

Ana Lía Rey, “Apuntes para pensar el arte anarquista a través de la revista *Ideas y Figuras*”, *Entrepasados*, nº 32, año XVI, fines de 2007

Ideas y Figuras, *Revista Semanal de Crítica y Arte*, dirigida por Alberto Ghiraldo se publica entre mayo de 1909 y agosto de 1916. Sin modificar nunca su formato y raramente el número de páginas, alcanza a publicar 136 números, con una periodicidad que promedia (cierres y prohibiciones mediante) las dos entregas mensuales.

Alberto Ghiraldo, lanza este nuevo emprendimiento editorial después de una presentación pública durante la manifestación anarquista del 1º de Mayo en Plaza Lorea, en la cual Ghiraldo y algunos de sus compañeros volantearon un folleto anunciando la publicación de la revista, donde se detalla el contenido de los cinco primeros números. *Ideas y Figuras* no tiene una declaración de principios o un manifiesto inaugural como es habitual en algunas revistas de pequeño formato, este tipo de intervención también es esperable ante la prolongada ausencia de su director en el mundo anarquista después del cierre de su anterior publicación *Martín Fierro* en 1905.

La circulación de la revista se ve muchas veces suspendida, ya sea porque el gobierno declara el estado de sitio que afecta directamente a la prensa o por la conflictividad existente hacia el interior del movimiento que retrasa la redacción. Por ejemplo el número dedicado a denunciar el estado de sitio en la Argentina, aparece en Montevideo, el 11 de enero de 1910, la publicación apela a esta estrategia para sortear la censura que pesa sobre las opiniones de la prensa desde noviembre de 1909 cuando se había declarado el estado de sitio por el atentado al Jefe de Policía Ramón Falcón. No obstante esa situación *Ideas y Figuras* publica dos números con contenidos exclusivamente culturales, uno dedicado a Leonardo da Vinci y otro con los poemas del joven chileno Max Jara (1886-1965). Es a partir de este número cuando *Ideas y Figuras* realiza su primera declaración de principios y afirma:

“(…) Ya sea en el terreno de las letras amenas, ya en el del combate brioso, ya en el de la crítica, siempre hemos guardado, como un resguardo que desmienta toda malevolencia del público lector, los

mismos ideales del principio, incorruptibles a través de las adversidades y los obstáculos”¹ .

Más allá de las respuestas que la revista le da a las críticas que seguramente provienen del mismo anarquismo por continuar la publicación sin hacer referencia al momento que vivía el movimiento; ambos números se convierten en indicios interesantes hacia donde derivará nuestra mirada, el arte como un pilar de la publicación y la participación de intelectuales provenientes de España y América Latina

Escasos son los estudios sobre esta publicación. En primer lugar, un trabajo contemporáneo a la revista, realizado por Juan Mas y Pi² que busca poner el acento en la figura de Ghiraldo y en su doble esfuerzo de hombre de letras y gestor de emprendimientos periodísticos, le otorga a *Ideas y Figuras* la función de abre puertas para escritores y artistas plásticos que pretenden alcanzar el reconocimiento público. Años más tarde, la clásica biografía de Héctor Adolfo Cordero³ hace coincidir los avatares de la revista con las peripecias de su director, que alterna su actividad en el mundo cultural porteño y montevideano con las sucesivas persecuciones, exilios y cárceles a las que se ve enfrentado por el accionar represivo. De ello resulta que en este libro, *Ideas y Figuras*, se convierta más en una excusa para resaltar el aura personal de Ghiraldo que en un estudio particular acerca del emprendimiento editorial.

Por último el trabajo más académico y sistemático de Hernán Díaz⁴, que caracteriza la publicación como “la más floja de las empresas intelectuales de Ghiraldo” y le critica la falta de una orientación precisa. A su vez, Díaz, considera que este eclecticismo de *Ideas y Figuras*, es un resultado previsible del estado de soledad política e intelectual del director, durante los años que siguen al Centenario. Para el autor, su estructura calca a la del folletín, exhibiendo una pobre presencia editorial y limitándose a una producción casi monográfica alrededor de un literato en cada una de las entregas. A diferencia de este autor, que considera esta estructura, como un síntoma de pobreza de contenido, en esta investigación se la valora como una

¹ *Ideas y Figuras* Nº 22, 22 de diciembre de 1909.

² Juan Mas y Pi; *Alberto Ghiraldo*, Buenos Aires, Establecimientos Tipográficos E. Malena, 1911.

³ Héctor Adolfo Cordero; *Alberto Ghiraldo. Precursor de nuevos tiempos*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1962.

⁴ Hernán Díaz; *Alberto Ghiraldo: Anarquismo y cultura*, Buenos Aires, Biblioteca Política Argentina Nº 316, CEAL, 1991.

estrategia de Ghiraldo para permitir un doble acercamiento, desde la política y las artes, en forma de entregas unitarias, a un público que efectivamente había incorporado la “forma folletín”⁵ a sus hábitos cotidianos de lectura.

Junto a la presencia editorial permanente de su Director, en el doble carácter de crítico social y de hombre de letras, *Ideas y Figuras* reúne a una larga lista de colaboradores. García Velloso, Julio Barcos, Juan Emiliano Carulla, el cubano Ruy de Lugo y Viña, el español Juan Más y Pi, el chileno Víctor Domingo Silva, Carmelo Martínez Paiva, José de Maturana, son aquellos a quienes Ghiraldo convoca a escribir con mayor regularidad. Sin duda todos los colaboradores están, como ya es costumbre en las publicaciones de Ghiraldo, vinculados por lazos de amistad al director y quedan fuera de la convocatoria muchos intelectuales que vinculados al anarquismo están alejados de la forma en que él maneja la propaganda del movimiento. Este grupo, variado en sus especialidades como en su militancia política, aborda a lo largo de los siete años de la revista un arco temático que va desde la crítica teatral a la poesía y las artes plásticas, pasando por el ensayo político-social. Muchos de los números de *Ideas y Figuras* están dedicados a rendir homenaje póstumo a intelectuales que este grupo considera ejemplos de síntesis entre producción estética y trayectoria ético-política: los casos de Rafael Barret, Evaristo Carriego, Florencio Sánchez, Pietro Gori, Juan Más y Pi y León Tolstoi, constituyen ejemplos en este sentido.

