danisa dos Santos

Lucía de Francesco

GESTIÓN Y FOTOGRAFÍAS

Romina Piriz

Cecilia Gallardo

REVISIÓN DE TRADUCCIÓN

David Jacobson

DISEÑO

clan—paraná

Gluzman, Georgina

Cuadernos 3 / Georgina Gluzman ; Rodrigo Gutiérrez Viñuales ;
Sofía Raquel Maniuis. - 3a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Fundación Espigas, 2025.

Libro digital, PDF - (Serie Cuadernos ; 3)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-1398-58-4

1. Historia del Arte. 2. Arte Argentino. I. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo II.
Maniuis, Sofía Raquel III. Título

CDD 708



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

La presente edición da continuidad a una iniciativa de trabajo conjunto entre el CIAP y Espigas iniciada en el año 2021. La premisa que guía esta serie es la de acercar al público ensayos breves realizados a partir de documentos significativos y poco conocidos de los fondos y colecciones de Espigas. Los documentos son seleccionados a partir de la mirada atenta de investigadoras e investigadores que consultaron los fondos para sus pesquisas y a quienes pedimos poner el foco en un documento en particular o en un pequeño corpus. Este ejercicio busca dar a conocer nuevas perspectivas sobre el acervo, así como acercar a nuevos públicos a las investigaciones en curso.

A partir de este número la serie cambia de formato, de físico a digital. La coyuntura actual de las universidades públicas, del sistema científico y del país en general, nos obligan a ajustar los presupuestos de producción de esta serie. Valgan estas tres aproximaciones a los fondos de Espigas para dar cuenta no solo de la riqueza del patrimonio con que contamos, sino del valor que le imprimen lxs investigadores al escribir sobre ellos y estimular la producción de conocimiento sobre la historia cultural argentina.

En el primer texto *Ocultas, a la vista de todos: sobre Lucía Capdeponet y una gran tienda porteña*, Georgina Gluzman toma como punto de partida una fotografía de una vitrina de la famosa tienda Harrods en la calle Florida de Buenos Aires para develar algunos rasgos biográficos de la pintora de comienzos del siglo XX, Lucía Capdeponet. A partir de una perspectiva feminista que pone en discusión la escritura de la historia del arte que excluyó a las mujeres artistas, Gluzman presenta a una creadora que, como el derrotero de otras mujeres artistas, había quedado oculta tras la fama de su marido, Horacio Butler.

En el artículo *Papeles en espera. El archivo de Abraham Vigo* el historiador Rodrigo Gutiérrez Viñuales nos ofrece una verdadera guía para navegar por los álbumes del artista junto con numerosas claves para el estudio de este artista en otros fondos y publicaciones. Los seis álbumes que resguarda Espigas, dan cuenta, tal como indica Gutiérrez, de la imperiosa necesidad de ampliar la mirada sobre la obra de Vigo que la historiografía ha encasillado en su vínculo con los “Artistas del Pueblo”, lo cual ha opacado otras facetas de su actividad como escenógrafo, ilustrador y caricaturista.

Cierra esta edición el texto *Eduardo Sívori: fascinación, técnica y duelo en torno al último rostro del espíritu selecto* escrito por Sofía Maniús. Nos acerca a uno de los objetos más singulares dentro de los fondos documentales de Espigas, como lo es la mascarilla mortuoria de Eduardo Sívori. La autora revela la tradición de la cual procede esta práctica en términos no solo culturales sino materiales. La dimensión de la figura de Sívori para sus contemporáneos es presentada y analizada a partir de otro conjunto de documentos referidos a la preparación de su funeral y sucesivos homenajes organizados por su discípulo Mario Canale.

Diversos en su selección de objetos, los tres textos revisan tanto aspectos de representación, como visuales y materiales de los propios documentos y develan en sus perspectivas de análisis, la riqueza que aguarda en los anaqueles para ser interrogada.

Carolina Vanegas Carrasco

Directora

Centro de Estudios Espigas

Sandra Szir

Directora

Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio

INTRODUCTION

This release is the continuation of a joint initiative between CIAP and Espigas that began in 2021. The premise guiding this series is to bring to the public short essays based on significant and little-known documents from the Espigas collections. The documents are selected from the attentive gaze of researchers who have consulted the collections for their research and who were asked to focus on a particular document or a small corpus. The aim of this exercise is to provide new perspectives on the collection, as well as to bring new audiences closer to the research in progress.

From this issue onwards, the series changes its format, from physical to digital. The current situation of public universities, the scientific system and the country in general, oblige us to adjust the production budget of this series. These three approaches to the Espigas collections not only show the richness of the heritage we have, but also the value that researchers place on them by writing about them and stimulating the production of knowledge about Argentinian cultural history.

In the first text *Hidden in Plain Sight: On Lucía Capdeponet and a Buenos Aires Department Store*, Georgina Gluzman takes as her starting point a photograph of a window display in the famous Harrods department store on Florida Street in Buenos Aires to reveal some biographical features of the early twentieth-century painter Lucía Capdeponet. From a feminist perspective, that questions the writing of art history that traditionally excluded women artists, Gluzman presents a creator who, like other women artists, had remained hidden behind the fame of her husband, Horacio Butler.

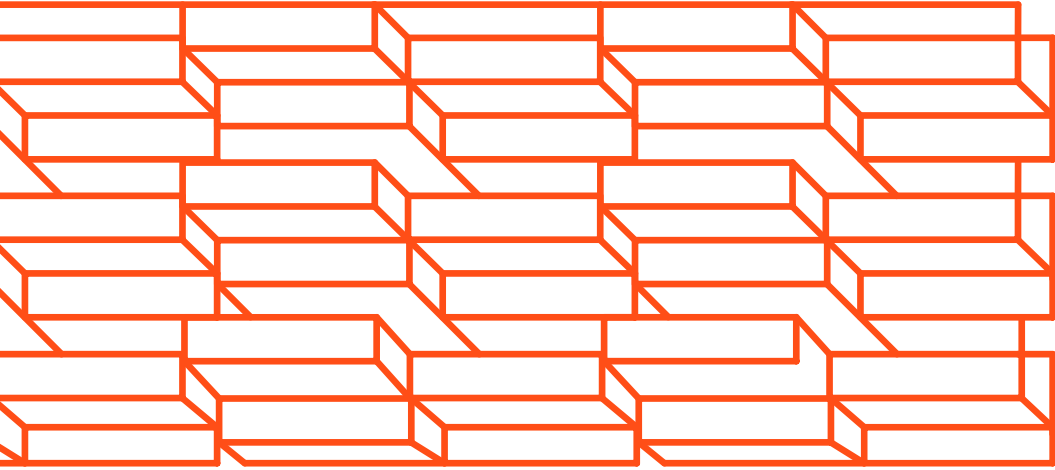
In the article, *Pending papers, The Abraham Vigo archives* the historian Rodrigo Gutiérrez Viñuales offers us a true guide to navigate through the artist's albums, together with numerous keys to the study of this artist in other collections and publications. As Gutiérrez points out, the six albums in the Espigas archive demonstrate the urgent need to broaden the view of Vigo's work, which historiography has classified as being linked to the 'Artistas del Pueblo', which has overshadowed other facets of his activity as a stage designer, illustrator and caricaturist.

The text *Eduardo Sívori: fascination, technique and mourning around the last face of the select spirit*, written by Sofía Maniús, closes this edition. It brings us closer to one of the most singular objects in the Espigas collection, namely Eduardo Sívori's death mask. The author reveals the tradition from which this practice derives not only in cultural but also in material terms. The dimension of the figure of Sívori for his contemporaries is presented and analysed on the basis of another set of documents referring to the preparation of his funeral and successive tributes organised by his disciple Mario Canale. Diverse in their selection of objects, the three texts review aspects of representation, as well as visual and material aspects of the documents themselves, and reveal in their perspectives of analysis the richness that awaits to be interrogated on the shelves.

—

Carolina Vanegas Carrasco
Director
Centro de Estudios Espigas

Sandra Szir
Director
Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio



GEORGINA G. GLUZMAN

Ocultas, a la vista de todos:
sobre Lucía Capdepont
y una gran tienda porteña

**Ocultas, a la vista de todos:
sobre Lucía Capdepon
y una gran tienda porteña**

**Hidden in Plain Sight: On Lucía
Capdepon and a Buenos Aires
Department Store**



OCULTA, A LA VISTA DE TODOS: SOBRE LUCÍA CAPDEPONT Y UNA GRAN TIENDA PORTEÑA

Georgina G. Gluzman

Me dediqué a contemplar un cuadro en la pared. Un cuadro mínimo para la dimensión actual de la nueva pintura argentina. Se parecía mucho a un Butler y lo era. Una mansión detenida en un tiempo antiguo y apacible. Sombras coloreadas de violeta, de granates en el follaje. Las ventanas enrejadas, los postigos cerrados. Sentí que tras esos postigos había una persona, Lucía Capdepon, cuidando el corazón de la casa.¹

En el excepcionalmente rico Fondo Carmen Valdés de Espigas se conserva una fotografía de una de las vidrieras con que Harrods buscaba atraer las miradas dispersas de los transeúntes del agitado centro porteño. El nombre de su creadora, Lucía Capdepon, aparece en un lugar destacado de la decoración del escaparate. La revista *Saber Vivir*, en la que Valdés jugó un papel central, publicó un grupo de artículos ilustrados sobre esta iniciativa de la gran tienda de origen inglés. De este modo, llegó a nosotros esta intrigante imagen y el recuerdo de su creadora.

Pintora que cursó estudios privados. Palabras más, palabras menos, esas son las escasas referencias sobre Lucía Capdepon (1892-¿1974?) que se hallan en diccionarios y catálogos.² A menudo, el apellido de casada de la artista acompaña estas apariciones: “de Butler”. Paradójicamente, si algo colaboró en la preservación de ciertos trazos de la trayectoria de

1 • Dora de la Torre, “Un reportaje difícil. Visita a Horacio Butler”, *Del Arte. Publicación Mensual Panamericana*, núm. 5, Buenos Aires, noviembre de 1961, p. 5.

2 • Véase, por ejemplo, Adrián Merlino, *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII – XIX – XX*, Buenos Aires, Edición del autor, 1954, p. 73.

Capdepon, fue su casamiento con Horacio Butler (1897-1983), uno de los artistas más reconocidos de su tiempo. En efecto, como en la cita que encabeza este texto, no es raro hallar referencias a Capdepon y a su vivienda de la calle Arenales en extrema proximidad al nombre del maestro.

Vuelvo a la fotografía. Harrods fue un gran almacén de singular impacto cultural desde su apertura en Buenos Aires en 1912. En el semanario *Caras y Caretas*, una cronista oculta bajo el afrancesado pseudónimo de “Hélené”, saludaba la inauguración sin ambages: “Y antes de cerrar esta reseña, dejaremos constar que ha llamado mucho la atención la nueva casa que Harrods acaba de inaugurar en Florida y Tucumán; sucursal del suntuoso establecimiento que en Londres, abarcando un área de seis manzanas, es el emporio de la elegancia británica”.³ El espacio porteño cambiaría su ubicación original en 1914 y llegaría a abarcar la vasta dimensión del actual edificio, de casi una manzana en Florida y Córdoba, a lo largo de varias décadas de reformas.

Munida triunfalmente de su “palacio de la elegancia”, la denominación que popularizó la publicidad de Harrods, la ciudad de Buenos Aires soñaba con adquirir la esquivada cualidad de una sofisticación europea implantada en este suelo. Desde sus inicios, Harrods estuvo íntimamente ligada a intereses considerados femeninos.⁴ Las primeras crónicas enfatizaban “cuanto de magnífico ofrece y encierra ese palacio de la elegancia, para el público en general y muy especialmente para nuestro mundo femenino”. Pero, además de las mercancías, les brindaba a las mujeres un espacio público de sociabilidad donde su presencia no resultaba chocante o escandalosa. La apertura de la confitería, “punto de reunión que nuestro mundo femenino cuenta desde ahora y por primera vez en esta capital, a semejanza de los de los grandes establecimientos análogos de París y de Londres”,⁵ fue saludada como un adelanto indudable para la vida de las porteñas.

3 • Hélené, “La elegancia y la moda”, *Caras y Caretas*, año XV, núm. 728, 14 de septiembre de 1912, sin paginar.

4 • “La gran fiesta del Palacio Harrods”, *Caras y Caretas*, año XVII, núm. 833, 9 de septiembre de 1914, sin paginar.

5 • Ídem.

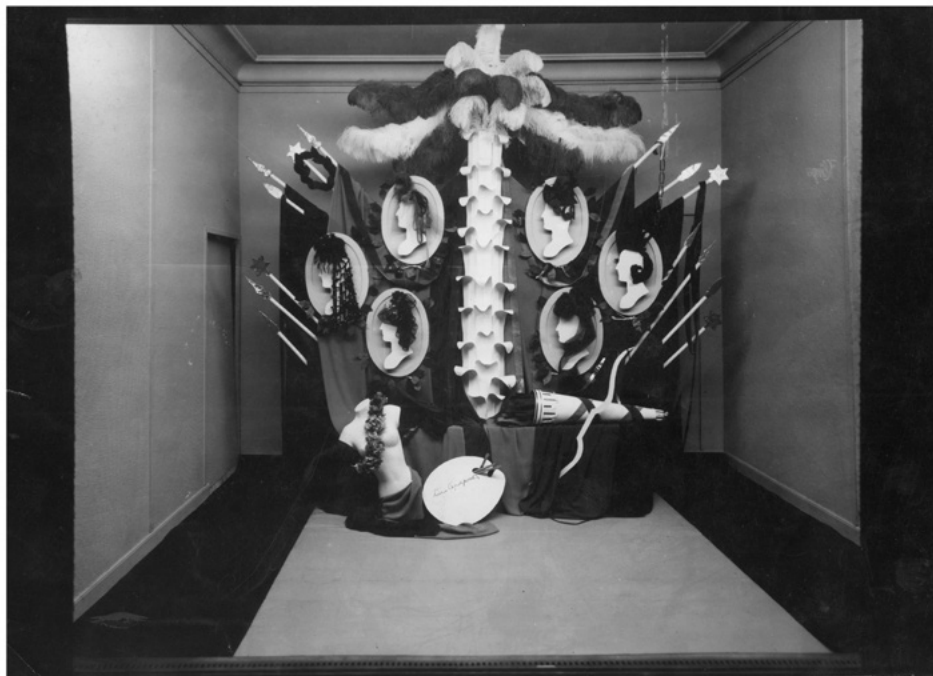


Fig. 1.

Fotografía de vidriera diseñada por Lucía Capdepon para la tienda Harrods, 1950, (f0783)

Fondo Carmen Valdés, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas, Buenos Aires.



Fig. 2.

Fachada del nuevo edificio de Harrods inaugurado en 1914.

Fondo Caras y Caretas, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.



Fig. 3.

Sala de té del nuevo edificio de Harrods inaugurado en 1914.

Fondo Caras y Caretas, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Los tipos sociales femeninos que poblaban Harrods incluían a un vasto número de mujeres consumidoras y a una enorme fuerza de trabajo femenina, que apareció desplegada en la novela corta de Josué Quesada “*La vendedora de Harrods*”. En esta historia sentimental, una joven humilde, empleada en la sala de té en la tienda, inicia una aventura amorosa con un “habitué”, de una familia patricia. En algunos pasajes, Quesada se detenía brevemente en las condiciones laborales de “la jaula del taller y el mostrador”.⁶

Este universo de consumo basado en desigualdades recurrió siempre a cuidados diseños de interior y a fascinantes vidrieras. A partir del año 1940, la tienda inauguró una nueva estrategia que fundía los límites entre cultura de masas y arte moderno: el ciclo de intervenciones en las vidrieras llamado *El arte en la calle*, que convocó a algunos de los artistas de más destacada actuación en ese período. Como señaló Paula Bertúa, “Harrods apostó por un emprendimiento sugestivo y original: para el recambio de temporada decidió convocar a un grupo de artistas plásticos con el propósito de que estos diseñaran y construyeran los interiores de sus vidrieras”.⁷ Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Horacio Butler, Juan Carlos Castagnino, Pedro Domínguez Neira, Lucio Fontana, Raquel Forner, Nina Haeblerle, Alberto Lagos, Jorge Larco, Lucrecia Moyano, Emilio Pettoruti y Raúl Soldi, entre otros, participaron de la “Exposición Anual” en las vidrieras Harrods.

