

Producción e impacto de los grabados de Victor Delhez en Argentina (1926-1943)

Production and impact of Victor Delhez's printmaking in Argentina (1926-1943)

SILVIA DOLINKO  0000-0002-4121-8415

sdolinko@unsam.edu.ar

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Recibido: 13 de noviembre de 2022 · Aceptado: 4 de febrero de 2023

Resumen

Este artículo indaga sobre algunos aspectos de la carrera profesional en Argentina del artista flamenco Victor Delhez, centrándose en su producción de grabados en las primeras décadas de actuación en Buenos Aires, su inscripción institucional y su fortuna crítica. El trabajo hace foco en el período entre mediados de los años veinte, luego de su llegada a la capital argentina, y principios de los cuarenta con el inicio de su labor docente en la Universidad Nacional de Cuyo. Sus grabados en relieve tuvieron reconocimiento de crítica e instituciones y amplia circulación; celebrados por sus logros procedimentales, su resolución visual y la composición de sus escenarios, realizaron un aporte clave a la ilustración literaria desde la autonomía de la imagen gráfica y, en términos generales, al campo del grabado moderno.

Palabras clave: Grabado; xilografía; modernidad; ilustración; autonomía gráfica; arte en Argentina; Delhez, Victor.

Abstract

This article inquires into some of the aspects of the flemish artist Victor Delhez' professional career in Argentina, focusing on his printmaking on his first decades of intervention in Buenos Aires, his institutional inscription and his critical fortune. This paper focuses on the period spanning from the mid 1920s, after his arrival to the Argentinian capital, to the early 1940s, with the beginning of his teaching work at the Universidad Nacional de Cuyo. His woodcuts had recognition from critics and institutions, and a wide circulation; celebrated because of their procedural achievements, his visual resolution and his spacial composition, his printed body of work made a key contribution to literary illustration since its autonomy from the graphic image and, in general terms, to the modern printmaking field.

Keywords: Printmaking; woodcut; modernity; illustration; graphic autonomy; art in Argentina; Delhez, Victor.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Dolinko, S. (2023). Producción e impacto de los grabados de Victor Delhez en Argentina (1926-1943). Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 54: 75-94.

Producción, circulación e impacto de los grabados de Victor Delhez en Argentina (1926-1943)¹

En 1943 se realizó en la galería Müller de Buenos Aires una exposición de grabados del artista belga Victor Delhez, radicado desde 1926 en Argentina; allí se incluyeron sus estampas para ilustrar *Pobres gentes*, *Ofendidos* y *Humillados* y otras obras de Fedor Dostoievsky junto a su versión de la Danza Macabra. La muestra recibió reseñas elogiosas publicadas en medios de las más variadas orientaciones; uno de los más importantes críticos de arte de la Argentina, Jorge Romero Brest, redactó una extensa nota en la que celebraba esta exhibición, remarcando que “Delhez llega a una expresión de extrema madurez con esta serie de grabados. Están presentes su sensibilidad muy exquisita, que la lleva a crear formas fantásticas de profunda riqueza humana; su inteligencia, que no le permite perderse en la divagación fragmentaria de lo puramente sensible; y su oficio de grabador, que es el elemento cardinal de su trabajo. Además, está presente su aguda y correcta interpretación del grabado de ilustración, alejada por igual de la miope interpretación naturalista y anecdótica del hecho y de la divagación esotérica de expresión decorativa”². Romero Brest refería al grabado de creación y de ilustración como categorías clave para abordar la obra del artista, y también incluía un indicador de la posición de Delhez dentro del campo cultural local de esos tiempos: “alegrémonos de que una exposición de tan alta jerarquía artística pueda realizarse en Buenos Aires por un extranjero que ama a nuestra tierra y se ha connaturalizado con ella”. En efecto, se trataba de un reconocimiento al primer conjunto de estampas realizadas por Delhez en Chacras de Coria, el pequeño pueblo de la provincia de Mendoza donde se había radicado en 1940; al momento de la reseña de Romero Brest, el artista ya formaba parte del cuerpo docente de la Universidad Nacional de Cuyo de esa provincia argentina, luego de un derrotero regional que lo había llevado desde su Amberes natal a Buenos Aires (1926-1932), Cocaraya, Cochabamba, Bolivia (1933-1937), Santiago de Chile (1937-1938) y El Totoral, provincia de Córdoba (1938-1939), para instalarse en la localidad mendocina donde trabajó y vivió hasta su fallecimiento en 1985.

Aunque estuvo asentado en pequeños pueblos alejados de la capital argentina³, la presencia de su obra en galerías y espacios culturales de Buenos Aires fue constante, y estuvo reseñada en los más diversos medios gráficos del país: periódicos masivos como *La Nación* y *La Prensa*, medios locales como el mendocino *Los Andes*, publicaciones de izquierdas como *Argentina Libre* o de extrema derecha como *Crisol* y *La Fronda*. Algunos de esos textos fueron suscriptos por renombrados críticos argentinos, desde Alberto

1 Agradezco a Cristóbal Farmache por haberme brindado un generoso acceso a la consulta del indispensable Archivo Delhez, Chacras de Coria, Mendoza, Argentina. Asimismo, a Gabriela Menéndez y Lucía Gabriela Menéndez en Mendoza y a Lucila Mazzacaro en Buenos Aires, por su colaboración con el registro de fuentes.

2 Jorge Romero Brest, “Grabados de Víctor Delhez”, *Argentina Libre*, Buenos Aires, 8 de julio de 1943.

3 Su espacio en Chacras de Coria era descripto como “una casa a la que no llegan las rutas viales, sino, sólo, las espirituales. Trabaja en su ermita, tal como lo hizo antes en el Altiplano” (Petra Sierralta 1969: 17).

Prebisch, pasando por Julio Rinaldini, Julio Payró y Jorge Romero Brest, hasta Hugo Monzón.

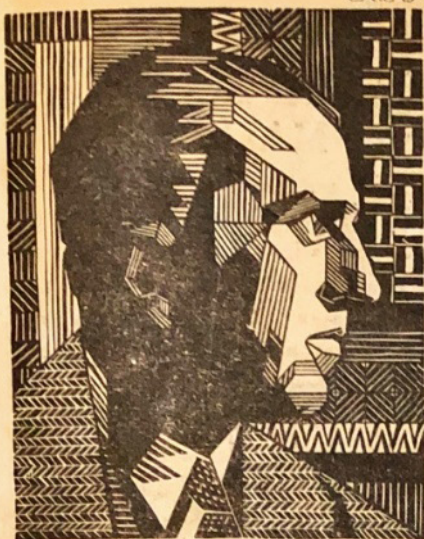
El grabado en relieve fue el medio clave para que Delhez desplegara a lo largo de seis décadas un imaginario que transitó diversos tópicos y poéticas. Su vasta obra tuvo reconocimiento de crítica e instituciones y amplia circulación, fue celebrada por sus logros procedimentales -la obtención de matices dentro de los límites del blanco y negro de la superficie de la madera y su consiguiente impresión en papel, su variedad de texturas y “climas” dentro de la estampa- como también por la resolución visual y compositiva de sus figuras y escenarios y por sus aportes a la ilustración literaria desde una puesta en relieve de la especificidad de la imagen gráfica.