Más allá de la permeabilidad cultural de *Ideas y Figuras*, la revista también incluyó la situación política nacional y los avatares del movimiento libertario a través de intervenciones que declaran una fuerte vocación por el oficio periodístico y que denota los cambios sustantivos que han comenzado a vivirse en la prensa con periódicos creados y dirigidos por periodistas. Es así como nos informa sobre el día a día de los hechos ocurridos en la huelga del Centenario, nos pone en conocimiento sobre la conflictividad obrera en algunos gremios o le dedica un número completo a analizar el IX Congreso de la FORA. Brinda una extensa información sobre los detenidos por causa de las leyes de excepción y entrega números completos dedicados a la Ley de Residencia y Defensa Social. En síntesis la publicación intenta ofrecer una variada

⁵ Sobre los usos y la construcción de la “forma folletín” véase: Beatriz Sarlo; *El imperio de los sentimientos*; Buenos Aires, Catálogos Editora, 1985.

selección cultural y mostrar la producción de jóvenes promesas del mundo de la literatura y el arte a la vez que un fuerte compromiso ideológico con el pensamiento libertario.

Las reflexiones sobre el arte y más concretamente las intervenciones sobre la plástica convierten a la revista en una publicación que nos permite preguntarnos sobre las posibilidades que tiene *Ideas y Figuras* de dar respuestas a la existencia de un arte anarquista o sobre la preocupación manifiesta por mostrar una producción artística que refleje las inquietudes y los gustos del pueblo que dice representar; pero además cuáles son las influencias intelectuales sobre las que Alberto Ghirardo se apoya para pensar en una intervención artística y en promoverla. En la revista, quizás, se pueden encontrar indicios sobre el diálogo que se entabló entre las producciones artísticas y la ideología y las contradicciones que conlleva esa búsqueda.

LOS CAMINOS DE LA PLÁSTICA

En 1904 la revista *Martín Fierro* dirigida por Alberto Ghirardo publica un manifiesto artístico bajo el título de “El arte para el pueblo”⁶. La preocupación presente en él conjuga varias cuestiones: en primer lugar la simultánea inquietud entre las demandas de los oprimidos y los valores artísticos en general, también la instrumentalización del arte para formar conciencias y educar, denunciando los males de la sociedad sin perder las “bellas formas” y la razón. El manifiesto desde su título toma partido y remite a los límites de acción que imponen los principios de “el arte por el arte”; se pregunta sobre el beneficio social que esta fórmula ofrece, sin distanciarse de este tópico donde el espíritu individualista y autónomo del artista está puesto en función de la obra de arte y de la belleza, el manifiesto ofrece un individualismo creador de belleza y energía revolucionaria pero toma como principio que todo arte debe ser bello y que la fealdad es la negación del mismo, pero tanto la belleza como el arte se aprenden y los sentidos se educan para poder percibir en la obra las secretas afinidades que se dan entre el mundo sensible y el mundo espiritual⁷

⁶ “El arte para el Pueblo” *Martín Fierro* Nº 7, 14 de abril de 1904.

⁷ Véase Donad Drew Egbert, **El arte y la izquierda en Europa**. Barcelona, Gustavo Pili, 1981. Herbert Read; *El significado del arte*. Buenos Aires, Losada, 2007

Las oposiciones guían el pensamiento sobre el cuál el arte anarquista podía ser construido y nos dice que el camino estético del decadentismo no ayuda a edificar un arte donde se conjugan belleza, sencillez y sentimientos pero sí el simbolismo porque éste permite determinar en las manifestaciones estéticas la afinidad entre el mundo sensible y el mundo espiritual.

Resaltando los beneficios de la educación para el pueblo para que aprenda a reconocer la belleza y también a compartirla con los artistas populares que sino provienen del pueblo, son capaces de comprenderlo. En este manifiesto el poder de la evolución coloca a las clases, consideradas inferiores, por la burguesía de la época en un nuevo lugar de acción, por eso los intelectuales cumplen un rol expectante para guiar las transformaciones sociales y el arte en una herramienta de conciencia.

Detrás de este manifiesto están las lecturas que realiza Alberto Ghirardo y que las comparte con los lectores de la revista *Martín Fierro*, presentados a la manera de “pequeños pensamientos” la publicación incluía textos de Jean Marie Guyau, y León Tolstoi⁸ entre otros intelectuales que constituían el horizonte de lectura de muchos jóvenes de la época.

El filósofo francés Jean-Marie Guyau (1854 - 1888)⁹, es un autor de gran fama y ampliamente leído a finales del siglo XIX y principios del siglo XX; y que llega a manos de Ghirardo seguramente, a través de la traducción de una de las bibliotecas publicadas en Madrid. La obra de Guyau tuvo entre el movimiento anarquista fervorosos seguidores y sus escritos se consideran importantes para la concepción de la moral anarquista. Para Guyau el arte es eminentemente social, por su origen, por el fin que persigue y por su propia esencia, la búsqueda de la emoción artística es la ley interna de la obra de arte y un medio de concordia social ya que el arte permite sentir a todos de la misma manera; estos principios guían el manifiesto sobre el arte.

Esta declaración también reconoce el aporte del pensamiento de León Tolstoi (1828-1910)¹⁰ sobre la relación entre el arte y la sociedad, según este autor, el

⁸ Estas figuras no son aceptadas acríticamente por el movimiento anarquista, el sentimiento religioso que representa la obra de Tolstoi recibe comentarios adversos desde las páginas de *La Protesta*.

⁹ Guyau, **El arte desde el punto de vista sociológico**. Madrid, Biblioteca Científico Filosófica, 1902.

¹⁰ León Tolstoi, *¿Qué es el arte?* Barcelona, Ediciones Península, 1992.

hombre puede percibir y experimentar emociones pero solo unas pocas las puede transmitir a otros. Antiguamente, esa carga simbólica fue monopolio de los objetos religiosos, pero con una nueva concepción señala que puede ser patrimonio de los espíritus sensibles sin que sea necesario un acercamiento confesional.

Con estos antecedentes en el historial del director de la revista en *Ideas y Figuras* el arte se convierte en un eje central que estructura la publicación, pero de forma mucho más ostensible que en *Martín Fierro*, donde si bien la estética aparece como una contundente declaración de principios, el carácter popular de la publicación¹¹ no deja espacio a un desarrollo formal de la propuesta publicada en la revista.

