



2019 - Nº 4

Historia y Cultura

Centro Cultural Alberto Rougés

La filosofía del arte de Diego Pró (1948-1955)

María Claudia Ale



Fundación Miguel Lillo
Centro Cultural Alberto Rougés

Perilli de Colombres, Elena
Historia y cultura del noroeste argentino / Elena Perilli de Colombres; compilado por Elena Perilli de Colombres. - 1a ed compendiada. - Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés, 2019.
Libro digital, iBook - (Historia y cultura / Perilli de Colombres Garmendia, Elena; 4)

Archivo Digital: online
ISBN 978-987-29682-5-0

1. Cultura General. I. Título.
CDD 306.0982

REFERATO

Lic. Gloria Zjawin de Gentilini
Dra. Carmen N. Perilli
Dr. Félix Montilla Zavalía

FUNDACIÓN MIGUEL LILLO

Comisión Asesora Vitalicia

José Frías Silva: *Presidente*
Julio Paz: *Vicepresidente*
Francisco Sassi Colombres: *Secretario*
Nicanor Rodríguez del Busto: *Tesorero*
Carlos G. Rossini, Juan Carlos Díaz Ricci, Rodolfo José Terán, Santiago José Paz, Elena Perilli de Colombres Garmendia, Luis Alberto Peña Critto, Fernando J. D. López de Zavalía: *Vocales*

Pablo Holgado: *Director Ejecutivo*

CENTRO CULTURAL ALBERTO ROUGÉS

Directora

María Lilia Peña:

Personal

Verónica Estévez
Elena Rougés
Andrea Estévez
Ana Isas
Carolina Fernández

Asesoramiento: Sara Peña de Bascary

Dirección editorial: Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo, 2019
Diseño: Centro Cultural Alberto Rougés
Imagen de tapa: *Jacqueline*, escultura de Lorenzo Domínguez.
Derechos reservados por Ley 11.723



Fundación Miguel Lillo
Centro Cultural Alberto Rougés

BOLETÍN HISTORIA Y CULTURA N° 4

A modo de presentación

El Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo da a conocer un nuevo número de su Boletín *Historia y Cultura*. En todos los años transcurridos, desde su creación, nuestra Institución se ha posicionado como centro de investigación sobre temas históricos y culturales de la región Noroeste. Desarrolla, desde 1995, el proyecto de investigación histórica "La Generación del Centenario y su proyección en el NOA (1900-1950)" cuyos esfuerzos se ven plasmados en periódicas Jornadas de investigación y en la edición y publicación de numerosos libros, entre los que se incluyen, no solo las actas de esos encuentros, también biografías y temas especiales. A partir de 2014, comenzó a editar el boletín digital *Historia y Cultura*, proyecto más abarcador en cuanto a temática y límites cronológicos, en el que participan los miembros del equipo de investigación de la casa, más especialistas invitados.

Si bien el libro impreso está en una posición afianzada, esta última herramienta, la edición digital, permite llegar más fácilmente al lector y su distribución, a través de la plataforma *on-line*, provee a los interesados y estudiosos la posibilidad de acceder a ella en cualquier momento y lugar, con el solo hecho de contar con una conexión a internet y una PC o un teléfono móvil.

En este número, Sara Peña de Bascary, en un interesante trabajo de recuperación, da a conocer un antiguo álbum de fotos tomadas por el Sabio Lillo que, pese a sufrir las consecuencias de un incendio, nos brinda datos de gran valor sobre la vida de Miguel Lillo, absolutamente originales. Elena Perilli de Colombres Garmendia destaca la importancia de la ilustración científica en la Fundación Lillo y, en especial, rescata el trabajo de las ilustradoras, verdaderas artistas, casi olvidadas, cuyos aportes a la descripción y caracterización de las especies botánicas y animales son casi tan cruciales como las del

científico. Marcela Jorrot da continuidad a su estudio sobre el judaísmo y expone las soluciones a la “cuestión judía” que propone el Dr. Juan Dalma en un temprano libro *La verità sugli ebrei*. Claudia Ale, por su parte, se refiere a la concepción filosófica del arte del profesor Diego F. Pró, fruto de su larga actuación en Tucumán y del asiduo contacto con grandes artistas locales. Los comienzos de los estudios folklóricos en las publicaciones de la Biblioteca Ernesto Padilla del Centro Rougés y la responsabilidad de Padilla en la conformación de la ciencia folklórica argentina es el tema que aborda Verónica Estévez. Ana Isas escribe una noticia sobre el doctor Jorge Luis Rougés, quien, a la par de una importante labor como abogado, tuvo una valiosa y prolífica actuación en el campo de las Artes Visuales, como gestor cultural, en nuestra provincia. En este Boletín contamos, además, con el aporte de Agustín Haro, cuyo trabajo se refiere a la cobertura de la prensa local de la muerte violenta de un bandido, Ramón Reynoso, en Aguilares, con un enfoque novedoso sobre el delito y las representaciones sociales sobre la delincuencia en la década del 30. Cada trabajo se acompaña de su correspondiente aparato erudito.

Como en los números anteriores, la investigación sobre temas históricos y culturales se complementa con un detallado informe sobre la labor en el campo de las Artes Visuales y actividades más importantes realizadas en el Centro Cultural Alberto Rougés durante 2018.

San Miguel de Tucumán, octubre de 2019

La filosofía del arte de Diego Pró

(1948-1955)

María Claudia Ale



Diego Pró

Diego F. Pró fue profesor de Lógica en la Universidad Nacional de Tucumán, contratado en 1947. Luego, Director del Instituto de Filosofía; Decano de la Facultad de Filosofía y Letras y Vicerrector de la U.N.T. por elección directa. Fundó y fue primer director de la revista *Humanitas*.

Permaneció en Tucumán, desde 1948 a 1955, período en el que alternó su labor docente y de investigación con funciones de gobierno, que culminaron con su desempeño en el rectorado.

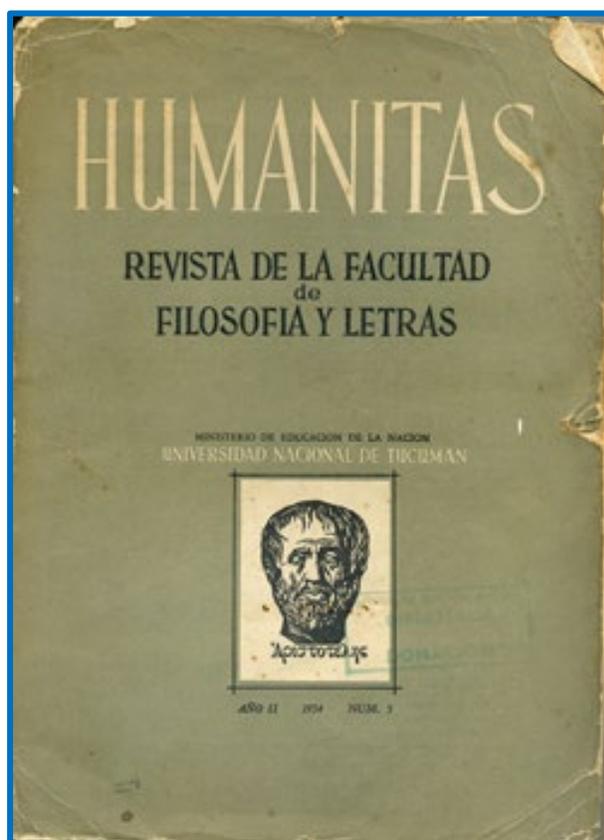
La reflexión filosófica de Diego Pró constituye una fuente de consulta ineludible sobre figuras poco transitadas como Coriolano Alberini, Alberto Rougés, Angel Battistessa, Rodolfo Mondolfo, Juan Dalma, entre muchos otros.¹ El propósito de este trabajo es rescatar y valorar los estudios de filosofía del arte realizada por el filósofo chaqueño durante su presencia en Tucumán, muchos de los cuales tienen además un carácter biográfico. Los mismos resultan interesantes, tanto por la minuciosidad de su análisis como por su valor documental. La reflexión del pensador sobre la producción plástica de los artistas del Instituto Superior de Artes, y de otros, aún no ha sido objeto de estudio. En sus escritos de filosofía de arte, la mayor parte realizados en Tucumán, el filósofo plantea un estudio concienzudo de la obra de los artistas Pompeyo Audivert, Lorenzo Domínguez, Lajos Szalay, Francisco Bernareggi y algunos plásticos noveles, artistas cuya gravitación en los círculos culturales locales era honda y fecunda.

Como veremos en nuestro recorrido, su producción científica resulta doblemente valiosa. Por una parte, se interesó por las producciones plásticas de los prestigiosos maestros del Instituto Superior de Artes durante sus inicios, como así también de la Academia de Bellas Artes de Cuyo. Se sintió cautivado por las experiencias e ideas que mueven el mundo plástico de estos artistas, por sus inquietudes y preocupaciones, como así también por los caracteres y valores de sus obras. De este modo, sus páginas poseen un interés documental, al reflejar la actividad y la coincidencia humana de los destacados artistas que vivieron por estos años, particularmente en Tucumán. Por otra, se interesó por los problemas de la estética y aspectos teóricos del arte que plantearon las diversas expresiones plásticas de su época. Su propuesta de abordaje de la imagen artística resulta muy interesante y de actualidad para la lectura de las expresiones artísticas actuales.

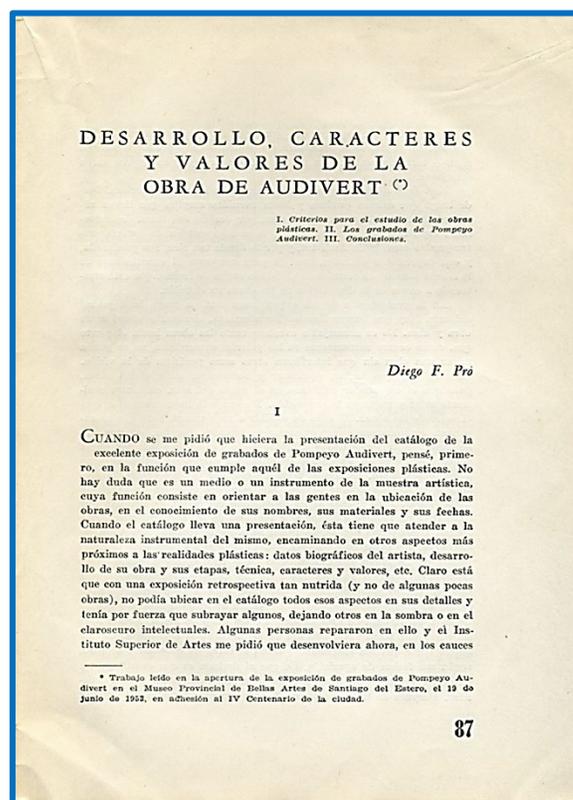
Los estudios sobre los artistas plásticos y su gravitación en el medio provincial y nacional formaron parte de su interés —personal y consensuado— por abordar las figuras del pensamiento y la cultura argentinos. En la entrevista inédita realizada por Alicia Jalif al filósofo chaqueño, éste destaca su actuación en la Facultad de Filosofía y Letras de Tucumán, la cual le ofreció la oportunidad de continuar

¹ “En memoria de nuestro fundador. Diego F. Pró. Una entrevista inédita Clara Alicia Jalif de Bertranou”, en: *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, N°17, Cuyo, 2000. Pág.12. Su obra filosófica abarcó áreas diversas tales como Historia del Pensamiento Filosófico Argentino, los estudios de Metafísica, la Historia de la Filosofía, particularmente griega, la Filosofía de la Educación, entre muchas otras.

la orientación de sus estudios sobre el pensamiento y la cultura argentinos. Hace notar que esta tarea la cumplía paralelamente a su ejercicio docente en la cátedra de Lógica, como así también a sus desvelos por la filosofía del arte que aplicaba minuciosamente a la obra de algunos artistas asentados en Tucumán. Recuerda, además, la revista *Humanitas*, fundada por él, en la cual había una parte, dedicada al pensamiento y la cultura argentinos, donde aparecieron artículos y notas sobre Coriolano Alberini, Alberto Rougés, Juan B. Terán y otras personalidades de la cultura. El filósofo sostiene que esta dirección de sus estudios se vio afianzada en una reunión de decanos de la Facultad de Filosofía y Letras y de Humanidades, realizada en la Universidad de Córdoba en octubre de 1953, en la cual se estudiaron los planes de estudio de aquellas facultades y se aconsejó la introducción de una nueva asignatura "Historia del Pensamiento y la Cultura Argentinos». Esta resolución le incentivó su función como docente y también como Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Tucumán, a intensificar el estudio del Pensamiento y la Cultura Argentina en algunas figuras.²



Tapa de la Revista *Humanitas* de 1954,



Artículo de Pró sobre Audivert, *Humanitas* de 1954.