Este artículo indaga sobre algunos aspectos de la carrera profesional de Delhez en Argentina, centrándose en su obra gráfica producida en las primeras décadas de actuación en Buenos Aires, su inscripción institucional y su fortuna crítica, a la vez que sobre sus relaciones con Bélgica sostenidas desde Sudamérica. La propuesta se inscribe en continuidad o diálogo con indagaciones sobre la obra de este artista -Dolinko (2020), Tell (2021), Amigo (2022) y Jorajuria (2022)- que conforman el estado de la cuestión más reciente sobre el tema. El trabajo hará especial foco en el período entre mediados de los años veinte, luego de su llegada a la capital argentina, y principios de los cuarenta con el inicio de su labor docente en la Universidad Nacional de Cuyo, sosteniendo un abordaje sobre el aporte fundamental de Delhez al campo del grabado moderno. Para ello, se ha realizado un trabajo de revisión y sistematización de diversas fuentes documentales, textos críticos y correspondencia inédita procedentes de archivos argentinos, dentro de los que se destaca el extenso y valioso Archivo Delhez que ha resguardado la familia del artista y que ha resultado indispensable para esta investigación.

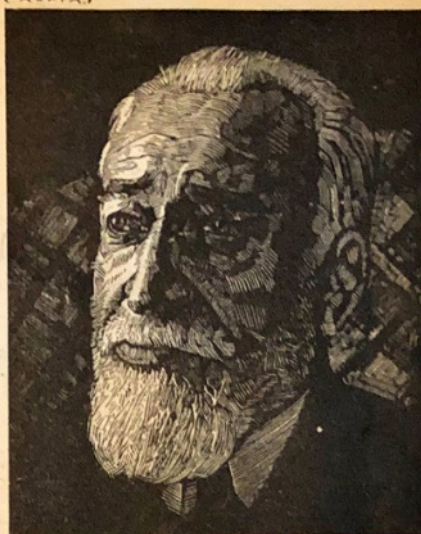
Grabado original, grabado de ilustración

Poco tiempo después de haber arribado a Buenos Aires, Delhez presentó sus grabados, en septiembre de 1926, en uno de los principales espacios de la cultura porteña de aquellos tiempos, la Asociación Amigos del Arte (AAA). Su muestra recibió reseñas elogiosas en medios de difusión masiva, como el diario *La Nación* o la reconocida revista *Caras y caretas*: “Este joven artista belga que expone en los salones de Amigos del Arte representa un notable valor dentro de las nuevas expresiones artísticas. Una serie de excelentes grabados le muestra ya como un maestro en el difícil arte, hace alarde de una técnica completa y, al propio tiempo, nos enseña las múltiples facetas de un espíritu inquieto, sagaz y atormentado por legítima ansia de continua superación”⁴. (Fig. 1).

4 “Exposición de grabados de Victor Delhez”, *Caras y caretas*, Buenos Aires, s/f (septiembre de 1926). Recorte, archivo Delhez, Chacras de Coria, Mendoza, Argentina. (en adelante, AD).



Retrato del señor
Juan M. Acevedo.



Retrato del señor
Manuel Güiraldes.

EXPOSICION
DE GRABADOS

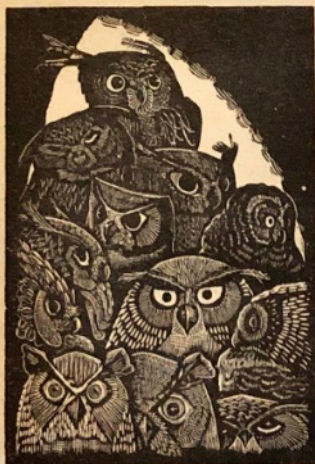
ESTE JOVEN ARTISTA BELGA,
QUE EXPONE EN LOS SALO-
NES DE "LOS AMIGOS DEL
ARTE", REPRESENTA UN NO-
TABLE VALOR DENTRO DE
LAS NUEVAS EXPRESIONES



Retrato del doctor
Vicente Martínez Cuitiño.

DE VICTOR
DELHEZ

DAS, PERO PERFECTAMENTE
LOGICAS. EMPERO, EL RE-
TRATO PARECE SER SU FUER-
TE, Y EN VERDAD QUE EN
ELLO HA LOGRADO MUY IN-
TERESANTES REALIZACIONES



Composición.

ARTISTICAS, UNA SERIE
DE EXCELENTES GRA-
BADOS LE MUESTRA
YA COMO UN MAESTRO
EN EL DIFICIL ARTE,
HACE ALARDE DE UNA
TECNICA COMPLETA Y,
AL PROPIO TIEMPO,
NOS ENSEÑA LAS MUL-
TIPLAS FACETAS DE UN
ESPIRITU INQUIETO,
SAGAZ Y ATORMENTA-
DO POR LEGITIMA ANSIA
DE CONTINUA SUPERA-
CION. DUEÑO DE UNA
VASTA CULTURA, SE
PUEDE ADMIRAR EN
SU OBRA A UNA IMAGI-
NACION PURA, QUE
LE LIEVA A CONCE-
BIR FIGURAS ATREVI-



Ilustración.

Fig. 1. "Exposición de grabados de Victor Delhez", *Caras y caretas*, Buenos Aires, s/f (septiembre de 1926). Recorte. Archivo familia Delhez, Chacras de Coria, Mendoza, Argentina.

Se trataba de una exposición de pinturas, dibujos y grabados, la primera de una larga serie de muestras que el artista flamenco realizó en AAA, espacio de visibilidad y consagración cultural abierto a las más diversas disciplinas artísticas, posicionamientos ideológicos y líneas estéticas activas por entonces en Argentina (Artundo y Pacheco, 2008).

También en la céntrica y elegante calle Florida, donde se situaba AAA, se había presentado este mismo corpus de obra dos meses antes -en julio de 1926-, en la que constituyó la primera exposición de Delhez en Buenos Aires: no casualmente, había sido llevada a cabo en el Cercle Belge. En los catálogos de sendas muestras se explicitaba que “forment l’ensemble d’une collection éditée par l’auteur en 1925 à Anvers. Ils furent imprimés à tirage limité, numéroté et justifié, dans les ateliers Buschmann”. La referencia a la limitación del tiraje en la edición gráfica resultaba poco frecuente para ese entonces en la Argentina, donde el grabado recién comenzaba a ganar cierto reconocimiento como disciplina dentro del campo de las artes modernas. No se hablaba aún en Buenos Aires de la noción de *grabado original* (Dolinko, 2009) pero el concepto estaba implícito en esta aclaración del catálogo de Delhez: las estampas múltiples allí exhibidas conllevaban un criterio de control de la tirada y, por lo tanto, cierta expectativa respecto de su valor simbólico y, también, de mercado. El grabado iniciaba en aquellos tiempos un proceso de diferenciación respecto de la reproducción fotomecánica, impulsado por su reconocimiento como obra de arte: la presencia de aguafuertes, xilografías y litografías en el Salón nacional, en algunas exposiciones en galerías de arte o en instituciones culturales le daba a la categoría “grabado” una importante sanción como disciplina. A la vez, “las técnicas de grabado aplicadas al libro” (Rodríguez Viñuales, 2014) encontraban en ese momento un creciente lugar dentro de la producción editorial. En este sentido, el creciente reconocimiento a la obra de Delhez fue un elemento significativo en ese proceso de validación simbólica.

Pocos años después, en 1929, Delhez exhibió en AAA un conjunto de fotografías experimentales (Tell, 2021). En relación con esa instancia, en una nota en *La Prensa* se las describió como “fotografías originales”⁵. Si bien la noción apuntaba a dar cuenta del grado de “artisticidad” de estas imágenes fotográficas, el registro de lo original como factor de valoración aún a ambas producciones múltiples en las que incursionó el artista -grabado y fotografía-, resultando un hito en relación con los procesos de validación simbólica de la obra multioriginal en el campo cultural local. Grabado y fotografía eran, para entonces, producciones emergentes dentro del campo del arte moderno local. Sin embargo, si la experimentación fotográfica resultó más bien episódica dentro de la larga trayectoria de Delhez, su opción por el grabado fue duradera y prolífica.