El arte, tal como lo dice el subtítulo de la revista, se constituye en uno de los ejes centrales de la publicación y a diferencia de las revistas populares donde la idea es incorporar y mostrar un producto artístico, *Ideas y Figuras* se propone entonces, reflexionar críticamente no solo sobre la plástica – tema al que no dedicaremos – sin también sobre la literatura, el ensayo y el lugar del intelectual como trabajador del arte.

El formato de *Ideas y Figuras* se convierte en un molde ideal para probar la creación de un arte anarquista. Nuestro objetivo es ver cómo *Ideas y Figuras* se convierte en un laboratorio para poner en marcha el manifiesto “El arte para el pueblo” y también para ensayar reflexiones entorno a los artistas, a la vida de los artistas y a la función social del arte y también producciones especiales centradas en un artista que interviene con su obra sobre un tema de particular interés.

Desde sus primeros números, la revista pone de relieve una premisa: la búsqueda de la función social del arte no en términos teóricos sino estrictamente prácticos. Para hacerlo se vale de la reproducción de obras, ya sean de un pintor reconocido a nivel internacional, de un dibujante connotado del ámbito local o simplemente de jóvenes desconocidos que manifiestan inquietudes artísticas. Pero también diferentes intelectuales reflexionan sobre la función social del arte, en

¹¹ Cuando hablamos de carácter popular nos estamos refiriendo a cierta similitud existente entre la revista *Caras y Caretas* y *Martín Fierro*. Véase Eduardo Romano, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, el Calafate, 2004.

ensayos presentados con ese objetivo o a través de opiniones vertidas en comentarios críticos sobre exposiciones de artistas realizadas en Buenos Aires

En estos números la revista selecciona temas de fuerte contenido social como por ejemplo la trata de blancas, el anticlericalismo, los guardianes del orden, etc. Todos estos son materiales caros al periodismo comprometido socialmente y también tópicos por donde la vida bohemia se toca con la política y la marginalidad. *Ideas y Figuras* coloca estos asuntos en debate desde una doble y articulada perspectiva: la imagen con su fuerza expresiva y la palabra con su contundencia denunciadora y pedagógica.

Ahora bien, para ordenar estos materiales y su posible significado debemos establecer algunas preguntas iniciales: ¿Cuál es el acierto de estos números tan bien producidos y diseñados?, ¿Cómo se establece un diálogo entre la imagen y los textos?, ¿qué indicios nos brinda la revista sobre los artistas y por qué son seleccionados?, ¿sirve la imagen para profundizar el ideario anarquista para crear una cultura con coloratura propia?

Los números a los que hacemos referencia corresponden a la primera etapa de la revista que se cierra a nuestro criterio con el editorial publicado bajo el título *Nuestra Obra* en diciembre de 1909 y que corresponde con un momento particular del anarquismo porque se había instrumentado el estado de sitio después del atentado al Jefe de la policía Ramón Falcón. Allí Ghirardo pone especial énfasis en aclarar que pueden caminar juntas preocupaciones estéticas con compromiso social:

“*Ideas y Figuras* no ha puesto límites convencionales al plan de arte que se trazarán desde un principio: dentro de la más diversa heterogeneidad ha cumplido su propósito de divulgación artística y literaria, sin hacer nunca concesiones a los sistemas impuestos a la mayoría del público por empresas mercantilistas. (...) Tribuna de arte para todos y también campo de acción y de lucha: lo mismo para los que han conquistado la popularidad como para los que empiezan...” (El subrayado es nuestro).¹²

A su vez es notorio que el autor intenta situar a *Ideas y Figuras* dentro del mercado de publicaciones de la época, teniendo como un seguro referente a la prestigiosa revista *Nosotros* que, desde 1907, concita a los jóvenes intelectuales

¹² *Ideas y Figuras*, Nº 22, 22/12/1909. **Nuestra Obra**.

funcionando además como un molde cultural de carácter ecléctico donde éstos encuentran legitimidad para sus aventuras estéticas y literarias. No obstante esto último, Ghirardo, que colabora con la revista de Giusti y Bianchi en muchas oportunidades, a la hora de pensar “su” revista toma especial distancia de aquel modelo. El centro de la diferencia que plantea está en las concesiones mercantilistas que muchos deben hacer para poder seguir publicando, mientras que en el anarquismo, el artista no sufre esas presiones, ya que el movimiento le brinda un público fiel, un mercado seguro, siempre y cuando cumpla con los principios de acción y de lucha del pensamiento ácrata.

Es importante destacar que nuestro objetivo no es solo poner en discusión las cuestiones teóricas sobre la conformación de un arte anarquista sino también ver la forma en que el arte puede educar, la revista le abre las puertas a una praxis estética sobre los temas de índole social que le preocupan al anarquismo. *Ideas y Figuras*, desde sus primeros números propone el desarrollo de un problema social, ético o moral a través de imágenes. Esas imágenes – realizadas por pintores o dibujantes – constituyen un corpus temático que es reforzado por los títulos y los epígrafes, no sabemos si ellos provienen del autor o son colocados por la revista; lo cierto es que al mirar la imagen acompañada de un título adecuado y de un epígrafe que refuerza aquello que se pretende resaltar podemos realizar una lectura del tema cargada de significado. No importa cual fue el contexto de producción de la obra o si ella fue creada con las mismas motivaciones que movió a la publicación, el conjunto se resignifica. Esta pedagogía de las imágenes que se pretende impulsar en los primeros números de la revista es acompañada por textos cortos que proponen una lectura sobre el tema central del número.

De todos los ejemplos que la publicación nos ofrece para su análisis hemos seleccionados: el de *La Trata de Blancas*¹³ por ser una preocupación eminentemente social y de mucha repercusión en la época; *Los Guardianes del orden*¹⁴ porque se trata de un tema muy presente en el anarquismo y además absolutamente coyuntural

¹³ *Ideas y Figuras* Nº 1, 13 de mayo de 1909

¹⁴ *Ideas y Figuras* Nº 2, 20 de mayo de 1909

debido a los hechos ocurridos en la huelga de 1909¹⁵ que involucra a la policía y también al ejército y finalmente el número que hace referencia a un tema internacional que está en el debate público y en las políticas de las naciones de principios de siglo que salió a la calle con el nombre de *Los Patriotas de hoy*¹⁶.

