

---

## La colección de facsímiles de Espigas. Entrevista a María

### Amalia García

por Romina Piriz<sup>1</sup>

Asistente de biblioteca y archivos  
Centro de Estudios Espigas  
EAyP - UNSAM

En el marco de la actual circulación nacional e internacional de los facsímiles publicados por Espigas, el 26 de mayo de 2021 entrevistamos de manera virtual a la historiadora del arte María Amalia García —investigadora, docente y actual curadora en jefe de Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires)—, quien se encuentra a cargo de la coordinación general de la colección de ediciones facsimilares de Espigas. Actualmente, el facsímil de *Arturo* acompaña la exposición de la colección permanente del Museum of Fine Arts, Houston. Por su parte, la edición de *Fiesta* fue seleccionada para la exhibición *Alberto Greco ¡Qué grande sos!* (2021), presentada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

García nos relató el origen del proyecto, las publicaciones que le sirvieron de guía y el proceso de toma de decisión en la realización de cada facsímil. También nos comentó las investigaciones que se generaron a partir de las ediciones de *Arturo* y *Fiesta*, y su mirada sobre el rol actual de los facsímiles en las exposiciones de arte.

**Para comenzar, nos gustaría que definas muy brevemente qué es un facsímil.**

**María Amalia García:** Si se busca en el diccionario de la Real Academia Española, aparece la definición de facsímil como una perfecta imitación de un escrito, de un dibujo o de algún material gráfico. A partir de esta noción de lo perfecto, se abren múltiples posibilidades. Los procesos de una edición de este tipo requieren diversas decisiones que se van adaptando a cada contexto, lo que da lugar a que los facsímiles tengan muchas veces características muy disímiles. Por ejemplo, el Centro Editor de América Latina (CEAL) publicó en 1982 una serie complementaria a la *Historia de la literatura argentina* en donde

---

<sup>1</sup> En colaboración con Luisa Tomatti, coordinadora del Centro de Estudios Espigas, EAYP - UNSAM. Edición por Agustín Díez Fischer y María Amalia García. Corrección por Alicia Di Stasio.

---

aparecieron facsímiles de la revista *Martín Fierro* (1924-1927) que son muy distintos a la edición facsimilar publicada por el Fondo Nacional de las Artes. También es importante diferenciar un documento facsimilar de una copia de exhibición. Normalmente hay una confusión en el uso del término. Una fotografía de un documento, impresa para ser exhibida en una exposición, no es un facsímil, sino una copia de exhibición. Un facsímil es una edición. (En nuestro caso, por ejemplo, cuando hicimos el de *Arturo* nos surgió el problema de la disposición del ISBN en el ejemplar, lo que se confrontaba con la idea de la perfecta imitación a que nosotros aspirábamos).

### ¿Cuándo empezó a difundirse la idea de edición facsimilar en la Argentina?

**MAG:** No conozco el momento exacto. Pero es importante destacar que la Nueva Escuela Histórica (con Emilio Ravignani y Ricardo Levene, entre otros), entre 1930 y 1940, en la búsqueda de profesionalización de la disciplina de la historia, editó muchos documentos con el objetivo de construir un discurso científico basado en documentación. No tenían el interés que nosotros mencionamos en términos de esta “perfecta imitación” con respecto a la tipografía, el papel y toda la cuestión estética, pero sí, claramente, ello estaba vinculado a la posibilidad de democratizar, de hacer más amplio el acceso a los documentos. En el ámbito artístico, por ejemplo, en 1947 Domingo Viau publicó el facsímil del álbum *Trages [sic] y costumbres*, de Hipólito Bacle.

### ¿Cuál es tu opinión sobre el carácter de objetos coleccionables que adquirieron los facsímiles?

**MAG:** Eso es un fenómeno recurrente. En el Brasil, por ejemplo, el primer facsímil de *Revista de Antropofagia* —que hoy está completamente agotado— tiene una cotización muy alta dentro del mercado de la bibliofilia. Si bien después se hicieron otros facsímiles de ella, hay que tener en cuenta que los facsímiles buscan ser el reflejo del objeto, pero también poseen la marca temporal del momento de su edición. Es importante señalar que, aunque es un objeto coleccionable, como indicas, el facsímil discute la idea de fetichismo del documento porque, al circular más ampliamente, deja de ser un fetiche que solo puede encontrarse en una biblioteca privada o en el reservorio de una universidad del exterior.