En los años veinte, en Argentina, la preferencia por el grabado en madera resultaba más bien particular: para esos momentos de gradual valoración del grabado como obra de arte, la xilografía era una posibilidad poco transitada por los artistas locales, con mayor inclinación hacia el grabado en metal. Algunos artistas de la vanguardia de aquellos

5 En “En el Salón de la Asociación Amigos del Artes realiza Victor Delhez una exposición de fotografías originales”, *La Prensa*, 1 de septiembre de 1929. Recorte AD.

años incursionaban en esta técnica, como Norah Borges o Juan Antonio Ballester Peña, quienes hacia fines de la década coincidieron con Delhez en el núcleo de Convivio y los Cursos de Cultura Católica en Buenos Aires (Amigo, 2022). Pero si en la obra de estos artistas la xilografía se acotó a su práctica en esa década en particular, Delhez sostuvo su producción en grabado en madera a lo largo de toda su carrera artística, con reconocimiento por parte de instituciones y colegas. Fernando López Anaya, referente del grabado moderno argentino, remarcaba que “Delhez no desmiente su escuela flamenca, tanto en su temática como en su práctica operatoria: ‘le bois debout’ juega un papel predominante en la complicada técnica que utiliza, ya que permite el libre juego de los buriles de ‘velocité’” (López Anaya, 1963: 49), destacando el rol de sus recursos técnicos en los impactantes resultados visuales de su obra.

Delhez mantuvo a lo largo de su vida artística vínculos sostenidos con referentes del arte en Bélgica. Entre ellos, destaca la figura de Michel Seuphor -compañero de estudios desde su adolescencia en Amberes y “guide tant au point de vue critique d’art comme a celui de critique d’esprit evangélique en art”⁶, quien fue su gran interlocutor flamenco. De su correspondencia se desprende el grado de afecto entre ambos; así en sus cartas dirigidas desde Anduze a Chacras de Coria, Seuphor se dirigía a él como “mon frère” y por su parte, firmaba como “ton frère affectueux” o le ofrecía colaboración. Delhez le comentaba respecto de su preferencia por el grabado en madera frente al aguafuerte: “Le burin est gravure 100%. Dans chaque ligne on sent la matière et sa resistences au trait que de ce fait se purifie et se ‘sensibilise’ plus a la volonté. Evidemment que je me sens attiré invariablement au bois que a la pureté de la gravure joint la valeur maximum du plain blanc-noir et le registre infini de la contexture picturale des gris. Cela pourrait etre au détrimet de la simplicité, mais crois-tu qu’on peut s’imposer la simplicité?”⁷.

El vasto corpus xilográfico de Delhez abarca una diversidad de imágenes: desde las excepcionales xilografías abstractas de los años veinte -atípicas dentro de los parámetros iconográficos para la disciplina en esos momentos, más bien ceñidas a la figuración narrativa- hasta las complejas composiciones de la serie *Arquitectura y nostalgia*. Entre ellas realizó paisajes y también retratos: registros de personalidades de la cultura local, de lugareños en tanto “hombres de pueblo”, autorretratos y, muy ocasionalmente, de figuras de la historia o la política argentina: Domingo Sarmiento, José de San Martín, Juan Domingo Perón, Eva Duarte (estos últimos, realizados en 1952 durante la primera presidencia peronista). En Buenos Aires, realizó y expuso retratos xilográficos de personalidades del medio social y cultural porteño como Roberto J. Payró, Manuel J. Güiraldes, Francisco Llobet, Gustavo Pueyrredón, del artista uruguayo Pedro Figari y de Juan Manuel Acevedo; en Bolivia y Mendoza también realizó retratos de personalidades del arte local. (Fig. 2).

6 Carta de Delhez a Seuphor, Chacras de Coria, 21 marzo 1947. AD.

7 Idem.

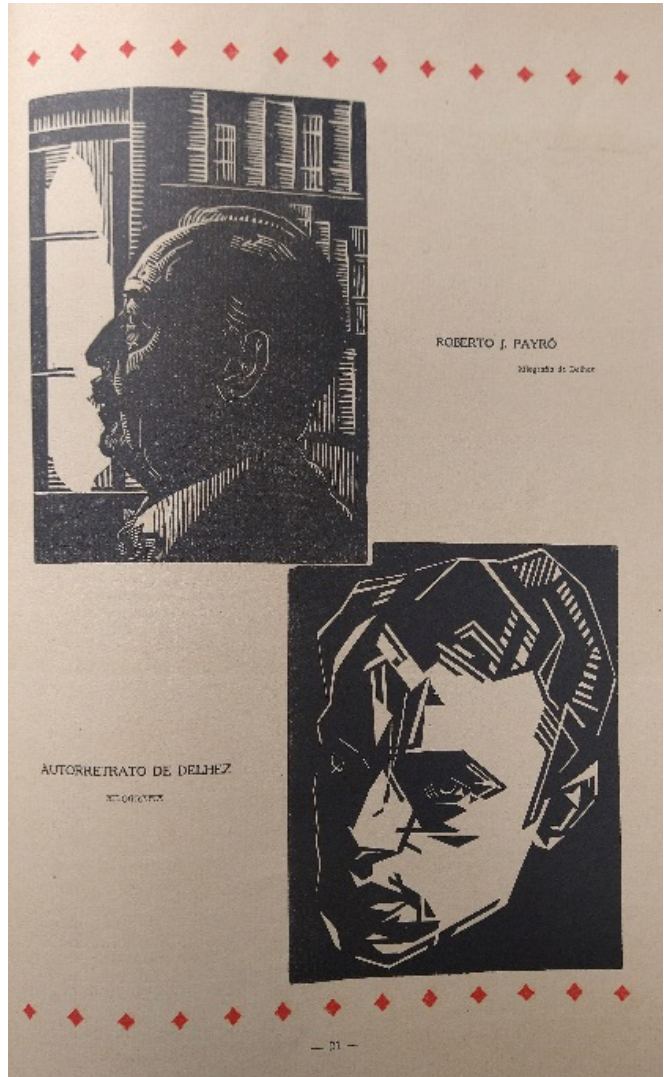


Fig. 2. Víctor Delhez. Retrato de Roberto J. Payró y autorretrato. Xilografías reproducidas en *Aurea. Revista mensual de todas las artes*, a. 2, n. 13, mayo-junio de 1928, 21.

Muy especialmente, desarrolló series de grabados a partir de textos de la literatura universal: imágenes para versionar visualmente sonetos de Charles Baudelaire y novelas de Fedor Dostoievski, estampas para ilustrar *A dreamer's tales* de Lord Dunsany, Los Santos Evangelios y el Apocalipsis de San Juan. La tradición noreuropea tuvo su particular impronta en su prolongada serie de la Danza macabra, aquella que más estimaba de entre su producción y con cuya primera estampa obtuvo en 1939 el Premio a artistas extranjeros en XXIX Salón Nacional de Artes Plásticas⁸. Respecto de esta serie, el es-

8 “Para algunos mis ilustraciones de Dostoievsky son mi apogeo. Para la mayoría lo es el Apocalipsis. Para otros lo es Baudelaire y la Danza Macabra. Para mí, a quien nada le cuesta mirar su trabajo como si fuera de un extraño, lo es la última”. Carta de Delhez a Fernando Diez de Medina, citada en Petra Sierralta (1969: 30).

critor Horacio Schiavo sostuvo que el artista seguía allí la “tradición de todo grabador flamenco, en la que ha logrado un patetismo insuperable en gama nocturna y poderosa de un auténtico poeta que a la vez fuera grabador”⁹. En esa misma nota, el autor situaba a Delhez trabajando en su taller de Chacras de Coria en tanto “laboratorio” y a la vez “lugar de descanso del artista que descansa trabajando” con grabados que, enmarcados, “han roto con la costumbre del grabado para la carpeta”.