² Op.cit., p. 6.

Su renuncia al rectorado de la Universidad Nacional de Tucumán interrumpe la intensa producción científica que el filósofo venía realizando en Tucumán. El informe por él presentado a la institución, puntualiza hechos y objetivos que dan cuenta de sus valoraciones espirituales, los primeros se refieren a su actitud de servicio a la universidad como tal, los segundos aluden a su conducta universitaria y los últimos justifican su partida institucional. En estos párrafos inferimos el compromiso que Pró tenía para la universidad, al señalar que “en la vida del profesor universitario no importa sólo el aspecto de investigación y docencia sino también la conducta universitaria en sus aspectos éticos y sociales”.³

EL INSTITUTO SUPERIOR DE ARTES Y EL ARTE COMO EXPERIMENTACIÓN

Desde el paradigma de la modernidad -siguiendo a Giunta-, se entiende que el arte progresa, pues a cada transformación del lenguaje le sucede otra, que resuelve problemas de la anterior. Estas transformaciones son producidas e incentivadas por las vanguardias artísticas. Para la autora, en esta progresión del arte todo parece conducir a la abstracción, ya sea geométrica o informal. Desde su lectura, con el Dadaísmo y el Cubismo, el mundo real irrumpe en el mundo de la obra, mientras que su profundización y generalización se produce en los tiempos de la posguerra, principalmente desde fines de los años cincuenta.⁴ En Argentina —señala la autora— durante el peronismo, pese al uso de la imagen que hizo el gobierno en su propaganda, el territorio de la plástica prácticamente careció de adeptos que sacralizaron el régimen con sus obras o de exposiciones de corte político que implicaron descalificaciones o eliminaciones de obras o artistas.⁵ El grabado, en particular, da cuenta de un panorama particular. Dolinko afirma que los artistas gráficos argentinos sostuvieron, hasta entrados los años cincuenta, un exclusivo imaginario figurativo a partir de lineamientos iconográficos y técnicos que operaron como parámetros regulatorios de la disciplina. Para la autora, existió una tradición del grabado, desde las primeras décadas del siglo XX, según la cual la particularidad de este medio radicaba en su posibilidad de “difundir discursos visuales en forma plural, al mismo tiempo que las imágenes

³ Informe presentado por Diego F. Pró a la Universidad Nacional de Tucumán. 1955. Anexo 2. Sección Legajos. Rectorado. Universidad Nacional de Tucumán, f. 14.

⁴ Andrea Giunta. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As., ArteBa, 2014. Págs.9-10.

⁵ Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta.* Bs. As., Paidós, 2001.

multiplicadas a través del grabado resultaban accesibles desde lo visual y de fácil comprensión en sus contenidos narrativos o programáticos”.⁶

La filosofía del arte de Diego F. Pró se vincula estrechamente con la creación del Instituto Superior de Artes y con los artistas que en él se desempeñaron, como así también con el contexto artístico de la época. En 1946 asumió Horacio Descole como interventor de la Universidad Nacional de Tucumán. A partir de su designación se produjeron cambios estructurales en la organización académica, tales como la creación de diversos institutos en los cuales la investigación tuvo un lugar de importancia.⁷ La Facultad de Ciencias Culturales y Artes estuvo integrada por el Departamento de Artes como base. Cobra importancia la figura de Guido Parpagnoli. Para Diego F. Pró, quien por entonces ya se desempeñaba en la Universidad Nacional de Tucumán, ambos fueron “Grandes animadores de la vida universitaria, particularmente por su activismo y su empuje práctico”.⁸

El Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán fue creado en 1948, mediante Resolución N°665-140-948, dictada por Descole. Su finalidad fue propender al desarrollo de las actividades artísticas en la provincia y en la zona del país en la que se encontraban bajo su directa influencia y de este “enriquecer con un aporte serio la jerarquía alcanzada por el arte argentino”. Se propuso además “alentar la creación personal que revelara una verdadera vocación y constituir un ambiente propicio a la realización integral de los artistas”. Para lograr estos propósitos la institución incorporó a la dirección de las distintas secciones a las figuras más representativas en su especialidad, para que “se pueda contar a la vez, con el aprovechamiento de un ejemplo estimulante y con una docencia de indiscutible mérito y experiencia aleccionadora”. Fueron contratados para tales propósitos Lino Spilimbergo, Lorenzo Domínguez, Víctor Rebuffo y Pompeyo Audivert, entre otros artistas destacados. Para Diego F. Pró que “Todos estos profesores y muchos competentes hombres jóvenes elevaban a gran altura el nivel y el rendimiento científico de la Universidad de Tucumán”, que por los años a que nos referimos “pasó realmente por su edad de oro”. Así —desde su mirada— “Fueron tiempos extraordinarios en realizaciones, en labor científica, en publicaciones, en exposiciones y conciertos, en sanos impulsos de mejoramientos personales e institucionales”.⁹ Años después, el filósofo lamenta que, a medida que se fue restableciendo la vida en Europa, muchos de aquellos profesores

⁶ Silvia Dolinko: “Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina”, en: *Separata*, N°15, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte argentino y Americano, Facultad de Humanidades y Artes. Pág. 21.

⁷ Víctor Joaquín Acevedo- María Lucrecia Johansson: “Cae un sueño tropical: La Universidad Nacional de Tucumán y su diario *Trópico* (1947-1950)”, en: *Actas del Primer Congreso sobre la Historia de la Universidad Nacional de Tucumán*, Tucumán, U.N.T., 2006. Pág. 384.

⁸ Diego F. Pró. *Rodolfo Mondolfo*. Tomo I. Bs. As., Editorial Losada, 1967. Págs. 43-46.

⁹ *ibidem*.

regresaron a sus países de origen. A este hecho, Pró agrega la resistencia de organizaciones poderosas que “dicen representar la fuerzas espirituales del país, pero que en verdad viven parasitariamente en él defendiendo sus propios intereses y paralizando la vida argentina”. Así —advierte— se manifiesta la ausencia de una unidad de la cultura, la cultura al margen de las urgencias de la vida humana, “comenzó de nuevo el aplanamiento científico y cultural, como si hubiera habido demasiado fuego para tan poca carne”.¹⁰

La realidad del arte y sus actividades en relación a los estudios universitarios fue considerada, desde un principio, por las autoridades de la Universidad Nacional de Tucumán. El análisis del problema llevó a formular una premisa esencial que fue el fundamento de la creación del instituto. Consistió en una concepción del arte muy interesante. Éste es entendido como un proceso de investigación, una actividad espiritual superior caracterizada por intensas búsquedas y estudios, similares a las de un científico. Cabe señalar que, la nueva institución procuró cumplir, en el orden de los estudios universitarios, una omisión observada hasta entonces, pues que el arte era la única actividad espiritual que no había logrado una dirección sistematizada. En efecto -según leemos en sus fundamentos- se contaba con la posibilidad de perfeccionamiento en las habilidades técnicas y en las disciplinas humanísticas, pero “el artista no podía optar por una intensiva y dirigida práctica de su especialidad, sino en el terreno de la improvisación personal e indisciplinada”. En otros términos, el artista gozaba de posibilidades de perfección en las habilidades técnicas y en las disciplinas humanísticas, aunque sólo podía optar por una intensiva práctica artística a nivel de la improvisación personal:

El instante en que un artista en cualquier rama del arte produce una obra de algún modo perdurable, resultado de una larga experiencia de intensas búsquedas, de ejercicios, de prácticas y estudios numerosos, es un instante de jerarquía, tensión y densidad espiritual en todo equivalente al momento en que el investigador científico, el estudioso en humanidades formula una nueva ley, descubre un nuevo elemento, afirma algún principio, estatuye una nueva relación del saber con la realidad.¹¹

Así pues, el Instituto Superior de Artes ofreció a las artes una organización específica dentro del plan de estudios universitarios, equivalente a las restantes disciplinas dentro de la Universidad Nacional de Tucumán. Se planteó que “nada justifica la exclusión de las artes de la estructura universitaria” y siendo esta la idea, se concedió a las artes una organización específica dentro de los planes de estudios universitarios equivalente a la organización para las ciencias y las humanidades.¹²

¹⁰Ibídem.

¹¹ *Memoria de la Universidad Nacional de Tucumán, Año 1948*. Tucumán, Imprenta de la U.N.T., 1949. Págs. pp.37-38.

¹²Ibídem.

Cabe señalar que, si bien la Escuela de Bellas Artes, propuesta en el proyecto de ley de creación de la Universidad de Tucumán (1908), presentado por Juan B. Terán, fue decisiva en el ámbito educativo y su impacto duradero, la creación de un instituto universitario de arte en 1948 fue un acontecimiento de relevancia en la enseñanza superior. En efecto, las autoridades universitarias se concentraron en la tarea de “incorporar el arte como elemento funcionante y fundamental de una carrera y como objeto de experimentación y creación estimuladas y dirigidas en forma organizada”.¹³

El perfil del docente del instituto resultó, entonces, la del profesor y artista. Se entiende que el campo de la actividad universitaria, comprendido en la denominación "trabajo de investigación", corresponde en el arte a la producción personal del profesor -artista, pues se considera que, en esta especialidad, “es la obra del arte la que resulta de la aplicación de la energía creadora en una realización original”.¹⁴ En el caso de los artistas plásticos —leemos en sus fundamentos— la obra de arte es el resultado de esa actividad creadora visible en cada una de sus muestras, un aporte- cuando el reconocimiento de la calidad es general- a la producción artística del país y por ende indirectamente al arte universal. Del mismo modo —concluye— “un trabajo de investigación científica es la conquista de un nuevo eslabón en una cadena de trabajos científicos, una monografía de tipo humanístico o un descubrimiento técnico significa un aporte dentro de la esfera de la actividad específica”. Por lo tanto —según manifiesta— la obra del artista es el resultado de una labor de creación e investigación que el maestro realiza en los talleres del instituto, “incursionado por distintos senderos en el complejo campo del dibujo, realizando ensayos cuyo resultado final eran las bien logradas obras expuestas”.¹⁵

En 1949, por resolución N°268/158/949, dictada por el Consejo Universitario, se crearon los Talleres gráficos del Instituto Superior de Artes. Se contrató a Lajos Szalay. Durante este año también se propuso la puesta en marcha de una serie de estudios sobre los artistas del instituto y sobre otros de escuelas contemporáneas, plan que se concretó parcialmente en 1954.¹⁶

La nueva institución tomó a su cargo la tarea de organizar integralmente los estudios (ciclo de iniciación, ciclo medio y profesional y ciclo superior). Asimismo, proporcionaría maestros, elementos de trabajo y un ambiente necesario no sólo para estimular la formación de generaciones de artistas, sino

¹³ *Ibídem.*

¹⁴ *Ibídem.*

¹⁵ *Memoria de la Universidad Nacional de Tucumán, Año 1950.* Tucumán, Imprenta de la Universidad Nacional de Tucumán, 1951.

