
**EL SALÓN PEUSER: ENTRE LA APUESTA COMERCIAL Y EL
AFIANZAMIENTO DE UN MERCADO PARA EL ARTE EN BUENOS AIRES**

Dra. Talía Bermejo
Universidad de Buenos Aires, UNTREF, CONICET

* * * * *

Editor, librero y, desde junio de 1944, *marchand d'art*, Gilberto Knaak Peuser inauguró ese año su salón de arte, un nuevo emprendimiento apoyado sobre las mismas bases que habían fundado los intereses culturales de la firma Peuser desde fines del siglo XIX. Así, a medida que se instalaba entre los protagonistas del mercado de arte, validaba su trayectoria como una de las empresas pioneras que concebían la promoción de la palabra y la imagen como parte de una misma política comercial y cultural. En la línea de casas contemporáneas como Kraft o Viau, Peuser funcionó como editorial y librería y, en un segundo momento, abrió sus salas para la comercialización de pinturas apuntalando sus estrategias a un consumo integrado de libros y obras de arte.

En la arena de los *marchands d'art*, frente a competidores tradicionales como Witcomb o Van Riel, y nuevos actores como Wildenstein, Velázquez o Bonino, Peuser hizo sus primeras apuestas con la pintura argentina moderna y luego abrió el arco de intereses hacia la escena latinoamericana y europea. Desde las primeras etapas de actuación hasta la explosión del mercado en la década del sesenta, supo amoldarse a las transformaciones que experimentaba el ámbito comercial así como también impulsó propuestas innovadoras con la presentación de exposiciones de vanguardia. A partir del análisis de esta trayectoria, este trabajo propone analizar el desarrollo de dos procesos simultáneos: en primer lugar, el accionar de la empresa como parte de la multiplicación de posibilidades de inserción comercial de las producciones locales ya sea a través de la circulación de reproducciones, como de la apertura de un nuevo espacio de exhibición de obras; en segundo lugar, el impacto que tuvieron estos cambios en el consumo artístico, en la formación de nuevas colecciones privadas y el modo en que estas variables se relacionaron con la constitución de un mercado para el arte argentino.

I.

Gilberto Knaak fue el nieto de Jacobo Peuser que continuó la empresa familiar fundada por este último a fines del siglo XIX y de cuyas imprentas saldrían los afamados Almanagues junto a una amplísima producción editorial.¹ Para los años 40, la

¹ Sandra M. Szir trabaja sobre esta primera producción editorial en “Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser”: prácticas y estrategias culturales en el contexto de la fundación de la industria gráfica argentina a fines del siglo XIX”, en Marcela Costa Peuser (ed.), *Peuser, puente entre culturas*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta. En proceso de edición, 2011. En el mismo volumen, el ensayo a mi cargo “De la imagen impresa al salón del arte. Peuser y la expansión del mercado de

librería de Florida era la principal boca de expendio de una firma consolidada en el ámbito local. La apertura del salón en sus instalaciones introducía un rubro nuevo y es posible que este cambio respondiera al deseo de participar en un mercado que si bien era reducido, también se manifestaba dinámico y por entonces daba señales evidentes de crecimiento. Nuevas galerías de arte, viejas instalaciones que se aggiornaban, *marchands* competitivos y nuevas sociedades comerciales eran exponentes de un movimiento que se complejizaba y tendía a profesionalizarse.²

La exposición inaugural se presentó con un formato antológico e histórico. Bajo el título *La pintura argentina desde el Centenario 1911-1943. Representada por artistas que han obtenido el primer premio en el salón nacional de bellas artes*, anunciaba un recorrido predecible que culminaba en tiempo presente; y en julio de ese mismo año se reeditó la operación con la muestra *Escultura argentina desde el Centenario...* De manera que las primeras decisiones respecto de los artistas que inaugurarían el espacio se apoyaron en las selecciones oficiales a través de las firmas consagradas por el salón. A su vez, la pertenencia de numerosas piezas a colecciones locales, delimitaba el espacio de la consagración privada. Esta va a ser una modalidad habitual, aunque no la única, en las políticas expositivas desarrolladas durante las décadas del 40 y 50. Al igual que Peuser, otros *marchands* evaluaron el terreno y optaron con frecuencia por el recurso a los valores legitimados.