En efecto, aunque Delhez realizó un intensivo trabajo de creación de imágenes vinculadas a textos literarios, siempre consideró a sus grabados como obra autónoma y, en este sentido, puede encontrarse un gesto modernista asociado en cierto sentido a su contacto con vanguardias europeas y argentinas. Las más relevantes ilustraciones de Delhez no fueron concebidas a partir de un encargo de alguna casa editorial, como sucede generalmente con el grabado de ilustración sino que, contrariamente, el artista las creó pensando e investigando sobre esos textos sin explícito objetivo editorial. De hecho, fueron presentados como conjuntos de estampas en galerías de arte y en espacios culturales significativos, y su publicación fue una consecuencia posterior, incluso largamente demorada en algunos casos¹⁰.

La crítica contemporánea resaltó en numerosas ocasiones su creatividad visual e independencia en la resolución técnica por sobre la sujeción a la narración literaria; en el caso de sus imágenes para *Crimen y castigo* de Dostoievski, se enfatizaba: “La primera impulsión que provocan los grabados es correr a la biblioteca y pedir perdón al gigante de las letras rusas por las medidas mezquinas con que lo hemos juzgado. Delhez nos da una nueva pauta. Una nueva proporción para medir el genio. [...] Las ilustraciones de Delhez llevan la novela al gran estante del arte. [...] ha depasado el límite del ilustrador. Hay una nueva obra de arte, que se sirve de Dostoievski. Pero ese es un pretexto”¹¹.

Dentro de este conjunto, me interesa centrarme particularmente sobre sus imágenes para *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, corpus significativo dentro de la obra de Delhez y que -con gran suceso de crítica y dos muestras consecutivas en AAA- significó un momento de importante consagración del artista.

Exposiciones y recepción crítica

Con ocho exposiciones individuales entre 1926 y 1940, Delhez fue uno de los artistas que más asiduamente expusieron en Amigos del Arte, institución que, como ya se mencionó, fue un espacio clave del campo cultural de Buenos Aires¹². Estas instancias de

9 Horacio Schiavo, “Noticia de Víctor Delhez”, *Tribuna*, 9 de marzo de 1947. Schiavo fue uno de los principales interlocutores intelectuales de Delhez en la Argentina.

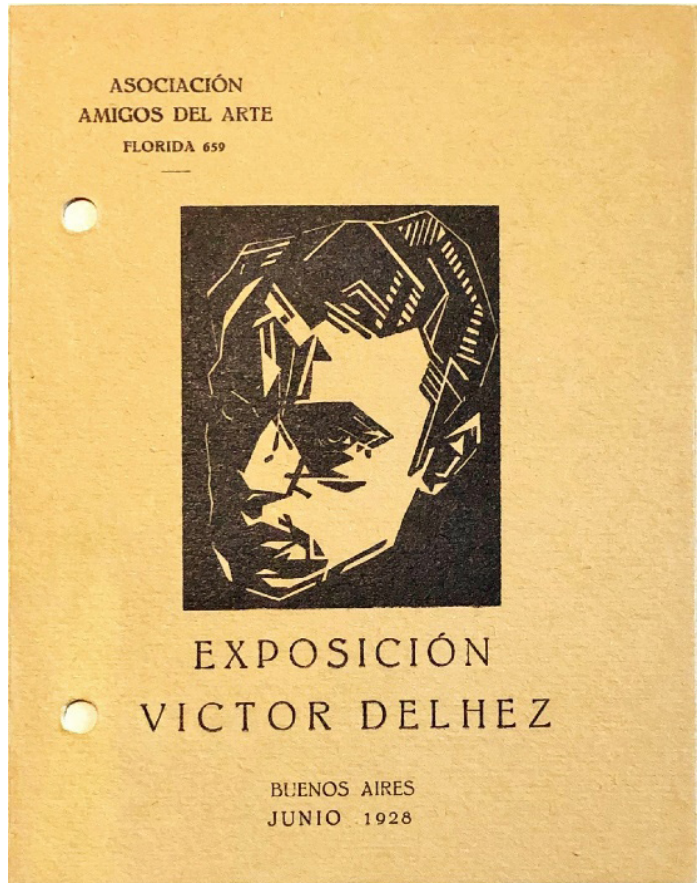
10 Realizadas en los años treinta, *Les Fleurs du mal* y los Evangelios fueron publicados recién dos décadas más tarde, por la editorial Kraft.

11 V. de L. T., “Xilografías de Víctor Delhez”, *El Mundo*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1946.

12 En 1926 presentó la ya mencionada muestra de pinturas, acuarelas y grabados; en 1928, retratos xilográficos; 1929, fotografías; 1932 y 1933, primera y segunda parte de las ilustraciones para *Les fleurs du mal*; 1937, imágenes para ilustrar Los Santos Evangelios y Lord Dunsany; 1938, nuevas imágenes de los Evangelios y retratos de personajes bolivianos, y una última exposición en AAA, en 1940, también de grabados.

presentación pública de la obra del artista alternaron con otros espacios de visibilidad. Por ejemplo, algunos meses después de su exposición de retratos xilográficos en AAA (Fig. 3), presentó su obra en los salones de los Cursos de Cultura Católica asociados al grupo Convivio, en la calle Alsina 830.

Fig. 3. Tapa del catálogo de la exposición de Delhez en la Asociación Amigos del Arte, Buenos Aires, junio de 1928.



Catolicismo y modernidad artística se articulaban como principales ejes de interés vital e intelectual de Delhez (Amigo, 2022), puestos en acto dentro de ese espacio del circuito de la amplia modernidad porteña¹³. En esas exposiciones de 1928, Delhez presentó, junto con una serie de retratos, algunas xilografías calificadas como “composiciones libres” que se vinculaban a poéticas de la abstracción verdaderamente excepcionales dentro del grabado local. Alberto Prebisch apelaba a los orígenes flamencos

13 Delhez participó como ilustrador en las revistas católicas *Criterio* (primera época, 1928-1930) y *Número* (1930-1931), donde escribió artículos sobre arte. Los Cursos de Cultura Católica se proponían “el estudio en común de la doctrina católica, y su más amplia difusión, para que ella inspire y oriente todos los actos del hombre, públicos y privados. Constituyen un hogar espiritual y sus actividades ofrecen, a todos, oportunidad y medios de formar o confirmar su conciencia de hijos de Dios y de la Iglesia”. Circular informativa de los CCC, ca. 1929, reproducido en catálogo *Convivio de los Cursos de Cultura Católica (Artes y Letras) 1927-1947*, Museo de arte español Enrique Larreta, Buenos Aires, abril-mayo de 1996.

del artista para remarcar que “es en las composiciones libres en que Delhez, al par que satisface las exigencias particulares de la materia con que se expresa, se encuentra más de acuerdo con su temperamento imaginativo e inquieto. La imaginación, una imaginación torturada y romántica de hombre nórdico, le presta un sabor característico a esta parte de su obra. De ella extrae con exclusividad los elementos primeros de los grabados que la integran. Pero Delhez no se entrega sin control a las sugerencias de aquella facultad dominante de su temperamento. Un cuidado escrupuloso de la composición -afán puramente intelectual que desmiente el pretendido surrealismo de algunas de sus producciones- modera su fantasía y la sustrae de los peligros de un fácil decorativismo”¹⁴. Si la imagen abstracta resultó una rareza dentro del corpus gráfico de Delhez, la referencia a la procedencia del artista fue, a lo largo de su vida, un dato recurrente: la prensa continuó aludiendo a él como artista flamenco o, en alguna ocasión, flamenco-argentino.