Los comienzos de la iniciativa fueron recibidos con cierta ambigüedad y una observación de la propia tienda se refería a los comentarios desfavorables desatados por quienes no comprendían los objetivos de *El arte en la calle*, a los que un anuncio de Harrods respondió punto por punto:

Primero, la presentación de estas vidrieras constituye una verdadera exposición de arte contemporáneo. Segundo, evidencia la inquietud de los artistas plásticos argentinos que abren nuevos rumbos en el

6 • Josué Quesada, “La vendedora de Harrods”, *La Novela Semanal*, año III, núm. 69, Buenos Aires, 10 de marzo de 1919, sin paginar.

7 • Paula Bertúa, “Entre el atelier y el escaparate. Las intervenciones de Raquel Forner en Harrods”, *Boletín de Arte*, núm. 16, septiembre de 2016, p. 1. Disponible en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>.

*arte, al aunarlo con el comercio de categoría (plenamente logrado, gracias al tesón y empeño con que se dedican a la realización de estos escaparates). Tercero, difunde el aprecio hacia los artistas argentinos y su arte, por medio de exposiciones en íntimo contacto con el público, es decir, en la misma calle.*⁸

Entre los elegidos para atravesar las aparentes barreras entre los dominios del arte y la moda se hallaba Lucía Capdepon. La búsqueda de sus trazos, debo decirlo, resultó algo decepcionante: recorrí catálogos, leí publicaciones antiguas y hasta busqué a sus descendientes en redes sociales con la esperanza de dar con piezas con las que contar una historia. La mayor cantidad de datos sobre ella provino, finalmente, de los tres legajos que la Biblioteca de la Academia Nacional de Bellas Artes conserva sobre Horacio Butler. Toda la situación es reveladora de un conjunto de fenómenos que la historia del arte atravesada por los feminismos quiere hacer visible.

Procedente de una familia de comerciantes y hacendados, Lucía Capdepon aparece en fragmentarios registros hasta fines de la década de 1930: como integrante de la privilegiada comunidad argentina en París y como deportista aficionada. No hay certezas, por ahora, en lo que concierne a su formación artística. Sin embargo, la que podría ser su primera presentación pública la muestra en plena posesión de su oficio y con las ansias de visibilidad que marcaron a las artistas argentinas desde fines del siglo XIX: en 1938 presentó *Sabino* en el Salón Nacional y comenzó una carrera sostenida como pintora, de la que sabemos aún muy poco.

8 • [Recorte sin título y sin referencias] Buenos Aires, 1944, Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.



Fig. 4.

Lucía Capdepont jugando al tenis, diciembre de 1922.

Archivo General de la Nación, Buenos Aires.



Fig. 5.

Lucía Capdepon, *Sabino*, óleo sobre tela, 70 x 80 cm, ubicación actual desconocida. Expuesto en el Salón Nacional y en el Salón de Tandil en 1938. Fotografía.

Colección Lucía Capdepon (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000596-521) Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas, Buenos Aires.

En *La pintura y mi tiempo*, las memorias de Butler publicadas en 1966, el pintor reconocía sin ambages el papel que Lucía Capdeponat había jugado en su vida: “A Lucía, mi mujer, a quien debo tanto”.⁹ Sin embargo, más tarde Butler tendría otras palabras, menos felices, hacia su esposa: “como todas las personas muy dotadas que no han tenido que luchar en la vida, era muy haragana y abandonaba todo a la primera dificultad”.¹⁰ Esta imagen de la artista aficionada, incapaz de concentrarse y eternamente discípula de alguien, remite a un mito de profundas raíces: la inconsistencia de los esfuerzos femeninos en el terreno del arte. A continuación, Butler indicaba que Capdeponat y él habían colaborado en algunos tapices, pero ponía el énfasis en que había sido él quien había buscado “algo en lo cual ella pudiera colaborar”.¹¹ Aquiles Badi, amigo de Butler, nos brindó una imagen completamente diferente al señalar: “A Lucía la recuerdo siempre con un delantal azul anudado así. Saludamela”.¹² Para Badi, Capdeponat era una pintora.

En *La pintura y mi tiempo*, Butler describió sus infructuosos intentos, ya desde la década de 1930, de obtener de Harrods el encargo de decorar sus vidrieras.¹³ Pero, Butler, al tratar en cierto detalle las Exposiciones Anuales, no menciona la intervención de Capdeponat en el programa llevado adelante por Harrods.¹⁴ No tenemos información de la vidriera de nuestra artista más allá de la ofrecida por el registro fotográfico. El reverso de la imagen tampoco nos brinda datos de ningún tipo y nos deja con un deseo, tal vez imposible de satisfacer, de saber más.

9 • Horacio Butler, *La pintura y mi tiempo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 9.

10 • María Esther Vázquez, *Horacio Butler. Conversaciones con María Esther Vázquez*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982, p. 132.

11 • Ídem.

12 • Carta de Aquiles Badi a Horacio Butler, sin fecha, Archivo Horacio Butler, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

13 • Horacio Butler, *La pintura y mi tiempo*, op. cit., pp. 148 y 149.

14 • Íbidem, p. 201.

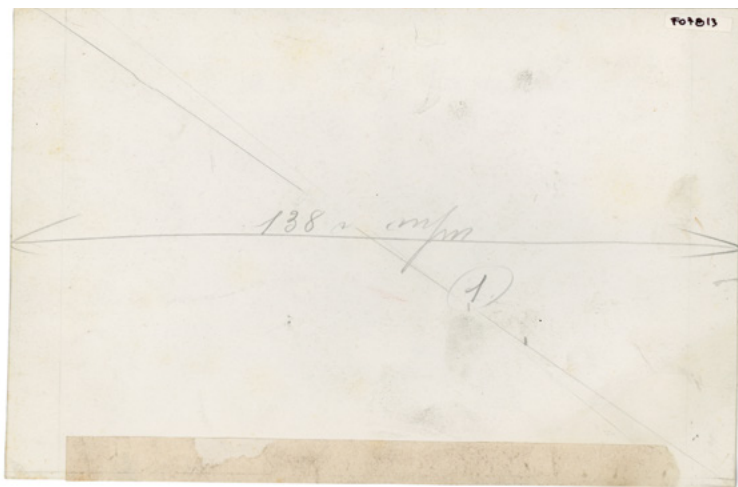


Fig. 6.

Lucía Capdepon según Aquiles Badi en una carta a Horacio Butler, sin fecha.

Archivo Horacio Butler, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Fig. 7.

Reverso de la fotografía de vidriera diseñada por Lucía Capdepon para la tienda Harrods, 1950.

Fondo Carmen Valdés, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas, Buenos Aires.

Apropiándose de la tradición de la heráldica, vastamente difundida por el aparato escolar, Capdepon compuso la vidriera según una interpretación libre de un escudo. El blasón se compone de un elemento central en forma de columna, alrededor de la que se hallan simétricamente dispuestos seis perfiles femeninos. Unas banderas simplificadas componen los sostenes del escudo y unas plumas actúan como cimera. En el pedestal, se ubican un torso femenino desnudo, una antorcha y una paleta con el nombre de la artista en letra cursiva claramente legible. La importancia visual otorgada a los diferentes géneros y tejidos ornamentales hace pensar que la vidriera fue pensada para la sección “telas”, una de las que fueron ofrecidas a los artistas para la realización de las decoraciones, pero fue diseñada para mostrar los “accesorios” ofrecidos por la tienda.¹⁵ En algunos detalles, como los guantes utilizados para simular las llamas, Capdepon recurrió al mundo sinfín de los accesorios femeninos.

Los perfiles de mujer con sus coquetos tocados se inscriben en medallones y remiten a la tradición iconográfica de las “patricias argentinas”, una denominación tan flexible como popular en torno a las mujeres que habían participado en el proceso de independencia.¹⁶ A modo de hipótesis, sugiero que Capdepon eligió intervenir con un contenido vagamente feminista esa zona del “palacio de la elegancia” que le era accesible desde un lugar crítico, más allá de su rol como consumidora. En lugar de apelar, como muchos de sus compañeros de ciclo, a ideas que sustentaran inequívocamente la asociación entre “mujer” y “consumo”, Capdepon parece haber pensado en la trama de la historia y en los pliegues que vuelven invisibles a las mujeres del pasado y a sus luchas.¹⁷

15 • “Expresión artística”, *Saber Vivir*, núm. 34, Buenos Aires, mayo de 1943, p. 34.

16 • Georgina G. Gluzman, “Imaginar la nación, ilustrar el futuro. *Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica* en la configuración de una visualidad para la Argentina”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, p. 63.

17 • En este mismo sentido, Talía Bermejo señaló, con respecto a la participación de Raquel Forner en el ciclo de Harrods: “Forner trastocaba los estereotipos relativos a la mujer utilizados con frecuencia en la publicidad gráfica para promocionar los mismos productos”. Talía Bermejo, “El arte en la calle: las vidrieras de Raquel Forner en Harrods (1940-1950)”, *Revista de Estudios Curatoriales*, año 7, núm. 10, invierno de 2020, p. 84.

Como muchas otras mujeres artistas, inmersas en los debates y actividades de sus tiempos, Lucía Capdepon fue simplemente borrada de una Historia del Arte que cada vez nos parece más empobrecedora y aburrida. Por fortuna, la fotografía de su trabajo en Harrods nos permite traerla a nuestro presente. El caso de Capdepon y de la fotografía de su obra, vista por millares de personas que transitaban la ciudad, resulta tan agotadoramente familiar como increíblemente estimulante para las historias del arte que se esfuerzan por incorporar los feminismos. Las mujeres artistas del pasado están todavía, a pesar de todo, en los archivos. A nosotros nos toca la gozosa tarea de buscarlas.

HIDDEN IN PLAIN SIGHT: ON LUCÍA CAPDEPONT AND A BUENOS AIRES DEPARTMENT STORE

Georgina G. Gluzman

I set to contemplating a painting on the wall. A tiny painting by the current dimensions of new Argentine painting. It looked a lot like a Butler and it was. A mansion still back in an older, peaceful time. Violet, burgundy colored shades in the foliage. The windows barred, shutters closed. I felt that behind those shutters there was a person, Lucia Capdepont, guarding the heart of the home.¹

In the exceptionally rich Carmen Valdés Archive (housed at the Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas, Buenos Aires) there is a photograph of one of the shop windows with which Harrods sought to attract the distracted glances of passersby in the busy center of Buenos Aires. The name of its creator, Lucía Capdepont, appears in a prominent place in the window decoration. The magazine *Saber Vivir*, in which Valdés played a central role, published a group of illustrated articles about this initiative of the great English store. So it was that this intriguing image and the memory of its creator came to the Foundation.

“Woman painter who received private instruction”. With these or similar terms we find the few references we have to Lucía Capdepont (1892–[?] 1974) in dictionaries and catalogs.² Often, the artist’s married name accompanies these appearances: “de Butler”. Paradoxically, if anything contributes to the preservation of certain traces of Capdepont’s career, it is her marriage to Horacio Butler (1897–1983), one of the most renowned artists of his day. Indeed, as in the epigraph quotation to our text, it is not

1 • Dora de la Torre, “Un reportaje difícil. Visita a Horacio Butler”, *Del Arte. Publicación Mensual Panamericana*, num. 5, Buenos Aires, November 1961, p. 5.

2 • See, for example, Adrián Merlino, *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII - XIX - XX*, Buenos Aires, Author’s edition, 1954, p. 73.

uncommon to find references to the house on the Calle Arenales and to Lucía Capdepon, always in close association with the name of the master.

Harrods was a department store of singular cultural importance since its opening in Buenos Aires in 1912. In the weekly magazine *Caras y Caretas*, a columnist hidden under the French pseudonym of “Hélène” greeted its opening unambiguously: “And before closing this review, we will state that the new house that Harrods has just opened on Florida and Tucumán has attracted a lot of attention; a branch of the sumptuous establishment that in London, covering an area of six blocks, is the emporium of British elegance”.³ The Buenos Aires space would change its original location in 1914 and would come to cover the vast dimension of the current building, almost an entire block on Florida and Córdoba, after several decades of remodelling.

Triumphantly equipped with its “palace of elegance”, a name popularized by Harrods advertising, the city of Buenos Aires dreamed of acquiring the elusive quality of European sophistication implanted on this soil. From its beginnings, Harrods was intimately linked to interests considered “feminine”. The first chronicles emphasized:

*“...how much magnificence this palace of elegance offers and encloses, for the general public and especially for our feminine world”.*⁴

But, in addition to the merchandise, it offered women a public space of sociability where their presence was not shocking or scandalous. The opening of the pastry shop, “...a meeting point that our feminine world has from now on and for the first time in this capital, like those of the great analogous establishments of Paris and London”,⁵ was greeted as an unquestionable advance for the life of the *porteñas*.

The female social types that populated Harrods included a vast number of female consumers and a huge female labor force, which is clearly

3 • Hélène, “La elegancia y la moda”, *Caras y Caretas*, year XV, no. 728, September 14, 1912, n.p.

4 • “La gran fiesta del Palacio Harrods,” *Caras y Caretas*, year XVII, no. 833, September 9, 1914, unpaginated.

5 • Ídem.

displayed in Josué Quesada's short novel *"La vendedora de Harrods"*. In this sentimental story, a humble young woman, employed in the store's tea room, begins a love affair with a regular from a patrician family. In some passages, Quesada briefly describes the working conditions of "the cage of the workshop and the counter".⁶

This universe of consumption based on inequalities always strove to create carefully designed interiors and fascinating window displays. Starting in 1940, the store inaugurated a new strategy that blurred the boundaries between mass culture and modern art: the cycle of interventions in the windows called *El arte en la calle*, which summoned together the most outstanding artists of that period. As Paula Bertúa pointed out, "Harrods bet on a suggestive and original undertaking: for the new season, it decided to gather a group of visual artists to design and build the interiors of its shop windows".⁷ Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Horacio Butler, Juan Carlos Castagnino, Pedro Domínguez Neira, Lucio Fontana, Raquel Forner, Nina Haeberle, Alberto Lagos, Jorge Larco, Lucrecia Moyano, Emilio Pettoruti and Raúl Soldi, among others, participated in the "Annual Exhibition" in Harrods windows.

The beginnings of the initiative were received somewhat ambiguously and a remark from the store itself referred to the unfavorable comments unleashed by those who did not understand the aims of *El arte en la calle*, to which a Harrods advertisement responded point by point:

*"First, the presentation of these windows constitutes a true exhibition of contemporary art. Second, it shows the concern of Argentine visual artists who are opening new directions in art, by combining it with high-quality trade (fully achieved, thanks to the tenacity and determination with which they devote themselves to creating these showcases). Third, it spreads appreciation for Argentine artists and their art, through exhibitions in close contact with the public, that is, in the street itself."*⁸

6 • Josué Quesada, "La vendedora de Harrods", *La Novela Semanal*, year III, no. 69, Buenos Aires, March 10, 1919, unpaginated.

7 • Paula Bertúa, "Entre el atelier y el escaparate. Raquel Forner's interventions at Harrods," *Boletín de Arte*, no. 16, September 2016, p. 1. Available at: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>.

8 • [Untitled and unreferenced clipping] Buenos Aires, 1944, Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.