En este caso, los premiados dieron la impronta primera del salón y marcaron la política a seguir en los años siguientes. La nómina de artistas empezaba con un representante del grupo Nexus, Antonio Alice, ganador de la primera edición del Salón Nacional en 1911, y culminaba con un representante de la pintura moderna contemporánea como Eugenio Daneri triunfante en 1943. Los nombres se organizaban cronológicamente de acuerdo al año del galardón; se incluyeron reproducciones de obras y reseñas biográficas a cargo del crítico Leonardo Estarico, quien también prologó la muestra.³

Después de las palabras inaugurales de Gilberto Knaak Peuser y un discurso de apertura a cargo de Martín S. Noel (en ese momento presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes), se dictaron dos conferencias, una sobre arte y otra sobre libros. La primera introducía los nuevos intereses en la pintura a cargo del crítico Julio Rinaldini (“Discurso a los artistas plásticos expositores”) y la otra, a cargo de Ezequiel

imágenes en Argentina”, profundiza las líneas de análisis propuestas en el presente trabajo y avanza sobre la producción editorial de la firma durante la primera mitad del siglo XX.

² Un análisis de estos procesos en Talía Bermejo, *Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960). Procesos de construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos*, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008, Capítulo 5; reeditado en “El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d’art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960”, en AA.VV., *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Archivos del CAIA 4, Centro Argentino de Investigadores del Arte / Edutref, Buenos Aires, 2011.

³ Entre otros estuvieron presentes: Alejandro Bustillo, Alberto M. Rossi, Pompeyo Boggio, Jorge Bermúdez, Walter de Navazio, Valentín Thibon de Libian, Cesáreo B. de Quirós, Ernesto de la Cárcova, Fernando Fader, Héctor Nava, Raúl Mazza, Gregorio López Naguil, Emilio Centurión, Tito Cittadini, Luis A. Cordiviola, Francisco Bernareggi, Alfredo Guido, Fray Guillermo Butler, Américo Panozzi, Lorenzo Gigli, Francisco Vidal, Alfredo Guttero, Antonio Pedone, Luis Tessandori, Miguel C. Victorica, Lino E. Spilimbergo, Ernesto de Larrañaga, Ana Weiss de Rossi, Jorge Soto Acebal, Ramón Gómez Cornet, Gastón Jarry, Ernesto Scotti, Antonio Berni, Adolfo Montero y Raquel Forner. Leonardo Estarico, *Salón Peuser, Conferencias, concierto, exposición de artistas plásticos, exposición del libro: exposición inaugural*, Buenos Aires, Salón Peuser, 1944.

Martínez Estrada (“El hombre y los libros”), señalaba la continuidad de la firma en su interés por el libro, rubro que había cimentado la experiencia y el talento de Peuser y su principal prestigio. Por lo tanto, este perfil debía ser cubierto y, junto a las obras de arte, se montó una exposición de libros cedidos por un grupo de prestigiosos bibliófilos, entre quienes estaba el mismo Gilberto Knaak, Teodoro Becu, Jorge Beristayn, Eduardo J. Bullrich, Amadeo Dell’Acqua, Enrique García Merou, Luis Gowland Moreno, Carlos M. Mayer y otros. Por último, el evento incluyó un concierto de laúd a cargo de Paco Aguilar, acompañado al piano por Donato Colacelli con un repertorio dividido entre música barroca europea y ritmos americanos. De esta forma, se presentaba el salón con una apuesta sólida, apoyada en un programa nutrido de actividades, obras exhibidas, personalidades destacadas en el horizonte cultural contemporáneo y la publicación de un catálogo de edición muy cuidada que reforzaba la imagen de una firma de reconocida trayectoria y profesionalismo.

A partir de este momento se sumó Antonio Chiavetti como principal responsable en la dirección de la galería. Artista plástico y luego también marchand al frente de su propio salón (Antú 1948-1953), Chiavetti sostuvo una programación orgánica desde la primera agenda anual que dispuso en mayo de 1945 cuando abrió con el XII Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos; promovió la integración de disciplinas y combinó montajes de pintura con recitales de canto y piano, conferencias vinculadas con las exposiciones o ciclos especiales sobre música, a los que sumó exposiciones de libros organizadas de acuerdo a la procedencia, nacional, italiana, rusa, entre otras; también procuró establecer vínculos con instituciones como el que concretó la exposición del Museo de Bellas Artes de Santa de Fe, *Cien años de pintura santafesina* acompañada de una conferencia del entonces director del museo Horacio Caillet Bois, además de un concierto de piano y canto a cargo de concertistas santafesinos.