¹⁶ Resolución N° 268/158/949. Archivo General de la UNT. En *Memoria de la Universidad Nacional de Tucumán 1949.* Tucumán, Imprenta de la UNT, 1950. Págs.38-40. Cabe señalar que, del plan propuesto, sólo se concretó *Drawings* de Lajos Szalay.

también para “ayudar y salvar del fracaso a los artistas que ya habían cumplido su etapa de iniciación y luchaban por entonces con las dificultades con que veía amenazada su vocación y labor”.¹⁷

Un informe publicado en 1949 destaca la importancia de las actividades del Instituto como un propulsor de la creación en el medio de un verdadero clima artístico, comparado con el de los principales centros del país. Hace notar que, contando con figuras de renombre del ambiente plástico americano, tenía a su cargo la formación práctica y teórica de los estudiantes del que se esperaba mucho “para el porvenir, artistas y profesionales de méritos probados y firme vocación, que dieran cuenta de una constancia y dedicación al trabajo en la diaria labor de aprendizaje y búsqueda bajo la dirección de los maestros”.¹⁸ En virtud de la orientación de los maestros Lino E. Spilimbergo y Víctor Rebuffo- sintetiza- resurgen valores de la plástica local:

Lino Spilimbergo, el pintor del color y las figuras que parecen hundirse en lejanías emanadas de otras lejanías subjetivas, en una fuga del transcurrir irremediable, para ubicarse en universos intemporales donde las formas asumen dignidades de esencias, y Víctor Rebuffo, grabador que supo verter en su obra la angustia del hombre ante la indiferencia de las ciudades y de las cosas por sus manos creadas, - problema amargo y hondo que lleva a sus grabados la purificadora presencia de lo trágico-, orientan, desde su cátedra universitaria a estudiantes y artistas contribuyendo de modo ponderable al futuro de nuestra plástica.¹⁹

La característica general de las obras –según se observa - es la diversidad expresiva y el futuro prometedor de una plástica representativa de la realidad local:

Por ello nuestros pintores son, en su mayor parte, paisajistas y, acaso debido a ello y a la atmósfera luminosa distintiva de nuestro ambiente, están a menudo dentro del Impresionismo o próximos a él. Muchos han realizado en este orden muy buenos trabajos y muchos también se limitan a copiar árboles y casas informes, daltonas y a repetirse indefinidamente. Algunos pocos, luego de los primeros pasos similares a los anteriores, se inclinaron con decisión hacia escuelas de corte más moderno, pero ellos no dijeron aún su última palabra y nos parece que no es tiempo de emitir apreciaciones definitivas sobre sus intentos. Sólo diremos que sus esfuerzos son dignos de aliento, pues nacieron de sus anhelos de encontrar formas que más se ajusten a su mundo anímico.²⁰

¹⁷ Op.cit., p.37.

Se propuso además también la extensión universitaria cuya finalidad primordial fue la educación del gusto estético de la sociedad. Su plan consistió en la instalación de talleres, reclutamiento prestigiosos profesionales docentes, la adquisición de material de trabajo, la organización de una biblioteca y la difusión de los resultados de los procesos de producción artística a la sociedad en su conjunto mediante un plan de extensión cultural acorde a los propósitos institucionales.

¹⁸ “Aspectos de la docencia artística en el Instituto Superior de Artes”, en: *Trópico*, Tucumán, 5 –VIII-1949. Pág. 9.

¹⁹ “Resurgimiento de valores de la plástica local”, en: *Trópico*, Tucumán, 16-VI-1949. Pág. 9.

²⁰ Op.cit., p.9.

EL ARTE Y SUS PROBLEMAS

Pese a sus antecedentes universitarios en la Academia Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo, como profesor de Pedagogía desde 1941 a 1942 y luego, como profesor de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, desde 1943 a 1948, Diego F. Pró no escribió un tratado de estética o un escrito exclusivo sobre teoría artística.²¹ Sus ideas sobre el arte se encuentran planteadas en sus estudios sobre los artistas plásticos Francisco Bernareggi, Lorenzo Domínguez, Pompeyo Audivert, Lajos Szalay y algunos artistas noveles, tales como Irma Lilia Jiménez.²² Caben señalar, además, sus reflexiones en notas y comentarios, sobre los monumentos a Miguel Lillo realizados por Lorenzo Domínguez,²³ como así también sobre los grabados de Víctor Rebuffo.²⁴ También encontramos, como parte del libro sobre Lorenzo Domínguez, una referencia importante a Lino Enéas Spilimbergo, con motivo de la exposición retrospectiva que se realizó en 1950.²⁵ En estos estudios coexisten, de manera dinámica y muy interesante, caracterizaciones y valoraciones de sus obras, como así también conceptos sobre el proceso artístico. Otras ideas interesantes del pensador sobre el arte de su época son rescatadas de sus coloquios con los artistas del instituto superior de Artes, con quienes mantuvo un contacto directo. En efecto, Pró no sólo fue un partícipe activo de estas conversaciones, sino también se dedicó a transcribir y registrar las mismas. Nos referimos a las tertulias del Café Celta que se realizaron en el otoño de 1950. A ellas asistieron escritores y plásticos que transitaban por estos años en Tucumán, entre ellos Lorenzo Domínguez, Lino Spilimbergo, Luis Szalay, Pompeyo Audivert, Eugenio Hirsch y Diego F. Pró. Las mismas dan cuenta de los problemas, preocupaciones e ideas debatidas por estos artistas plásticos. No buscaron dar soluciones definitivas y uniformes a tales dificultades, sino plantear puntos de vistas diferentes en torno a los problemas del arte y la estética. Ellas enseñan también que en el arte actual no se abordan sólo los problemas de ejecución, sino también las corrientes que cruzan superficial o profundamente la cultura actual.²⁶

²¹ Informe presentado por Diego F. Pró a la Universidad Nacional de Tucumán. 1955. Anexo 1. Sección Legajos. Rectorado. Universidad Nacional de Tucumán, f. 9.

²² Diego F. Pró: “Una muestra de artistas noveles”, en: *Norte*, N°8, Tucumán, diciembre de 1955.

²³ Diego F. Pró: “Monumento a Miguel Lillo”, en: *Boletín de la Universidad Nacional de Tucumán*, N°2, Tucumán, 1954.

²⁴ Diego F. Pró: “Los grabados de Víctor Rebuffo”, en: *Boletín de la Universidad Nacional de Tucumán*, N°4, Tucumán, marzo de 1955.

²⁵ Diego F. Pró. *Lorenzo Domínguez*. Bs. As., Imprenta López, 1952. Págs. 117-123.

²⁶ Op.cit., pp. 97-117.

La imagen artística consiste, para el filósofo, en una forma espiritual caracterizada por la presencia de una dimensión metafísica. En ella distingue aspectos comunes o generales de otros peculiares y propios, como así también ámbitos del proceso artístico, conocidos científicamente y otros alcanzados por la intuición y el trato directo con la creación. El pensador hace notar que la técnica y el comportamiento expresivo de las imágenes artísticas pueden ser semejantes en varias obras, haciendo que éstas presenten rasgos comunes y generales. Estos caracteres son los que permiten fijar los estadios del desarrollo, el alma de un artista, la agrupación de las obras por sus rasgos de familia, la fisonomía plástica y las corrientes plásticas que las atraviesan.²⁷

Desde su lectura, la Filosofía, la Historia del Arte y la Crítica de Arte deben explicar la vida artística y no matarla al estudiar o catalogar las obras solamente de modo exterior, semejante a producciones vacías. Ellas deben realizar la tarea de rescatar la peculiaridad de las obras artísticas a través de los lados comunicables de la creación que permiten acercarse a la realidad estética de las obras. Se trata de una dimensión irreductible o espiritual del arte que puede ser objeto de conocimiento, pero no discursivo sino que ella sólo puede ser captada mediante la intuición la cual produce el encantamiento y estupor ante la belleza.²⁸

Pró enfatiza la tarea central de la Filosofía del Arte, captar “lo personal de cada obra”, la orientación desde la cual el artista expresa su propia concepción del mundo. En otros términos, para abarcar la realidad de la obra de arte, es necesario apresar lo que ella tiene de original y particular. Se trata, desde la lectura de Pró, de una dimensión intransferible, una mostración en la imagen, que el concepto y el lenguaje pueden sugerir, aunque no expresar con plena fidelidad a la obra. Por eso sostiene que la belleza posee un carácter metafísico y resplandece en los seres mediante el cuerpo y la realidad. De este modo, concluye que “la belleza no fatiga la inteligencia, el goce de la contemplación de lo bello se nutre de un arte auténtico que no se reduce a lo caduco, sino que remite luminosamente a lo absoluto”.²⁹ Cabe señalar que, en sus coloquios del Café Celta, caracteriza a la belleza como transensible, pues es captada intuitivamente por la inteligencia, sin abstraerla de la materia. Por eso — señala— el goce producido en el observador es desinteresado, pacífico y luminoso. El filósofo explica que este apaciguamiento es experimentado también por el artista, cuyo alivio espiritual se logra cuando

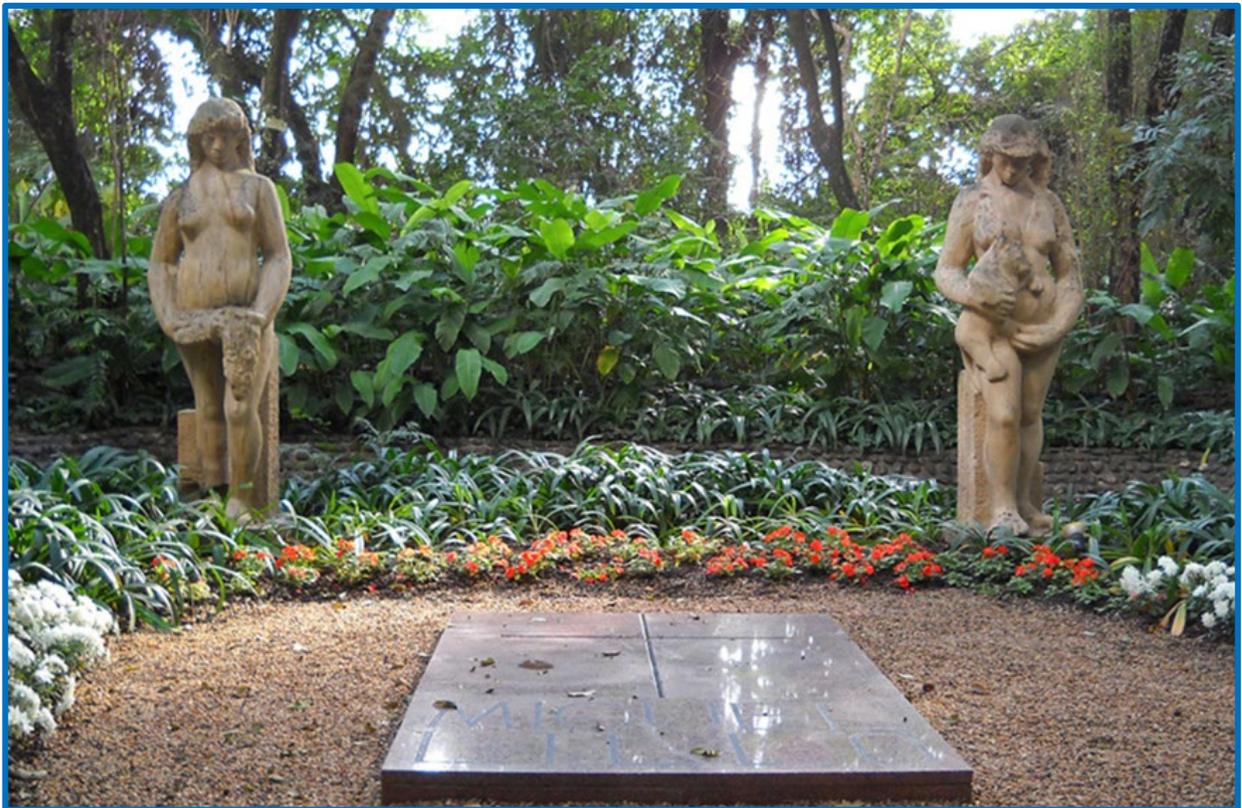
²⁷ Diego F. Pró: “Desarrollo, caracteres y valoración de la obra de Audivert”, en: *Humanitas*, N°5, Tucumán, 1954. Pág.91.

²⁸ Op. cit, p.19.

²⁹ Diego F. Pró. *Lorenzo Domínguez*. Bs. As., Imprenta López, 1952. Pág. 131.

arranca la obra de sí mismo. Empero, según observa, se trata de un alivio efímero pues “los artistas se aquieten sólo momentáneamente con la producción de sus obras y con la visión de la belleza”.³⁰

La tarea del filósofo del arte requiere del trato directo y concreto con las obras y los artistas, además de la posesión de diversas cualidades humanas y el aporte de la psicología. Por eso, señala que el conocimiento de la obra de arte comienza o concluye por una intuición y una aprehensión total de la obra. En efecto, hace notar que ellas no tienen un principio de actividad interna que les permitan ir hacia el público, asediándolo hasta impregnarlo con su belleza, sino que son los hombres los que deben recrear la obra en sí mismos mediante un conjunto de actos espirituales. Se trata pues, desde su mirada, en un proceso de recreación que permite la relación estética del sujeto con la obra.³¹



Monumento a Miguel Lillo del escultor Lorenzo Domínguez. Pró comentó la obra en sus notas.