Among the people chosen to cross the apparent barriers between the domains of art and fashion was Lucía Capdepon. The search for her traces –it must be said– has turned out to be somewhat disappointing: browsing through catalogs, reading old publications and even searching for her descendants in social networks in the hope of finding pieces with which to tell a story, has been in vain. Most of the data about her ultimately comes from the three files the Library of the National Academy of Fine Arts keeps about Horacio Butler. The whole situation is revealing of a set of phenomena that art history, intersected by feminisms, wants to make visible.

Coming from a family of merchants and landowners, Lucía Capdepon appears in fragmentary records until the end of the 1930s, as a member of the privileged Argentine community in Paris and as an amateur sportswoman. There is no certainty, up to now, about her artistic training. However, what might be her first public presentation shows her in full possession of her craft and with the desire for visibility that marked Argentine women artists since the late nineteenth century: in 1938 she presented *Sabino* at the Salón Nacional and began a sustained career as a painter, of which little is known still.

In *La pintura y mi tiempo*, Butler's memoirs published in 1966, the painter bluntly acknowledges in his dedication the role that Lucia Capdepon had played in his life: "To Lucia, my wife, to whom I owe so much".⁹ Nonetheless, Butler would later have other, more unfortunate words for his wife: "like all very gifted people who have not had to struggle in life, she was very lazy and would completely give up at the first difficulty".¹⁰ This image of the amateur artist, incapable of concentrating and eternally someone's disciple, goes back to a myth with deep roots: the inconsistency of women's efforts in the field of art. Butler goes on to point out that he and Capdepon had collaborated on the production of some tapestries, but emphasizes that it was he who had sought "something she could collaborate on".¹¹ Butler's friend Aquiles Badi gives a completely different picture when he says: "I always remember Lucía with a blue apron knotted like this. Say hello to her for me".¹² For Badi, Capdepon was a painter.

9 • Horacio Butler, *La pintura y mi tiempo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 9.

10 • María Esther Vázquez, Horacio Butler. *Conversaciones con María Esther Vázquez*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982, p. 132.

11 • Ídem.

12 • Letter from Aquiles Badi to Horacio Butler, undated, Archivo Horacio Butler, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

In *La pintura y mi tiempo*, Butler describes his unsuccessful attempts, as early as the 1930s, to obtain a commission from Harrods to decorate its windows.¹³ However, Butler, when dealing in some detail with the Annual Exhibitions, does not mention Capdepon's intervention in the Harrods program.¹⁴ So far there is no information on the artist's window display, beyond that offered by the photographic record. The back of the image also fails to provide any information and leaves a desire -perhaps impossible to satisfy- to know more about this work.

Taking up the tradition of heraldry, widely disseminated in the school systems, Capdepon composed the shop window according to a free interpretation of a heraldic shield. The coat of arms is composed of a central element in the form of a column, around which six female profiles are symmetrically arranged. Simplified flags make up the shield supports, and feathers act as a crest. On the pedestal there is a naked female torso, a torch and a palette with the artist's name in clearly legible cursive script. The visual importance given to the different genres and ornamental fabrics suggests that the window was designed for the "fabrics" section, one of those that were offered to the artists for making their decorations, but it was designed to showcase the "accessories" offered at the store.¹⁵ In some details, such as the gloves used to simulate the flames, Capdepon drew on the endless world of feminine accessories.

The profiles of women with their smart headdresses are inscribed in medallions and refer to the iconographic tradition of the "Argentine patrician women", a name as flexible as it was popular for women who had participated in the independence process.¹⁶ As a hypothesis, it is possible to think that Capdepon chose to intervene with a vaguely feminist content in that area of the "palace of elegance", which was accessible to her from a critical point of view, beyond her role as a consumer. Instead of appealing to ideas that would unequivocally support the association between "woman" and "consumption", like many of her fellow members in this series, Capdepon seems to have thought about the fabric of history and

13 • Horacio Butler, *La pintura y mi tiempo*, op. cit., pp. 148 y 149.

14 • Ibidem, p. 201.

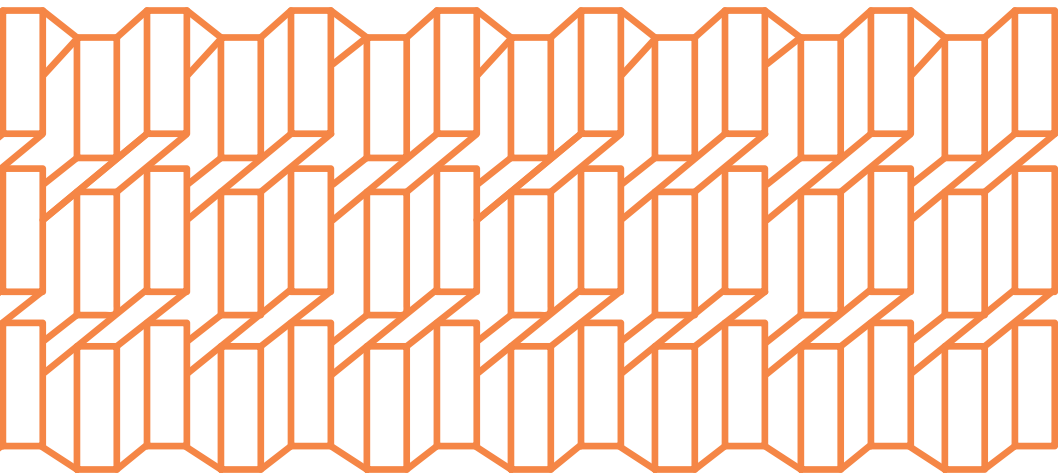
15 • "Expresión artística", *Saber Vivir*, no. 34, Buenos Aires, May 1943, p. 34.

16 • Georgina G. Gluzman, "Imaginar la nación, ilustrar el futuro. Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica en la configuración de una visualidad para la Argentina", Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, p. 63.

the folds that make the women of the past and their struggles invisible.¹⁷

Like many other women artists immersed in the debates and activities of their times, Lucia Capdepon was simply erased from an Art History that seems increasingly impoverished and boring. Fortunately, the photograph of her work at Harrods allows us to bring her back to the present. The case of Capdepon and the photograph of her work, seen by thousands of people passing through the city, is both wearily familiar and incredibly stimulating for art histories who strive to incorporate feminisms. The women artists of the past are still, despite everything, in the archives. Today we have the joyful task of searching for them.

17 • In this same sense, Talía Bermejo pointed out, with respect to Raquel Forner's participation in the Harrods cycle: "Forner overturned the stereotypes regarding women frequently used in graphic advertising to promote the same products". Talía Bermejo, "El arte en la calle: las vidrieras de Raquel Forner en Harrods (1940-1950)," *Revista de Estudios Curatoriales*, year 7, no. 10, winter 2020, p. 84.



RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

**Papeles en espera:
Los archivos de Abraham Vigo**

monaje que rinde en
 Juan Carlos Castag-
 ar a Ua. al acto cul-
 a las 20 horas, en el
 "stagnino" de Romualdo
 sobre la vida y la o-
 intérprete señora Inda

000593-2-2.12



000593-2-2.12

000593-2-2.12

**Papeles en espera:
Los archivos de Abraham Vigo**

**Pending papers:
The Abraham Vigo archives**

PAPELES EN ESPERA: LOS ARCHIVOS DE ABRAHAM VIGO

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

“Yo me comprometo a apoyar toda iniciativa que se crea factible para salvar la obra de Vigo del ocultamiento en que las autoridades retrógradas de todos los tiempos la han condenado...” (Elisa B. de Vigo. Carta a Saulo Benavente. Buenos Aires, 21 de octubre de 1973. Carpeta N° 5).

A modo de introducción

La frase que encabeza este escrito, de Elisa Benbiny de Vigo, viuda de Abraham Regino Vigo (Montevideo, 1893-Buenos Aires, 1957), trasluce con clarividencia su conciencia en cuanto al valor y la necesidad de conservar la memoria artística de uno de los creadores más versátiles que tuvo la Argentina durante el siglo XX. Elisa Benbiny acompañó el cuidado y la difusión de la obra plástica de su esposo con la intermitente sistematización de un archivo documental. A partir de la organización y fijación en una serie de álbumes, fue conformando dicho archivo a través de muy diversos fragmentos: recortes de prensa y revistas, catálogos, cartas, documentos institucionales, pequeñas obras originales, fotografías. Juntar, guardar, ordenar y pegar fueron pasos para evitar la dispersión y convertir los álbumes en medios de condensación de esa memoria.

Esta costumbre, muy habitual a lo largo del siglo XX y en parte del actual, en una era pre-cibernetica, fue uno de los medios decisivos para la construcción de secuencias biográficas y profesionales. En muchos casos esa tarea se efectuaba mientras iban apareciendo los recortes; en otras ocasiones, se confeccionaban conjuntos de estos y luego se pegaban, ordenados, en álbumes. Puede verificarse que, habitualmente, esa

actividad de registro era llevada a cabo por parte de sus descendientes una vez fallecido el o la artista. Por ese motivo, los álbumes suelen terminar con las noticias sobre el deceso, y los mensajes y cartas de condolencia. En algunas ocasiones, se agregaban en los mismos álbumes (o en otros) eventos posteriores al fallecimiento, especialmente cuando se trataba de homenajes, exposiciones póstumas casi inmediatas, o inclusive muestras retrospectivas producidas años después.

En buena medida, en el caso de los artistas varones, eran sus mujeres -muy a menudo recurriendo a naturales dotes artísticas- quienes a lo largo de los años dedicaban su creatividad y energía a confeccionar las carpetas de recortes y de fotos, casi collages artísticos mucho antes de la invención del collage.

En el caso de los de Vigo, se puede constatar una alternancia entre álbumes que se iban confeccionando a medida que aparecían las noticias, y otros que parecen ser el producto del trabajo concreto de muchas horas de ordenar y pegar recortes acumulados durante largos períodos. Estas tareas fueron realizadas primero por la viuda del artista y luego por su hijo Ariel. En el sexto y último álbum, precisamente confeccionado por este, no solamente se presenta el archivo documental en sí -es decir los fragmentos de noticias que proporcionan información para reconstruir la historia- sino también se realiza una tarea objetual, la de convertir ese acopio de documentos en un objeto creativo en sí mismo. No se trata solo de reunir información sino de crear un nuevo objeto: manual, artesanal, distinguido, dignificado; un objeto conformado por objetos.

El estudio de los álbumes de Abraham Vigo permite, a la par de dar cuenta de su conformación, brindar claves para quien se interese en el estudio sistemático de los mismos, o para quien se plantee la realización de una tesis doctoral integral sobre su vida y obra, o inclusive para realizar un catálogo razonado, entre otras muchas posibilidades. Aunque para ello también sería menester hacer hincapié en cuestiones historiográficas, en autores, libros, capítulos o artículos que tratan la obra de Vigo en particular o la de los “Artistas del Pueblo” (Vigo, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, José Arato y Agustín Riganelli) en general. Las personas que quieran investigar a este artista y asumir estas tareas tendrían así un contexto más completo y exhaustivo.

Mi interés personal por la obra de Vigo surgió al descubrir su faceta como dibujante en el contexto de un estudio sobre ilustradores de libros en Argentina en el primer tercio del siglo XX.¹ La primera interiorización en su obra y la de los “Artistas del Pueblo” –más allá de lo contenido en los textos de carácter general sobre arte argentino– se produjo gracias a los trabajos de Francisco Corti sobre Bellocq² y los de Patrick Frank³ y de Miguel Ángel Muñoz⁴ sobre los “Artistas del Pueblo”. Sin duda, estos textos representan la primera puerta que ha de atravesarse para entrar en tema. Más tarde, la propia investigación me permitió conocer a Ariel Vigo y a su hija Mabel, custodios entonces de las obras y los archivos de Abraham. A partir de este encuentro fue posible acceder a otros matices de su producción, en especial a las escenografías y a las propuestas publicitarias⁵, y también a sus labores como caricaturista.

El vínculo con la familia Vigo franqueó el acceso a una documentación valiosa que Ariel, con la ayuda de su esposa Idea, había compilado entre 2005 y 2010 en tres muy completos volúmenes de fotocopias, de los cuales hizo varios juegos para repartir entre personas e instituciones interesadas. La finalidad de esta tarea fue mantener vigente la difusión de la obra de su padre y la conservación de su memoria, anhelo heredado de su madre Elisa, fallecida el 26 de marzo de 1974. En estos volúmenes, además de los fragmentos ordenados, aparecen numerosos recuerdos y valoraciones personales del propio Ariel –a veces a manera de memorias de un hijo recordando a su padre– y comentarios válidos como orientación para investigadores. De estos tomos, confeccionados con posterioridad a los seis álbumes que son el objeto de análisis de este escrito, se conservan copias en el archivo del CeDInCI⁶, junto a otros documentos, fotografías y obras originales. Sumado este material al acervo de Espigas y lo que aún obra en poder de la familia, existe un corpus basamental suficiente para encarar una investigación de relevante importancia.

1 • Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*, Buenos Aires, CEDODAL-Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, 2014.

2 • Francisco Corti, *Vida y obra de Adolfo Bellocq*, Buenos Aires, Ed. Tiempos de Cultura, 1977.

3 • Patrick Frank, *Los Artistas del Pueblo. Prints and worker's culture in Buenos Aires, 1917-1935*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006.

4 • Miguel Ángel Muñoz, “Los artistas del Pueblo, 1920-1930”, en *Los artistas del Pueblo, 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008.

5 • Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Abraham Vigo. Episodios olvidados de la vanguardia rioplatense (1927-1929)”, *La Pupila*, Montevideo, núm. 46, julio de 2018, pp. 24-29.

6 • Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), Buenos Aires. AR ARCEDINCI FA-149

Lo interesante de los archivos de Vigo es que permiten contrastar y hasta contradecir los postulados historiográficos con que ha sido tratada casi exclusivamente su obra plástica: su papel dentro de los “Artistas del Pueblo” y sus grabados sociales. Sin negar la indudable relevancia de estas realizaciones, se puede afirmar que llevaron a un encasillamiento de su trayectoria artística y a limitar su valoración completa. De alguna forma, se han opacado esas otras facetas anteriormente referidas, sobre todo sus producciones como escenógrafo, ilustrador y caricaturista. Y el entendimiento integral de su obra permite consolidar aún más el sitio de privilegio que ocupa Vigo en el espectro de las vanguardias artísticas argentinas.

Los seis álbumes de Abraham Vigo

Los seis álbumes o “carpetas” no responden a una organización total sistemática, sino que han sido realizados en diferentes momentos, por diferentes personas, y no siguen un mismo patrón en cuanto a su carácter físico. Dentro del archivo de Espigas han sido numerados siguiendo una cierta lógica cronológica, aunque la tarea se haya tornado compleja debido a que los saltos en el tiempo de los contenidos suelen ser bastante habituales.

El primero de los álbumes, de cubierta rígida y entelada, presenta en el centro una foto de Abraham Vigo, ya mayor, en un ámbito periurbano y ataviado con indumentaria informal, con boina y mate en mano. Esta foto, que se repite en el interior, es en realidad un fotograma de la película *A todos los hombres* (1958), dedicada a la vida y obra de Vigo, filmada por el Dr. Mario Zipiliván en Banfield poco tiempo antes del fallecimiento del artista. Dicho fotograma, en cierta medida, opera como una declaración de intenciones en cuanto a la imagen icónica del artista que se quiere inmortalizar. El álbum es un cuaderno común que fue comprado como tal en algún comercio y está conformado por un centenar de páginas que aparecen numeradas en la parte superior. Incluye materiales del período 1914 a 1971, es decir que traspasa temporalmente la propia vida del artista, fallecido en 1957. En el mismo -como en algunos de los demás- se reproducen saltos temporales. Es evidente que la causa de estos se debe a la localización de nuevos materiales con posterioridad a la adherencia de documentación volcada sobre las hojas anteriores. Asimismo, cuando el tamaño de los recortes supera en dimensiones, verticales u horizontales, al de la página donde iban a ser pegados (cuestión habitual pues varios

periódicos de la época eran de gran formato) se recurre a la acción de pegar esos recortes solamente en una parte de su superficie trasera y se procede a doblar el resto, creando una suerte de desplegable a fin de poder encuadrarlo en la hoja.