Podemos hacer una larga lista de números de la revista *Ideas y Figuras* que ensayan esta forma de comunicación pero después del primer año la propuesta de los reportajes en imágenes se va diluyendo, seguramente, el costo de la impresión que es difícil de sostener con las interrupciones, cierres y persecuciones que sufrió la revista. También podemos pensar que la figura de Ghiraldo va perdiendo peso dentro del movimiento y su disputa hacia el interior del movimiento se ve reflejada en como la revista va cediendo lugar en sus páginas a la aparición de notas que ya no son solo de arte y literatura sino que comienzan a aparecer los conflictos con los presos, la situación de la FORA, etc.; no obstante las imágenes están siempre presente, si bien la obra pictórica de conjunto va desapareciendo, el grabado ilustra muchas tapas de la revista así como las fotografías de los escritores a los que le dedican el número y le permiten al lector ver la cara de los poetas e intelectuales que pretenden convertirse en referentes. Las fotos también ilustran los artículos dedicados al teatro, básicamente de las compañías que representan las obras de Alberto Ghiraldo.

En el primer número de la revista, *La Trata de Blancas*, ilustrada por Juan Hohmann (1880-1955), se nos presenta por medio de las imágenes las cuestiones que recorrían el problema social de la prostitución desde la perspectiva del anarquismo. Como afirma Dona Guy, las prostitutas europeas poblaron los burdeles de Buenos Aires entre 1870 y la primera guerra mundial, las que arriban a Buenos Aires pertenece a familias de vidas miserables y trabajan en el oficio de la prostitución por desesperación económica. Marginadas del mercado de trabajo en sus países de origen, expulsadas de sus hogares por hambre ven en la inmigración una llave para la supervivencia. Sin duda los beneficios de la modernidad habían abaratado los pasajes

¹⁵ Aunque el número dos de la revista como ya hemos dicho, está pensado y producido antes de los acontecimientos de mayo de 1909, evidentemente la figura de la policía y de su jefe Falcón son desde hace bastante tiempo objeto de las más severas críticas tanto del anarquismo como del socialismo. Justamente en la resolución de la huelga de 1909 queda pendiente la renuncia de Falcón.

¹⁶ *Ideas y Figuras* Nº 4 , 3 de Junio de 1909

y los países a los que llegan están mayoritariamente habitados por varones que facilitan su función. Muchas veces estas mujeres son víctimas de casamiento fraguados, organizados entre sus propias familias y los rufianes dispuestos a ampliar el negocio. La prostitución tiene en la Argentina un gran desarrollo, y el elevado y significativo número de mujeres dedicadas al ejercer el oficio despertó preocupación tanto en Europa como entre las autoridades nacionales y fundamentalmente el Partido Socialista que favorecieron la formación de la Asociación Nacional Argentina contra la Trata de Blanca y promovieron el debate legislativo que apunta a modificar una situación tan degradante para las mujeres.¹⁷

El relato que se construye a través de los títulos y los epígrafes es justamente el de Margarita, una joven que ve a América como la tierra prometida, pone allí todas sus esperanzas para salir de una vida miserable. Un hombre, seguramente un supuesto “hermano” que facilita su ingreso a Buenos Aires, muy pronto la saca del nuevo mundo promisorio. Ni las mujeres encargadas de recibir a las jóvenes para evitarles el descenso al bajo mundo de la prostitución pueden con la realidad. Margarita ahora ya no solo será esclava de su pobreza, el hombre, el “hermano” la lleva al dolor y a la muerte. A este relato en imágenes lo acompaña un texto muy breve firmado por Marco Nereo, seudónimo de Alberto Ghirardo, que parte de un diagnóstico muy tradicional que incluye la exigencia fisiológica o la incapacidad para ejercer otras tareas. La propuesta y única salida para el alto índice de prostitución entre las jóvenes inmigrantes es modificar la educación de las jóvenes, ni la Asociación Nacional Argentina sobre la trata de Blancas, ni la Liga de Protección a las jóvenes pueden cambiar la realidad social que este flagelo produce en la sociedad y en los individuos.

Otro relato en imágenes es el titulado *Los Guardianes del Orden*, ilustrado por E. A. Holmerg (h) con textos de Roberto Payró que ya había acostumbrado al público con relatos ficcionales; en la revista – seguramente a pedido del director – se ocupa de temas políticos-ideológicos pero lo hace con los procedimientos del relato literario. Las imágenes caricaturizan el comportamiento de la policía frente a diferentes situaciones sociales y políticas, creando estereotipos definidos por rasgos que connotan tanto a opresores como oprimidos. A lo largo del número vemos una policía excesiva, otra

¹⁷ Dona Guy, **El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955**. Buenos Aires, Sudamericana, 1991

moralizadora, una policía abusadora que practica el exceso de autoridad frente a actos de absoluta injusticia. El tema lo cierra un texto de Payró que ejerce una opinión casi banal sobre el problema del orden y vuelve a remitir al tema de la educación, afirmando:

“Un guardián inculto del orden, será siempre una especie de tirano, que no podrá suprimir su individualidad, considerándose siempre, parte o todo de la autoridad que representa. Cualquier infracción será para él una ofensa personal, y por inculto repetirá aquello de “*L’état c’est moi*” imponiéndose a los otros tanto más brutalmente cuanto más inculto sea”¹⁸

Payró escribe un artículo sin definiciones ideológicas, seguramente persuadido por el director de la revista ya que es muy notorio que se trata de un artículo por encargo. En este caso el reconocimiento y la legitimidad funcionan desde el intelectual hacia la publicación, brindando con su nombre respeto y prestigio a *Ideas y Figuras*.

Finalmente nos vamos a detener en *Los Patriotas de hoy*¹⁹ el número está dedicado a una coyuntura de la época en el orden internacional, la exaltación del patriotismo en el marco de la paz armada y la competencia entre las naciones y en la Argentina el foco está puesto en la proximidad a la celebración del primer Centenario, esta particular situación, le permite afirmar a Talero:

“(…) Conozco sedicentes anarquistas que no son sino delirantes enfermos de romanticismo patriótico, así como patriotas modernos de primera fila, de esos a quienes la gloria de San Martín les quita el sueño y los pone amarillentos, cuyos actos cívicos son más desastrosos para el terruño que un chaparrón de dinamita.

(…) Con motivo del centenario, nos ha dado por la marmolería; y en tanto que los cinceles industriales (...) Va a resultar espléndidamente glorificada la carne del prócer que se comieron los buitres; pero casi nadie se preocupa de exhumar los espíritus que hicieron la independencia”²⁰

¹⁸ *Ideas y Figuras* N° 2, 20 de mayo de 1909.