### ¿Cómo y por qué surge la iniciativa de comenzar una colección de ediciones facsimilares dentro de la línea editorial de Espigas?

**MAG:** Siempre me interesaron los facsímiles. Esta acción de traer un objeto del pasado de muy difícil acceso, y poder leerlo y manipularlo como un material de estudio, volverlo vigente en la

contemporaneidad, me parece una idea muy potente. Concretamente, el interés surgió junto a Raúl Naón hace más de diez años, cuando Jorge Schwartz hizo la *Caja modernista*, una edición de facsímiles que recuperaba los principales documentos de la Semana de Arte Moderno paulista de 1922. A mí me encantó ese proyecto, que reproducía *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, y *Paulicea Desvairada*, de Mario de Andrade, entre otros textos y documentos. Entonces con Raúl nos propusimos hacer algo parecido, pero con el movimiento concretista rioplatense. Era un proyecto bastante ambicioso, así que finalmente decidimos focalizarnos en *Arturo* (imágenes 1 y 2). Para su realización fue muy importante contar con dos o tres originales para contrastar si estaban todas las páginas, si no había faltantes, etc. Al ser ediciones artesanales, es importante prestar atención a esas mínimas distinciones entre los ejemplares. Contamos también con el trabajo fotográfico de Oscar Balducci y Viviana Gil, que fue muy importante, porque era necesario tomar primero la fotografía de la página completa y luego de la página sin el recorte en papel ilustración, porque la impresión se da en soportes separados y después se pega de manera artesanal (imagen 3). Respecto de *Arturo*, es preciso señalar que existen otros dos facsímiles: destaco el realizado por Gabriel Pérez-Barreiro en 1994 y publicado por el Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde de la University of Aberdeen (Escocia), que fue retirado de circulación por temas de *copyright*.



Imágenes 1 y 2. Edición facsimilar revista Arturo. Fotografía gentileza Talleres Trama.

Cuando nos dieron el subsidio del Programa de Mecenazgo Cultural en 2017, que coincidió con el momento en el que Agustín Díez Fischer asumió como director del Centro de Estudios Espigas, nos reunimos para pensar formas de integrar *Arturo* a la línea editorial de la institución. Agustín se interesó mucho y fue una pieza clave para la concreción, si bien el proyecto había comenzado con el asesoramiento de Patricia M. Artundo y el aval de Marina Baron Supervielle. Es importante mencionar que Espigas ya venía realizando facsímiles antes de que diéramos inicio a la colección. Me refiero a la publicación facsimilar del libro de Julio Rinaldini *Críticas extemporáneas*, de 2004.



Imagen 3. Edición facsimilar revista *Arturo* (interior). Fotografía gentileza Talleres Trama.

*Arturo* fue un proyecto que disfruté mucho. Gracias al subsidio que nos otorgaron en ese momento, pudimos incluso incorporar las traducciones de los textos, lo que permitió que el facsímil se proyectara

---

internacionalmente. Iniciamos las gestiones con la librería del MoMA para que lo incluyera entre los materiales que ofrecían a la venta. Así, los visitantes pudieron comprar el facsímil en el momento de la reapertura del museo, en octubre 2019; para nosotros fue un grato reconocimiento por la aceptación y la valoración de la calidad del producto. Una vez que hicimos *Arturo*, Agustín fue el que sugirió continuar con la colección.

### **¿Por qué seleccionaste la revista *Arturo* y luego el libro *Fiesta* de Alberto Greco como primeros títulos de la colección?**

**MAG:** *Arturo* era una revista en la que venía trabajando y, como expliqué, la edición original tenía poca circulación. En el caso de *Fiesta* (imagen 4), también yo ya estaba estudiando a Greco y me interpelaba lo que ocurre cuando estás estudiando un tema, y te hablan de un objeto que nunca viste, no sabés dónde está, cómo es (y si existe...). En ese momento solo conocíamos la reproducción en el catálogo de la exposición organizada por Francisco Rivas en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (que luego itineró al Museo Nacional de Bellas Artes). Allí aparecía fotografiado *Fiesta* en blanco y negro, de manera incompleta, y con las páginas desordenadas. Era preciso entender cómo era el objeto. Un libro que, a su vez, inició la carrera creativa de Alberto Greco.