Además de los numerosos recortes de prensa vinculados a exposiciones y otras actividades desarrolladas por Vigo y sus compañeros de ruta, el primer álbum contiene otro tipo de documentación, como algunas fotografías (destaca una dedicada a Vigo por Riganelli en 1916, con el busto que este le hizo a aquel; hay otra similar en el segundo álbum) o invitaciones a exposiciones.

También incluye una serie de catálogos muy raros de hallar de manera independiente. Algunos de ellos son altamente significativos. Es el caso del de la Primera Exposición de obras recusadas en el Salón Nacional, muestra llevada a cabo en el Salón de la Cooperativa Artística (Corrientes 655) en octubre de 1914, donde además de los “Artistas del Pueblo” pueden encontrarse nombres sobresalientes como el de Benito Quinquela Martín (aún firmando “Chinchella”) y los de al menos dos mujeres, Guillermina Carrá y Leonor Terry. También figuran los catálogos del segundo y tercer Salón de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafortistas (1916 y 1917) y el catálogo del Primer Salón de la Sociedad Nacional de Artistas Independientes sin Jurados y sin Premios, del año 1918, en el que vuelve a aparecer *Chinchella*, además de los nombres de un número creciente de “ilustres” como Ítalo Botti, José Fioravanti, Arturo Galloni, Gastón Jarry, Américo Panozzi, Luis Perlotti, Ernesto Soto Avendaño, Miguel Antonio Salvat, Ángel Domingo Vena y hasta el del peruano José Sabogal, en su etapa argentina, exhibiendo *Carnaval de Tilcara (Jujuy)*. De la recordada exposición de Arato, Facio Hebequer, Riganelli y Vigo en el porteño Salón Costa en 1920, hay una rarísima invitación en aguafuerte y el catálogo impreso. De ahí en más se suceden numerosísimos catálogos de salones nacionales y provinciales, de pintura, grabado o escenografía, de muestras llevadas a cabo en Buenos Aires, en Mendoza (donde Vigo se radicó entre 1939 y 1947) o en otras ciudades. Estos materiales son de gran utilidad no solamente para investigar la obra de Vigo sino también la de artistas de su época o asimismo de diferentes emprendimientos de carácter institucional (Fig. 1).



Fig. 1.

Doble hoja con diversos catálogos de exposiciones individuales y colectivas de la década de 1940 en las que se exhibió obra de Abraham Vigo. Álbum N° 1. (1.1.99 y 1.1.105).

Fondo Familia Vigo. (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000597). Centro de Estudios Espigas (UNSAM) – Fundación Espigas.

En lo que atañe a los recortes de prensa (Fig. 2), los mismos suelen estar acompañados -no siempre- de la debida indicación del medio periodístico y de la fecha en que fueron publicados, un detalle utilísimo para la pesquisa pues cuando hay ausencia de estos, demanda esfuerzos añadidos a la investigación a fin de dilucidar su ubicación en el tiempo. Cuando se trata de notas de carácter colectivo, las referencias a Vigo suelen aparecer, bien enmarcadas en tinta azul, bien subrayando su nombre, para destacar la parte de la noticia que más interesa de cara al recorrido que propone el álbum. Además de la data vinculada a eventos artísticos, se incluye un amplio apartado de avisos fúnebres de cuando ocurrió la muerte de Vigo en 1957; varios de ellos incluyen repasos de su trayectoria plástica, además de información acerca de los numerosos homenajes realizados con anterioridad y posterioridad a su deceso.

Un amplio apartado de materiales documentales de esta primera carpeta (fotografías, recortes de prensa y otros impresos) incluye todo lo relacionado con sus trabajos escenográficos realizados para obras teatrales de vanguardia. Estos aspectos fueron parte importante de la exposición *Guillermo Facio Hebequer / Abraham Vigo. Colección Sívori* celebrada en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori en 2021. Los materiales conservados en este y los otros álbumes permiten constatar la notable repercusión que estas tareas de Vigo tuvieron en la crítica de su época, impacto que llevó a la realización de una exposición individual centrada en ellos en “Amigos del Arte” (Florida 659) durante octubre de 1928 y cuyo catálogo también se halla en este primer cuaderno.

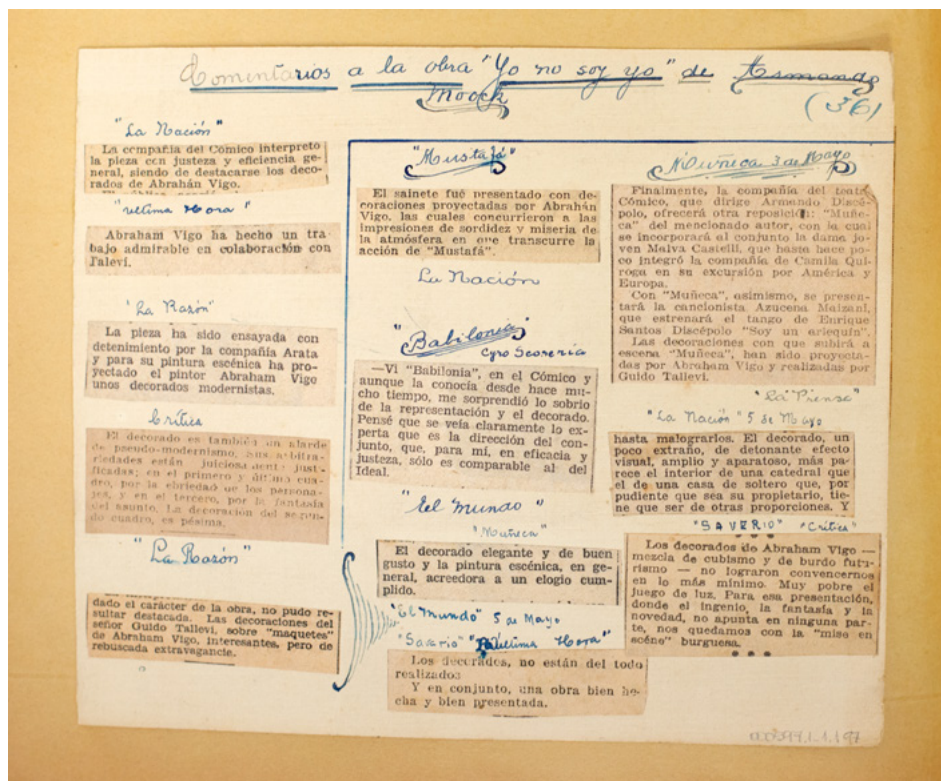


Fig. 2.

Detalle de una página con valoraciones sobre escenografías de Vigo para diferentes obras teatrales presentadas durante 1929. Álbum N° 1. (1.1.197).

Un segundo álbum contiene documentación que, fundamentalmente, va desde finales de los años '30 a los '60, y en cierta medida funciona como indisciplinada continuación del anterior. Apaizado y de cubiertas rojas en cuero, está encuadernado con dos tornillos que sujetan las tapas y todas las hojas. Inevitablemente surge la asociación, por su formato y encuadernación -aún sin que haya sido la intencionalidad de la viuda de Vigo al pergeñarlo- con el *Libro imbullonato* (1927) del futurista italiano Fortunato Depero, cuyas obras apreció Vigo a mediados de los años '20.⁷ Este segundo álbum contiene numerosas cartas (recibidas de algunas de amistades, pero sobre todo institucionales) referidas a participaciones o convocatorias de salones, el registro del otorgamiento de varios premios, fotografías (muchas de ellas de obras), catálogos y abundante documentación sobre muestras individuales y colectivas, e información sobre ventas de obras. Este material es invaluable para la catalogación razonada de la obra del artista, en tanto hay numerosas pistas acerca de la dispersión de su producción plástica en diferentes colecciones.

En el mismo álbum, aprovechando hojas que habían quedado en blanco, con posterioridad se fueron pegando otros materiales. Si bien se trata fundamentalmente de fotografías de obras, también aparecen documentos de muy diferentes fechas que habían quedado dispersos y fuera de los álbumes correspondientes (entre otros, sobresale particularmente una serie de documentos vinculados a las celebraciones del décimo aniversario del fallecimiento de Vigo, en el año 1967, realizadas tanto en Mendoza como en Buenos Aires). Inclusive aparecen aquí algunas estampas y dibujos originales (Fig. 3), entre ellos figurines de vestuario (Fig. 4).

Encuadernado con espirales de metal, apaizado y de cubiertas azules, el tercer álbum recoge un amplio repertorio de fotografías vinculadas a las tareas escenográficas de Vigo (Fig. 5). Funciona como un complemento indivisible de la información contenida sobre el tópico en el primer álbum. Se trata de un material documental de enorme relevancia, pues resulta básico para cualquier trabajo de sistematización que quiera emprenderse, tanto sobre su faceta artística relacionada con el teatro como a la referida a sus monocopias. En lo que respecta a las escenografías, varias de ellas

7 • La visita de Filippo Tommaso Marinetti a Buenos Aires en junio de 1926 importa a la difusión, a través de conferencias, de las obras de artistas futuristas como Boccioni, Balla, Depero y Prampolini. A ello se sumaría, en septiembre del año siguiente, un hecho de huella aún más profunda: la presentación de un conjunto de libros futuristas incluidos en la primera exposición del libro italiano en Buenos Aires "Dal Quattrocento al Novecento", organizada por Sandro Piantanida en "Amigos del Arte".

son localizables en colecciones públicas y privadas, pero muchas otras no. Cada página del álbum corresponde a una fotografía en blanco y negro de dichas composiciones. Estas fotos aparecen encuadradas con un marco rojo a fibra, acompañadas del correspondiente epígrafe en tinta azul que permite una rápida clasificación de esos documentos al incluir el título de la obra teatral a la que corresponde, el cuadro dentro de la misma y la fecha de representación, datos seguramente colocados con posterioridad a su fallecimiento por su viuda Elisa Benbiny. En medio de la secuencia de fotos, suelen aparecer otros documentos entre los que sobresalen algunos dibujos originales, como es el caso de uno que contiene diseños de muebles realizados por Vigo para la obra *En nombre de Cristo* de Elías Castelnuovo. A este valioso material, además se le suman recortes de prensa y algunas de las tarjetas postales con reproducciones de sus escenografías, editadas por los “Amigos del Arte” a finales de los años ‘20.

Un cuarto álbum, también apaisado y con sus hojas unidas por tres tornillos, aparece sin tapas. Esta carpeta posee un carácter casi monográfico: sus contenidos están vinculados mayoritariamente a una de las más recordadas exposiciones retrospectivas y póstumas de Vigo, llevada a cabo en noviembre de 1968 en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, dirigido en ese momento por Delia Villalobos. Este acto supuso un punto culminante a los homenajes que se venían realizando desde el año anterior en conmemoración al décimo aniversario del fallecimiento de Vigo.



Fig. 3.

Doble hoja con la reproducción de *Peón* (xilografía), y un dibujo original a tinta de Vigo, ambos de temática social. Álbum N° 2. (2_1.70 y 2_1.71).

Fondo Familia Vigo. (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000597). Centro de Estudios Espigas (UNSAM) – Fundación Espigas.

Fig. 4.

Abraham Vigo. Figurines con indumentaria de corte expresionista destinados a teatro, c.1930. Álbum N° 2. (2_1.82).

Fondo Familia Vigo.(AR_UNSAM_EAyP_CEE.000597). Centro de Estudios Espigas (UNSAM) – Fundación Espigas.

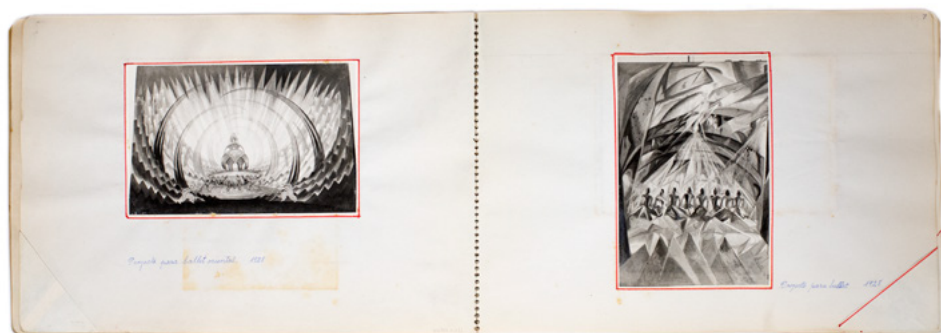


Fig. 5.

Doble hoja con fotografías de dos proyectos escenográficos de Vigo para ballet, ambos de 1928. Álbum N° 3. (1_3).

Este cuarto álbum contiene una ingente cantidad de recortes, un listado de obras restauradas para dicha exposición, varias facturas y recibos de trabajos fotográficos, cartas de amistades e instituciones, frases manuscritas de diferentes personas en homenaje a Vigo, e inclusive algunos mensajes tomados del “Libro de Oro” del Museo. Se añaden además fotografías y otros recuerdos (Fig. 6), asociados tanto al evento en sí como a las consecuencias que tuvo con posterioridad, por ejemplo la donación de tres obras de Vigo por parte de su familia al Museo Municipal de Arte Moderno a mediados del año siguiente; o documentación vinculada a una entrevista hecha a la viuda de Vigo por la televisión mendocina. Entre los documentos más notables que se conservan dentro de este álbum, se destaca uno con dedicatoria del poeta mendocino Alberto Cirigliano dirigida a Elisa Benbiny: se trata las palabras por él expresadas en la inauguración de la exposición, una poética semblanza de la vida del artista. Este álbum en sí mismo, podría dar origen a un artículo muy completo y compacto sobre los diferentes momentos de la muestra, incluyendo su génesis a través de sustanciosas cartas cuyos originales están allí.

El quinto álbum, vertical, de tapas duras plastificadas en rojo, también encuadernado con tornillos, tiene una característica curiosa y es el hecho de que sus páginas, más bien gruesas, muestran sus bordes como si se tratasen de viejos pergaminos recuperados de un incendio pues presentan los extremos quemados (Fig. 7); indudablemente se trata de un álbum adquirido con esas características y denotativo de cierto gusto de esa época. Al igual que el álbum anterior, tiene un carácter específico dado que contiene documentación referida a una nueva exposición individual de Abraham Vigo. Llevada a cabo en mayo de 1973 en la Galería Perla Marino (Paraguay 917), se tributaron allí sendos homenajes dedicados a Vigo y a Juan Carlos Castagnino, con proyección de audiovisuales incluida. En esta carpeta también constan referencias a otras dos exposiciones de carácter colectivo en las que se incluyeron obras de Vigo: la primera se realizó en la Cooperativa de Crédito Limitada “Dante Alighieri” (Corrientes 3300), inaugurada a mediados de junio de ese mismo año; y la otra, abierta en noviembre, en la Cooperativa “Porteña” (Av. Entre Ríos 1245).