¹⁹ Este número está ilustrado por Cao (1862-1918) muestra en diez narraciones caricaturescas un relato en imágenes sobre el patriotismo y sus usos.

²⁰ *Ideas y Figuras*, N° 4, 3 de junio de 1909

Talero se refiere a dos cuestiones, que marcan la heterogeneidad propia del anarquismo vernáculo al mostrar la existencia de por lo menos dos grupos militantes, el que levanta la bandera del patriotismo y otro más fiel a los principios ácratas. Esta diversidad muestra como aquellos grupos que reconocen las virtudes del patriotismo asociadas al nacionalismo, entre las que se encuentra Talero, están muy alejados de los que cuestionan la conformación de los estados nacionales y por añadidura el poder coercitivo del estado. Lo interesante es que estos anarquismos conviven en un espacio de militancia y generan tensiones que marcan ascensos y descensos de perfiles militantes. Pero también en clara alusión a los preparativos del Centenario que en 1902 ya se lanza la idea de un concurso para la realización del monumento conmemorativo de mayo. Como afirma Gorelik la proliferación de estatuas se manifiesta en una “ritualización de las prácticas de la memoria” que venía produciéndose desde fines del siglo XIX con las conmemoraciones escolares, y con la ciudad como escenario privilegiado para materializarla.²¹ Talero pone la monumentalización y la ampliación del panteón patrio en clave espiritualista, reclamando que los hombres de letras se inserten en el pasado nacional para construir estatuas cargadas de significado espiritual y no solo de materialidad. Opuestos a los hombres del 80, los jóvenes critican la tónica de los festejos por la falta de sentido espiritual, como reclamaba Rodó, que tenía el proyecto de la vieja generación.

Esta modalidad, después abandonada, es muy rica no porque se hagan aportes teóricos sobre estos temas, no hay ninguna novedad, lo interesante es cómo estas cuestiones son transmitidas al público. Pensar el público a medio camino entre aquel con destrezas recientemente adquiridas y otro más culto y crítico; en un principio la revista está pensada para cubrir estas dos variantes de lectores.

Los dibujantes y pintores elegidos para ilustrar estos reportajes en imágenes provienen de diferentes campos de la plástica y pertenecen a diversas corrientes estéticas. Muchos de ellos son dibujantes que residen en la argentina como en el caso de Cao y Hohmann. En otras ocasiones la revista busca promover a nuevos artistas como es el caso de Augusto Mas y Pí, hermano de Juan Mas y Pi, que es

²¹ Véase “La pedagogía de las estatuas” en Adrián Gorelik, **La Grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936**. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

presentado como “un espíritu joven que goza con la inquietud de sentir la vida entera” y que ha elegido para presentarse en público el “arte de batalla” o la rebeldía que muestra el número ilustrado por el joven pintor Saúl Tolmo.

En relación a las elecciones que la publicación hace dentro del panorama estético internacional se destaca un magnífico tomo titulado *Crímenes y castigos* ilustrado por Félix Vallotton (1865-1925), un artista que había participado del postimpresionismo adhiriendo al Manifiesto Simbolista del Movimiento Nabis (1890).

El 20 de mayo de 1909, la revista informa que a partir de ese momento *Ideas y Figuras* regalará a sus lectores un afiche con el objeto de promover esta modalidad artística y sus cualidades “democráticas” al poner al alcance de la mano de un público ampliado las obras de arte. Con ese objetivo la primera entrega será un afiche presentado en el concurso realizado por el vespertino *Última Hora*,²² esta empresa desaparece casi al mismo tiempo en que se esfuman los reportajes ilustrados.

Si el afiche es una técnica que hay que promover por su vinculación con el arte de propaganda, *Ideas y Figuras* también pretende difundir y divulgar a los grandes maestros, bajo el título de *Los maestros* publica dos números dedicados a grandes pintores, uno a Goya²³ con el objetivo de reproducir la serie completa de *Los caprichos*. Esta obra del pintor español editada en 1799 marca la moderna tendencia de Goya por dejar huellas en la obra gráfica. Los grabados fueron muy difundidos en los periódicos de la época y generaron mucho revuelo y controversias en el clero español, pero mientras esto se discutía en la iglesia la fama de Goya crecía porque casi simultáneamente a los dibujos Goya es nombrado pintor de Cámara.²⁴ Los grabados de *Los Caprichos* se encuentran dispersos a lo largo de la revista pero, no le dedican ni una sola línea al pintor español.

El caso de Leonardo Da Vinci es diferente, *Ideas y Figuras* le dedica al genio del renacimiento un número significativo ya que reproduce la obra y a su vez incluye textos referidos sobre el artista. Fragmentos de una biografía de Dimitri Merejkowski y algunos artículos – como el de Rodó - que resalta, la ubicación de Leonardo como un

²² No sabemos las dimensiones del afiche y tampoco nos informa cuales fueron los seleccionados.

²³ *Ideas y Figuras*, Nº 16, 5 de octubre de 1909

²⁴ Rita de Angelis, *La obra pictórica completa de Goya*. Barcelona, Rizzoli editores, 1976.

hombre de la modernidad que le puso fin al oscurantismo medieval para darle poder a los hombres.²⁵

Y otro trabajo, realizado por el historiador español Rafael Altamira que también rescata al hombre, su relación con la naturaleza, el poder de observación que denotan sus obras fruto de un espíritu introspectivo y de un contacto con la soledad que se traduce en acción creativa y en vitalismo moderno y no en pesimismo romántico, lo que resalta el artículo son las enseñanzas que se pueden tomar de Leonardo. Altamira resalta la pedagogía de una vida ejemplar y colabora con el objetivo de la revista.

Abrirle la puerta a lo nuevo

Parece ser la propuesta de la revista. Lo *nuevo* para la concepción de *Ideas y Figuras* es incorporar en sus páginas a los artistas que están surgiendo, jóvenes que hacen sus primeros pasos, recién llegados de viajes de iniciación artística y que todavía no son conocidos por el gran público. El concepto de *nuevo* también es pensado como aquello que, aún siendo viejo en su factura, es descubierto ahora por un público recientemente alfabetizado que no ha tenido aún oportunidades de acumulación de capital simbólico. Finalmente, lo *nuevo* está personificado en aquel que logra un reconocimiento de su arte por fuera de los márgenes que impone la academia. Esta puntuación de las diversas significaciones que lo nuevo tiene para *Ideas y Figuras* debe también incorporar a las corrientes estéticas que están naciendo en los albores del siglo XX y que se presentan, cada una, a sí mismas como el paradigma de la renovación artística.