Desde junio, Chiavetti implementó una estrategia comercial adicional con la *Exposición y venta permanente de obras de artistas argentinos contemporáneos*, que repitió en octubre con pinturas y grabados europeos clásicos.⁴ Si bien no fueron usuales los contratos que establecieran una relación permanente o semi-exclusiva entre artista y galerista, esta modalidad ofrecía a los compradores una selección de firmas que podía encontrar con regularidad en la trastienda del salón. A su vez, montó muestras temáticas que buscaban cubrir las diferentes tendencias contemporáneas; muestras individuales de artistas locales y extranjeros; y muestras homenaje, como la Walter de Navazio y Valentín Thibón de Libian en mayo de 1948, acompañadas de conferencias a cargo de Fernando Félix de Amador.

Muchos de los artistas que protagonizaron la apertura volverían más de una vez a las salas Peuser como Lino E. Spilimbergo y Miguel C. Victorica. Ambos presentaron sus obras en 1946, ocasión para la que se editaron sendos catálogos con algunas láminas a color, reproducciones en blanco y negro y extractos del volumen *El Arte de los Argentinos* de José L. Pagano (1937-1940). Spilimbergo expuso una veintena de obras

⁴ Entre los pintores argentinos estuvieron José Arcidiácono, Juan A. Ballester Peña, Héctor Balsadúa, Antonio Berni, Norah Borges, Rodrigo Bonome, Horacio Butler, Juan C. Castagnino, Raquel Forner, Ramón Gómez Cornet, Horacio March, Orlando Pierri, Enrique Policastro, Raúl Soldi, Lino E. Spilimbergo, Marcos Tiglio, Miguel C. Victorica, Ana Weiss de Rossi, Fernando López Anaya, Ana M. Moncalvo, Víctor L. Rebuffo y Raúl Veroni. El detalle de esta programación quedó registrado en la agenda de muestras y eventos que el director confeccionaba a comienzos de cada año. Agradezco a Silvana Chiavetti éste y otros documentos indispensables para la reconstrucción de la trayectoria del salón.

para la venta junto con piezas de museo como la polémica *Figura* de 1931, adquirida por un grupo de artistas con destino al MNBA después que no haber recibido el premio adquisición del salón nacional.⁵ También se incluyeron piezas, luego muy reproducidas, como el temple *Caín* de 1931 o la *Terraza con figuras* de 1932; y otros procedentes de colecciones privadas como otra *Terraza con figuras*, (óleo, 1933) del Dr. Simón Scheimberg. En cuanto a Victorica, también se exhibieron piezas cedidas momentáneamente para la exposición, distribuidas entre colecciones privadas e instituciones, y las que estaban a la venta. Entre ellas estuvo colgado, una vez más, el retrato del coleccionista Andrés Garmendia Uranga (había estado en la exhibición inaugural), reproducido a su vez en el catálogo, el *Desnudo (Frascine)* del Museo Municipal de Bellas Artes y *Desnudo entre flores y frutas* con reproducción color, en ese momento propiedad del artista. Desde el punto de vista editorial, ambas muestras se unificaron visualmente con catálogos idénticos en cuanto al formato, prólogo, distribución de las reproducciones, etc.