De este quinto álbum se puede señalar como particularmente relevante la existencia de un texto mecanografiado, de seis páginas de extensión, rubricado por el artista y escritor Rodrigo Bonome. Titulado *Abraham Vigo: un hombre, un artista, una época*, es una de las más sensibles descripciones que se hayan escrito nunca sobre su obra, sólida en sus postulados y en el aporte de datos biográficos, con reminiscencias poéticas cuando los contenidos así lo determinan, y con el añadido de un emotivo poema de Raúl González Tuñón dedicado al artista. Este escrito luego sería publicado en el periódico *Propósitos* por intermediación de Leónidas Barletta. Bonome ejerció como curador de la muestra de Vigo, a quien lo había unido una gran amistad, lo cual se desprende también de una nota necrológica inserta en el segundo álbum. Justamente, en esta quinta recopilación se conserva una nutrida correspondencia entre Bonome y Elisa Benbiny, más alguna carta dirigida a González Tuñón de cara a organizar una mesa redonda (sería el 19 de octubre) sobre la obra de Vigo y los “Artistas del Pueblo” en la Cooperativa “Bernardo de Monteagudo”. Este evento fue promovido por Francisco Corti, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires, cuyo objetivo era el de introducir a sus estudiantes en el conocimiento de este grupo de artistas; la acción de Corti representó uno de los pasos decisivos para su revalorización. De esta mesa redonda formaron parte el propio Corti, Bonome, González Tuñón, el escenógrafo Saulo Benavente y el escritor José Murillo.⁸

El sexto y último álbum es, desde el punto de vista artístico, el más sobresaliente por un doble motivo: en primer lugar, porque contiene numerosos dibujos originales, fundamentalmente de proyectos publicitarios de los años ‘20 y ‘30, una de las ramas más modernas de la producción de Vigo. Asimismo, hay reproducciones de diseños para cubiertas de libros y revistas (Fig. 8). Al igual que algunos de los anteriores, este álbum tiene formato apaisado, con tapas duras forradas en plástico verde claro, sujetadas sus hojas a través de dos tornillos.

8 •La transcripción completa de la mesa redonda, hecha a partir de grabaciones, se incluye en el primero de los tres tomos recopilatorios hechos por Ariel Vigo (iniciado en junio 2005).



Fig. 6.

Elisa Benbiny de Vigo. Composición de homenaje a la provincia de Mendoza, 1968. Álbum N° 4. (1_2.44).

Fondo Familia Vigo. (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000597). Centro de Estudios Espigas (UNSAM) – Fundación Espigas.

Fig. 7.

Doble hoja con recortes de prensa y fotografías de la exposición de Abraham Vigo en la Galería Perla Marino, Buenos Aires, 1973. Álbum N° 5. (2_2.11-15).

Fondo Familia Vigo. (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000597). Centro de Estudios Espigas (UNSAM) – Fundación Espigas.



Fig. 8.

Hoja con reproducciones de dos cubiertas diseñadas por Vigo para libros de la Editorial Claridad durante la década de 1930. Álbum N° 6. (3_1.38 y 3_1.39).

Esta sexta carpeta incluye una serie de recortes acerca de las últimas exposiciones y actos vinculados a la figura del artista, a través de composiciones realizadas por su hijo Ariel, quien concibe las páginas y presenta la información encapsulándola en estructuras geométricas. Dispone los recortes en diagonal, encuadrados con tintas roja, verde y negra, y añade -en varios de los casos y de manera libre- figuras geométricas independientes que potencian esas composiciones (Fig. 9). Tras la sucesión de páginas dedicadas a los dibujos publicitarios y a las cubiertas de libros, aparece encuadernada una hoja de color verde, que marca una separación y el inicio del recorrido por los materiales de prensa aparecidos con motivo de diferentes muestras, individuales y colectivas. Inicia el registro la inaugurada el 13 de noviembre de 1989 en la Galería Forma de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP).

Otras portadillas van apareciendo secuencialmente para abrir paso a la información sobre otras exhibiciones y actos, y en especial en torno al año 1993, cuando se conmemoró el centenario del nacimiento de Vigo. En ese contexto se destaca la exposición retrospectiva llevada a cabo en el Museo Sívori, bajo la curaduría de Miguel Ángel Muñoz. Asimismo, de otra exposición de homenaje realizada entre septiembre y octubre de 2004 en el Centro Cultural de la Cooperación y curada por Alberto Giudici, hay una extensa compilación de cartas, esquelas y comentarios y varios fotocopios provenientes de un libro de firmas dispuesto en sala. El último recorte del álbum, y por tanto del archivo, corresponde a junio de 2005, momento en el que Ariel Vigo comienza a armar los tres tomos recopilatorios que culminaría en 2010, y que, aunque en muchos casos repite información de los seis álbumes, completan sensiblemente la información volcada en ellos.

Queda pues abierta la puerta para quien quiera afrontar una tesis doctoral, un catálogo razonado, o, simplemente, realizar trabajos parciales sobre la versátil producción de Abraham Regino Vigo. Estos archivos remiten así, gradualmente, ese carácter de “papeles en espera” señalados en el título de este artículo, para cumplir con el cometido para el que fueron creados.



Fig. 9.

Ariel Vigo. Composición geométrica conteniendo información acerca de la exposición de obras de los "Artistas del Pueblo" celebrada en la Galería Forma en 1989. Álbum N° 6. (3_1.43).

PENDING PAPERS: THE ABRAHAM VIGO ARCHIVES

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

"I am committed to supporting any initiative considered feasible for saving Vigo's work from the concealment to which the retrograde authorities of all times have condemned it..." (Elisa B. de Vigo. Letter to Saulo Benavente. Buenos Aires, October 21, 1973. Folder N° 5).

By Way of an Introduction

The above statement of Elisa Benbiny de Vigo, widow of Abraham Regino Vigo (Montevideo, 1893-Buenos Aires, 1957), shows clearly her awareness of the value, and the need to preserve the artistic memory, of one of Argentina's most versatile 20th-century creators. Elisa Benbiny saw to the care and circulation of her husband's visual work, intermittently systematizing a documentary archive. Starting with the organization and establishment of a series of albums, she formed this archive through highly diverse fragments: press and magazine clippings, catalogs, letters, institutional documents, small original works, photographs. Gathering, saving, arranging and pasting were steps to avoid dispersion and turn the archives into means of encapsulating that memory.

This tradition, quite common throughout the 20th century and part of the present one, in a pre-cybernetic era —today much in decline due to the trust placed in the not altogether reliable, in terms of survival over time, circulation of information on the Internet— was one of the decisive means for constructing biographical and professional sequences. In many cases, this task was carried out as the clippings appeared; on other occasions, a set of clippings was put together and then pasted, in order, in these albums. In many cases it can be verified that these actions were

taken by his descendants after the artist's death. For that reason, the albums usually end with the news of the death and with messages and letters of condolence; in some cases, added to these albums (or to other separate ones) are events following the death, especially tributes, almost immediate posthumous exhibitions, or even retrospective exhibitions organized years later.

To a large extent, in the case of male artists, it was their wives who over the years — very often drawing on their own artistic gifts — devoted their creativity and energy to making scrapbooks and photo albums, almost like artistic collages, long before the invention of collage.

Vigo's albums alternate between those made as the news was appearing, and others that were apparently the product of the concrete tasks of several hours of sorting and pasting clippings accumulated over long periods, a task done first by the artist's widow and then by his son Ariel Vigo. In the sixth and final album, precisely one made by Ariel, not only do we find the documentary archive itself, that is, the fragments of news providing information to reconstruct history, but also an objectual task of turning this collection of documents into a creative object in itself. It is not just a matter of gathering information, but of creating a new object, manual, handcrafted, distinguished, dignified -- an object made up of objects.

The intention, then, of this article introducing these albums is not just to give an account of their makeup, but also to provide some keys for anyone interested in studying them systematically, and perhaps, among other options, writing a comprehensive doctoral thesis on the life and work of Abraham Regino Vigo, or even creating his catalogue raisonné. Here, of course, it is also necessary to emphasize historiographical issues, authors, books, chapters or articles that deal with Vigo's work in particular or that of the "Artistas del Pueblo" (Vigo, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, José Arato and Agustín Riganelli) in general, in order to provide a more complete context for researchers who wish to undertake these tasks.

Personally, I became interested in Vigo's work when I discovered his facet as an illustrator, for my study on book illustrators in Argentina in the first third of the twentieth century¹. The research led me to meet Ariel Vigo and his daughter Mabel, then custodians of Abraham's works and archives. Through them I got to know other aspects of his output, especially his set design and advertising projects, which I was to write about later on², as well as his work as a caricaturist. However, the first deeper examination of his work and that of the "Artistas del Pueblo", beyond what is contained in general works on Argentine art, came about thanks to the works of Francisco Corti on Bellocq³, and those of Patrick Frank⁴ and Miguel Ángel Muñoz⁵. Undoubtedly, they represent the first port of entry into this subject matter.

The link with the Vigo family gave me access to valuable documentation that Ariel, with the help of his wife Idea, had compiled, between 2005-2010, in three very complete volumes of photocopies, of which he made several sets to distribute among interested people and institutions, thereby maintaining his awareness of the need to disseminate his father's work and to preserve his memory, a desire passed on him by his mother Elisa (who died on March 26, 1974). In these volumes, in addition to the ordered fragments, are numerous memories and personal appreciations by Ariel -- sometimes in the form of a son's memoirs remembering his father -- and comments useful for guiding researchers. Copies of these volumes, created after the six albums that are the object of our analysis, are kept in the CeDInCI archive⁶, along with other documents, photographs and original works, which, together with the Espigas Foundation's collection and what is still in the family's possession, would constitute a basic corpus for undertaking a major investigation.

1 • Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Libros argentinos. Ilustración y modernidad* (1910-1936), Buenos Aires, CEDODAL-Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, 2014.

2 • Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "Abraham Vigo. Episodios olvidados de la vanguardia rioplatense (1927-1929)", *La Pupila*, Montevideo, n° 46, July 2018, pp. 24-29.

3 • Francisco Corti, *Vida y obra de Adolfo Bellocq*, Buenos Aires, Ed. Tiempos de Cultura, 1977.

4 • Patrick Frank, *Los Artistas del Pueblo: Prints and worker's culture in Buenos Aires, 1917-1935*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006.

5 • Miguel Ángel Muñoz, "Los artistas del Pueblo, 1920-1930", in *Los artistas del Pueblo, 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008.

6 • Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), Buenos Aires. AR ARCEDINCI FA-149

The interesting thing about Vigo's archives is that they allow us to contrast and even contradict the historiographical postulates with which his plastic work has been treated almost exclusively: his role within the “Artistas del Pueblo” and his social engravings. Without denying their undoubted relevance, these led to pigeon-holing his career, limiting its full appreciation by overshadowing those other facets I've mentioned, especially his output as a set designer, illustrator, and caricaturist. A comprehensive understanding of his work allows us to consolidate further Vigo's privileged position in the spectrum of the Argentine artistic avant-garde.

The six albums of Abraham Vigo

The six albums or folders that are the subject of this essay do not respond to a total systematic organization, but were made at different times, by different people, and don't follow the same physical pattern. Within the archive of the Fundación Espigas they have been numbered following a certain chronological logic, difficult at times because the jumps in time of their contents tend to be fairly common.

The first of the albums, with a stiff, paper-covered cover, presents, at its center, a photo of Abraham Vigo, now an old man, in a periurban setting, dressed casually, wearing a beret and holding a *mate*. This photo, which is repeated inside, is actually a still from the film *A todos los hombres* (1958), dedicated to Vigo's life and work, filmed by Dr. Mario Zipiliván in Banfield shortly before the artist's death. To a certain extent, this still shot serves as a declaration of intentions regarding the iconic image of the artist to be immortalized. It is an ordinary notebook bought in some shop, made up of a hundred pages numbered at the top. It includes materials from the period 1914 to 1971, which is to say, it goes beyond the artist's own life, since he died in 1957. In it -- as in some of the others -- there are jumps, evidently caused by the location of new materials after the documentation was pasted onto the sheets. Likewise, when the size of the clippings exceeds, either vertically or horizontally, the page on which they were to be pasted (something quite common, as several of the newspapers of the time were large-format), the clippings were pasted only on a part of their back surface, with the rest folded, creating a sort of foldout, so that it could fit on the sheet.

In addition to the numerous press clippings related to exhibitions and other activities of Vigo and his fellow travelers, the first album contains other types of documentation, such as photographs (one dedicated to Vigo by Riganelli in 1916 stands out, with the bust he made of Vigo -- another similar one appears in the second album --), or invitations to exhibitions. In addition, there is a series of catalogs, very hard to find independently, some of them highly significant, for instance, that of the First Exhibition of works rejected at the National Salon, an exhibition held at the Salón de la Cooperativa Artística (Corrientes 655) in October 1914, in which, in addition to the “Artistas del Pueblo,” we find outstanding names such as Benito Quinquela Martín (still signing “Chinchella”) and at least two women, Guillermina Carrá and Leonor Terry. We can also mention the catalogs of the second and third salons of the Society of Watercolorists, Pastelists and Engravers (1916 and 1917) and the catalog of the First Salon (Juryless and Prizeless) of the National Society of Independent Artists, in 1918, in which *Chinchella* appears. again, in addition to a growing number of “illustrious” artists such as Ítalo Botti, José Fioravanti, Arturo Galloni, Gastón Jarry, Américo Panozzi, Luis Perlotti, Ernesto Soto Avendaño, Miguel Antonio Salvat, Ángel Domingo Vena and even the Peruvian José Sabogal, in his Argentine phase, exhibiting *Carnaval de Tilcara (Jujuy)*. From the memorable exhibition of Arato, Facio Hebequer, Riganelli and Vigo at the Salón Costa of Buenos Aires in 1920, there is a very rare invitation (in etching) and the printed catalog. From then on, there are numerous catalogs of national and provincial painting, engraving or set design salons in Buenos Aires, Mendoza (where he lived between 1939 and 1947) or in other cities, very useful materials not only for researching Vigo's work, but also that of other artists of his time, as well as various institutional ventures (Fig. 1).

Regarding the press clippings (Fig. 2), they are usually —not always— accompanied by due indication of the journalistic medium and the date they were published, a very useful detail for the research, since their absence requires researchers to go to extra lengths to elucidate their location in time. In the case of collective notes, references to Vigo usually appear either framed in blue ink or underlining his name, to highlight the part of the news item most relevant to the album. In addition to the news related to artistic events, there is a large section of funeral notices from

the time of Vigo's death in 1957; several of them include summaries of his artistic career, as well as information about the numerous tributes made before and after his death.

A large section of documentary materials in this first folder, including photographs, press clippings and other printed matter, is made up of everything related to his scenographic works for avant-garde theatre pieces. These aspects were an important part of the recent exhibition *Guillermo Facio Hebequer / Abraham Vigo. Colección Sívori* held at the Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori in 2021. The materials preserved in the albums allow us to confirm the notable repercussion these works by Vigo had on the critics of his time, an impact that led him to hold a solo exhibition, centered on them, at Amigos del Arte (Florida 659) in October 1928, whose catalog is also included in the first of the albums.

A second album contains documentation mainly from the late 1930s to the 1960s, and to some extent serves as a spillover continuation of the previous one. With red leather covers, it is bound with two screws that hold together the covers and all the pages. Inevitably, due to its format and binding — even if this was not the intention of Vigo's widow when she designed it — we are reminded of the *Libro imbullonato* (1927) by the Italian futurist Fortunato Depero, whose works Vigo appreciated in the mid-1920s⁷. This second album contains numerous letters, some from friends but most of them institutional, referring to participations in or calls for salons, the awarding of various prizes, as well as photographs (many of them of works), catalogs and abundant documentation referring to individual and collective exhibitions, as well as information on the sale of works. They constitute an invaluable material for a reasoned cataloguing of the artist's work, as there are numerous clues about the dispersion of his output into different collections. In the same album, taking advantage of blank pages, other materials were later pasted, mainly photographs of works, as well as other documentation from very different dates that had been scattered and left out of the corresponding albums (let us stress in particular a series

7 • Filippo Tommaso Marinetti's visit to Buenos Aires in June 1926 would mean the spread, through conferences, of the works of futurist artists such as Boccioni, Balla, Depero and Prampolini. To this would be added, in September of the following year, an event with an even deeper impact: the presentation of a set of Futurist books included in the First Exhibition of the Italian Book in Buenos Aires "Dal Quattrocento al Novecento", organized by Sandro Piantanida at Amigos del Arte.

of documents related to the celebration of the tenth anniversary of Vigo's death in 1967, both in Mendoza and in Buenos Aires). Even some original prints and drawings appear here (Fig. 3), including costume designs (Fig. 4).