### **¿Qué desafíos tuviste como historiadora del arte al momento de realizar los facsímiles?**

**MAG:** Fue un trabajo que hicimos discutiendo en conjunto. Algunas decisiones fueron más de carácter académico, como la incorporación de un dossier con textos críticos y de las traducciones. En relación con las características materiales del objeto, fue muy rica la sinergia que se dio con Luisa Tomatti y Agustín Díez Fischer; con Marius Riveiro Villar y Carlos Caturini, que tuvieron a su cargo el diseño, y con Carlos Gaudin, de Talleres Trama. Raúl Naón fue un gran compañero en este proyecto y me incentivó constantemente a realizar los facsímiles (fundamentalmente en el caso de *Arturo*); para la publicación de *Fiesta* tuvimos el generoso apoyo de Julián Mizrahi.

En los dos proyectos existió una muy buena interacción, cada cual aportando desde su lugar. Respecto de la materialidad y técnicas de impresión, muchas veces la opinión de Marius Riveiro Villar o Carlos Caturini fue muy importante, al plantearnos las opciones para resolver los desafíos que se nos presentaban. También debíamos adaptarnos a la tecnología actual y a sus posibilidades, porque tenía que ser un objeto reproducible.



**Imagen 4.** Edición facsimilar *Fiesta*, de Alberto Greco. Fotografía gentileza Talleres Trama.

En el caso de *Fiesta*, finalmente decidimos realizar el facsímil de una edición especial de tres ejemplares que Greco produjo (la edición general fue de ciento cincuenta). Nosotros trabajamos con el libro de Raoul Veroni, el editor y autor del grabado, ya que se encontraba en un estado impecable en comparación con otros a los que pudimos acceder. La decisión de emplear tecnologías actuales estaba en la base del proyecto, por una cuestión de costos y accesibilidad. Por ejemplo, por recomendación de Marius, para imitar la visualidad y materialidad de la pintura que Greco usó en las tapas recurrimos a una impresión serigráfica, dado que le otorgaba más cuerpo al trazo. Pero también tuvimos oportunidad de hacer un análisis muy interesante de esos pigmentos utilizados en la portada del ejemplar, que estuvo a cargo de los especialistas Fernando Marte y Marcos Tascón, del Centro TAREA.

---

Con respecto a la materialidad, *Arturo* presenta un debate muy interesante: la cuestión de cómo se había impreso la famosa línea roja en la reproducción de la obra *Composition en blanc, noir et rouge*, de Piet Mondrian, que aparece en la revista. Lidy Prati siempre recordaba haber sido quien pintó a mano la línea roja (imagen 5). Por un lado, existía como prueba tanto el recuerdo de ella como la ilustración de la obra sin la línea que encontré en su archivo. Pero, por otro, tanto Marius como Carlos Gaudin consideraban que esa línea no podía haber sido pintada a pincel; sugerían la utilización de un sistema de sellado. Esa cuestión también se discutió cuando parte del equipo de Espigas fue al Getty Research Institute y observó en detalle el ejemplar que conservan en esa institución. Es un tema de debate en tanto involucra el cruce de saberes interdisciplinarios y análisis materiales que están fuera de nuestro alcance. De todas maneras, yo elijo creerle a Lidy Prati. Su figura estuvo muy atravesada por la falta de credibilidad y ausencia del reconocimiento de su labor (borramiento, como ella decía). Y lo que más me interesa de toda esta historia es que ha sido recuperada y abordada creativamente por artistas contemporáneas argentinas; hay un gesto reivindicatorio de reubicar a la figura de Prati en función de sus aportes al concretismo argentino. Carla Bertone había publicado en 2006 una entrevista en la revista *ramona*, donde transcribió una conversación con Lidy en la que ella explica la cuestión de la línea roja en *Arturo*.<sup>2</sup> Lidy lo repetía todo el tiempo; a mí también me lo dijo. En 2009 Mariela Scafati retomó esa discusión e hizo la muestra *¡Teléfono!* en el Centro Cultural Borges, en un proyecto coordinado por Ana Gallardo; esa exposición se realizó al mismo tiempo que *Yente/Prati* en Malba. En 2016, Mariela repuso la instalación en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti” de La Plata. También Gilda Picabea retomó el tema. Resalto la potencia del relato que se enhebra con la acción y el compromiso de estas artistas mujeres que inscriben la cuestión desde una perspectiva contemporánea.