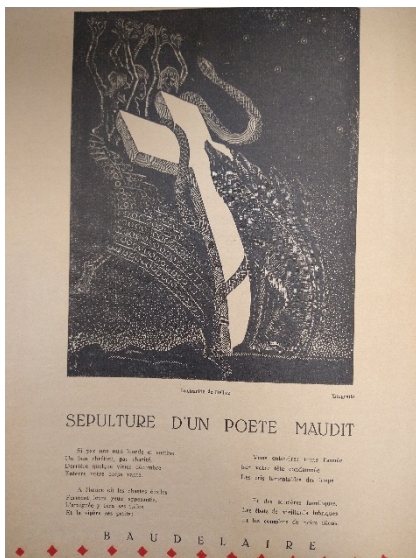


Fig. 4. Victor Delhez. “Sepulture d’un poete maudit” de Charles Baudelaire. Xilografía reproducida en *Aurea. Revista mensual de todas las artes*, a. 2, n. 13, mayo-junio de 1928, 22.

En 1928, al momento de la exposición de retratos xilográficos y “composiciones libres” en AAA, se publicó en la revista *Aurea* un texto sobre Delhez -donde se destacaba que “acentúa cada día sus singulares aptitudes y afina más su espíritu frente a los horizontes ilimitados del arte moderno”, junto a una nota del propio artista sobre el uruguayo Pedro Figari, y la reproducción de algunas de sus xilografías recientes. Entre esas obras, se encontraba el poema “Sepulture d’un poete maudit” de Charles Baudelaire junto a la interpretación gráfica de Delhez. La centralidad compositiva e iconográfica de la figura de la enorme cruz, cuya estructura blanca resalta frente al oscuro fondo

14 Alberto Prebisch, “Victor Delhez (Convivio)”, *Criterio*, Buenos Aires, 8 de noviembre de 1928.

nocturno de la imagen, da cuenta, en esa primera aproximación al universo baudelairiano, de la impronta católica de la versión del artista flamenco¹⁵. (Fig. 4).

Fue recién en octubre de 1932 que se hizo público un corpus de sus xilografías sobre la obra de Baudelaire, cuando se exhibieron en la sala V de la AAA treinta xilografías para ilustrar *Les fleurs du mal*. Esta fue la primera serie que Delhez dedicó al poeta francés, continuada al año siguiente con otras tantas estampas que completaban la serie de 60 imágenes, también presentadas en una segunda exposición en AAA inaugurada a fines de junio de 1933¹⁶.

La obra del belga no era desconocida para el público de dicha asociación: luego de la primera muestra en 1926 ya comentada, había presentado distintas obras en nuevas exposiciones. A la vez, la AAA había reproducido hacia 1930 cuatro obras del “xilógrafo belga contemporáneo” -el *Retrato de Pedro Figari*, *El monje malo* y dos de sus “raras” obras abstractas- dentro de su importante programa de edición de decenas de miles de tarjetas postales con obras de los más variados artistas presentes en la Argentina y que, desde las posibilidades de la impresión industrial contemporánea, contribuyeron a la construcción de una cultura gráfica extendida. (Fig. 5).

Si bien la visibilidad y el reconocimiento que tenía el artista era creciente desde su llegada a Buenos Aires, la muestra sobre *Les fleurs du mal* resultó un momento consagratorio, con fuerte impacto en el campo local y numerosas reseñas elogiosas. “L’exposition de M. Victor Delhez est, non seulement la plus parfaite de celles qu’il a réalisées jusqu’ici, mais encore une des plus belles manifestations artistiques que nous ayons eues depuis longtemps a Buenos Aires”.¹⁷ Muchas de las notas publicadas en la prensa porteña señalaron positivamente las estrategias del artista para ilustrar a Baudelaire sin caer en una mera sujeción literal a las palabras del francés: encontraban en las estampas xilográficas un plus inherente a su propia visión creativa. Mientras que la reseña crítica en el diario *La Prensa* señalaba que Delhez –“intérprete sutil y acabado de Baudelaire”- se había planteado el “difícil problema de crear con la técnica del grabado un mundo de sugerencias como lo hizo el poeta con la palabra”, en *La Nación* se destacaba que “es bello observar cómo ve el xilógrafo lo que vio el hombre melódico de la rima; es a no dudarlo un noble problema de psicología determinar cómo se identifican la sensibilidad del trazo y la cadencia del ritmo. Porque este es el cuño inequívoco de Victor Delhez: el haber logrado poner en sus maderas un puro acento de poesía”¹⁸.

15 En página 22 de *Aurea. Revista mensual de todas las artes*, a. 2, n. 13, mayo-junio de 1928. En p. 20, la nota “Victor Delhez”, de Silvio Liviano.

16 Esta muestra fue simultánea a la de cerámicas de José de Bikandi y de obra religiosa de Alfredo Guido en AAA. Unas semanas antes se había presentado la exposición del mexicano David Alfaro Siqueiros, célebre por el escándalo producido por sus provocativas conferencias en la entidad. Esta conjunción de nombres, con estéticas y líneas ideológicas tan diversas, da buena cuenta de la amplitud del programa sostenido por la Asociación en esos años.

17 “Exposition Victor Delhez”, *Le courrier de La Plata*, 9 octubre 1932.

18 “Serán inauguradas exposiciones de importancia. La muestra de Pedro Figari, el sutil intérprete de nuestro pasado-Los grabados de Victor Delhez”, *La Prensa*, 5 de octubre de 1932 y “Exposiciones. Victor Delhez”, *La Nación*, 15 de octubre de 1932.