En consecuencia, para el filósofo, el conocimiento de las obras plásticas resulta difícil por el surgimiento de problemas en el proceso de análisis e interpretación de las mismas. Por lo tanto, el

³⁰ Op.cit., pp.105-106.

³¹ Diego F. Pró: “Desarrollo, caracteres y valoración de la obra de Audivert”, en: *Humanitas*, N°5, Tucumán, 1954. Pág.93.

estudio de la obra plástica requiere de rigores y de precauciones necesarios en la tarea de precisar el desarrollo de la obra del artista, sus caracteres y valores. Estas dimensiones se estudian mediante el conocimiento de la cronología, los materiales, los temas, la técnica, el comportamiento expresivo y el peculiar contenido de las obras mismas.³²

Una vía para acercarse a este conocimiento consiste en el abordaje desde los niveles de caracterización y valoración. La primera se refiere a los aspectos múltiples que vinculan o unifican los trabajos por sus aspectos comunes, mientras que la segunda introduce una relación directa con lo particular y único de una obra, del mismo modo que distingue las obras que poseen mayor intensidad artística.³³ Otra radica en restablecer el orden de fechas de las obras, el cual se encuentra, por lo general, trastocado a causa de la disposición de las obras en el salón.³⁴ En este sentido, un catálogo es, para Diego Pró, un instrumento de la muestra artística muy importante, pues sirve de orientación en la ubicación de las obras, en el conocimiento de sus nombres, sus materiales y sus fechas. El mismo comprende, además, de datos biográficos del artista, el desarrollo de la obra con sus etapas, las técnicas, los caracteres y los valores. Pró establece los criterios de organización de las obras y exposiciones: la orientación plástica (impresionista, surrealista), el artista individual o grupos de artistas y finalmente el valor de las obras.³⁵ Cabe señalar que, Pró colaboró activamente en la elaboración del catálogo de la exposición de Audivert.³⁶

Respecto al arte de su época, Pró se muestra preocupado por la falta de tradición artística la cual - desde su mirada- obedece, en buena parte, al aislamiento en que viven los artistas americanos. En efecto, advierte una especie de raleamiento cultural, el cual “afloja los vínculos entre las gentes y hay exceso de individualismo”. Por eso, asevera que el artista no puede vivir de espaldas a la sociedad que lo rodea, con el fin de exaltar su personalidad, ya que “es suficiente la actitud individualista que nace de la poca densidad cultural, la personalidad artística no se concibe si no es nutrida socialmente”.³⁷ Esta necesidad de la docencia artística explica la admiración suscitada en Pró por los artistas del instituto Superior de Artes.

³² Op.cit., p. 94.

³³ Diego F. Pró: “La obra escultórica de Lorenzo Domínguez. Caracterización y Valoración”, en: *Norte*, N°2, Tucumán, mayo de 1952.

³⁴ Diego F. Pró: “Desarrollo, caracteres y valoración de la obra de Audivert”, en: *Humanitas*, N°5, Tucumán, 1954. Págs. 87-88.

³⁵ Diego F. Pró: “Una muestra de artistas noveles”, en *Norte*, N°8, Tucumán, diciembre de 1955.

³⁶ Diego F. Pró: “La idea de desarrollo en la obra de Audivert”, en: *Catálogo de exposición*. Tucumán, septiembre de 1952.

³⁷ Diego F. Pró. *Lorenzo Domínguez*. Bs. As., Imprenta López, 1952. Pág.90.

Otra inquietud del filósofo, planteada en las conversaciones del café celta, se refiere al aporte de las ciencias al arte, considerada una corriente que atraviesa las expresiones artísticas. Pró destaca la figura del escultor, quien trata con el volumen real cargado de materia, empero los conocimientos que aporta la geometría a través de la perspectiva y la proyectiva contribuyen a la resolución de problemas plásticos. De este modo, concluye que ellas constituyen sólo ciencias auxiliares del arte.³⁸

Otra se refiere al conocimiento del volumen. El filósofo propone la diferenciación entre el volumen natural y el volumen como recurso o asiento de la expresión escultórica. Así, observa que el dibujante y el pintor no emplean el volumen como medio expresivo, sino que éste es expresado convencionalmente. Hace notar que el escultor —en cambio— conoce ambas vertientes, el volumen del natural y el volumen como idioma del arte.³⁹

Finalmente, el filósofo manifiesta su disconformidad respecto a la improvisación en el proceso artístico pues señala que “el arte es jerárquico y de espiritual, nunca mediaría una manufactura improvisada”. Así pues, enfatiza el carácter metódico del arte, la necesaria actividad disciplinada del mismo que encauza su creatividad, en tanto que “representa una vida de hechos y sacrificios por un ideal, en tanto el arte se ha de realizar con entusiasmo, con escrúpulos infinitos y rigurosa disciplina”. El pensador trae a la memoria los métodos de los grandes renovadores del arte, como Cezanne cuyos retratos son productos de numerosas sesiones con el modelo.⁴⁰

POMPEYO AUDIVERT

En 1954 Diego F. Pró escribió sobre el grabador Pompeyo Audivert, en la revista *Humanitas*. El filósofo se siente atraído por su obra animada de un fuerte espíritu, conforme a peculiar concepción del grabado, una obra sólida y perdurable. Desde su lectura, no se trata de una producción abundante, aunque sobresaliente por la ponderación y riqueza de sus elementos plásticos. En efecto, hace notar que el grabador prefiere la calidad y el espíritu a lo numeroso y material. Describe su producción como una obra no rebuscada cuyos temas “no tienen el peligro de lo exótico, que impresiona rápidamente, pero que decae y pierden fuerza e interés”.⁴¹

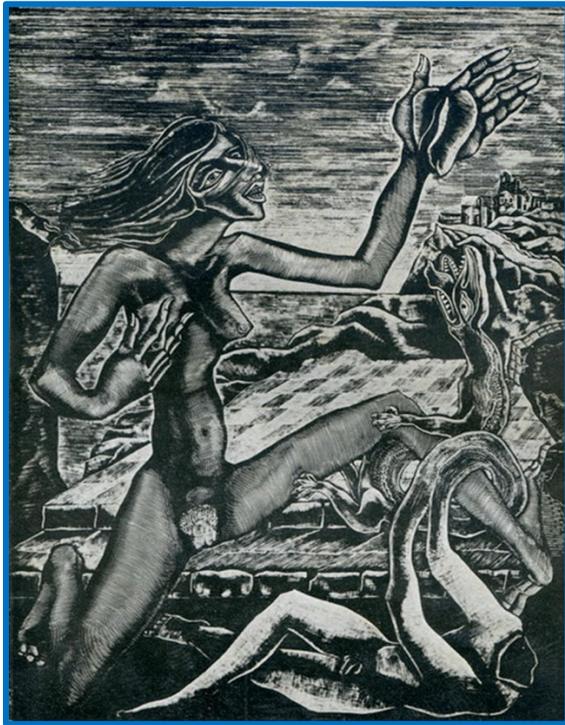
³⁸ Op.cit., p.100.

³⁹ Op.cit, pp.100-101.

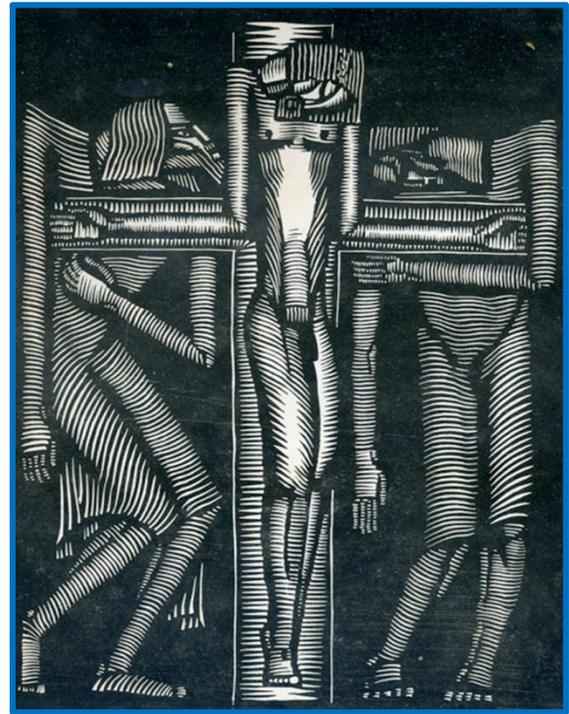
⁴⁰ Diego F. Pró: “Una muestra de artistas noveles”, en: *Norte*, N°8, Tucumán, 1955.

⁴¹ Diego F. Pró: “Desarrollo, caracteres y valoración de la obra de Audivert”, en: *Humanitas*, N°5, Tucumán, 1954. Págs. 87-104.