A las muestras de Spilimbergo y Victorica se sumaron los nombres de Raúl Russo, Orlando Pierri, Marcos Tiglio y Horacio March. Identificados bajo una misma línea estética a través de catálogos con idéntico formato (en cuanto a la tipografía, el tamaño, pequeño con dos páginas, y la ausencia de imágenes), fueron cuatro muestras montadas en simultáneo entre el 8 y el 21 de agosto de 1946, con óleos y obras en papel que alcanzaban entre 20 y 30 piezas en cada caso. La mayor parte de las obras estaban a la venta y no se identificó la procedencia, salvo dos títulos de Russo que provenían de colecciones privadas. Es posible que éstos últimos sólo cumplieran un papel legitimador, como era usual en estas mismas salas y en otras de la ciudad. Estos datos nos ayudan a identificar los dispositivos comerciales empleados por Chiavetti y activados según la trayectoria del artista. Spilimbergo y Victorica se presentaban como firmas ya instaladas en los circuitos artísticos y los créditos buscaban exhibir esa situación privilegiada. Y no sólo museos y acervos particulares atestiguaban la presencia de sus obras en las colecciones locales –o internacionales–, las exhibiciones también operaban sobre los repertorios de imágenes que circulaban a través de los libros, recordemos que ambos artistas ya contaban con monografías dedicadas a su producción.⁶ Las otras muestras, si bien estaban protagonizadas por pintores que acreditaban cierta trayectoria –sobre todo March quien, con 57 años, pertenecía a la misma generación de aquellos– exponían obra reciente que buscaban insertar en el mercado. Asimismo, se mostraron otros artistas jóvenes o de mediana edad dentro de la figuración como Mané Bernardo y Osvaldo Svanascini, siguiendo una política expositiva y editorial similar; en estos casos, tendrían su propia monografía unos años después.⁷

Un lugar destacado lo ocupó Jorge Larco a través de una muestra individual montada en octubre de 1945 y acompañada de un catálogo ilustrado.⁸ Se trataba de un conjunto de 86 paisajes entre óleos, acuarelas y dibujos, la mayoría de ellos producidos en Brasil. Algunas acuarelas formaban parte de las colecciones de Enrique Roveda (*La*

⁵ Un análisis de este episodio en Diana B. Wechsler, *Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 21-237.

⁶ Leopoldo Hurtado, *Lino Spilimbergo*, Buenos Aires, Losada, 1941 y Jorge Larco, *Miguel Carlos Victorica*, Buenos Aires, Losada, 1942.

⁷ Ernesto B. Rodríguez, *La pintura de Mane Bernardo*, Buenos Aires, Ollantay, 1950 y, del mismo autor, *La pintura de Osvaldo Svanascini*, Buenos Aires, Ollantay, 1950.

⁸ Marques Rebêlo, et al., *Exposición Jorge Larco*, Buenos Aires, Salón Peuser, octubre de 1945.

iglesia, Canasvieiras) y Antonio Barreto (como *Café y rabo de rato*, Isla do Franzés). De hecho, Larco dedicó la muestra a éste último y a Jovita Bunge de Barreto, quienes lo habían alojado durante su estadía en la isla Santa Caterina. Los textos estuvieron a cargo de reconocidos críticos, dos brasileños, Marques Rebêlo y Newton Freitas, y dos argentinos, Jorge Romero Brest y José Luis Lanuza.⁹ Cabe recordar, las posiciones que ostentaba por entonces Larco, como crítico de arte, coleccionista y pintor.

Entre los artistas consagrados, Emilio Pettoruti recibió una atención similar a la de Larco en la programación de exposiciones y en las ediciones Peuser de 1948. En agosto de ese año se montó una retrospectiva donde se reunieron 52 óleos, la mayor parte en poder del artista, y alrededor de una docena pertenecientes a colecciones privadas y públicas. La movilización de pinturas desde distintas partes del país y también de Italia y Estados Unidos, mostró a un artista en la madurez de su carrera, afincado en el ámbito local y reconocido en el extranjero. Un pequeño grupo de obras enlazaban el interés en su producción y el consumo por parte de los críticos de arte como fue el caso de *La del sombrero verde* (1919, 54 x 45 cm.), propiedad de Leonardo Estarico, *Estudio de sol* (óleo, 1942, 18 x 12 cm.) de Julio E. Payró y *Penserosa* (1920, óleo, 65 x 60 cm.) de Cayetano Córdoba Iturburu, entre otras.¹⁰ La mayoría de estas piezas fueron reproducidas en el catálogo, impreso pocos días antes de la inauguración con láminas a color y en blanco y negro. El texto fue encargado a Payró y conjugó los elementos de un escrito monográfico con el intento de promocionar la producción del artista en el espacio comercial. Asentando las bases de lecturas posteriores, el crítico situó el trabajo de Pettoruti en la línea del futurismo italiano y el cubismo francés con el objeto de plantear un análisis que integraba la producción del platense al desarrollo del arte moderno europeo. En esta línea, mencionó los esfuerzos de Pettoruti paralelos a los cubistas y futuristas logrando soluciones a veces coincidentes y a veces opuestas a éstos, pero siempre como un creador original.¹¹ Esta muestra, que recorría el derrotero del artista desde sus años de formación europea, escenificó una propuesta curatorial y comercial que Peuser reeditaría en numerosas ocasiones a lo largo de una trayectoria de 30 años, tal y como lo planteó en el salón inaugural. La selección de obras ponía en práctica una concepción del montaje según la cual un porcentaje de piezas estaba destinado exclusivamente a difundir la producción, a dar a conocer diferentes momentos de la trayectoria artística; y otro porcentaje se colgaba con fines de venta. De esta manera, las piezas cotizadas en la sala se vinculaban a las que ya formaban parte de otras series y esto permitía al espectador situar la pintura de su interés en el contexto más amplio de la obra total del artista.