En febrero de 1909, aparece en las páginas de *Le Figaro* la versión en francés del Manifiesto Futurista firmado por Marinetti, posteriormente lo hace en Italia en la revista *Poesía*. El Manifiesto tuvo un rápido despegue, al mes siguiente comienza a circular en España y en abril el mismo año la revista *Prometeo* fundada por Javier Gómez de la Serna y dirigida por su hijo Ramón publica el Manifiesto y un breve texto anónimo que es la antesala de las “Proclamas futuristas a los españoles” aparecida en

²⁵ José Enrique Rodó “Leonardo da Vinci” en *Ideas y Figuras* Nº 21.

la misma revista en 1910 y firmada por Tristán el seudónimo de Ramón Gómez de la Serna.²⁶

Como afirma Jorge Schwartz²⁷ el futurismo es una de las vanguardias retóricamente más utilizada, básicamente porque los principios futuristas coinciden con las actitudes del modo de ser moderno. Además, si bien la recepción del manifiesto en estas latitudes fue temprana, debemos esperar hasta la década de 1920 para que la literatura y la plástica asuman los principios propiamente estéticos del movimiento. Por caso vale señalar que, en abril de 1909, Rubén Darío publica en el diario *La Nación* un texto crítico a la obra de Marinetti y se ubica en el polo opuesto de su propuesta literaria.

Con este horizonte de lecturas que reúnen modernismo y futurismo, Juan Más y Pi, recién llegado a la Argentina, comienza a publicar en la revista *Ideas y Figuras* y en otras revistas de la época, como *Nosotros*. En un artículo publicado en julio de 1909 bajo el título de “La lucha en la belleza”, el autor español afirma que Marinetti ha encontrado la fórmula para canalizar las tendencias combativas de la época:

“(…) La belleza pacífica, la vélelas pasiva de la estatua inmóvil sobre su pedestal no es la belleza de nuestros días, de esta época en que todo parece correr en la desesperación de un deseo no satisfecho. Todo lo que vive se agita, se mueve bajo el sol en el impulso másculo de la conquista. Por ello también, si nuestras obras han de tener la perduración que requiere nuestro anhelo, ¿cómo hemos de consentir que su espíritu – la belleza – sea el espíritu de la inmovilidad, de la quietud de la resignación mansa, de la inercia?

(…) Tiene cada tiempo su belleza y cada generación su fórmula.

Tengamos también nosotros la nuestra (…)”²⁸

Dos cuestiones, típicas de los principios futuristas, plantea Mas y Pi en su artículo, la que refleja su compromiso político: sin lucha no hay belleza, no hay arte. La

²⁶ Véase Mario De Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Forma, 1979.

Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1939*. Madrid, Colección Istmo, 1981.

²⁷ Jorge Schwartz; *Las vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, 1991.

²⁸ “La lucha en la vida” Revista *Ideas y Figuras* N° 7, 8 de Julio de 1909.

fuerza vital de la lucha engendra obras de arte propias del momento, obras nuevas con la marca del espíritu de la época. Por otro lado apela al concepto de “ruptura generacional” a partir de la muerte simbólica de los abuelos que ya han tenido su obra y su tiempo, el hoy es obra de los jóvenes. Son jóvenes los convocados por Marinetti desde Venecia con esta fórmula: “Desviad el curso de los canales para inundar lo museos”, son a su vez jóvenes a los que interpela Mas y Pi, llamándolos a romper con los cánones del pasado.

En contrapunto a este artículo y a la circulación de la revista dentro del público anarquista, el diario vespertino *La batalla* publica en uno de sus primeros números un artículo donde manifiesta la incompatibilidad existente entre el futurismo y el anarquismo, dando cuenta de que ambos buscan, en su lucha, objetivos diferentes

Lo nuevo para *Ideas y Figuras* implica también presentar nuevos artistas y sus obras para mostrarle al público los talentos desconocidos y manifestar que esos pintores son los que están marcando el rumbo del arte de la época.

El número dedicado a Faustino Brughetti²⁹(1877-1956), nos permite recorrer parte de la obra de merecidos premios internacionales pero que busca el reconocimiento del público local. Brughetti que en 1909 estaba regresando de su tercer viaje estético a Europa, había estado en Italia gracias a una beca del gobierno de la Provincia de Buenos Aires y también gracias a la gestión de su amigo el poeta Almafuerte. En este viaje obtuvo importantes premios en exposiciones italianas pero salvo por una exposición realizada en el salón del diario *La Prensa* en 1901, su obra no era conocida en Buenos Aires; ésta es la situación que quiere revertir *Ideas y Figuras* y hacer conocer a sus lectores al pintor que introdujo junto con Malharro el impresionismo en la Argentina.

Fue justamente este número el que provoca, según el director, gran revuelo y pone en juego la continuidad de la revista. Frente a los ataques, Alberto Ghirardo se defiende y responde a la acusación de inmoralidad que recibe la revista por la publicación de los desnudos de Brughetti al poner de manifiesto la “idea” de arte que la revista se propone divulgar y además se aleja de las tendencias de consumo artístico de la época.

30

²⁹ *Ideas y Figuras* Nº 6, 29 de junio 1909.

³⁰ *Ideas y Figuras* Nº 8, 20 de junio de 1909.

En junio de 1914 se inaugura en el salón Witcomb³¹ una exposición de arte inédito de Pio Collivadino (1869-1945), bajo el título de *Una exposición de arte nacional*, Juan Más y Pi realiza una nota donde resalta la valentía de artista por haber resistido, a pesar de los éxitos obtenidos en Italia, a la tentación de los grandes centros de arte europeos. La exposición se presenta en un momento donde el debate sobre la constitución de un arte nacional, que se había iniciado en el Centenario, esta visión también esta presente en *Ideas y Figuras* y sobre el tema afirma:

“(…)El principal esfuerzo realizado por Collivadino al frente de un grupo de artistas, entre los cuales pueden consignarse nombres de alto merito, ha consistido en una acción puramente moral: el efecto necesario para hacer comprender que la belleza no está solamente en las cosas extrañas, sino que la delicada y pura emoción estética puede concretarse también en las cosas cotidianas que a fuerza de vistas y sentidas a nuestro lado pueden llegar a parecernos vulgares”.³²

El recorrido que Mas y Pi realiza por la exposición de Collivadino, resalta la importancia que tiene la obra de este artista que ayuda al público a comprender las bellezas del paisaje argentino, especialmente del olvidado paisaje campestre; rescatar el paisaje del campo fue para Collivadino un desafío, dice Más y Pi, porque esta tarea lo obligó a rectificar los concepto del arte aprendidos en otras latitudes, enfrentándose entonces con la necesidad de crear una mirada específica para traducir estéticamente a la pampa argentina.