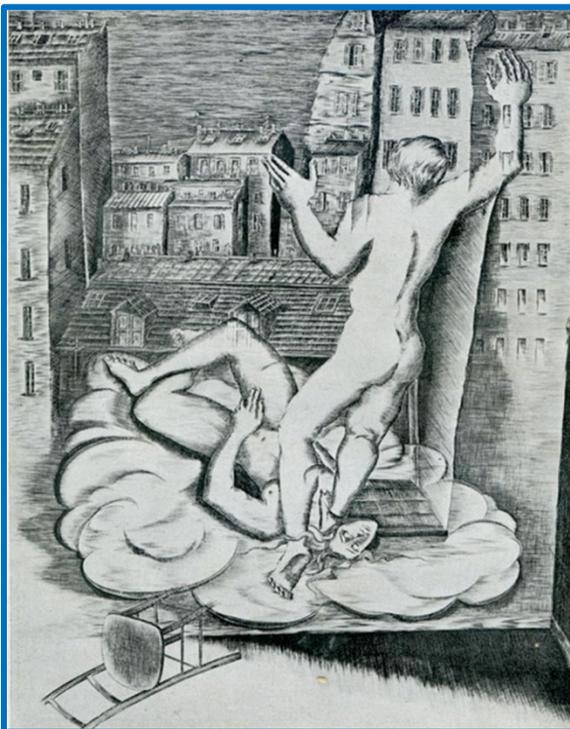
GRABADOS DE POMPEYO AUDIVERT PUBLICADOS EN *HUMANITAS* EN 1954



De la amistad



Estampa



Fuga



Sueño



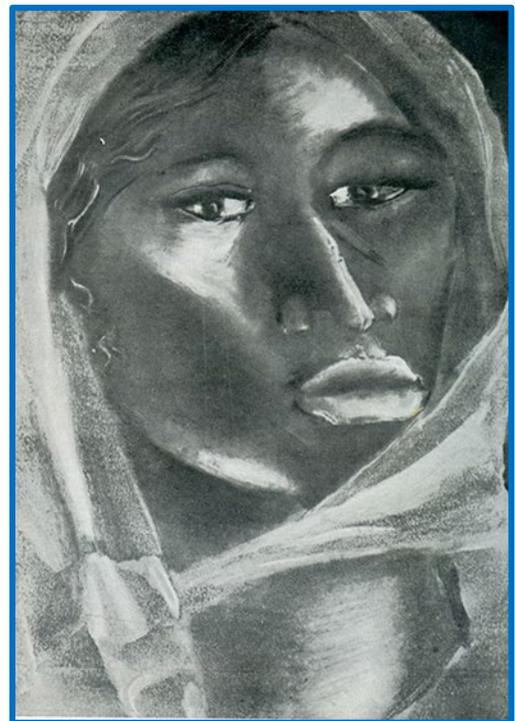
Interior



Interior



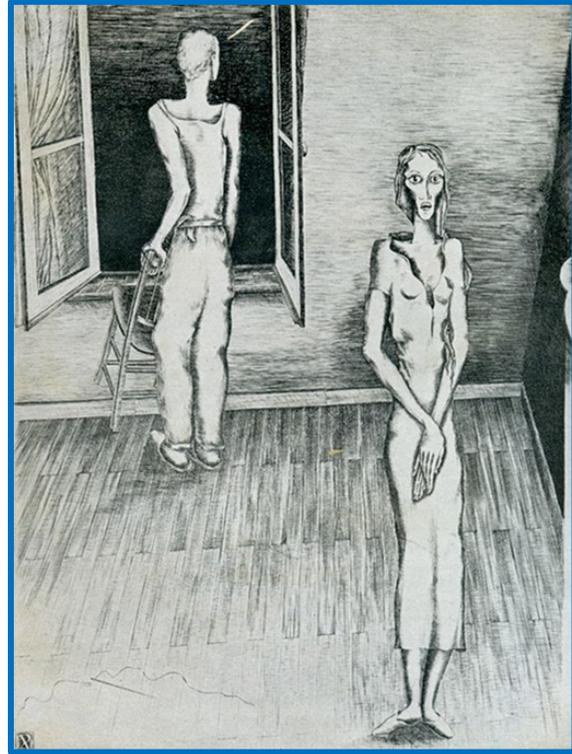
Tres hermanas



Morocha



Estampa



Interior

Pró distingue cinco etapas de su producción artística, cada una de ellas caracterizadas por determinadas cualidades plásticas. La última comprende su experiencia en París y luego en Tucumán, entre los 1948 y 1949. Se distingue por la plenitud del dominio de los materiales, la técnica y el idioma plástico. Forman parte de este período *El Rey de Oros*, *el Rey de Bastos* y *el Rey de Oros*. Los primeros están realizados en cinco colores (rojo, azul, amarillo, gris y negro),⁴² y en la técnica de la gelatina que permite trabajar con transparencias y superposición de colores. De este modo, encuentra en las obras una cantidad enorme de tonalidades. Desde el punto de vista de la expresión-señala Pró-, esos grabados son fórmulas plásticas al servicio de un arte de ideas, es decir, no son puras imágenes. Observa que, en los grabados, regresa un *leiv motiv*, la careta, cuyo ejemplo es *Walui*, una imagen contrastada. Pró destaca la obra *Madre India*, a buril y agua tinta, de gran levedad expresiva, donde reaparece el acento americano. Respecto a esta obra, describe la composición triangular, de líneas simples, superpone dos figuras: una, de fondo, escultórica, y otra contorneada en el paño extendido y semitransparente. Sobresalen también para el filósofo *Trasplante*, a buril y agua tinta, de gran levedad expresiva y con preciosas calidades; con

⁴² *Ibidem*.

supervivencias del período de México. Y menciona *Madre*, una que expresa la buena espera del hijo, el sueño de un alma ansiosa y la pascual simplicidad de la Familia. Y por último *Rosa*, donde florecen los mismos sentimientos. Como característica de estos grabados señala que la composición y el dibujo de son perfectos”.

Pertencen también a esta última etapa la serie de témperas y monocopias con motivos de Jujuy, en los cuales “el comportamiento expresivo del artista se caracteriza por la simplificación (grandes planos de color), por el acento constructivo (en pilcas, ranchos y figuras), por la composición que ata los distintos elementos a la tierra y por la visión plástica, que no es exultante y alegre, sino hondamente dramática”. Pró observa que, en las témperas, predominan los tonos bajos, los ocre, los grises y los marrones. Hace notar que el artista trabaja en un sentido arquitectónico y escultórico, pues simplifica las figuras y el paisaje, predominan los grandes planos de color y los bloques sólidos, las figuras son humildes, en contraste con la imponencia y magnificencia del paisaje. El filósofo caracteriza a estas monocopias por los colores fuertes, enérgicos y elementales, sus figuras “llevan, en sus ropas, las figuras y, en sus cerros, el paisaje de Jujuy”.⁴³

Pró destaca el interés por los sectores trabajadores campesinos y populares, el cual se percibe también en las ilustraciones literarias del grabador.⁴⁴ Descubre que los grabados poseen un fondo dramático. Algunos expresan “la lucha contra la naturaleza; otras la penuria y el esfuerzo de la vida para alzarse de la tierra”.⁴⁵ Esta valoración de Diego Pró coincide con la de Estarico, en 1965, quien señala que a su llegada Tucumán Audivert, en su tarea de enseñar y de crear, se convirtió en “un intérprete cabal y profundo del norte argentino, pletórico en leyendas de extracción telúrica”.⁴⁶ Esta preocupación por la problemática humana que Pró descubre en Audivert coincide con la concepción del grabado por parte del artista:

El grabado debe ser el vehículo que une la realidad concreta y material de todos los días, con la realidad íntima, la materia en que vivimos. Artista y grabado deben situarse en su propia época, transformar un lamento en imagen, una blasfemia-con toda su humana violencia-en violenta nota gráfica, en grito ronco-que talla la noble dureza de la madera- en viril imagen del combate, la idea abstracta de un pasado lleno de miseria y prejuicios, ligada a un presente lleno de tragedias e incertidumbres gráficamente expresadas. Es todo lo humano, contado con escarnio o alegría, en espera de un mundo

⁴³ Op.cit., p.103.

⁴⁴Néstor Groppa. *En el tiempo Labrador. Poemas (1935-1964)*. Jujuy, Gutenberg, 1966. También, mencionamos su aporte en el libro de Néstor Groppa. *Indio de carga. Poemas (1959-1964)*. Jujuy, Ediciones Tarja, 1958.

⁴⁵ Diego F. Pró: “Desarrollo, caracteres y valoración de la obra de Audivert”, en: *Humanitas*, N°5, Tucumán, 1954. Págs. 87-104.

⁴⁶ Leonardo Estarico: “Pompeyo Audivert. El taumaturgo”, en: *Pompeyo Audivert, Retrospectiva (1924-1965)* Departamento de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 15 al 30 de junio de 1965.

mejor.⁴⁷ que sentimos como aguda punzada, el desborde de un ideal siempre humano, fruto del conocimiento, análisis y la

En sus conversaciones con los artistas del Instituto Superior de Artes, registradas por Diego Pró, el grabador manifiesta su preocupación por la situación social y económica del arte, pues – hace notar que en todos los países donde el gobierno protege a los artistas, el arte termina por convertirse en un arte dirigido y con él desaparece el arte auténtico, fenómeno observado en Rusia, Checoslovaquia, Francia y México.⁴⁸

LORENZO DOMÍNGUEZ

El escultor fue contratado por la Universidad nacional de Tucumán, motivado por la posibilidad de ejercer simultáneamente la docencia y la producción artística desde la cátedra. Sus propósitos para Tucumán eran concretos. Según manifiesta en una entrevista de 1949, realizada por *El Trópico*, anhelaba cumplir en la provincia un ideal siempre perseguido, la dirección de un taller que trabajara tanto con la libertad como con el apoyo institucional necesario, para asegurar la continuidad de la tarea; por eso señala “yo siempre fui escultor y un profesor, es decir que ahora, habiendo hallado lo que buscaba, trataré de que este taller sea completo”.⁴⁹

La figura de Lorenzo Domínguez resultó muy interesante para Pró. En 1952 escribió dos trabajos sobre su obra, un libro publicado por medio de la Imprenta López y, en el mismo año, un artículo en la revista *Norte*.⁵⁰ Los estudios sobre el escultor chileno prosiguieron años más tarde, en 1968, con su libro *Lorenzo Domínguez. Las esculturas de la Isla de Pascua*.⁵¹ Asimismo, su interés por el artista se manifestó nuevamente en su libro *Tiempo de Piedra*, de la editorial D' Accurzio.⁵²

En su libro sobre Lorenzo Domínguez, publicado en 1952, Pró destaca la producción artística del Instituto Superior de Artes, la cual se caracterizó por una gran diversidad y riqueza plástica. En su taller –siguiendo la descripción realizada del filósofo chaqueño– se realizaron el “Monumento al general San

⁴⁷ *Anthropos*, N°2, octubre de 1947, México. Citado por Diego F. Pró: “Desarrollo, caracteres y valoración de la obra de Audivert”, en: *Humanitas*, N°5, Tucumán, 1954. Pág. 103.

⁴⁸ Diego F. Pró. *Lorenzo Domínguez*. Bs. As., Imprenta López, 1952. Pág. 117.

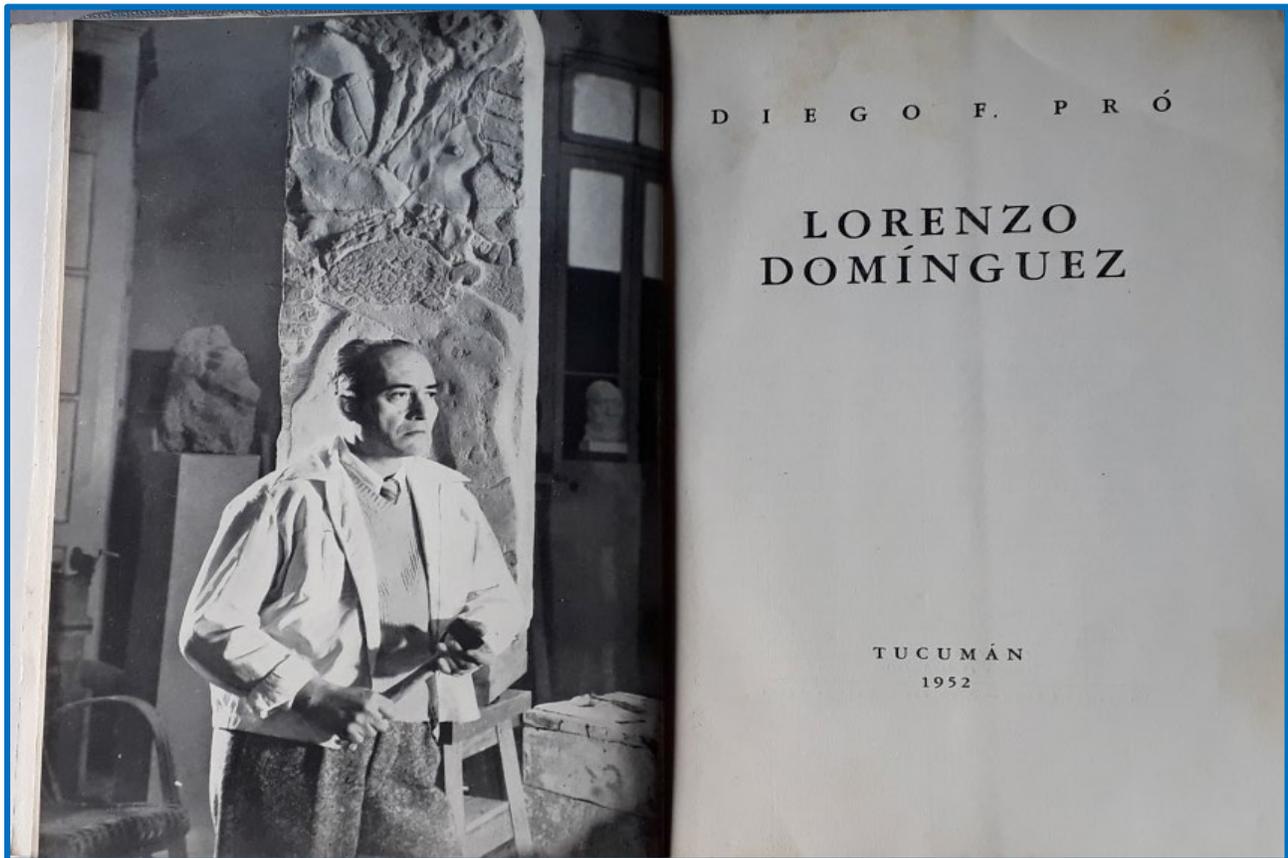
⁴⁹ “Un gran artista en el taller Conversación con Lorenzo Domínguez”, en: *Trópico*, Tucumán, 27-VIII-1949.

⁵⁰ Diego F. Pró: “La obra escultórica de Lorenzo Domínguez. Caracterización y Valoración”, en: *Norte*, N°2, Tucumán, mayo de 1952.

⁵¹ Diego F. Pró. *Lorenzo Domínguez. Las esculturas de la Isla de Pascua*. Bs. As., Fondo Nacional de las Artes, 1968.

⁵² Diego F. Pró. *Tiempo de piedra. Lorenzo Domínguez*. Mendoza, Editorial D' Accurzio, 1966.

Martín” y el “Monumento a la Flora y Fauna”.⁵³ En este período realizó también relieves en hierro como “El rapto de Europa” y numerosos retratos cuyos ejemplos son el “Retrato del pintor Ramón Gómez Cornet” (1948) y “Segundo estudio para el retrato del pintor Spilimbergo” (1950).⁵⁴



Libro *Lorenzo Domínguez* por Diego F. Pró, publicado en 1952.