II.

⁹ Geo Dorival, *Jorge Larco*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

¹⁰ Completan la nómina de obras provenientes de coleccionistas privadas y públicas: *Arlequín adolescente* (1926, 33 x 30 cm.) de Luciana de Pagano; *La canción del pueblo* (estudio, 1927, 74 x 64 cm.) de Francisco Rodríguez; *Copa llena* (1929, 22 x 16 cm.) de María del Carmen Torrado; *El hombre de la flor amarilla* (1932, 81 x 65 cm.) de Alberto Hidalgo; Autorretrato (1918, 54 x 40 cm.) de Manuel J. Francioni; *La pipa* (1924, 55 x 46 cm.) de Blanca Sambucetto Pons; *Sol y sombra* (óleo, 1917, 50 x 35 cm., de Pablo Rojas Paz. Entre las obras prestadas por museos estuvieron: *Carolita* (óleo, 1925, 35 x 25 cm.) perteneciente al Museo Municipal de Bellas Artes de Buenos Aires; *La del abanico verde* (1925, óleo, 150 x 75 cm.); *El improvisador* (1937, óleo, 195 x 140 cm.) y *Joven arlequín* (1929, óleo, 114 x 70 cm.) del Museo Nacional de Bellas Artes; *Fotografía de mariposa* (1931, óleo, 81 x 60 cm.) del Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe.

¹¹ Julio E. Payró, *Pettoruti*, Salón Peuser, Buenos Aires, 23 de agosto al 11 de septiembre de 1948, pp. 5-20.

El recurso a los valores previamente legitimados, así como la exhibición de obras provenientes de colecciones, constituyó una de las caras más visibles y promocionadas en la dinámica expositiva desarrollada por las galerías comerciales durante los años '40 y, entre ellas, Peuser. Otro de los perfiles de ese momento estuvo relacionado con la introducción de poéticas emergentes encarnadas en los artistas jóvenes que socavaban con creaciones y discursos las normativas estéticas vigentes. Ambas políticas formaron parte del funcionamiento de las principales galerías locales en distintos momentos y, además, han dado pie a la distinción entre *marchands* “valoradores” y “revendedores”, aunque la mayoría de las veces la misma persona pudo encarnar ambos perfiles.¹²

Mientras que galeristas de larga trayectoria, como Van Riel por ejemplo, supieron ubicarse a la altura de los cambios que se estaban gestando, y en oportunidades clave para la historia del arte abstracto cedieron sus salas a producciones no figurativas,¹³ fue Peuser quien abrió la línea de fuego con la *Primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención* en marzo de 1946. Allí se expusieron obras de Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel O. Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Nuñez, Lidy Prati y Jorge Souza.¹⁴ Bajo la dirección de Chiavetti, Peuser apoyaba la promoción comercial de los artistas concretos, mientras sostenía un programa paralelo de exhibiciones más rentables con Mariette Lydis o los citados Bernardo, Svanascini, Tiglio, Russo o March entre muchos otros que circularon en esta sala durante la década de 1940.

III.