**¿Qué posibilidades concretas de investigación abrió la publicación de estos facsímiles? ¿Podrías mencionar alguna que se haya llevado adelante?**

**MAG:** Lo que acabo de nombrar sobre Gilda Picabea surge con el facsímil. La idea era que la publicación circulara más allá del campo académico, entendíamos que era importante que llegara a los artistas. Ella se detuvo en una imagen que reproduje en mi texto que acompaña el facsímil, en donde se ven cuatro reproducciones del Mondrian sin la línea roja. Es una foto de relevamiento de archivo en la que aparecen

---

<sup>2</sup> Sobre este tema, ver Bertone, Carla (2006), “Había que borrarle: que es lo que hicieron siempre. Lidy Prati conversa”. Dossier *Muchachas de vanguardia. Tentativas y elementos para una historia de las mujeres en el Arte Madi y la Asociación de Arte Concreto-Invención*, en *ramona: revista de artes visuales* (62), 64-78. Disponible en [http://catalogo.espigas.unsam.edu.ar/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=70986&shelfbrowse\\_itemnumber=59785#holdings](http://catalogo.espigas.unsam.edu.ar/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=70986&shelfbrowse_itemnumber=59785#holdings)

---

las reproducciones de *Composition en blanc, noir et rouge* giradas, sin esa línea. Gilda tomó esa composición para realizar una obra. En 2020 obtuvo la beca Activar Patrimonio para hacer una intervención en la sala en donde se encuentran los artistas concretos en el Museo Nacional de Bellas Artes. La acción pone en escena la cuestión de la homosociabilidad de estos artistas, tema estudiado por Ayelén Pagnanelli<sup>3</sup>. Me da mucha alegría que el facsímil abone debates y acciones en el circuito del arte.

También me parece importante mencionar que, actualmente, los estudios que acompañan a los facsímiles en los *dossiers* forman parte de la bibliografía de muchas de las cátedras dictadas en las carreras afines a la historia del arte.