No solo el paisaje rural está expuesto en la muestra de Collivadino, sino también el urbano, pero no cualquier paisaje urbano sino aquel que el gran público de los salones porteños se negaba a ver:

“...las calles del suburbio bonaerense, las lagunitas con el agua de lluvia, los desbordes del Riachuelo, los desmontes fangosos, la soledad de los barrios bajos la poesía de las esquinas bañadas en la tenue luz de un farol de petróleo, todo eso que nos hemos acostumbrado a amar en los versos admirables de aquel otro creador de la belleza local que se llama Evaristo Carriego”³³

³¹ Véase Patricia Artundo, “La galería Witcomb 1868-1971” en Fundación Espigas, *Memorias de una Galería de Arte*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

³² *Ideas y Figuras* N° 112, 3 de julio de 1914.

³³ *Ibid...*

Para Mas y Pi el mérito de la obra de Collivadino es acompañar la existencia de los “nacionalismos incipientes” con la belleza artística, por ello debe convertirse en un ejemplo para los jóvenes, por que de ese esfuerzo artístico arrancará el “arte nacional” que moldeará el gusto de los hombres “de ahora”.

Más adelante, y nuevamente constituido en el crítico de arte oficial de la revista, Más y Pi presenta bajo el título de: *Una exposición de arte nuevo*³⁴ una clara denuncia sobre el funcionamiento del mercado del arte local en el contexto de la enjundiosa evaluación que hace de las condiciones artísticas de Lorenzo Piqué

Como afirma María Isabel Baldasarre³⁵ a principios del Siglo XX continúa el intenso desarrollo del comercio artístico en Buenos Aires; llegaban desde Europa una importante cantidad de obras muchas veces de dudosa calidad que se incorporaban a un mercado que pagaba altos precios. La novedad que el nuevo siglo trae es la introducción del sistema de exposiciones rotativas y la apertura de varios espacios diferenciados que se destinan a las exposiciones de arte, poniendo en movimiento un mercado de bienes estéticos novedoso para el país. Mas y Pi, recoge y analiza esa nueva realidad reflexionando así:

“... Yo creo que la exposición organizada por Piqué habrá de despertar las iras de los eternos “marchands de tableaux” que año tras año inundan con los rezagos de los estudios europeos esto que ellos denominan mercado y que bien puede serlo para quien tenga espíritu de mercader.”³⁶

También responde el crítico al falso concepto de lo Americano que se tiene en Europa, todos los actores del sistema artístico: pintores, escultores, conferencistas y marchands, piensan llegar a América para encontrarse con poblaciones salvajes de fácil deslumbramiento, públicos ignaros que aceptarán pedregullo de colores como cuentan los relatos de la conquista. Frente a este diagnóstico de las miradas europeas sobre América, Juan Mas y Pi propone un reconocimiento de los artistas locales que, muchas veces, son premiados en Europa pero tratados con indiferencia por el público local:

³⁴ *Ideas y Figuras* Nº 13, 10 de setiembre de 1909

³⁵ Véase María Isabel Baldasarre; *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006. Especialmente el Capítulo 6

³⁶ “Una exposición de arte nuevo”, *Ideas y Figuras* Nº 13, 10 de setiembre de 1909

“... ¿Cuál es la causa de esa transformación? América tiene la culpa. Por un lado esa creencia de que América acepta todo lo que le quieren dar, (...) porque siendo para América, el artista no siente ese pudor que mantiene tan alto cuando se trata de conservar su fama en el mismo teatro de sus esfuerzos. ”.³⁷

Este artículo nos presenta dos cuestiones, una relacionada al mercado del arte americano, un mercado que está signado por el mercantilismo de los marchands que solo pretenden aprovechar la ventajosa situación económica de la región y no tienen en cuenta las necesidades del artista y la otra es que esa mercantilización de la cultura no solo toca un área tan sensible a la comercialización como es el mercado del arte sino que también atraviesa a la literatura, la escultura y el teatro, como lo muestran la cantidad y variedad de muestras que llegan a Buenos Aires en los meses anteriores y posteriores a la celebración del Centenario. Para entonces en la ciudad se multiplicaban las conferencias y las representaciones teatrales realizadas por intelectuales de diferente talla y por dramaturgos y actores, las visitas ilustres fueron la atracción de la época y convocaban a cientos de personas en las actividades que les organizaban, por ejemplo, los grandes diarios.

Además de esta intervención sobre el arte Más y Pi expresa una mirada hacia el arte nuevo:

(...)“La complejidad del arte la siente Piqué en toda su intensidad, cuando frente a un aspecto del mundo, comprende que para su debida interpretación.... Porque esa interpretación no puede ser – como han creído hasta ahora unos cuantos mecánicos de la reproducción – solamente color y forma, ya que en ese sentido la pintura caería en el desequilibrio de la literatura modernista,... que pretendía ser nada más que armonía verbal dejando a un lado lo que en todos los tiempos ha sido el encanto de las letras: la idea.”³⁸

Nuevamente Mas y Pi toma posición sobre el arte y sobre dos cuestiones que deben guiar al “arte nuevo”: la expresión del espíritu y de las emociones, únicas formas de crear y transmitir aspectos del mundo y única forma de transmitir ideas.

³⁷ Ibid

³⁸ Ibid

Realizando transversalmente una fuerte crítica al modernismo rubendariano o quizás a las expresiones más degradadas del mismo tan comunes en la literatura de la época.