En simultáneo, la programación incluyó muestras internacionales organizadas en colaboración con embajadas o instituciones culturales de diferentes países. Firmas destacadas de la escena francesa como Matisse; de la italiana como De Chirico; o el campo del grabado alemán o suizo, dentro del que se destacó Max Bill, definieron mojoneros en un derrotero expositivo que buscó establecer puntos de contactos con los principales centros europeos. Entre los momentos más sobresalientes por el éxito de público y la repercusión en los medios, estuvo la selección de dibujos de Matisse montada bajo el título *La exactitud no es la verdad* durante los últimos meses de 1947.

¹² “Existen dos tipos de funciones principales: la de vender los productos que ya son ‘obras de arte’, y la de producir ‘obras de arte’, con mayores riesgos, aunque con mayores posibilidades de ganancia (y de satisfacción). La primera función es típica del negociante tradicional (que no se preocupa tanto de lo que vende como de ganar al máximo, sin riesgos), la segunda es la propia de un tipo específico de emprendedor, el *marchand* valorador, cuya actividad puede tener una importante incidencia en el plano cultural.” Francesco Poli, *Producción artística y mercado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976 [1975], pp. 55-56 y 61-66.

¹³ En el caso de Van Riel, la más temprana de ellas fue en agosto de 1946 cuando, bajo el auspicio del Instituto Francés de Estudios Superiores, se presentó en la primera muestra del Movimiento Madí que reunió las obras de Kosice, Arden Quin, Rothfuss, Diyi Laañ, Valdo W. Longo, Ricardo Humbert, Alejandro Havas, Paulina Ossona, Martín Blaszkó, Elizabeth Steiner y Esteban Eitler. Sobre el movimiento Madí véase Jorge B. Rivera, *Madí y la vanguardia argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1976; Gyula Kosice, *Arte Madí*, Buenos Aires, Gaglianone; Nelly Perazzo, *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invención, Arte Madí, Perceptismo*, Buenos Aires, Museo Eduardo Sívori, 1980; AA.VV., *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, Galleria D’Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, 2002-2003.

¹⁴ *Primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención*, Buenos Aires, Salón Peuser, 18 de marzo-3 de abril de 1946.

Con prólogo del maestro, la exhibición se realizó conjuntamente con la Alianza Francesa de Buenos Aires y la Galería Maeght de París.¹⁵ Otro ejemplo destacado tuvo lugar en 1952 con la muestra *El Grabado Alemán Moderno* donde se reunieron obras de Max Beckmann, Otto Dix, Georg Grosz, Ernst Kirchner, Oskar Kokoschka, Edvard Munch y otros.¹⁶

Las elecciones de Chiavetti recayeron también sobre algunos artistas latinoamericanos de renombre internacional como Cándido Portinari (1903-1962), quien realizaba su primera exposición individual en el país, y Pedro Figari (1861-1938), una firma recurrente en salones y colecciones locales. La muestra del brasileño Portinari fue acompañada por un catálogo inusualmente extenso, compuesto por poco menos de 150 páginas, numerosos artículos y reproducciones, superando los requerimientos básicos de una muestra temporal. La nómina estuvo compuesta por 91 piezas entre óleos, dibujos, litografías, aguafuertes y monotipias. Algunas de ellas se reprodujeron y también piezas de colecciones privadas y públicas con lo que se buscaba ampliar la difusión de la obra producida no sólo en Brasil, sino también en Estados Unidos y Europa, a la vez que se proporcionaba un respaldo contundente a la elección del artista. A este fin respondía la mención de las instituciones que habían adquirido obras de Portinari, entre ellas el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de cuyo acervo se reprodujo el óleo *Espantapájaros*. A continuación aparecía la ténpera *Sur* que retomaba el mismo tema. Esta última pieza no registraba procedencia, por lo que el lector podía inferir que estaba a la venta. De manera que teniendo a la vista ambas imágenes, podía aspirar a la adquisición de una obra emparentada con aquella consagrada por una institución paradigmática del arte moderno internacional, idea que reforzaba la disposición de las reproducciones en el catálogo. La misma estrategia operaba respecto del detalle del fresco *Juego de niños* del Ministerio de Educación de Río de Janeiro reproducido junto al óleo *Niño con barrilete*.¹⁷