Held together with metal spiral binding, landscape and blue covers, the third album gathers a wide repertoire of photographs related to Vigo's set-designing tasks (Fig. 5), acting as an indivisible complement to the information contained on the topic in the first album. This is documentary material of enormous relevance, as it is basic for any systematization work to be undertaken on this facet, as well as for its monographies. As far as the set designs are concerned, several of them can be found in public and private collections, but many others cannot be. Each page corresponds to a black and white photograph of these compositions. In turn, these photographs have been placed in a red frame, accompanied by the corresponding caption in blue ink, which allows these documents to be quickly classified by including the title of the play to which it corresponds, the frame within it, and the date of performance, data probably added after his death by his widow. In the middle of the sequence of photos, other documents appear, highlighting particularly some original drawings such as one containing furniture designs made by Vigo for the play *En nombre de Cristo* by Elías Castelnuevo, press clippings, or even some of the postcards with reproductions of his set designs published by Amigos del Arte at the end of the 1920s.

A fourth album, also in horizontal format and with its sheets joined by three screws, appears without covers. This folder has an almost monographic character, as its contents are linked mainly to one of Vigo's best remembered retrospective and posthumous exhibitions: the one held in November 1968 at the Municipal Museum of Modern Art of Mendoza, directed at the time by Delia Villalobos. This event was a culminating point in the commemoration of the tenth anniversary of Vigo's death, which had concluded with tributes that had been taking place since the previous year. It contains a huge amount of clippings, a list of works restored for the occasion, several invoices and receipts for photographic works, letters from friends and institutions, handwritten phrases from different people in tribute to Vigo and even some messages taken from the Museum's "Libro de oro." Photographs and other memorabilia are added (Fig. 6), linked both

to the event itself and to the consequences of the exhibition, such as the donation of three of Vigo's works by his family to the Municipal Museum of Modern Art in the middle of the following year, or documentation related to an interview on Mendoza's television channel with Vigo's widow. Among the most remarkable documents preserved in this album is one with a dedication by the Mendoza poet Alberto Cirigliano to Elisa B. de Vigo: the words he expressed at the opening of the exhibition, a poetic portrait of the artist's life. This album in itself could give rise to a very complete and concise article on the different moments of the exhibition, including its genesis, through substantial letters whose originals are there.

The fifth album, vertical, with hard covers plasticized in red, has a curious characteristic: its pages, rather thick, show their edges as if they were old parchments recovered from a fire, as the ends are burned (Fig. 7); undoubtedly it is an album acquired with those characteristics, and reflects a certain taste of that time. Also bound with screws, it has, like the previous one, a specific character, as it contains documentation referring to a new individual exhibition of Abraham Vigo, the one held in May 1973 at the Perla Marino Gallery (Paraguay 917), within the framework of tributes paid to Vigo and Juan Carlos Castagnino, with audiovisual projections included. There are also references to two other group exhibitions in which his work was included, the first at the Cooperativa de Crédito Limitada Dante Alighieri (Corrientes 3300), inaugurated in mid-June of that same year, and another, opened in November, at the Cooperativa "Porteña" (Av. Entre Ríos 1245).

From this album we can point out as particularly relevant the existence of a typewritten text, six pages long, signed by the artist and writer Rodrigo Bonome, entitled "Abraham Vigo: un hombre, un artista, una época", one of the most sensitive descriptions ever written of his work, solid in its postulates and in the contribution of biographical data, with poetic reminiscences when the contents called for it, and with the addition of an emotional poem by Raúl González Tuñón dedicated to Vigo. This writing would later be published in the newspaper *Propósitos* through Leónidas Barletta. Bonome was the curator of the exhibition of Vigo, with whom he had had a great friendship, as can also be seen in an obituary note inserted in the second album. Indeed, in the fifth album is preserved a large correspondence between Bonome and Elisa B. de Vigo, plus a letter

addressed to González Tuñón, with a view to organizing a round table (on October 19) about the work of Vigo and the “Artistas del Pueblo” at the Bernardo de Monteagudo Cooperative, an event promoted by Francisco Corti, professor of art history at the University of Buenos Aires, whose aim was to involve his students in the knowledge of this group of artists; Corti's action represented one of the decisive steps for their revaluation. Corti himself, Bonome, González Tuñón, the set designer Saulo Benavente, and the writer José Murillo took part in the event.⁸

The sixth and last album is, from the artistic point of view, the most outstanding, and for two reasons: first, because it contains numerous original drawings, mainly from advertising projects of the 1920s and 1930s, one of the most modern branches of his production. There are also reproductions of designs for book and magazine covers (Fig. 8). Like some of the previous ones, this album also has a horizontal format, with hard covers lined in light green plastic, and its pages are fastened with two screws.

In addition, this album includes a series of clippings about the latest exhibitions and events linked to the figure of Abraham Vigo, through compositions by his son Ariel, who conceived the pages and presented the information encapsulating it in geometric structures, arranging the clippings diagonally, framed with red, green, and black inks, and freely adding, in several cases, independent geometric figures that enhance these compositions (Fig. 9). In fact, after the succession of pages dedicated to advertising drawings and book covers, a green sheet appears bound, which marks a separation and the beginning of the journey through the press materials appeared with motifs of different exhibitions, individual and group, starting with the one inaugurated on November 13, 1989 at the Forma Gallery of the Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP).

Other covers appear sequentially to open the way to information about other exhibitions and events, especially surrounding 1993, when the centenary of Vigo's birth was commemorated. Outstanding, in this context, was the retrospective exhibition held at the Museo Sívori, curated by Miguel Ángel Muñoz. Likewise, from another homage exhibition, the one held between September and October 2004 at the Centro Cultural de la Cooperación, curated by Alberto Giúdice, there is an extensive compilation

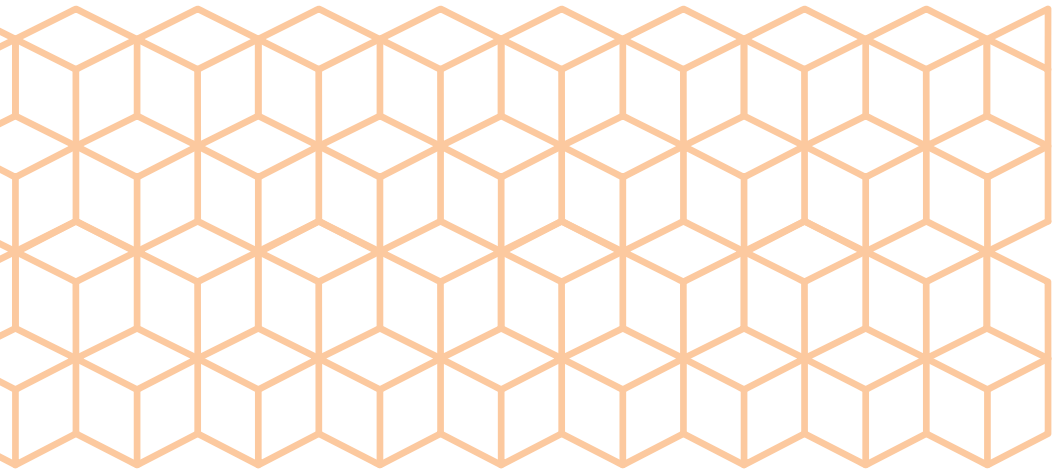
8 • The complete transcription of the round table, made from recordings, is included in the first of three compilation volumes by Ariel Vigo (begun in June 2005).

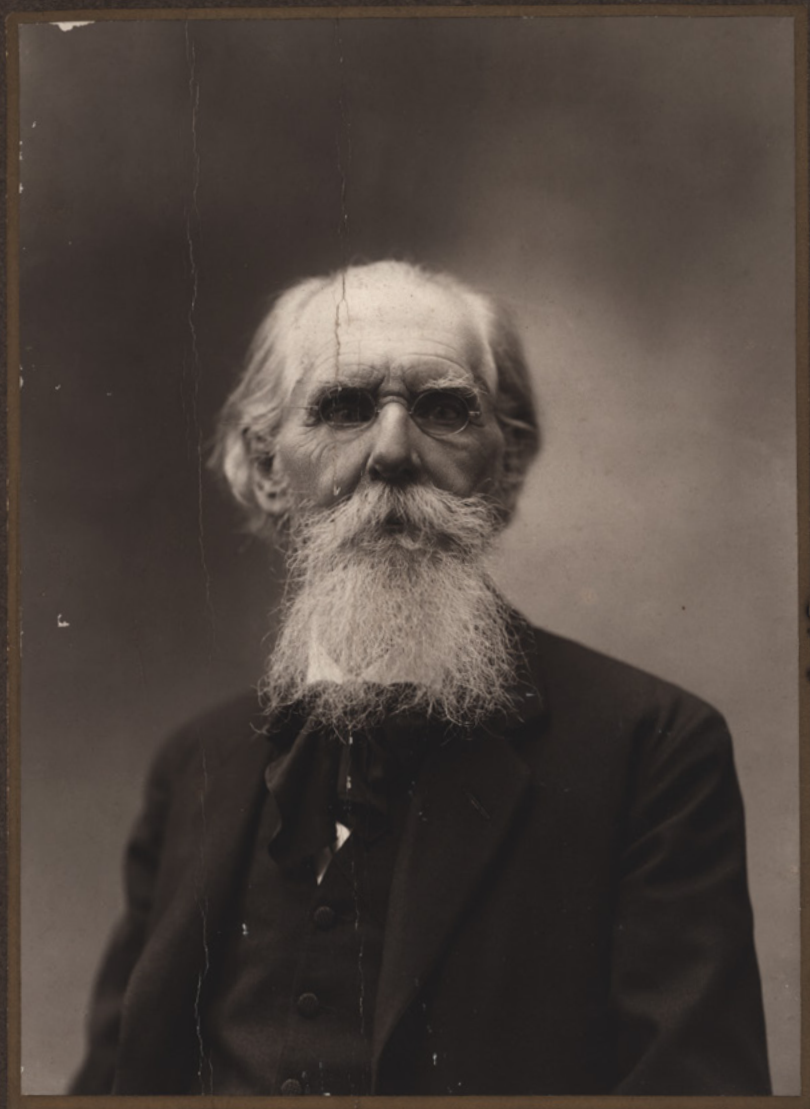
of letters, notes and comments, several of them photocopied, from a notebook or book of signatures arranged in the hall. The last clipping from the album, and therefore from the archive, corresponds to June 2005, the moment in which Ariel Vigo begins to assemble the three compilation volumes that would culminate in 2010, and which, though in many cases they repeat information from the six albums, complete the information contained in them.

The door is open, then, for those who wish to tackle a doctoral thesis, a catalog raisonné, or simply partial works on the versatile production of Abraham Regino Vigo. Thus, these archives gradually fulfill the character of "pending papers" we gave them in the title and the purpose for which they were created.

SOFÍA RAQUEL MANIUSIS

**Eduardo Sívori: Fascinación,
técnica y duelo en torno
al último rostro del espíritu selecto**





**Eduardo Sívorí: Fascinación,
técnica y duelo en torno al
último rostro del espíritu selecto**

**Eduardo Sívorí: Fascination,
technique, and mourning for
the last face of a select spirit**

EDUARDO SÍVORI: FASCINACIÓN, TÉCNICA Y DUELO EN TORNO AL ÚLTIMO ROSTRO DEL ESPÍRITU SELECTO

Sofía Raquel Maniuisis

La mascarilla mortuoria tomada en yeso al célebre Eduardo Sívori luego de su fallecimiento forma parte actualmente del Fondo Documental Mario Canale de Espigas. La mera contemplación de la pieza desencadena una dinámica de atracción y de agencia que contados elementos del inventario pueden generar. Buscando establecer qué activa este tipo de obras, se toman a continuación las palabras de Maurice Blanchot a propósito de la imagen:

“¿Por qué la fascinación? Ver supone la distancia, (...) Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, (...), cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? (...) Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen.”¹

Esta atracción del contacto a distancia que una máscara mortuoria produce, se vincula con las tensiones entre muerte, imagen y duelo. Independientemente de los cambios socioculturales, desde la antigüedad hasta hoy, estas piezas siguen proponiendo una agencia que sobrevive. Hans Belting sostiene que la veneración generada por una máscara mortuoria, no está tanto en función de ser la imagen de un cadáver, sino en la obtención del verdadero rostro. Desde la percepción, “reúne la suma de los distintos rostros de una vida en una única expresión, que no

¹ • Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional, 2002, p. 27.

surge hasta que no se pone punto final al juego de los gestos”.² Involucra también cierta nostalgia del rostro, ya que devuelve una expresión que no estaba presente en vida, una memoria de lo que fue.

Así y todo, entre fascinación y nostalgia, se puede recuperar la naturaleza de esta pieza como documento del pasado, como “montaje, consciente o inconsciente (...) de la historia, de la época, de la sociedad que lo ha producido”.³ Es por eso que se realiza a continuación un análisis de la obra y de documentaciones hermanas que permiten entrever los lazos y las dinámicas de duelo y luto que la élite porteña tenía a principios del siglo XX.

Genio, memoria y olvido

La máscara mortuoria de Eduardo Sívori (1847-1918) se reúne junto a otras como las de Olegario Víctor Andrade (1839 -1882), José Ingenieros (1877-1925), Rogelio Yrurtia (1879 -1950), Benito Quinquela Martín (1890-1977) en un atlas visual, heredero de prácticas que se remontan a la Antigüedad Clásica y al Renacimiento europeo. Aproximándonos al siglo XIX y XX, la proliferación de mascarillas mortuorias de personajes célebres de la política y las artes, era una actividad muy atractiva para coleccionistas de la época que las tomaban por reliquias. La idea del individuo artista creador como un ser excepcional, se presenta también como una figura mentora y un ejemplo a seguir tanto para otras personas productoras de arte, como para el espíritu de la sociedad en general.⁴ Siguiendo esta idea, las mascarillas se presentan como un documento “producto de la sociedad que lo ha fabricado según los vínculos de fuerzas (...) retenían el poder”.⁵ Se convierten en un concepto, no en el simple vaciado en yeso de una persona muerta, sino en el rostro verdadero. Esta materialidad, de alguna manera, le permite al genio entrar en tensión con la voracidad del tiempo, y extender tanto su memoria como su presencia.⁶

2 • Hans Belting, *Faces: Una historia del rostro*, Madrid, Ediciones AKAL, 2022, pp. 22, 23.

3 • Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1991, p. 238.

4 • Clara Hernández, “La construcción de la figura del artista en el siglo XIX: mitos, imagen pública y género”, *Revista de Historiografía*, nº 35, Madrid, 2021, p. 136.

5 • Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, op.cit., p. 236.

6 • Gorka López de Munain, *Máscaras mortuorias. Historia del rostro ante la muerte*, Buenos Aires, Sans Soleil, 2018, p. 193.



Fig. 1.

Mascarilla mortuoria de Eduardo Sívori, yeso, 1918 (15_1.1).

Fondo Mario Canale (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007). Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.

Respecto a Sívori, más allá de su distinguida carrera en vida como artista, empresario y gestor cultural, su fiel discípulo Mario Canale en el discurso emitido para el primer aniversario de su muerte, sostuvo que el pintor fue en efecto uno de estos espíritus selectos, al cual “el arte argentino debe recordarlo dignamente, por respeto a su obra y a su vida de apóstol, que deberán servir de ejemplo a las nuevas generaciones”.⁷

Sin embargo, la aproximación a los documentos que componen el archivo permite encontrar un silencio subyacente. Si bien Canale tuvo un carácter minucioso a la hora de registrar y guardar cada papel y elemento vinculado a la vida y fallecimiento de su maestro y sus homenajes, encontrar una mención a la máscara es -aparentemente- imposible. Es interesante analizar qué es lo que este silencio permite vislumbrar sobre el proceso del fallecimiento de Sívori, el posterior duelo y los honores póstumos.