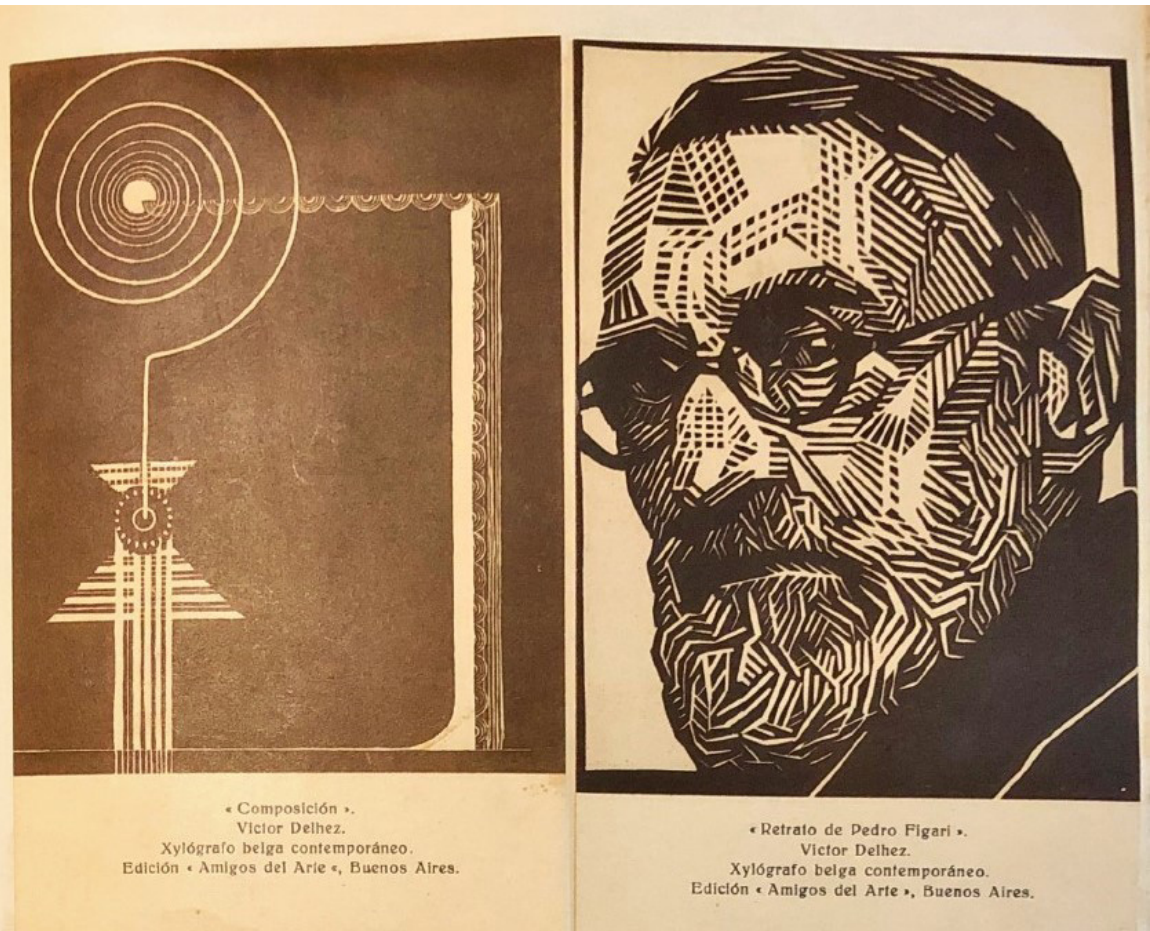


Fig. 5. Victor Delhez. *Composición* y *Retrato de Pedro Figari*. Reproducción de xilografías en tarjetas publicadas por la Asociación Amigos del Arte.

En esta última nota aparecía, brevemente, un dato notable: en dicha muestra, “junto a estas láminas expone Delhez algunas de las maderas grabadas, las de técnica más sutil y, también, más imprevistas. El cotejo viene a refrendar lo ya sabido con respecto a la profundidad de su obra”. En efecto, las matrices para la impresión no eran objetos que formaran parte de las exhibiciones, sino que solían quedar acotados a la intimidad del trabajo en el taller como espacio inaccesible y, por lo tanto, invisible. Su presentación como parte de la exposición resultaba entonces una elección excepcional, tal como lo era su exploración del grabado abstracto y su experimentación fotográfica.

Su interpretación de los versos del francés apuntaba también a expresar aspectos que el artista entendía como poco considerados: mientras que, en carta a Seuphor sostenía años después que sus ilustraciones para Baudelaire “se dirigeaient vers une idé religieuse”, comentaba en una entrevista que “los últimos estudios que se han hecho

sobre él demuestran que era, ante todo y sobre todo, un místico. Un místico puro, apasionado como Santa Teresa, con un choque entre la materia y el espíritu en que siempre ha salido florando el espíritu y levantándose a las regiones sidéreas. [...] Nunca ha florecido el mal en este altísimo poeta que lo ha fustigado con siete látigos flamígeros en cada uno de sus poemas. Por eso yo he puesto en todas las ilustraciones para su libro algo de alado, de puro, de angélico”¹⁹.

Años después, en polémica epistolar con Julio Payró -cuando el crítico de arte cuestionó el enfoque conservador de sus ilustraciones para los Evangelios, valorando en cambio la figuración moderna de sus grabados para *Les Fleurs du Mal*- Delhez manifestó que “Baudelaire se encuentra muy cerca de nuestra inquietud temporal, renueva ansias y miserias cuyo aprofundirse [sic] nos lleva inmediatamente a su faz eterna viviente para siempre en los Evangelios”²⁰.

Si catolicismo y modernidad artística eran los principales intereses de Delhez, seguramente la serie de Baudelaire representa el ejemplo más logrado de su articulación. El artista desplegó diversos recursos técnicos y compositivos para concretar un conjunto de imágenes deslumbrantes, de climas inquietantes: panoramas de ciudades, detalles de calles deshabitadas o con figuras fantasmales, objetos impredecibles como las dos cartas en primer plano de la notable *Spleen* (Fig. 6).

Fig. 6. Victor Delhez. *Spleen* (para *Les fleurs du mal*). (1932-1933). Xilografía, 50 x 31,4 cm. Colección particular.



19 Maud D’Abril, “Hablemos de Usted mismo, Delhez. La sencillez de un gran artista”, *La Gaceta de Bolivia*, s/d, AD.

20 Carta de Delhez a Payró, 3 de febrero de 1941. Julió Payró letters received, 1937-1971, Box 1, folder 10, Research Library, The Getty Research Institute. Agradezco a Juan Cruz Pedroni por facilitarme este documento.

Entre el conjunto se encuentra *Les aveugles* (Fig. 7), estampa en diálogo compositivo con otra xilografía de la serie, *Les petites vieilles* (Fig. 8); en la imagen se destaca, dentro del grupo de hombres ciegos en una calle parisina, el retrato del poeta. “Las caras dolorosas, paráliticamente alzadas, en el primer plano de la estampa parecen mirar más allá de la negrura que los envuelve. Y en medio de ellas está el único rostro que ve, el rostro de Baudelaire. Mira también hacia lo alto, angustiado y maravillado. Forma con ellos una sola masa, una sola ansiedad”: así describía Carlos Alberto Leumann la imagen de *Les aveugles* en la nota publicada en *La Prensa* a página completa, y que incluía su reproducción en gran tamaño²¹. Roberto Amigo (2010: 27-28) sostiene que esta reproducción tuvo impacto en Antonio Berni al momento de concebir su pintura *Manifestación* como aporte al debate interno del Partido Comunista argentino en su discusión, en la esfera cultural, con los grupos católicos. La circulación de la imagen de Delhez tenía así alcances y efectos impredecibles.

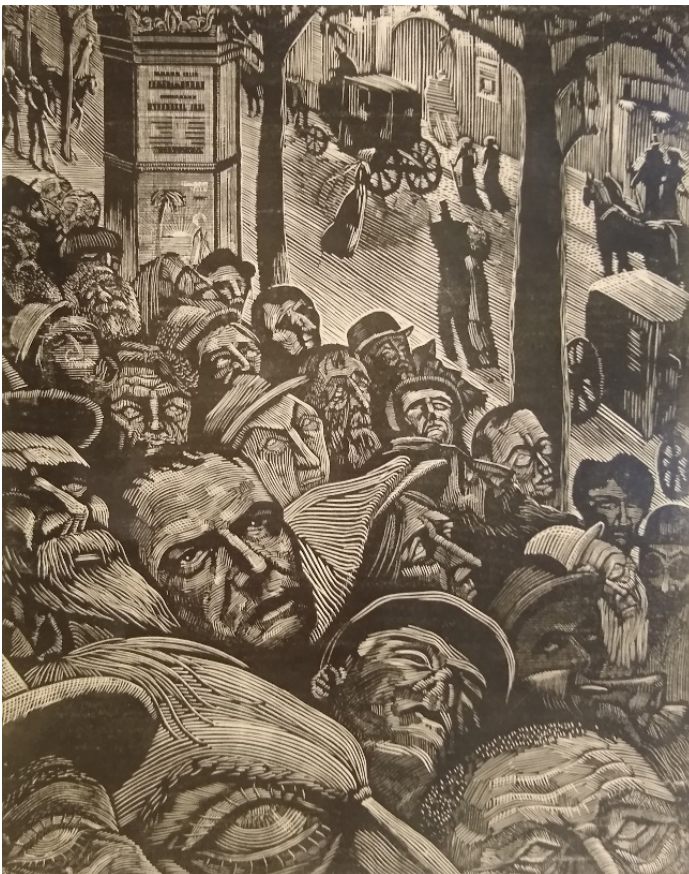


Fig. 7. Victor Delhez. *Les aveugles*, (para *Les fleurs du mal*), (1932-1933), xilografía, 50 x 31,4 cm. Colección particular.

21 Carlos Alberto Leumann, “Un ilustrador de Baudelaire”, *La Prensa*, 4 de junio de 1933, sección tercera, p. 1. El año anterior, Delhez había realizado la imagen de tapa del libro *El país del relámpago* de Leumann (Gutiérrez Viñuales 2014: 164).