Por otra parte, a la yuxtaposición de imágenes de procedencias prestigiosas se sumó la compilación de textos producidos por críticos y poetas franceses que cubrieron la exposición de Portinari en la galería parisina Charpentier en julio del año anterior. Peuser seguía una práctica habitual entre los salones contemporáneos, como por ejemplo Plástica, dirigido por Oscar Pécora, quien solía introducir en sus catálogos extractos de la prensa o de libros publicados por críticos reconocidos que reemplazaban la inclusión de un ensayo producido *ad hoc*. Los textos seleccionados por Peuser para Portinari, aparte de insistir en la excelente recepción que éste había tenido frente al público francés, traían a colación los debates que ocupaban la escena artística parisina en un momento clave de reorganización después de la Guerra. En este sentido, son elocuentes los artículos del poeta Luis Aragon o Germain Bazin, Conservador del Museo del Louvre, quienes identificaban una mayor sensibilidad y apertura hacia el arte no europeo y en particular hacia lo latinoamericano. Frente a las imágenes que denunciaban la miseria del pueblo brasileño, los franceses identificaban los horrores de la guerra al tiempo que reconocían una lengua moderna cuya originalidad no empalidecía ante su deuda con la pintura francesa. Ligado al Partido Comunista Brasileño, Portinari intervenía con fortuna en los debates que por entonces suscitaban los realismos a través de una figuración resistente y declamativa.

¹⁵ Henri Matisse, *La exactitud no es la verdad. Henri Matisse: dibujos*, Buenos Aires, Salón Peuser - Galerie Maeght (París), Alianza Francesa (Buenos Aires), 1947.

¹⁶ Jorge Romero Brest, *El Grabado alemán moderno*, Buenos Aires, Salón Peuser - Galería Bonino, 03 de noviembre 1952.

¹⁷ *Portinari*, Salón Peuser, Buenos Aires, 17 de julio al 9 de agosto 1947.

Sin embargo, pese a todos los intentos por subrayar el fervor consagratorio de un sector de la crítica internacional, la muestra del “Miguel Ángel brasileño”, reconocido en ambos márgenes del Atlántico,¹⁸ resultó un fracaso de ventas para Peuser. Aun cuando no podemos extender una expresión tan radical como la que sostuvo el cronista de la revista *Histonium*, quien habló de “repulsión” frente a la muestra,¹⁹ sin duda, el público potencialmente consumidor de obras de arte optaba con mayor frecuencia por temáticas más amenas y adaptables a los interiores burgueses, como paisajes urbanos y rurales, o retratos y figuras exentas de contenidos dramáticos evidentes. En este sentido, la obra de Figari constituía una elección que no generaba conflicto para el gusto del comprador porteño. Durante el año inaugural del salón se montó una muestra con piezas de las colecciones de los hermanos Alejo y Alfredo González Garaño que emulaba una elección corriente en otros espacios.²⁰ Por ejemplo, Van Riel y Witcomb le dedicaron homenajes en distintas oportunidades.

Figari tuvo además una fuerte presencia en las colecciones locales. Identificado casi como un argentino más, se integraba en los relatos del arte moderno presentes en los circuitos de exposiciones. Percibiendo este interés por parte del coleccionismo, en octubre de 1953, Peuser y el P. E. N. Club de la Argentina, realizaron un homenaje al “magnífico evocador del paisaje rioplatense”. Los cuadros fueron reunidos por Janos Peter Kramer y procedían de “famosas galerías privadas de Europa y de los Estados Unidos”. Muchas esas telas eran desconocidas para el público argentino. “La soledad de la pampa, con su nota de misterio y poesía, el baile de los negros, la tertulia social, constituyen los temas esenciales de este magnífico mundo que ha recreado el genio del pintor.”²¹

IV.