En su obra distingue tres concepciones: la monumentalista con acentos americanos, la concepción expresionista y por último, la impresionista.⁵⁵ El filósofo advierte además reminiscencias del arte clásico en obras anteriores tales como “Santa Ollala”, “Torso”, “Jacqueline”, pues según sostiene “en ellas la visión clásica interpreta las esencias a través de formas plásticas y serenas, producto de una reflexión sobre la existencia de los seres en el devenir”.⁵⁶

⁵³ Diego F. Pró. *Lorenzo Domínguez*. Bs.As., Imprenta López, 1952. Pág.131.

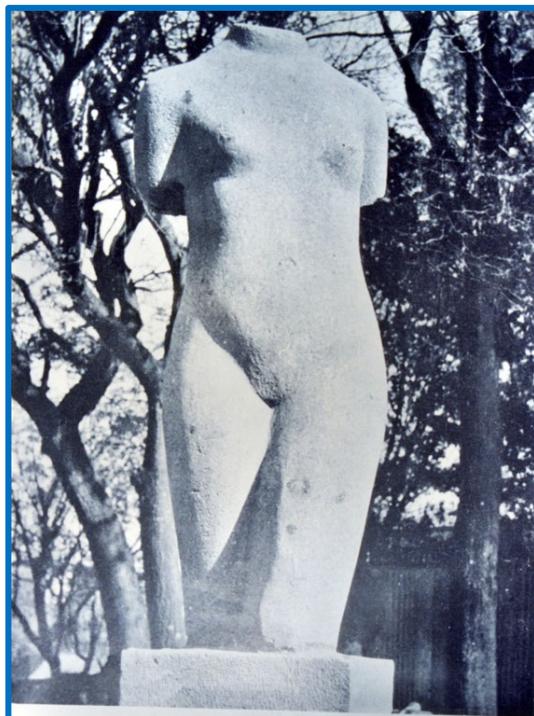
⁵⁴ Vicente P. Caride: “Los retratos en la obra escultórica de Lorenzo Domínguez”, en: *Ars*, N°87, Bs. As., Año XX. S.p.

⁵⁵ Diego F. Pró. *Lorenzo Domínguez. Las esculturas de la Isla de Pascua*. Bs. As., Fondo Nacional de las Artes, 1968. Pág. 15.

⁵⁶ Diego F. Pró. *Lorenzo Domínguez*. Bs. As., Imprenta López, 1952. Pág. 131.



Jacqueline, escultura de Lorenzo Domínguez, publicada por Pró en su libro sobre el artista.



Torso, escultura de Lorenzo Domínguez, publicada por Pró en su libro



El rapto de Europa relieve de Lorenzo Domínguez, publicada por Pró en su libro

En Domínguez Pró nos revela una diferencia entre materiales y materia. Los primeros son propios de cada arte, el mármol, la piedra, etc. La segunda, en cambio, integra la realidad artística de la obra, interviene activamente en el proceso de producción y en la vida del artista.⁵⁷ Se trata, según el pensador, de una importante cualidad relacionada con la presencia y vigor de la materia, el escultor conoce a fondo la naturaleza, la materia y lo que ella quiere decir. Esta cualidad de la obra del escultor chileno respecto a la materia coincide con las ideas que Lorenzo Domínguez planteó en su conferencia sobre la escultura, pronunciada en 1952. En esta oportunidad recalcó la importancia de la materia como signo de toda cultura e instó a los artistas americanos a volcarse a la piedra de los Andes, materia propia de los países de América.⁵⁸ Asimismo, en sus coloquios con los artistas, Lorenzo Domínguez destaca la importancia de la materia en el arte, pues sostiene que ésta no es extraña ni indiferente a la obra, sino inmediata a su realidad. Por eso, señala que “el material se torna materia propia de la obra y participa como presencia fundamental de su realidad estética”. En consecuencia concluye que “la obra de arte es algo vivo, artificial en el sentido de que es resultado de una actividad espiritual que mantiene viva la presencia de la propia materia.”⁵⁹

Una preocupación del artista, planteada en sus conversaciones, radica en la problemática relación del arte con lo económico y lo social. En efecto, el escultor hace notar la falta de encaje o inserción social del arte, puesto los artistas no encuentran un lugar social. De allí -supone- si los países impusieran una carga presupuestaria para los artistas, éstos pudieran vivir con facilidad de la profesión.⁶⁰

L AJOS SZALAY

El dibujante fue contratado por la Universidad Nacional de Tucumán para desempeñarse como Jefe de la sección de Dibujo.⁶¹ Su actividad estuvo centrada en la publicidad de las actividades del instituto y de otras instituciones universitarias. Se vinculó, por lo tanto, con la imprenta que ejecutaba los proyectos elaborados en la sección. El artista húngaro colaboró en esta tarea acompañado por Eugenio Hirsch, ambos ilustradores contratados especialmente para la sección, bajo la dirección de Víctor Rebuffo.⁶²

⁵⁷ Op.cit. p.86.

⁵⁸“Conferencias. La presencia de la materia en la escultura”, en: *La Gaceta*, Tucumán, 30-VIII- 1952. Pág.2.

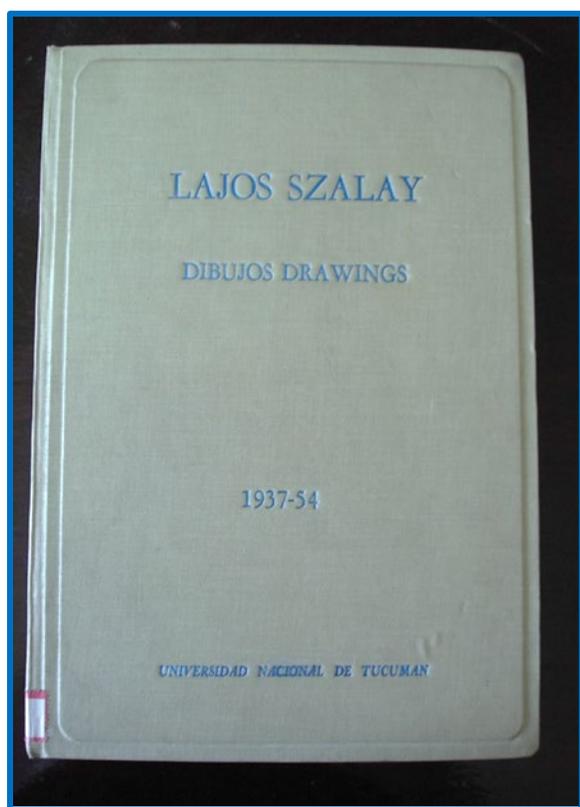
⁵⁹ Diego F. Pró. *Lorenzo Domínguez*. Bs. As., Imprenta López, 1952. Pág.113.

⁶⁰ Op.cit., p.117.

⁶¹ Lajos Szalay nació en Hungría en 1909. En 1946 se trasladó a París, donde permaneció dos años hasta su viaje a la Argentina, en el año 1948. En la sección de Artes Gráficas fue acompañado por el ilustrador Eugenio Hirsch y el técnico fotógrafo Marcos Iaguarda.

⁶²*Memoria de la Universidad Nacional de Tucumán del Año 1949*. Tucumán, Imprenta de la U.N.T. Tucumán, 1950.

En 1950 la tarea docente de Szalay se centralizó en inculcar en los alumnos categorías correspondientes al dibujo especializado para la escultura, sobre la base de conceptos tales como la trasposición de impresiones captadas en proyección central a paralela, evitando la deformación, la aplicación de sombras y tonos a fin de realzar el volumen evitando los efectos puramente pictóricos. Por último, impulsaba el rechazo de las reproducciones a dos dimensiones y la insistencia sobre el realce de las tres dimensiones. Szalay focalizó la aplicación de los conocimientos teóricos de color, composición y dibujo a los diferentes medios de expresión. El maestro enseñaba, además, la ejecución de croquis colectivos sobre conceptos y orientaciones generales, diseños, trabajos de modelado, pintura y grabado.⁶³



Portada de monografía de dibujos de Lajos Szalay, por la Universidad Nacional de Tucumán.



Interior de monografía de dibujos de Lajos Szalay, por la Universidad Nacional de Tucumán.

⁶³ *Catálogo de 1950-1951*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Imprenta de la U.N.T., 1951.

En 1952, según consta en la memoria universitaria, bajo la conducción de Szalay, se ilustraron tres libros con un total de cincuenta dibujos para programas de actos culturales, bocetos para el taller demetalistería artística, bocetos para el retrato de Eva Perón, por encargo del rectorado de la Universidad Nacional de Tucumán⁶⁴. También se realizó el boceto o proyecto de una placa en hierro destinada al taller litúrgico de Santo Domingo,⁶⁵ entre otros trabajos.⁶⁶

En 1954 la Universidad Nacional de Tucumán publicó un cuaderno de dibujos de Szalay titulado *Dibujos Drawings*,⁶⁷ como parte de un plan de publicaciones de las obras de los docentes del instituto. La monografía muestra un amplio y complejo repertorio de trabajos que fueron realizados desde 1937 a 1954, incluyendo los dibujos plasmados durante la permanencia en Tucumán, en el ámbito del Instituto Superior de Artes. En la nota introductoria Szalay explica que los trabajos de la monografía son dibujos aplicados, ilustraciones para libros, programas y catálogos.

Ya en el rectorado de la Universidad Nacional de Tucumán en 1954, Diego F. Pró, publicó una reflexión sobre la doble significación de la obra de Szalay: la significación plástica y la que atañe a las artes de la impresión, en el *Boletín de la Universidad Nacional de Tucumán*, El filósofo destaca la extraordinaria calidad de los trabajos, los cuales aún reproducidos conservan la fidelidad de los originales. Hace notar que la reproducción mecánica siempre enfría el trazo del artista, aunque —en el caso particular de las obras del artista húngaro— alcanzan un nivel elevado tanto por el acierto como por la belleza de la impresión. Así pues, el filósofo considera que el grabado entre las artes plásticas conserva la frescura del original a través de sucesivas pruebas, de modo tal que las reproducciones que conforman la monografía del artista húngaro, resultan tan fieles que el contemplador no siente la extrañeza de los dibujos originales.⁶⁸

Pró destaca el lugar de procedencia de Lajos y el afán de trascendencia que guían sus búsquedas artísticas: Europa central, “un pueblo de Hungría lacerado por la destrucción humana que la atraviesa y que espiritualmente oscila entre el ensimismamiento de Oriente y la claridad de occidente: “Szalay es un artista pronto a olvidar las cosas y el cuerpo y a replegarse sobre el alma”.⁶⁹

⁶⁴Universidad Nacional de Tucumán. *Memoria del Año 1952*. Tucumán, Imprenta de la U.N.T, 1953. Págs.124-125.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Cabe mencionar que no fue ésta la primera publicación de una obra gráfica de Lajos en Tucumán, puesto que en 1951 el dibujante ilustró los poemas de Julio Ardiles Gray reunidos en *Cánticos terrenales*, como así también ilustraciones para el *Boletín de la Universidad Nacional de Tucumán*.

⁶⁷ Lajos Szalay. *Dibujos. Drawings (1937-1954)*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1954.

⁶⁸Diego F. Pró: “Los dibujos de Lajos Szalay”, en: *Boletín de la Universidad Nacional de Tucumán*, N°2, Tucumán, 1954. Pág.41.

⁶⁹ *Ibidem*.

El filósofo se refiere a la obra de Szalay como una cita con los hombres, la cual no acontece en el interior del alma. Destaca el interés del artista por Dostoyevski a quien el artista agrega su carácter introvertido. En efecto, describe su obra como un “un trabajo artístico pacificado, en tranquila y serena ordenada relación consigo mismo”. Descubre además que sus dibujos surgen de una fuente interior y revierten en expresión artística, son “dibujos de líneas torturadas en los que no aparece la tranquila suavidad de las formas y de las líneas curvas con que la visión clásica interpreta la plasticidad de los seres y las cosas”.⁷⁰

Según el filósofo, resulta común una definición del dibujo como la impresión de la forma en el plano, como la forma del objeto concreto, en el sentido de su reconstrucción óptica en el ojo del espectador, ya sea en el sentido de una forma inventada o de una forma reconstruida. Sin embargo — aclara— el dibujo puede ser también expresión de imágenes en el plano, lo cual aparece demostrado por Szalay. En efecto, Pró destaca que éstos son, en su mayoría, lineales o ilustración, aunque sin caer en el compromiso de lo literario, puesto que su obra conserva los puros valores plásticos. De allí que considere que las expresiones gráficas del artista no son formas de la realidad expresadas plásticamente, sino dibujos que muestran la ruptura de líneas que nacen, se prolongan y pierden imprevistamente. En otras palabras, según Pró, se tratan de dibujos de gran fuerza expresiva por el trazo cambiante, por las líneas, los puntos, los contornos y el insistido del subrayado. Hace notar, además, que muestran trazos ocasionales y manchas monótonas, sino una expresión concentrada en determinadas partes como rostros, manos, torso, considerados elementos que revitalizan los blancos.