Fig. 8. Victor Delhez. *Les petit vieilles* (para *Les fleurs du mal*). (1932-1933), Xilografía, 50 x 31,4 cm. Colección particular.



Entre América y Bélgica

Poco después de su exposición consagratoria de 1933 con *Les fleurs du mal* en AAA, Delhez se alejó de su vida en la intensa capital argentina para mudarse a una estancia en Susicollo, en el estado boliviano de Cochabamba. Parece difícil encontrar mayor contraste, entre la principal metrópolis cultural de Sudamérica por aquellos años treinta, y la pequeña locación andina. Fue allí donde realizó su serie sobre los Evangelios y donde desarrolló su relación amistosa con el escritor Fernando Diez de Medina, quien comenzó a escribir sobre él presentándolo como “une étoile flamande dans les cieux du Sud”, y a su producción como “arte nocturno”, texto que circuló por distintas publicaciones contemporáneas²². Era este un anticipo de la “biografía poética” de Delhez que el autor

²² Fernando Diez de Medina, “Una estrella flamenco en los cielos del Sur. El arte nocturno de Víctor Delhez”, *La Nación*, Santiago de Chile, 12 de enero de 1936, p. 3; *Repertorio Americano. Semanario de Cultura Hispánica*, a. XVII, n. 744, San

boliviano publicó en Buenos Aires en 1939. Allí sostenía que, en su opción por la xilografía, Delhez debió “luchar directamente contra la resistencia de una superficie hostil, que obliga a practicar un arte directo, sin trucos ni recursos. El grabado en madera es en cierto modo de la sombra y esto acabó por definir su elección: un nórdico no puede trabajar a plena luz”. (Diez de Medina 1939: 56). En lo que refiere a la materialidad de este volumen publicado por la editorial Losada, se consideró que “es un libro que honra triplemente al biografiado, al autor y a las prensas argentinas”²³.

Durante su permanencia de un lustro en Bolivia, el artista siguió realizando numerosas exposiciones en territorio americano, a la vez que retomó sus contactos con la escena artística de Bélgica. Mientras que sus imágenes para los Santos Evangelios circulaban por Bolivia, sus estampas se expusieron en Amberes y en Bruselas. Del 25 de abril al 6 de mayo de 1936 se presentaron en la Salle Akos (Place Saint-Nicolas, 10, Anvers) estampas de esa misma serie religiosa junto a otras de temas bolivianos y algunas de *Les Fleurs du Mal*; en 1938 volvió a exponer en ese mismo espacio. Entre medio, del 6 al 17 de marzo de 1937, expuso en Bruselas: “Au Palais des Beaux-Arts expose un artiste belge inconnu ou presque dans son pays, mais que a conquis une enviable notoriété en Amérique du Sud”²⁴. La facilidad económica y material de circulación de la xilografía posibilitaba que la obra del belga, producida y enviada desde suelo americano, volviera a ser presentada en su país natal. Pocos meses después se realizaba otra exposición de Delhez en AAA, en esa ocasión presentando también su obra sobre los Evangelios; en la reseña de *La Nación* se destacaba la vinculación con la capital argentina y la cualidad dinámica de la difusión de estas obras, que “nos llegó tras el éxito afirmativo de Bélgica [...] Envió sus láminas a Europa, más también las remitió a Buenos Aires. Sintió, como otros, el hechizo de esta resonante capital. Le halaga refrendar en Buenos Aires el triunfo reciente de Bruselas. Hay en este anhelo suyo mucho de amor al país, a cuyo arte le vincula una acción ejemplar”²⁵.

Fue en ocasión de su exposición en el Palais de Beaux-Arts de Bruselas que Seuphor -con quien había retomado comunicación epistolar estando radicado en Bolivia, hacia 1934- suscribió un texto sobre Delhez -“celui que fut le meilleur ami de ma jeunesse auvernoise”-, situando los inicios de su obra en el contexto de la “brusque floraison de la gravure sur bois [...] un faveur générale et subite du noir et blanc en Belgique dans les années qui suivirent la primera guerre mondiale”. A continuación, comentaba para el público europeo la recepción de Delhez en Argentina y Bolivia: “le public de ces lointains pays n’a pas perdu le nerf de la curiosité ni le don de l’étonnement. Il a bien

José, Costa Rica, 16 de enero de 1936; “Une étoile flamande dans les cieux du Sud” en *Tribune* 1937, Bruxelles, automne 1937, entre otras. AD.

23 “El arte nocturno de Víctor Delhez, de F. de Medina”, en *Orientación*, 4 de mayo de 1939. Archivo Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires. En esta publicación vinculada al Partido Comunista argentino, se destacaba de la obra del grabador “las ilustraciones de los Evangelios, en las que Delhez vuelca su saber de artista y fervor de cristiano libre”.

24 “Les expositions”, *Midi Journal*, 10 mars 1937, AD.

25 “En Amigos del Arte se exhibe una serie de grabados enmadera”, *La Nación*, 19 de junio de 1937.

voulu prêter quelque attention à l'art de Delhez, et, aussitôt ce premier pas fait et cette bonne volonté esquissée, il a vu qu'il y avait là quelque chose d'extraordinaire. Chaque bois de Delhez a été pour les intellectuels argentins et boliviens une vraie révélation"²⁶.

En ese mismo texto, Seuphor alentaba al público belga a estar “ouverts et accueillants” respecto de la obra de Delhez: “ils connaissent la grande joie de découvrir un monde, car chaque gravure de Victor Delhez est réellement cela: un monde qu'on ne cesse de pénétrer, de mieux comprendre, d'appréhender à soi”. A la vez, ponía allí en comparación a Delhez con otros grabadores belgas contemporáneos, como Jan Cantré, Van Straeten o Frans Masereel; en su lectura, frente a la obra de los otros artistas, “les gravures de Delhez contiennent une plus grande sédimentation de vie profonde, d'humanité secrète, ce que fait que cet art est destiné à conquérir plus sûrement, à parler plus longuement à l'homme”.

Precisamente, a principios de los años treinta, mientras Delhez era consagrado por la crítica y las instituciones, la obra de Masereel también circulaba con gran impacto en los medios gráficos de Buenos Aires. Distantes ideológicamente y cercanos en términos disciplinares, e incluso, en ciertos casos, iconográficos, Delhez y Masereel eran dos artistas belgas que dejaban su impronta visual en la cultura argentina²⁷. El propio Delhez daba cuenta de su relevancia cuando mencionaba el nombre de Masereel ante la pregunta “¿Cuál es a su juicio el más grande de los xilógrafos?”²⁸.

El extenso intercambio epistolar entre Delhez y Seuphor se centra en particular sobre sus respectivas obras en curso. Por momentos, Seuphor aborda temas de actualidad -por ejemplo, su inquietud y reflexión ante el inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial; por momentos, Delhez se explaya sobre el rol del artista católico cristiano. En una carta de 1937, Delhez alude a la noción de la “raza” o procedencia (flamenca, en su caso) como aspecto que, desde su postura, aparece como una marca determinante para pensar su obra: “Mon travail a les teintes du crépuscule [...]. C'est possible que j'aime la brume pour ce qu'elle contient de soleil. Je suis Flammand et flaminguant même quoique je ne crois pas pouvoir vivre en Flandre ou sûrement mon caractère serait pri pour éminement latin. Comme tout ceux qui s'éloignent de leur terre natale mais qui cependant emportent profondément les caractères de leur race, l'entièreté de leur qualités raciales ce suréve sur un terrain ou ces qualités impregnent le mécanisme d'absorption d'idées et de thèmes étrangers. N'est-ce pas un bon chemin vers l'universalité? D'autre côté n'avons nous pas vu que chaque fois qu'un artiste atteint le grand fond de sa race son œuvre perce et devient universelle. Ne serait-ce pas parce que Cervantes est SI espagnol, Wagner SI Allemand, Shakespear SI Anglais... qu'ils devinrent universaux? Je crois que plus qu'on descend en soi-même plus on touche le fondement de sa race, le vrai fondement qui touch toute l'humanité”²⁹.