El Fondo Mario Canale: entre lo público y lo privado

Abordando la temática de los funerales de Estado y de figuras destacadas, la historiadora Sandra Gayol sostiene que la muerte excede el cambio de estado vital del individuo y presenta también un cambio respecto a su vínculo con la sociedad, perdiendo su carácter privado y deviniendo en público. Durante este proceso liminal, el momento inicial comienza comúnmente en el hogar particular. Los devenires de la persona fallecida involucran directamente a su entorno allegado directo; es este quien tendrá inferencia sobre los objetos y símbolos ligados a esa figura.⁸

En el caso de Sívori, el archivo coincide con esta línea: si bien los documentos que proliferan son los referidos a la comisión de homenaje, se pueden hallar también algunas piezas más inmediatas al fallecimiento del pintor. Entre los cuadernillos de dibujo que componen el inventario, uno de ellos contiene un pequeño dibujo de Sívori en su lecho de muerte, con sus ojos cerrados y levemente recostado sobre su lado derecho. En la parte inferior aparece la leyenda “antes de la escultura” (Fig.2).⁹ Este boceto íntimo, fue seguido

7 • Citado en Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre (comps.), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, pp. 168-171.

8 • Sandra Gayol “La celebración de los grandes hombres: funerales gloriosos y carreras post mortem en Argentina”, *Quinto Sol*, Vol. 16, Nº 2, julio-diciembre 2012; p. 8.

9 • Fondo Mario Canale. (AR_UNSAM_EAYP_CEE.000007.8h24). Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas.

de una fotografía *post mortem* en el mismo contexto¹⁰ y la toma de la “escultura”: la mascarilla mortuoria en cuestión.¹¹

El buscar inmortalizar el último semblante del artista no fue la única acción realizada en esta primera etapa: una serie de hojas presentan nombres de la familia. Ordenados en tres columnas, unas flechas indican cambios de órdenes, y las palabras “urna” y “reducción” comienzan a dar indicios sobre la naturaleza de ese listado. Afortunadamente se cuenta con una fecha inscrita en estas piezas: junio de 1918.¹² Y en otro documento similar, 20 de junio de 1918. Resta poco a la imaginación histórica entender estos escritos como bocetos y ordenamientos privados de las personas cercanas que pensaban y redistribuían los restos del mausoleo familiar al momento de la muerte del artista, sucedida el 5 de junio de 1918.

Continuando la pesquisa, la dimensión pública del acontecimiento comienza a dibujarse: una factura detallada con los costos del servicio funerario otorgado por Mirás Hnos., un tren fúnebre a cuatro caballos con lacayo, veinticinco carruajes para acompañamiento y otros lujos fueron solicitados a la casa mortuoria para el traslado de los restos al Cementerio Norte.¹³ Considerando además los homenajes posteriores que se realizaron conmemorando al “gran hombre”, se puede observar la doble polaridad de la ceremonia o ritual de duelo: el biológico y el ideológico.¹⁴ Siguiendo a Gayol, “es en la memoria familiar, en la idea de una comunidad de la familia más allá de la muerte, donde van a renacer las seguridades de supervivencia”.¹⁵ Puede que la máscara haya sido partícipe de esta necesidad de captura, cercanía y perpetuidad. A continuación se verá cómo solían realizarse estos vaciados en yeso para entender la pieza desde su faceta material.

10 • Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007.5_23. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.

11 • Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007.15_1.1. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.

12 • Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007.20_56.1 y 20_57. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.

13 • Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007.20_100.3.2. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.

14 • Sandra Gayol “La celebración de los grandes hombres: funerales gloriosos y carreras *post mortem* en Argentina”, op.cit, p. 8.

15 • Sandra Gayol, “La construcción del recuerdo de las elites argentinas en el cementerio de La Recoleta: el miedo al olvido y a la invisibilidad social, 1880-1920”. En: *El miedo en América Latina*. Ciudad de México: 2009; p. 221.



Fig. 2.

Dibujo de Eduardo Sívori en su lecho de muerte (8.h24).

Fondo Mario Canale. (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007). Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas.

Técnica y funciones del último rostro

Ya desde finales del siglo XIV el pintor Cennino Cennini en su *El Libro del Arte* (c. 1437), incluye indicaciones y sugerencias para la realización de vaciados en yeso a personas célebres, aconsejando la implementación de agua de rosas templada en la mezcla.¹⁶ Si se realiza un acercamiento a temporalidades más cercanas a Sívori, se pueden hallar manuales de trabajo en yeso y bronce que presentan también instructivos de cómo proceder cuando el modelo del vaciado ya no está con vida. Uno de los casos es el fechado en 1887, bajo el título de *Nouveau manuel complet du mouleur en plâtre (...)*; allí el autor explica las vicisitudes que el peso del yeso genera sobre la piel de la persona fallecida: “En el momento de la muerte, los ojos se cierran o se hunden, la nariz y la boca se deprimen en sus contornos, las mejillas se contraen y, finalmente, una multitud de circunstancias alteran el rostro, le roban su carácter y su fisonomía”.¹⁷ Es por eso que recomienda el uso de muselina junto con el yeso para obtener un molde más fiel ante estas oquedades; untar las cejas o la barba con mantequilla también puede contribuir a un mejor resultado en esos casos. Luego, se implementan cables o hilos que permiten cortar el molde una vez listo para poder separarlo del rostro con mayor precisión.¹⁸

Ya avanzando el siglo XX, el escultor Georg Kolbe, en 1929, también sugiere pintar los sectores donde crece el cabello con aceite o arcilla para modelar, para evitar mayores adherencias. Respecto al contorno del rostro -orejas y cabellera- manifiesta preferible recubrirlo con un fino papel húmedo o una tela. Una vez endurecida la capa exterior, la implementación previa de los hilos facilita la extracción. Se procede a unir ambas piezas del molde negativo para así obtener en positivo la mascarilla mortuoria.¹⁹

Con dichos procedimientos en mente, al detenerse ante la máscara de Sívori se pueden identificar varios de estos patrones técnicos. Contando con 29 cm de alto, 18,5 cm de ancho y 15 cm de profundidad, presenta por lo menos dos hilos: uno se extiende desde la frente hasta la barbilla, y

16 • Cennino Cennini, *El Libro del Arte* [c. 1437]. Buenos Aires, Argentina: Argos, 1947.

17 • Lebrun et Magnier, *MM. Manuels Roret, Nouveau Manuel Complet du Mouleur en Plâtre*, Paris, Librairie Encyclopédique de Roret, 1887, p.87. Traducción propia.

18 • *Ibid.*, p.91. Traducción propia.

19 • Citado en Ernst Benkard, *Undying faces. A collection of death masks with a note of Georg Kolbe*, Londres, Inglaterra: Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press, 1929, pp. 43-45.

otro aparece a la altura de las cejas. Además, se percibe que -como indica Kolbe- se recubrieron el cabello y las orejas.

Acorde con el manual de 1887 de Lebrun et Magnier, y nuevamente a las sugerencias de Kolbe, es posible que a la altura de los ojos se le haya colocado cierto tipo de recubrimiento. Pudo haber sido arcilla como se menciona, o algún tipo de tela delgada para sortear lo profundo de la concavidad de los párpados y ojos, así como lo prolífero de sus cejas. Además, no se descarta que se implementara cierto tipo de peso para mantener el ojo derecho cerrado, dada la diferencia de volumen que presenta respecto al izquierdo.

Finalmente, se le colocó una horquilla en la parte posterior para poder colgarlo y, ante la presencia de cabellos cortos, hirsutos y de matiz amarillo, se puede aventurar que en algún momento temprano se la montó sobre un marco de piel animal. En su posterior donación a la Fundación Espigas, sus compañeros de inventario terminarían siendo dos monedas de veinte centavos emitidas entre 1915 y 1916 (Fig.3), que cubrieron sus ojos durante el funeral en posible referencia al mito ctónico griego, el soporte de su paleta de pintor y la corbata a puntos que lo caracterizaba.²⁰

Ahora bien, las únicas referencias a la mascarilla identificadas hasta el momento dentro del Fondo Documental Canale son: el antes mencionado dibujo en su lecho de muerte que posee escrito debajo “antes de la escultura”, y un boceto para una publicación en su honor.

20 • En publicaciones de la época se lo recuerda a Sívori como “el ilustre viejecillo de la corbata moteada” (Ver: Caras y caretas (Buenos Aires). 26/11/1932, n.º 1.782; Caras y Caretas (Buenos Aires) 19/01/1929, n.º 1581). Entendemos que se hace referencia a la misma que se encuentra en el Archivo Mario Canale. Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP_CEE.00000715_2.1.4.1. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.



Fig. 3.

Monedas de veinte centavos emitidas entre 1915 y 1916 (15_2.1.3.1 y 15_2.1.3.2).

Compuesto de cuatro carillas consecutivas y sueltas, estas hojas del mencionado boceto proponen una publicación en homenaje al artista para el primer aniversario de su fallecimiento. Este bosquejo consta de la tapa, seguida por una reproducción del retrato en aguafuerte de Sívori, y la maquetación de un prólogo aún sin texto. Luego aparece un índice tentativo que abarcaría tanto su biografía como su labor artística, y también deja espacio a una tercera parte destinada a registrar los homenajes póstumos que Canale estaba llevando a cabo. Este propone también algunas imágenes para acompañar ciertos apartados, como por ejemplo uno respecto al entierro y los funerales, en donde con otra tinta, colocó la palabra “mascarilla”. Al pie de página, repite “Grabados: - la mascarilla - *In memoriam*”.²¹

Sin embargo, este diseño de publicación quedó en la dimensión del boceto. La mascarilla tampoco se publicó en piezas gráficas ni fue destinada inmediatamente como objeto conmemorativo a alguna institución museística. Quedó para su círculo íntimo y luego donada junto al resto de la documentación por la nuera de Mario Canale, Haydée María Olivera de Canale, en el año 2003.

21 • Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007:10_32.1, 10_32.2, 10_32.3, 10_32.4, 10_32.5, 10_32.6. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.



Fig. 4.

Fotografía del monumento a Eduardo Sívori de Arturo Dresco, 1921, (5_31).

Fondo Mario Canale (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007). Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.

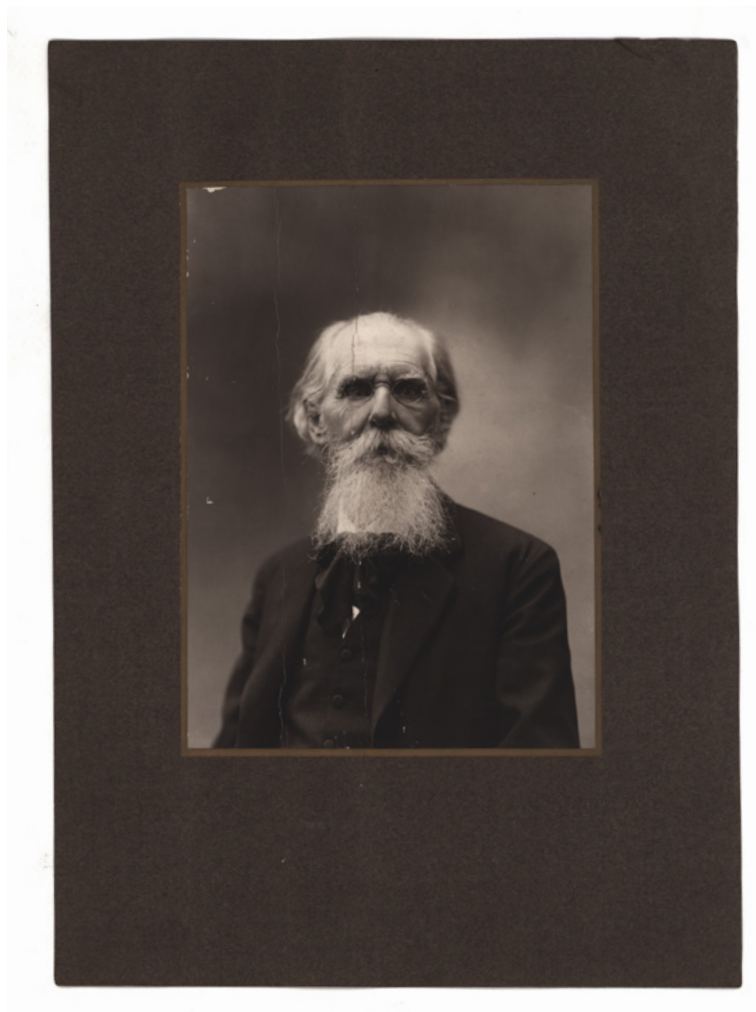


Fig. 5.

Retrato de Eduardo Sívori, s/f, Fotografía Casa Witcomb, (5_263).

Fondo Mario Canale (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007). Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas.

Las imágenes de Eduardo Sívori que sí terminaron circulando durante los años posteriores y en relación con los homenajes, fueron las de sus autorretratos, las de las fotografías posando con sus pinturas o en estado meditativo, como en la obra de Arturo Dresco en el Rosedal (Fig.4).²² Es posible suponer que pasada la primera etapa de duelo, Canale decidió convertir en imagen pública la de un Sívori en vida, activo, de mirada analítica. Esta idea está de acuerdo con su discurso: “Sívori ha sido un espíritu selecto (...) si el cuerpo muere nos queda el aroma de su obra que es espíritu e irrevocablemente perpetuará su recuerdo”.²³

Al ver una de las últimas fotografías tomada por la casa Witcomb, de un Eduardo Sívori de frente a la cámara, (Fig.5).²⁴ interpelando a sus espectadores con la mirada, es posible entender por qué la mascarilla quedó restringida al ámbito privado, y por qué Canale decidió perpetuar la imagen que mostraba el espíritu selecto del artista.

22 • Actualmente se encuentra en el interior del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori de la ciudad de Buenos Aires.

23 • Citado en Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre (comps.), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, pp. 177, 178.

24 • Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP_CEE.0000075_263. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.

EDUARDO SÍVORI: FASCINATION, TECHNIQUE, AND MOURNING FOR THE LAST FACE OF A SELECT SPIRIT

Sofía Raquel Maniusis

The death mask cast in plaster for the renowned artist Eduardo Sívori after his death today is part of the Fondo Documental Mario Canale, at the Fundación Espigas. The very contemplation of this piece unleashes a dynamic of attraction and agency that certain elements in its inventory may generate. Seeking to establish what activates this sort of work, we are continually reminded of Maurice Blanchot's words regarding the image:

Why the fascination? Seeing presupposes distance. (...) But what happens when what is seen, though it be at a distance, seems to touch us by a startling contact (...), when seeing is a contact at a distance, when what is seen imposes itself on the gaze, as if the gaze were seized, touched, put in contact with appearance? (...) What is given to us through a distanced contact is the image, and fascination is the passion of the image..¹

This attraction of contact at a distance that a death mask produces is bound up with the tensions between death, the image, and mourning. Separate from the sociocultural changes from antiquity to the present, these pieces continue to posit an agency that survives. Hans Belting maintains that the veneration a death mask creates comes not so much from its being the image of a corpse as from its obtaining a true face. From the perception "it brings together the total of the different faces of a lifetime into a single expression, which doesn't arise until the final point is set down to the play of gestures."² It also involves a certain nostalgia

1 • Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional 2002, p. 27.

2 • Hans Belting, *Faces: Una historia del rostro*, Madrid, Ediciones AKAL, 2022, pp. 22, 23.

for the face, since it returns an expression that was not present in life, a memory of what was.

And so, between fascination and nostalgia, we can recapture the nature of this piece as a document of the past, as a “montage, conscious or unconscious (...) of history, of the era, of the society, that has produced it.”³ It is for that reason that we will conduct an analysis of the work and related documentations that let us glimpse the links and dynamics of mourning and grief of the élite of Buenos Aires at the start of the 20th century.