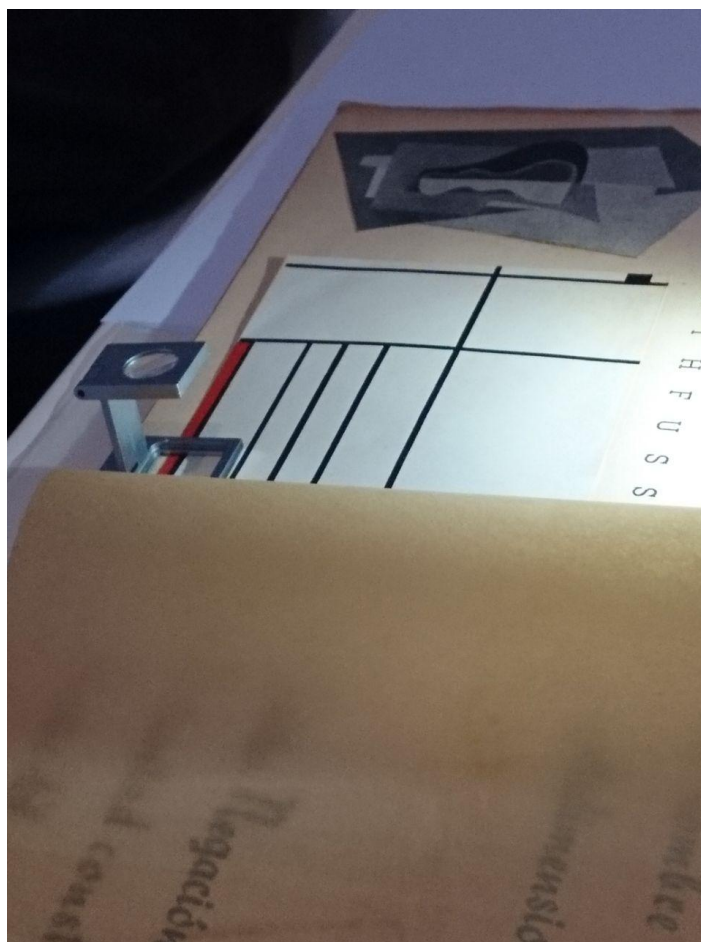


Imagen 5. Estudio sobre ejemplar original de la revista Arturo.

---

<sup>3</sup> Becaria CONICET-CIAP.



---

**¿Cuál creés que es la función que cumplen actualmente los facsímiles en las exposiciones de arte?  
¿Cómo trabajaste el caso de *Fiesta* expuesto en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires?**

**MAG:** Teresa Riccardi fue la primera que exhibió el facsímil de *Arturo* en la muestra *Links. Colección Museo Sívori* (2018). Fue algo que nos dio mucha alegría, porque la edición acababa de salir. En el caso de *Arturo*, que es una revista tan paradigmática, el facsímil acompaña la colección ejemplar que tiene el Sívori de los años 40 y 50. Cada vez se hace más necesario acompañar las obras con esta documentación. Y es particularmente significativo cuando no hay en bibliotecas públicas un original de *Arturo*; todos se encuentran en colecciones privadas. Además, hay una cuestión práctica: cuando se quiere mostrar en una vitrina un artículo y también la tapa de la revista, el facsímil habilita esa posibilidad; también permite una lectura más completa por parte del espectador. Es sumamente enriquecedora la dinámica entre documento y obra.

En el caso concreto de la exposición *Alberto Greco ¡Qué grande sos!* del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (que cocuré con Marcelo E. Pacheco y Javier Villa, con diseño museográfico de Daniela Thomas, Felipe Tassara e Ivan Rösler), fue clave poder contar con el facsímil de *Fiesta*, porque la muestra fue planteada alejada del fetiche de la documentación. Además de un recorte concreto de obras que se encontraban en el país —esa decisión fue tomada al inicio—, buscábamos separarnos del “papelito”, la tarjetita, la carta, etc., que hoy circulan con avidez en el mercado. Esto te obliga a reflexionar sobre quién es el artista y cuál es su legado a recuperar: ¿el artista que te invita a salir a la calle y hace el *Vivo-dito*?, ¿el que busca la circulación ampliada de lo artístico?, ¿o el que hace un dibujito en la servilleta? Es toda una discusión. Nuestra muestra proponía alejarse de esa visión fetichista a través de distintas estrategias curatoriales y museográficas. En ese sentido, el facsímil de *Fiesta* fue muy pertinente, porque nos permitió contar con varios ejemplares y desplegarlo para que se lo pudiera leer en esa “no vitrina” aérea donde está montado (imagen 6). En la lógica de la muestra, era clave resaltar el legado vivo del artista, ponerlo en circulación. Por ende, se trabajó para sacar la documentación de la vitrina, convertir los documentos en organismos vivos y desplegarlos en distintas dimensiones y a través de diversas estrategias (videos, reconstrucciones, evocaciones).

Es importante concluir comentándote que estos son solo los dos primeros ejemplares de una colección que queremos continuar a lo largo del tiempo. Específicamente, nuestra intención es dar acceso a materialidades específicas, que no sean accesibles por la escasez de las ediciones originales, incorporando también investigaciones inéditas sobre estos documentos. Estamos pensando en

proseguir con facsímiles que permitan estudios comparados, y trazar puentes con otras culturas y regiones.



Imagen 6. Edición facsimilar *Fiesta*, de Alberto Greco en la exhibición *Alberto Greco ¡Qué grande sos!* (2021), en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fotografía gentileza Iván Rosler.