En 1948 muere Gilberto K. Peuser y Chiavetti renuncia. En los años siguientes el salón mantuvo aquellas políticas expositivas definidas, en lo esencial, por el contrapunto entre los planteos consagrados y las vertientes renovadoras. Tal vez, la figura de Antonio Berni sea la más adecuada para pensar este tipo de estrategias vigentes hasta los años 60, que representaron la última década de actuación del salón y la librería. Entre abril y mayo de 1961 se organizó una muestra que retomaba los trabajos surrealistas de principios de los años 30 y un grupo de obras producidas entre 1960 y 1961. Los primeros óleos de su período surrealista ya habían sido exhibidos cuando acababa de pintarlos en la sala de la Asociación Amigos del Arte; las últimas obras eran inéditas. De un lado se buscaba mostrar el perfil innovador de un artista en plena posesión de sus medios expresivos y con capacidad para reelaborar los lenguajes internacionales entonces en boga; y del otro lado, se ponía en escena la libertad de actualización, la posibilidad de renovar el lenguaje, de hablar en otro idioma plástico – uno absolutamente contemporáneo– y continuar una línea disruptiva que obligaba a nuevos modos de abordaje e interpretación. El artista lograba crear un diálogo entre los

¹⁸ En 1940 había presentado una muestra en el MOMA y también en Europa. Véase Projeto Portinari y Maria Inês Duque Estrada, “Cronología biográfica y artística”, en Antonio Callado, *Candido Portinari*, Proyecto Cultural Artistas del Mercosur, Banco Velox, 1997, pp. 251-271.

¹⁹ G. C., “Cándido Portinari en la Galería Peuser”, *Histonium*, Bs. As., a. IX, n. 99, agosto de 1947, pp. 556-557.

²⁰ *Exposición de pinturas de Pedro Figari*, Salón Peuser, Buenos Aires, 1944.

²¹ *Exposición Figari*, Salón Peuser, P. E. N. Club de la Argentina, Buenos Aires, octubre de 1953.

dos momentos y abría una nueva puerta de salida a las obras que no habían podido venderse en los años 30. La prensa supo hacerse eco de esta intención con naturalidad ya que las yuxtaposiciones –aleatorias por cierto– constituían una práctica habitual en las secciones gráficas de los grandes diarios. Así, vemos combinaciones temporales y estilísticas de obras expuestas en Peuser y en otros salones. En este caso puntual, *La Nación* reprodujo una tela surrealista, *Composición*, junto con *Botes en la isla de Felipe de la Fuentes* de la Galería Groussac; *Figura del collar* de Juan Otero de Velázquez, y *Tipos del puerto*, óleo de Cleto Ciocchini que integró la muestra individual en la galería de Arte del teatro Opera.²² Sin embargo, podríamos preguntarnos cuál sería la recepción por parte del espectador que recorría las salas de Berni buscando asociar las alucinadas composiciones lineales de los 30 con las reses, hoyas y astros caracterizados por el derroche de empaste y la sensualidad de la materia.

V.

Mientras que los libros mantuvieron un protagonismo inalterable para Peuser a través de la editorial y de la librería, hemos visto cómo la apertura del salón diversificó la oferta artística. Ahora, la palabra se desplegada también en los catálogos de exposiciones que editaba la misma firma, y la imagen asumía un nuevo protagonismo a través de la abundancia de reproducciones dispuestas en esos catálogos, al mismo tiempo que se materializada en las obras de arte que poblaban las salas de exhibición. Uno de los ejes más destacados de la programación de exposiciones estuvo dado por la intención de poner en escena un conjunto amplio de eslabones que componían un relato modernista, legible en otros espacios contemporáneos y que coincidía con los valores plásticos entonces consagrados. Con este fin, Peuser trabajó bajo la convicción de que los circuitos instituciones (museos, salones, etc.) y los comerciales (compuestos por las galerías privadas) no constituían esferas aisladas e independientes entre sí, sino que por el contrario podían mantener contactos fluidos e intercambios productivos que incidirían en la consolidación del mercado.

Con un pie en la tradición modernista y otro en las poéticas de avanzada, Peuser se posicionó frente a las producciones contemporáneas. En el fragor del montaje, con muestras renovadas cada quince días, el diálogo con artistas, la impresión de catálogos, el trabajo en equipo con entidades del exterior y colegas locales, Peuser sostuvo una dinámica muy activa hasta fines de la década del 60. Durante esos años, a medida que afianzaba viejos contactos o establecía nuevos, delineó un perfil que apostaba fuerte a la promoción del arte local al mismo tiempo que afianzaba los puentes tendidos con la escena artística europea.

²² Sin firma, “Por las galerías de arte”, *La Nación*, Buenos Aires, 30 de abril de 1961, p. 7.