26 Michel Seuphor, “Victor Delhez, xylographe”, *XX Siecle*, 21 mars 1937, AD.

27 En el caso de Masereel, es notable el impacto que tuvo en la obra de Víctor Rebuffo, xilógrafo activo en Buenos Aires desde fines de los años veinte, a la par de Delhez.

28 “Los cursos de cultura católica. El arte xilográfico en la pintura”, *El Diario*, 5 de diciembre de 1928, AD.

29 Carta de Delhez a Seuphor, Cocaraya, 14 janvier 1937, AD.

Por su parte, Seuphor recomendaba y alentaba a la distancia: le ofrecía colaboración para establecer contactos en Bélgica, le preguntaba por su obra, elogiaba sus grabados, le facilitaba referencias bibliográficas; a fines de los años cincuenta, solicitó a Delhez imágenes de sus primeras xilografías abstractas: en 1961, dos de éstas fueron incluidas por Seuphor en su libro *L'art abstrait 1918-1938*, publicado en 1972 en París por Maeght Éditeur. Resulta interesante cómo, en 1937 -pesimista ante el panorama europeo- opinaba sobre la radicación de su amigo en suelo americano:

“Dans l’une de mes dernières lettres je te parlais de l’utilité pour toi et pour ton art de revenir pour quelque temps en Europe, de reprendre contact -après une si longue absence- avec la pensée dirigeante, avec les jeunes écoles et les vieilles traditions. J’avais tort de te donner ce conseil. On croit trop facilement que ce que l’on tient est indispensable aussi pour les autres, et nous oublions volontiers que les autres ont reçu également ce qui leur est indispensable et que leurs besoins sont différents des nôtres. Reste ou tu es. Tu as trouvé un terrain neuf, tu as su t’y frayer un chemin. On t’admire, tes expositions sont passionnément suivies, on achète tes œuvres, on t’encourage de toutes parts. Que faut-il de plus a un artiste? Qu’a-t-il de meilleur pour lui que de pouvoir travailler calmement dans un milieu propice? Ici, tu ne peux que récolter des déboires et faire une abondante moisson d’idées chagrines, de peurs et de mensonges”³⁰.

Considerando esta distancia física, es interesante señalar cómo, en distintos momentos, Seuphor orientó a Delhez respecto de los posibles contactos artísticos a establecer en Sudamérica. Seuphor remarcaba a Delhez aspectos de la vanguardia latinoamericana: en 1936 le daba referencias sobre Joaquín Torres-García en Montevideo;³¹ en 1938, ante su inminente viaje a Chile, le aconsejaba contactar a Vicente Huidobro; en 1958 lo ponía en contacto con Gyula Kosice, líder del movimiento de vanguardia abstracta Arte madí, quien hizo de intermediario para alcanzarle algunos materiales gráficos que le mandaba Seuphor desde París. Al momento del intercambio epistolar con Kosice, Delhez ensayaba una síntesis de su trayectoria hasta ese momento: “Mis ilustraciones de la Biblia, de Baudelaire, de Dostoievski y otros han absorbido lo mejor de mis días. En la actualidad es la ilustración del Apocalipsis de San Juan que me preocupa desde hace casi 10 años y que estoy terminando, que constituye el eje de toda mi labor de grabador artesano antes que de artista”³².

Cuando Delhez escribió esta carta a Kosice, hacía ya muchos años que vivía en Chacras de Coria, donde siguió desarrollando su obra impresa mientras se convertía en un referente del campo cultural y académico local a través de su dedicación a la enseñanza del grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo

30 Carta de Seuphor a Delhez, Anduze, 3 novembre 1937, folio 9, AD.

31 “¿Connais-tu a Torres-Garcia, peintre? Il a fondé il y a 2 ou 3 ans une académie moderne a Montevideo. C’est un curieux artiste avec lequel j’ai fondé en 1929 le groupe “Cercle et Carré”, puis en 1930 la revue de ce nom, devenue Abstraction-Création”. Carta de Seuphor a Delhez, agregado manuscrito a carta mecanografiada, Anduze, 13 septembre’36, AD.

32 Carta de Delhez a Kosice, Chacras de Coria, 17 de octubre de 1958, AD.

(Jorajuria 2022)³³. En Mendoza, no solo proveyó a la universidad de infraestructura para la producción de gráfica -diseñó el equipamiento del taller de grabado, incluyendo mesas, atriles y prensas- sino que también formuló programas pedagógicos que tuvieron un prolongado impacto en ese ámbito de enseñanza (Romera de Zumel 1988-1989). Ya alejado de la experimentación vanguardista que marcara sus búsquedas en los años veinte, brindó a sus estudiantes los rigurosos lineamientos que también aplicaba a su propio “oficio de grabador”, retomando las iniciales palabras de Romero Brest. El impacto de su virtuosismo en el manejo de la técnica y en la resolución de sus complejas composiciones fue una de sus principales marcas de referencia autoral y la impronta que define sus grabados.

Bibliografía

- Amigo, R. (2022). “Delhez de Amberes a Cuyo. El grabado moderno y el renacimiento católico”. En A. Maulhardt (cur.). *La tradición del grabado: del norte de Europa a Cuyo*. San Juan: Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 67-79.
- Amigo, R. (2010). “El hurón. Una lectura tendenciosa de algunas obras de los treinta”. En C. Rossi (ed.). *Berni en tiempo presente. Lecturas en tiempo presente*. Buenos Aires: Eudeba-Eduntref.
- Artundo, P. y Pacheco M. (ed.) (2008). *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires: Malba-Fundación Eduardo F. Costantini.
- Delangue, H. (1998). “Víctor Delhez y el arte del grabado en Argentina”. En B. De Groof et al. (eds.). *En los deltas de la memoria. Bélgica y Argentina en los siglos XIX y XX*. Leuven: University Press.
- Diez de Medina, F. (1939). *El arte nocturno de Víctor Delhez*. Buenos Aires: Losada.
- Dolinko, S. (2020). “Engravings of a flemish artist in Argentina”. En AA.VV., *Transatlantic Modernisms. Belgium-Argentina (1910-1958)*. Ostende: Muzee, 62-87.
- Dolinko, S. (2009). “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”. En L. Malosetti Costa y M. Gené (comps.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 165-194.
- Jorajuria, R. (2022). “Un artista moderno por América Latina. El viaje trasandino de Víctor Delhez en los años treinta”, en S. Dolinko, A.M. Risco y S. Vidal Valenzuela (eds.). *Intercambios trasandinos. Historias del arte entre Argentina y Chile*. Santiago de Chile: Ediciones UAH- Universidad Alberto Hurtado.
- López Anaya, F. (1963). *El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.

33 Su fuerte impronta se extendió a varias generaciones que tuvieron a Delhez como docente, incluyendo a futuros referentes del arte mendocino, como Carlos Alonso, Luis Quesada, Marcelo Santángelo y Ricardo Scilipoti.

- Petra Sierralta, G. (1969). *Víctor Delhez. Apocalipsis- Danza macabra -grabados en colores*. Mendoza: Sociedad Argentina de Escritores. Filial Mendoza.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2014). *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Buenos Aires: Cedodal.
- Romera de Zumel, B. (1988-1989). “Víctor Delhez en la docencia universitaria”. *Cuadernos de Historia del Arte*. Mendoza: Instituto de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (13).
- Tell, V. (2021). “Impronta fuera de campo: Victor Delhez y la divulgación de sus ‘ensayos de fotografía modernista’ (1929-1931)”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (19) | segundo semestre, 1-12. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=411&vol=1