Genius, Memory, and Oblivion

The death mask of Eduardo Sívori (1847-1918) is joined with others such as those of Olegario Víctor Andrade (1839 -1882), José Ingenieros (1877-1925), Rogelio Yrurtia (1879 -1950), Benito Quinquela Martín (1890-1977) in a visual atlas, an heir to practices that go back to classical antiquity and to the European Renaissance. As we approach the 19th and 20th centuries, the proliferation of death masks of celebrated figures in politics and the arts becomes a highly attractive activity for collectors in this era, who regarded them as relics. The notion of the individual creative artist as an exceptional being is also presented as a mentor figure and an example to follow, both for other persons who produce art and for the spirit of society at large.⁴ Following out this idea, the masks are presented as a document that is “product of the society that has fabricated it insofar as the links of forces (...) retained their power.”⁵ They turn into a concept, not into the simple plaster cast of a deceased person, but rather into the true face. Somehow this materiality lets the genius enter into tension with time's voracity, and extend both his memory and his presence.⁶

With regard to Sívori, beyond his distinguished career as an artist, entrepreneur and cultural administrator, his loyal disciple Mario Canale, in the speech he delivered for the first anniversary of his death, declared that the painter was in effect one of those select spirits which "Argentine art

3 • Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1991, p. 238.

4 • Clara Hernández, “La construcción de la figura del artista en el siglo XIX: mitos, imagen pública y género”, *Revista de Historiografía*, nº 35, Madrid, 2021, p.136.

5 • Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, op.cit., p. 236.

6 • Gorka López de Munain, *Máscaras mortuorias. Historia del rostro ante la muerte*, Buenos Aires, Sans Soleil, 2018, p. 193.

must remember worthily, out of respect for his work and for his life as an apostle, spirits who most serve as examples to the generations to come.”⁷

Yet approaching the documents that make up the archive allows us to encounter an underlying silence. If Canale's character made him meticulous when he had to record and keep every paper and element linked to the life and death of his master and his tributes to him, finding some mention of the mask is -- apparently -- impossible. It is interesting to analyze what this silence allows us to glimpse in the process of Sívori's death, the subsequent mourning and posthumous honors.

The Fondo Mario Canale: Between public and private

In taking up the theme of State funerals and those of outstanding figures, the historian Sandra Gayol posits that death exceeds the vital change of state of the individual and also presents a change with regard to their link to society, losing their private character and becoming public. During this threshold process, the initial moment commonly begins in the private home. The developments of the deceased person directly involve his immediate milieu; it is this that will have implications for the objects and symbols bound up with that figure.⁸

In the case of Sívori, the archive coincides with this line of reasoning: while the documents proliferating are those referred to in paying tribute, there may also be found various, more immediate pieces related to the painter's death. Among the small drawing notebooks that make up the inventory, one of them contains a small drawing of Sívori on his deathbed, with his eyes shut and his body leant slightly on his right side. In the lower part there appears the caption "before the sculpture."⁹ This intimate sketch was followed by a *post mortem* photograph in the same setting¹⁰ and the shot of the "sculpture": the death mask in question.¹¹

7 • Quoted in Roberto Amigo and María Isabel Baldasarre (comps.), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, pp. 168-171.

8 • Sandra Gayol "La celebración de los grandes hombres: funerales gloriosos y carreras post mortem en Argentina", *Quinto Sol*, Vol. 16, Nº 2, julio-diciembre 2012; p. 8.

9 • Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007 UBICACIÓN. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.

10 • Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007.5_23. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.

11 • Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007.15_1.1. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.

Seeking to immortalize the artist's final semblance was not the only action carried out in this first phase: a set of sheets present family names. Organized into three columns, various arrows point to changes in order, and the words "urn" and "reduction" take on clues of the nature of this listing. Luckily a date is inscribed in these pieces: June 1918. And in another similar document, the specific date of June 20, 1918.¹² Little is left to historical imagination to construe these writings as sketches and private orderings of the closely related people who would think about and redistribute the remains of the family mausoleum at the moment of the artist's death, which occurred on June 5, 1918.

Continuing our investigation, the public dimension of the event starts to take shape: an itemized bill for the costs of the funeral service provided by Mirás Hnos., a funeral train drawn by four horses with a lackey, 25 carriages to accompany it, and other luxuries were requested from the funeral home to carrying the remains to Cementerio Norte.¹³ Considering, in addition, the later homages carried out to commemorate the "great man," one can observe the double polarity of the ceremony or mourning ritual: both biological and ideological.¹⁴ As Gayol goes on to say, "it is the family memory, in the notion of a community of the family beyond death, in which the securities will be reborn."¹⁵ It may well be that the mask partook of this need for capture, proximity, and perpetuity. Further on, we will see how these plaster casts were made, in order to understand the piece in its material aspect.

Technique and functions of the last face

As far back as the end of the 14th century, the painter Cennino Cennini in his *Book of Art* (ca. 1437), includes instructions and suggestions for making plaster casts of famous people, recommending a mixture using tempered rosewater.¹⁶ Closer to the time of Sívori, we can find manuals

12 • Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007.20_56.1 y 20_57. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.

13 • Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007.20_100.3.2. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.

14 • Sandra Gayol "La celebración de los grandes hombres: funerales gloriosos y carreras post mortem en Argentina", op.cit, p. 8.

15 • Sandra Gayol, "La construcción del recuerdo de las elites argentinas en el cementerio de La Recoleta: el miedo al olvido y a la invisibilidad social, 1880-1920". In: *El miedo en América Latina*. Ciudad de México: 2009; p. 221.

16 • Cennino Cennini, *El Libro del Arte* [c. 1437]. Buenos Aires, Argentina: Argos, 1947.

of plaster and bronze work that also offer instructions on how to proceed when the model for the casting is no longer alive. One such case dates to 1887, and is entitled *Nouveau manuel complet du mouleur en plâtre* (...) [*Complete New Manual for the Plaster Mold Maker*]; in it the author explains the vicissitudes the weight of plaster entails for the flesh of the deceased person: "At the moment of death, the eyes are shut or have sunk away, the nose and mouth are pressed down at their rims, the cheeks are contracted, and finally, a host of circumstances alter the face, rob it of its character and its physiognomy."¹⁷ It is for this reason that the manual recommends the use of muslin along with the plaster in order to obtain a truer mold in handling these cavities; to grease the eyebrows or the beard with butter may also contribute to a better result in these instances. Later, cables or threads are applied, allowing the mold to be cut once it's ready, to be able to separate it with greater precision from the face.¹⁸

As the 20th century moves on, the sculptor Georg Kolbe, in 1929, also suggests painting the scalp area with oil or modelling clay, to avoid larger adhesions. As for the outer edges of the face -- the ears and head of hair -- he recommends covering them with thin dampened paper or with some cloth. Once the outer layer has hardened, the previous implementation of the threads facilitates removal. Then you proceed to join both pieces of the negative mold to obtain the death mask in its positive form.¹⁹

With these procedures in mind, going back to the mask of Sívori, we can identify some of these technical patterns. With its height of 29 cm, width of 18.5 cm, and depth of 15 cm, it presents at least two threads: one extends from the forehead to the chin, and another appears at eyebrow level. In addition, we can tell that -- as Kolbe has suggested -- hair and ears have been covered.

In keeping with Lebrun and Magnier's manual from 1887, and Kolbe's later recommendations, it's possible that some sort of covering was placed at eye level. This may have been clay, as mentioned, or some sort of thin cloth for working around the depth of the concavity of the eyelids and eyes, as well as the bushiness of the eyebrows. Also, we can't rule out that some

17 • Lebrun et Magnier, *MM. Manuels Roret, Nouveau Manuel Complet du Mouleur en Plâtre*, Paris, Librairie Encyclopédique de Roret, 1887, p.87. Traducción propia.

18 • Ibid., p.91. Our own translation.

19 • Quoted in Ernst Benkard, *Undying Faces. A Collection of Death Masks with a Note of Georg Kolbe*, London, England: Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press, 1929, pp. 43-45.

sort of weight may have been used to keep the right eye closed, given the different volume it presents from the left eye.

Lastly, a hook pin has been placed at the back part in order to hang it and, given the presence of short, shaggy and yellowish hair, one can venture to guess that at some early moment it was mounted on a frame of animal hide. On its later donation to the Fundación Espigas, its companions from the inventory would end up being two 20 centavo coins minted between 1915 y 1916, which covered his eyes during the funeral, in possible reference to Greek chthonic myth, the support for the painter's palette, and the pointed cravat he typically wore.²⁰

Now, the only references to the mask identified up to now in the Fondo Documental Canale are: the afore-mentioned drawing of his deathbed, with the inscription below it "antes de la escultura" (before the sculpture), and a rough draft for a publication in his honor.

Composed of four loose consecutive sides of pages, these sheets of the afore-mentioned draft propose a publication in homage to the artist for the first anniversary of his death. This outline consists of the cover, followed by a reproduction of the etching portrait of Sívori, and the layout of a foreword still without any text. Later on comes a tentative index which would encompass both his biography and his artistic labors, and also leaves space for a third part meant to record the posthumous tributes that Canale was working on. The draft also posits various images to accompany certain sections, one such concerning, for instance, the burial and the funeral rites, in which, in another ink, the word "mascarilla" (mask) appears. At the bottom of the page, is repeated "Engravings: -- the mask -- - *In memorian*."²¹

Nevertheless, this publication design remained just a sketch. The mask was also not published in graphic pieces, nor was it immediately designed to be a commemorative object for any museum institution. It remained

20 • In publications from this era, Sívori is remembered as "the illustrious little man in the polka-dotted tie" (Ver: *Caras y caretas* (Buenos Aires). 26/11/1932, n.º 1.782; *Caras y Caretas* (Buenos Aires) 19/01/1929, n.º 1581). It is our understanding that reference is being made here to the same one we find in the Archivo Mario Canale. Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP.CEE.00000715_2.1.4.1. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.

21 • Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP.CEE.00000710_32.1, 10_32.2, 10_32.3, 10_32.4, 10_32.5, 10_32.6. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.

for his intimate circle and was later donated along with the rest of the documentation by Mario Canale's daughter-in-law, Haydée María Olivera de Canale, in 2003.

The images of Eduardo Sívori that in fact ended up being circulated in subsequent years and in relation to the tributes to him were those of his self-portraits, those of the photographs of him posing with his paintings or in meditation, as in the work by Arturo Dresco in the Rosedal.²² It is possible to assume that once the initial phase of mourning was over, Canale decided to turn into a public image that of Sívori alive, active, with an analytic gaze. This idea is in keeping with his speech: "Sívori was a select spirit (...) if the body dies, there remains for us the aroma of his work, which is spirit and will irrevocably perpetuate his memory."²³

As we see one of the last studio photos taken by casa Witcomb, of an Eduardo Sívori facing the camera,²⁴ confronting viewers with his gaze, we can understand why the mask was confined to a private sphere, and why Canale decided to perpetuate the image that the artist's select spirit showed.

22 • It can be found currently at the Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires.

23 • Quoted in Roberto Amigo and María Isabel Baldasarre (comps.), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, pp. 177, 178.

24 • Fondo Mario Canale. AR_UNSAM_EAyP_CEE.0000075_10. Centro de Estudios Espigas, UNSAM - Fundación Espigas, Buenos Aires.

SOBRE LXS AUTORES

ABOUT THE AUTHOR

Georgina G. Gluzman (Buenos Aires, 1984)

Es especialista en mujeres artistas y en enfoques feministas de la historia del arte. Es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Ha sido profesora invitada en México, Estados Unidos y Canadá. Ha recibido becas de la Getty Foundation, el Institut National d'Histoire de l'Art y el Museo de Bellas Artes "Rosa Galisteo". Es autora del libro *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Biblos, 2016). Ha realizado la curaduría de la muestra *María Obligado, pintora* en el Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc" y de *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)* en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Is a specialist in women artists and feminist approaches to art history. She holds a PhD in Art History from University of Buenos Aires. She is a researcher at the National Council of Scientific and Technical Research. She has been a visiting professor in Mexico, the United States and Canada. She has received grants from the Getty Foundation, the Institut National d'Histoire de l'Art and the Museo de Bellas Artes "Rosa Galisteo". She is the author of the book *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Biblos, 2016). She has curated the exhibition *María Obligado, pintora* at the Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc" and *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)* at the Museo Nacional de Bellas Artes.

georginagluz@gmail.com

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Resistencia, 1967)

Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Granada (España). Miembro correspondiente de la Academia Nacional de la Historia y de la Academia Nacional de Bellas Artes (Argentina). Su línea de investigación principal es el Arte Contemporáneo en Latinoamérica. Ha realizado la curaduría de varias exposiciones, entre las que sobresale *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna* (Fundación Juan March, Madrid, 2023-2024), y publicado alrededor de 300 estudios sobre estos temas entre libros, capítulos y artículos, destacando en los últimos años los siguientes libros propios: *Graziano Gasparini y el arte contemporáneo* (Granada, 2021), *Romera. Exilio, crítica e historia del arte en Chile* (Santiago de Chile, 2022) y *Diagramando la modernidad. Libro y diseño gráfico en América Latina, 1920-1940* (México-Santander, 2023). Ha impartido cursos en numerosas instituciones públicas y privadas de España, Italia, Francia, Marruecos, Estados Unidos, México, Cuba, Puerto Rico, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Brasil, Paraguay, Argentina, Chile y Uruguay.

Professor in Latin American Art at the University of Granada (Spain). Member of the National Academy of History and National Academy of Fine Arts (Argentina). His main research interest is contemporary art in Latin America. He has curated several exhibitions, including *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna* (Fundación Juan March, Madrid, 2023-2024), and published nearly 300 studies on these topics, including books, chapters and articles. In the last years he has written the following books: *Graziano Gasparini y el arte contemporáneo* (Granada, 2021), *Romera. Exilio, crítica e historia del arte en Chile* (Santiago de Chile, 2022) y *Diagramando la modernidad. Libro y diseño gráfico en América Latina, 1920-1940* (México-Santander, 2023). He has taught in many public and private institutions in Europe, Africa and Latin America.

rgutierr@ugr.es

Sofía Raquel Maniús (Remedios de Escalada, 1989)

Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes (Orientación Artes Plásticas) por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Historia por la Universidad de San Martín. Su tema de investigación son las imágenes conmemorativas de duelo y luto en Argentina (s. XIX - s. XX).

Graduate of and teacher in Secondary and Advanced Education in Arts (Visual Arts orientation), Universidad de Buenos Aires. She is currently pursuing the doctorate in History at the Universidad de San Martín. Her research topic is commemorative images of grief and mourning in Argentina (19th and 20th centuries).

smaniusis@unsam.edu.ar

AUTORIDADES

ORGANIZATION

ESCUELA DE ARTE Y PATRIMONIO, UNSAM

Laura Malosetti Costa

Decana

Stella Maris Más Rocha

Secretaria académica

Silvia Dolinko

Secretaria de Investigación

CENTRO DE ESTUDIOS ESPIGAS, EAYP-UNSAM

Carolina Vanegas Carrasco

Directora

CENTRO DE INVESTIGACIONES EN ARTE Y PATRIMONIO, CIAP CONICET-EAYP, UNSAM

Sandra Szir

Directora

Verónica Tell

Vicedirectora

FUNDACIÓN ESPIGAS

María Inés Justo Borga

Presidente

Eleonora Jaureguiberry

Vicepresidente

Adriana Rosenberg

Secretaría

Gabriel Werthein

Tesorero

Gabriel Eduardo Vázquez

Vocal titular

Sergio Pablo Butinof

Vocal titular

Laura Malosetti Costa

Vocal suplente

COMITÉ INTERNACIONAL

Benedicta M. Badia Nordenstahl

Claudia Caraballo de Quentin

Erica Roberts

Clarice O. Tavares



Centro de Estudios
Espigas
EAYP-UNSAM



Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio
CIAP-EAYP-UNSAM-CONICET



Escuela de
Arte y Patrimonio
EAYP-UNSAM



FUNDACIÓN
ESPIGAS



MECENAZGO

SERIE
CUADERNOS



Centro de Estudios
Espigas
EAJP_UNSAM



Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio
CIAP-EAJP_UNSAM-CONICET



C I A P



FUNDACIÓN
ESPIGAS



MECENAZGO



Santander
Fundación