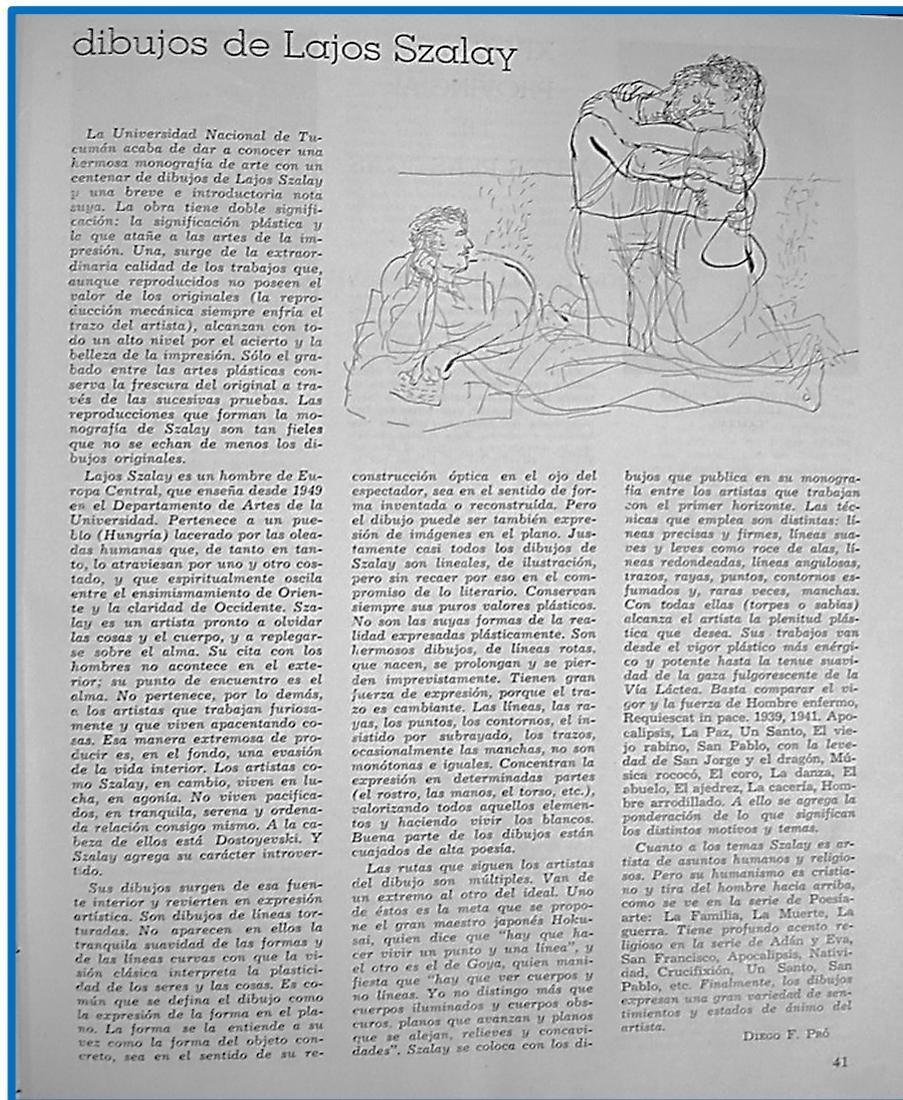
El pensador trae a la memoria dos concepciones plásticas: la del japonés Hosukai sobre la potencialidad de una línea que dice que “hay que hacer vivir un punto y una línea” y la de Goya, según la cual “hay que ver cuerpos y no líneas”. Pró considera que los artistas del dibujo van a un extremo y otro del ideal de estos artistas, mientras que Szalay se encuentra entre los plásticos que trabajan en el primer horizonte, pues—según observa— el artista construye planos que avanzan y se alejan, relieves y concavidades a través de las calidades lineales.⁷¹

Respecto a los temas el filósofo menciona las obras relacionadas con el arte y la literatura: *Poesía- Arte, Inspiración, El escultor, El dibujante, El pintor y su modelo*. Entre los literarios destacamos *Don Quijote, Poesía del Norte, Poesía bucólica, Orfeo, Música Rococó, Salomé, El Coro, Edipo, El teatro, El amor, El viejo Karamazov, Pareja rusa, Pan y El rapto*. Le siguen obras de temas

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

familiares como por ejemplo *La familia, La madre, El padre, El abuelo, La joven, Dos desnudos, Mujer y frutas, La lavandera, La religión, mujeres, Pez, Vendedor de castañas y Mujer sentada*. Seguidamente hallamos dibujos que abordan la enfermedad, la muerte, la desdicha y la guerra: *El hombre enfermo, 1939, 1940, 1941-1942, Apocalipsis y 1945*. Por último, las obras de temas religiosos entre los que destacamos *La religión, Crucifixión, Piedad, Un santo, El monje, El viejo rabino y San Pablo*.⁷²



Texto de Diego F. Pró sobre la Filosofía del Arte en Lajos Szalay, publicado por el Boletín de la U.N.T.

⁷² *Ibidem*.

Pró alude a la diversidad de técnicas empleadas por el artista: líneas precisas y firmes, líneas suaves y leves, líneas redondeadas, líneas angulosas, trazos, puntos, contornos esfumados y escasamente manchas. Con todos estos elementos plásticos –observa-Szalay alcanza la plenitud plástica que desea, desde el vigor plástico más enérgico y potente hasta una tenue suavidad. De allí que compare el vigor de *Hombre enfermo*, *Requiesca in pace* con obras como *1939* y *1941*. Asimismo, coteja la fuerza de *Apocalipsis*, *La paz*, *Un santo*, *El viejo rabino* y *San Pablo* con la levedad de *San Jorge y el dragón*, *Música rococó*, *El coro*, *La danza*, *El abuelo*, *El ajedrez*, *La cacería* y *Hombre arrodillado*.

El filósofo agrega la ponderación de los motivos y temas. En efecto, advierte cómo buena parte de los objetos se encuentran saturados de mito o poesía. En Szalay descubre la presencia de una problemática humana y religiosa. Se trata –sostiene- de un humanismo cristiano que eleva al hombre, como se advierte en las series de la poesía-arte, la familia, la muerte y la guerra. De este modo, destaca el profundo acento religioso en la serie de *Adán y Eva*, *San Francisco*, *Apocalipsis*, *Natividad*, *Crucifixión*, *Un santo*, *San Pablo*, etc., como así también a una variedad de sentimientos y estados de ánimo.⁷³

El carácter trágico descubierto por Diego Pró respecto a la obra de Lajos coincide con la lectura del poeta Raúl Galán años más tarde, según el cual los méritos del maestro y de la monografía radican en “la naturalidad y el aplomo con que el dibujo de Szalay brota del papel dan la impresión de un juego y un hálito dramático como si nos dijera que en ellos se decide la vida del hombre”.⁷⁴ Este carácter dramático de su obra coincide también con la interpretación de Petit de Murat, en 1956, para quien el dibujante húngaro revela, en grado máximo, la fuerza telúrica del arte de su pueblo y también una crítica a una atmósfera negativa del presente, pues observa que en todas sus obras está presente “el hombre, con las entrañas abiertas; con el alma afuera, la fuerza de dentro, patente, múltiple”.⁷⁵

Resultan interesantes y muy ricas las ideas de Szalay sobre diversos aspectos y problemas del arte, expresadas en las conversaciones del Café Celta. Una idea central se refiere a la tridimensión. El artista comenta sus primeras experiencias con el modelado y las grandes dificultades que posee la tridimensión. Afirma que los dibujantes representan la tercera dimensión, aunque no la conocen verdaderamente. El artista demuestra esta idea con el dibujo del cilindro y el paralelepípedo, ya que éstos poseen elementos comunes en el dibujo, aunque no ocurre lo mismo en la escultura. Esta postura es

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Raúl Galán: “Dibujos. Lajos Szalay”, en: *La Gaceta*, Tucumán, 12-IX- 1954. Pág.2.

⁷⁵ Op. Mario Petit de Murat: “Lajos Szalay”, en: *Humanitas*, N°7, Tucumán, 1956. Pág.50.

objetada por Spilimbergo, para quien el dibujo es la expresión plástica (que conoce) de la tridimensión. En cuanto a la geometría, Szalay coincide con Diego F. Pró, en una concepción de la geometría y las matemáticas como ciencias auxiliares de las artes plásticas, aunque sostiene que no son esenciales, puesto que éstas se mueven en otro mundo: “Las formas geométricas no sirven para representar las formas vivientes, de allí que cabe la invención de una ciencia de las formas vivas que sería muy útil a los artistas plásticos”.⁷⁶ En efecto, Szalay advierte que las figuras de Picasso muestran una realidad artística por superior al natural.

Otra preocupación de Szalay plantea el carácter de la enseñanza de las academias de artes cuando éstas procuran una saturación de conocimientos, idea que confirma con sus experiencias de diez años de Academia en Hungría. En efecto, Szalay hace notar que los dibujantes que mejor poseen esos conocimientos son los que contrariamente dibujan con menos energía y no hacen vivir sus obras. Así pues, —desde su mirada— las academias deben erigir las bases de la enseñanza en la idea de creación y no en la imitación. De allí que, al recordar los talleres conocidos en París, destaque el esplendor creativo de artistas como el Greco, Velásquez, Goya y Zurbarán.⁷⁷

Otra inquietud del artista se refiere a la vida del artista de la época. A diferencia de Spilimbergo, quien plantea la limitación de los hombres, Lajos sostiene que la situación del hombre no es de tanta indigencia, pues posee la capacidad y posibilidad de conocer a través del arte, la ciencia y la filosofía. El hombre —sostiene— es algo más que la nada. Entre los hombres hay distintos niveles y capacidades.⁷⁸ Así —termina diciendo— el hombre se encuentra sobre la nada y que este lugar privilegiado le permite conocer, diferenciarse y cualificarse, hacer arte, ciencia y filosofía, etc. De allí su rechazo a toda actitud nihilista que postula la idea de un hombre condenado a la aniquilación y de artistas sacrificados por su arte al servicio de un pueblo subsumido en guerras.⁷⁹

Szalay señala que son escasos los hombres que gozan con la belleza proporcionada por las obras, tema de importancia en la educación, pues —según hace notar— existen errores entre los formadores. El primero —sostiene— consiste en otorgar a la formación un carácter marcadamente científico. El otro radica en creer que el niño tiene a diferencia del adulto una capacidad más despierta para estimar el arte. Según Szalay, se trata más bien de un mundo más puro, más directo, más limpio, a diferencia del mundo adulto inmerso y enredado en sus propios conflictos. De allí la crítica del artista al carácter

⁷⁶ Op.cit., p.100.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Op.cit., p. 105.