Sentimientos y emociones están también en la concepción del arte que plantea Alberto Ghirardo en el artículo “El Regionalismo en el arte”³⁹ pero no como fruto de una subjetividad sino como reflejo del ambiente social. Ghirardo pretende participar del debate sobre el “arte nacional” y anticipa que esta discusión está en pugna con sus ideas revolucionarias, pero también anticipa que además de un militante revolucionario él es un artista y como tal pretende dejar huellas en el “espíritu de sus contemporáneos” cuando afirma:

“(…) He aquí como este internacionalista, este incorregible soñador de sueños humanitarios y fraternales, -locos sueños libertarios-, este demoledor de fronteras políticas y barreras de Aduanas, afirma en el arte un regionalismo que así, a priori, podría juzgarse como producto de una idea que fue una aberración. No. Y sostendré mi tesis”⁴⁰

Ghirardo pone como ejemplos para sostener su hipótesis del regionalismo la obra de Tolstoi y de Zola y sostiene que ambos autores son “subversivos universales porque su obra al desparramarse por el mundo ha llevado en sus páginas el germen de las más sagradas rebeliones” porque han entrado en el alma del pueblo. Estos verdaderos ejemplos de regionalismo contrastan con muchos escritores americanos que no han seguido ni atesorado las experiencias de su tierra, de su pueblo y han consumido todas sus energías y pasión en el poco fecundo transplante europeo, por eso Ghirardo, vuelve a afirmar:

(…) “Y es porque la eficacia de la obra de arte, repito, está sencillamente en el mayor grado de pasión que alcanzamos al concebirla y en la mayor cantidad de fuerzas que tomemos del ambiente para darle forma,... ¿Qué como se fecunda esa pasión y se adquiere esa fuerza? Ya está dicho: viviendo la vida de un pueblo, entrando en el espíritu de los hombres, agitando ideas y planteando problemas que interesen a la humanidad, haciendo, en fin obra de proyecciones universales aunque el punto de partida sea, tenga que ser la familia, el grupo, la región donde se ha amado y sufrido, el

³⁹ *Ideas y Figuras* N° 31, 16 de abril de 1910.

⁴⁰ *ibid*

ambiente donde el escritor se ha formado, desde que lo nutrió el seno materno....”⁴¹

Ghraldo necesita justificar su línea de pensamiento cercana a los representantes del nacionalismo cultural, e ideologizar el concepto de región para decir que solo así es posible el triunfo de la verdad y la belleza, principios fundamentales en el anarquismo que promueve *Ideas y Figuras* y la única posibilidad para transformar las conciencias que llevarán a la revolución social.

Siguiendo los pasos del regionalismo Victor Domingo Silva (1882-1960), poeta chileno, publica en *Ideas y Figuras*, un ensayo titulado “El arte y su misión social en América”⁴². El poeta que llega a Buenos Aires para estudiar la sociedad argentina y para “aprovechar todos los beneficios de la cultura que este pueblo brinda a los que aquí viven y por aquí pasan”; critica la situación de la literatura argentina y por extensión de la literatura americana y del arte en general y se pregunta por la existencia de una originalidad americana:

¿Literatura americana? Pero si hemos quedado en que el arte no tiene patria, en que la belleza no reconoce fronteras.... Y yo me apresuro a replicar que es verdad que el arte no tiene patria, pero también es verdad que la tiene el artista. Y la patria del artista es, después de todo, la única digna de consideración, la única patria natural, cien veces más noble que la patria sangrienta del militar, que la patria embustera del político o que la patria cotizante del comerciante”⁴³

El ensayo plantea que en el mercado literario americano solo se vende aquello que es publicado en Europa y no hay ningún interés en promover a los autores locales que tienen que sobrevivir en otras actividades porque no es reconocido su talento. Silva invita a romper con el servilismo que nos genera Europa y producir una literatura que nos represente, no generada en una torre de marfil sino trabajada en el ideal. Esa misión social del arte le corresponde a las jóvenes generaciones.

Ambos ensayos, el de Ghraldo y el de Silva, están interviniendo en el arte literario pero una postura y una búsqueda similar se advierten para las artes plásticas.

⁴¹ Ibid.

⁴² *Ideas y Figuras* N° 66, 2 de febrero de 1912.

⁴³ Ibid

En el número 81 *Ideas y Figuras* recorre el Salón Nacional de arte de 1912⁴⁴ como también lo hace la prensa comercial que incluye notas y comentarios muy críticos sobre las decisiones del jurado y sobre las expectativas de la organización. *Ideas y Figuras* a través de su director, expresa que al recorrer las salas no se puede encontrar ninguna obra que “hablara el lenguajes de nuestra vida” y esto ocurre porque los artistas no conocen su país y por eso no pueden sentirlo. Huyen a Europa para perfeccionarse, sin rasgos étnicos marcados, sin lecturas que expresen su idiosincrasia y allí son presas fáciles del pensamiento dominante. Por eso el arte tiene una misión de educación y alumbramiento que ya perseguían los grandes maestros.

Esta misión es muy difícil de cumplir para nuestros artistas – sostiene el ensayo - porque tienen idiosincrasias nativas muy débiles por eso recurren a la escuela clásica, pero esta corriente estética tampoco es una solución. Las condiciones son difíciles, cuando la formación de los artistas dependen en un 95 % de becas distribuidas por el estado, que oprime y censura cualquier expresión diferente a los cánones establecidos por Europa, por eso culmina el artículo solicitando medios como *Ideas y Figuras* para que los artistas se expresen e iniciativas privadas para favorecer a los artistas que no quieren seguir las modas europeas.

Este recorrido por los artículos de la revista vinculados al arte presupone una mirada centrada hacia el interior de la revista, en ellos se advierte la preocupación existente por la conformación de un mercado de arte que excluye a los jóvenes artistas donde la mercantilización burguesa impide la aparición de nuevos talentos. Poniendo en primer plano al artista *Ideas y Figuras* propone un mercado que de lugar a lo novedoso y a lo propio y a la creación con una identidad moderna. Aunque *Ideas y Figuras* no es una revista lujosa se suma a la creciente especialización de la crítica de arte ofreciendo artículos muy minuciosos y poniendo el acento en los problemas que encuentra el artista para fortalecer su ideología sin una idiosincrasia nativa fuerte. Por eso la revista ofrece la obra pintores que se han formado en los centros europeos pero eligen hacer su obra en el país y buscar el “alma del pueblo”.

Los intelectuales que participan como críticos son de un variado color cultural y constituyen una formación cultural donde sus integrantes se asocian por una unión de

⁴⁴ *Ideas y Figuras* Nº 81, 31 de octubre de 1912

ideales o por expectativas coyunturales, en el caso de *Ideas y Figuras* este movimiento es muy notorio articulando una filiación formal en torno a su director que aglutinaba y le daba identidad al grupo que lo acompañaba.