⁷⁹ *ibidem*.

intelectualista de la educación. Para Szalay en los tiempos presentes se desarrolló un sistema conceptual extraordinario en el que el espectáculo de la belleza natural, a menudo, resulta del más completo desinterés, son “señales dirigidas a órganos espirituales no desarrollados y que por lo tanto, no tienen el lenguaje adecuado para registrarlas”. Por eso, concluye “nuestra educación es demasiada intelectualista, porque corresponde a esta cultura cerebral, científica y mecanizada”. Lo mencionado quiere decir que “el hombre ha cultivado casi exclusivamente la razón, olvidando otros aspectos o zonas de nuestra vida. El hombre es casi todavía un desconocido”.⁸⁰

Asimismo, Lajos alude al desarrollo de la ciencia, tan amplio que el filósofo que quiera tenerla en cuenta, tiene delante de sí una tarea inmensa. De allí que, lamenta que la razón como órgano de la ciencia se desarrolló ampliamente, en desmedro de otros órganos espirituales aún no conocidos en profundidad. De este modo, el artista plantea la necesidad de la filosofía, pero de una filosofía verdadera: “Los artistas necesitamos de la filosofía, pero actualmente en su lugar tenemos sofomanía. La filosofía de nuestro tiempo ama y estudia la sabiduría, pero no la crea ni la aumenta”.⁸¹

En otros de los coloquios, Szalay plantea su propia concepción del arte, entendido éste como una unidad, el conjunto vivo de forma y contenido, en el cual la materia tiene mucha importancia, pues la personalidad plástica la conoce el artista en función del trabajo con ella. De este modo, concibe el trabajo del arte como un saber práctico, no es un conocimiento teórico o científico, no se desecha el conocimiento, aunque éste no basta en las artes plásticas. Para Lajos, la ciencia elabora los datos que, directamente e indirectamente, registra el sistema sensorio del hombre, aunque no registra la voz de la materia que interesa al artista. Por eso, concluye que el artista tiene otros órganos de captación diferentes a los de la ciencia, como muestran los animales de la Cueva de Altamira o la mano modelada por Picasso. Estas figuras —señala— no revelan los caracteres generales de las mismas, sino la universalidad concreta, el alma y lo esencial de la mano, el caballo y los bisontes. De allí que destaque el carácter intuitivo de la estética: “La captación de la belleza es intuitiva y no puede ser reemplazada por ninguna metodología científica”.⁸²

En las conversaciones mencionadas Szalay afirma que la ciencia perjudicó el arte desde el Renacimiento en adelante, puesto que la enseñanza del arte se encuentra saturada de conocimientos científicos que dejan al artista en la superficie de sus búsquedas plásticas. Por tal motivo, sostiene que

⁸⁰ Op. cit., p.108.

⁸¹ Op.cit., p.106.

⁸² Op.cit., pp.114.

los conocimientos que no conduzcan funcionalmente en esta dirección del alma del artista, entorpecen y no ayudan. De allí que, enfatice los contenidos de onticidad del arte: “El artista capta el hilo de belleza, que es hilo de ser, a través de los seres y las cosas”.⁸³

Por último, se refiere a la decadencia del arte actual como característica preocupante de su época. Radica en el papel que la ciencia ha tenido en el arte, ella terminó por ocupar el alma de los artistas y atrofiar el órgano artístico, lo que condujo al descreimiento del poder creador de los artistas. No obstante, admite que tanto Picasso como la Escuela de París han logrado depurar el arte de una enseñanza académica con una marcada orientación científica.⁸⁴

FRANCISCO BERNAREGGI



Viejo payés mallorquín (1903), dibujo de Bernareggi publicado por Diego Pró en su libro



Conversaciones con Bernareggi, libro de Diego F. Pró.

⁸³ Op.cit., p.115.

⁸⁴ Ibídem.

En su libro titulado *Conversaciones con Bernareggi*, editado por la Universidad Nacional de Tucumán en 1949),⁸⁵ Pró aborda la vida, obra y enseñanzas del pintor argentino, profesor de pintura y dibujo de la Academia de Bellas Artes de Mendoza, Francisco Bernareggi. En el prólogo, el filósofo manifiesta la intención de ofrecer un homenaje al artista y de perfilar la figura del hombre desde el punto de vista espiritual, como así también contener un carácter documental sobre la vida, la obra y las enseñanzas del pintor argentino. Las conversaciones y los trabajos, reunidos en el volumen, nacieron en Mendoza, en 1947. Ellos son el resultado de un trato humano sostenido con el artista, el cual le permitió a Pró rescatar la información técnica, los hombres evocados, los elementos estéticos y la riqueza el artista.⁸⁶



Taller en la quinta. Pintura de Bernareggi, publicada por Diego F. Pró en su libro sobre el artista.

⁸⁵ Diego F. Pró. *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanzas del pintor.* Bs. As., Imprenta López, 1949.

⁸⁶ Op.cit., pp.235-236.

En el pintor, el filósofo descubre la presencia de un impresionismo constructivo, pues junto a la matización refinada que se apoya en su amor a la naturaleza, y la consulta de las formas y de los colores, encuentra una construcción sólida, una elaboración cuidadosa hasta la minuciosidad.⁸⁷ Pró observa, además, una fusión armoniosa de una visión clásica y romántica; una vocación de fidelidad al arte que se manifiesta en una expresión considerada sin artificios.⁸⁸ En él destaca, además, aspectos de su personalidad tales como la devoción firme y la humildad por su arte, “al que sirve con honestidad y disciplina, en permanente apertura a la época, para poder alcanzar el equilibrio formal y armonizar la composición pictórica a través de la emoción”.⁸⁹

Al realizar un estudio sobre los conceptos artísticos y estéticos del pintor, Pró descubre la influencia clásica e indaga el origen de la misma. En Bernareggi encuentra una adhesión al principio de armonía y también, la presencia de elementos griegos en obras pictóricas realizadas en Mallorca, España y Argentina, cuya iconografía remite a *Venus de Milo*, *Artemisa* y al *Torso de Belvedere*.⁹⁰ En otros capítulos, considera la amistad existente entre Bernareggi y el filósofo-jurisconsulto Carlos Silva, quien sostuvo su tesis en la línea de la filosofía realista aristotélica.⁹¹ De allí que el filósofo destaque los vínculos entre ambos, la búsqueda de la Verdad y la Belleza, como ideales superiores también presentes en el proceso artístico y en la filosofía.⁹²

El filósofo destaca la apelación a los motivos de la naturaleza, la cual resulta extraña en una época tecnificada, pues —según observa— la mayoría de los artistas ya no expresan la belleza, sino que buscan una retórica artística.⁹³ Asimismo, retoma la idea del artista respecto a una deshumanización del arte, que conduce a los artistas a valerse de abstracciones, esquemas metafísicos, estéticos, sociales, psicoanalíticos y otros.⁹⁴

Por último, la figura de Bernareggi despierta en Diego Pró una crítica profunda a la situación social del artista en la vida argentina, pues- hace notar- se trata de una vida de heroísmo. Los artistas — explica— se consagran por completo a su profesión, al borde de la pobreza: “Crean belleza para disfrute de los hombres, conciben y realizan obras que constituyen el decoro del país, enriquecen el patrimonio

⁸⁷ Op.cit, p.28.

⁸⁸ Op.cit., p.162.

⁸⁹ Op.cit., p.90.

⁹⁰ Op.cit., pp.92-93.

⁹¹ Op.cit., p.80.

⁹² Op.cit, p.90.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Op.cit., p.205.

cultural de la Nación e inician el rumbo orientador de las épocas, en el mayor silencio y con enormes sacrificios.⁹⁵

CONCLUSIONES

No es casual que la mayor parte de la filosofía del arte de Diego Pró se haya desarrollado en Tucumán. Indudablemente, el contacto con los prestigiosos artistas plásticos del período incentivó en él un interés creciente sobre el arte de su época. La obra de docencia e investigación de los maestros considerados condujo al filósofo chaqueño a la reflexión y la valoración de sus producciones plásticas y de sus personalidades. Desde su mirada, estos artistas profesaron una educación artística como campo de conocimiento y medio de expresión. La imagen artística fue concebida como una actividad espiritual basada en un proceso de investigación y experimentación sistemática, con un impacto a nivel social e institucional.

En sus análisis el filósofo descubre en las producciones artísticas una diversidad plástica, expresiva e interesante, producto de un proceso de investigación incesante y de búsquedas permanentes, dirigidas al abordaje de la problemática humana, de ideas, valores y sensibilidades. Revela, además, una faceta crítica de los artistas que comprende la inserción social de los artistas, al carácter de la enseñanza artística, la ausencia de una unidad de la cultura, la tensión entre academia y vanguardia, entre otras.

Por otra parte, el contacto del pensador con los artistas plásticos considerados formó parte de un intenso clima artístico que caracterizó a este período de la historia del arte en Tucumán. Como parte del mismo, la producción artística marchó conjuntamente con una actividad de reflexión filosófica. De este modo, con su reflexión filosófica, Diego F. Pró aportó a consolidar en la provincia una Filosofía del Arte vinculada estrechamente con el ambiente artístico local.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Víctor Joaquín – Johansson, María Lucrecia: “Cae un sueño tropical: La Universidad Nacional de Tucumán y su diario *Trópico* (1947-1950)”, en: *Actas del Primer Congreso sobre la Historia de la Universidad Nacional de Tucumán*, Tucumán, U.N.T., 2006. Págs. 383-395.

⁹⁵ Op.cit, pp.72-73.

- “Aspectos de la docencia artística en el Instituto Superior de Artes”, en: *Trópico*, Tucumán, 5 – VIII-1949. Pág. 9.
- *Catálogo de la Universidad Nacional de Tucumán 1950*. Tucumán, Imprenta de la UNT, 1951.
- “Conferencias. La presencia de la materia en la escultura”, en: *La Gaceta*, Tucumán, 30-VIII-1952. Pág.2.
- Dolinko, Silvia: “Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina”, en: *Separata*, N°15, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte argentino y Americano, Facultad de Humanidades y Artes. Págs. 20-37.
- Estarico, Leonardo: “Pompeyo Audivert: El taumaturgo”, en: *Pompeyo Audivert, Retrospectiva (1924-1965)*, Departamento de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Tucumán, 15 al 30 de junio de 1965. S.p.
- Galán, Raúl: “Dibujos. Lajos Szalay”, en: *La Gaceta*, Tucumán, 12 –IX- 1954. Pág. 2.
- Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As., ArteBa, 2014.
- ----- *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Bs. As., Paidós, 2001.
- Groppa, Néstor. *En el tiempo Labrador. Poemas (1935-1964)*. Jujuy, Gutenberg, 1966.
- -----*Indio de carga. Poemas (1959-1964)*. Jujuy, Ediciones Tarja, 1958.
- *Memoria de la Universidad Nacional de Tucumán del año 1948*. Tucumán, Imprenta de la U.N.T., 1949.
- *Memoria de la Universidad Nacional de Tucumán del año 1949*. Tucumán, Imprenta de la U.N.T., 1950.
- *Memoria la Universidad Nacional de Tucumán del año 1952*. Tucumán, Imprenta de la U.N.T., 1953.
- *41° Salón Nacional de Artes Plásticas*, Salas de Exposición, Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura, 18 de octubre-18 de noviembre, 1951.
- Petit de Murat, Mario Op.: “Lajos Szalay”, en: *Humanitas*, N°7, Tucumán, 1956. Págs.49-60.
- Pró, Diego F. *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanzas del pintor*. Bs. As., Imprenta López, 1949.
- ----- “Desarrollo, caracteres y valoración de la obra de Audivert”, en: *Humanitas*, N°5, Tucumán, 1954. Págs. 87-104.

- ----- “La idea de desarrollo en la obra de Audivert”, en: *Catálogo de exposición*. Tucumán, septiembre de 1952.
- ----- “La obra escultórica de Lorenzo Domínguez. Caracterización y Valoración”, en: *Norte*, N°2, Tucumán, mayo de 1952.
- ----- *Lorenzo Domínguez*. Bs. As., Imprenta López, 1952.
- ----- *Lorenzo Domínguez. Las esculturas de la Isla de Pascua*. Bs. As., Fondo Nacional de las Artes, 1968.
- ----- “Los dibujos de Lajos Szalay”, en: *Boletín de la Universidad Nacional de Tucumán*, N°2, Tucumán, 1954.
- -----: “Los grabados de Víctor Rebuffo”, en: *Boletín de la Universidad Nacional de Tucumán*, N°4, Tucumán, marzo de 1955.
- ----- “Monumento a Miguel Lillo”, en: *Boletín de la Universidad Nacional de Tucumán*, N°2, Tucumán, 1954.
- ----- *Tiempo de piedra. Lorenzo Domínguez*. Mendoza, Editorial D’ Accurzio, 1966.
- ----- “Una muestra de artistas noveles”, en: *Norte*, N°8, Tucumán, diciembre de 1955.
- “Resurgimiento de valores de la plástica local”, en: *Trópico*, Tucumán, 16-VI- 1949. Pág.9.
- Szalay, Lajos. *Dibujos. Drawings (1937-1954)*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1954.
- "Un gran artista en el taller. Conversación con Lorenzo Domínguez", en: *Trópico*, Tucumán, 27-VIII-1949

Legajos

- Informe presentado por Diego F. Pró a la Universidad Nacional de Tucumán. 1955. Anexo 1 y 2. Sección Legajos. Rectorado. Universidad Nacional de Tucumán,