

Libros de **Cátedra**

Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad

Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa (1830-1945)

María de los Ángeles de Rueda (coordinadora)

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales


Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

REVOLUCIONES, APROPIACIONES Y CRÍTICAS A LA MODERNIDAD

ITINERARIOS DEL ARTE MODERNO
ENTRE AMÉRICA LATINA Y EUROPA
1830-1945

María de los Ángeles de Rueda
(coordinadora)

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Índice

Presentación _____	6
<i>María de los Ángeles de Rueda</i>	

Introducción _____	8
<i>María de los Ángeles de Rueda</i>	

PARTE I

Capítulo 1	
Arte, Revolución y Modernidad _____	18
<i>Mariela Alonso</i>	

Capítulo 2	
Imágenes migrantes del siglo XIX en Argentina y México: estampas, libros, álbumes litográficos _____	29
<i>María Eugenia Costa</i>	

Capítulo 3	
El sistema de las artes y la primera modernidad en América latina: la construcción de un arte nacional _____	42
<i>Mariela Alonso</i>	

Capítulo 4	
Consideraciones sobre las vanguardias _____	47
<i>María de los Ángeles de Rueda</i>	

Capítulo 5	
La modernidad técnica: una mirada sobre la fotografía y el cambio de visión, entre Europa y América Latina _____	55
<i>Malena Di Bastiano</i>	

PARTE II

Capítulo 6	
Cosmopolitismo y regionalismo en el Río de la Plata _____	74
<i>María de los Ángeles de Rueda</i>	

Capítulo 7

Las revistas de vanguardia en América Latina en la década de 1920:
palabras e imágenes en tensión _____ 85
Rubén Ángel Hitz

Capítulo 8

Muralismo mejicano: Tres proyectos ideológicos y la participación de Diego Rivera _____ 90
Claudia Helena Lorenzo

Capítulo 9

Comer o no comer. Modernidad artística brasileña y emergencia latinoamericana _____ 100
Fabiana di Luca y Magdalena Pérez Balbi

Capítulo 10

Indigenismo: Vanguardia peruana _____ 112
Claudia Helena Lorenzo

Capítulo 11

Confluencias artísticas y políticas en la revista Amauta _____ 122
Jorgelina Araceli Sciorra

Capítulo 12

La Vanguardia constructiva:
Arte Abstracto - Concreto - Perceptista- Madi _____ 133
María de los Ángeles de Rueda

Capítulo 13

Una aproximación al grupo Espartaco. Vínculos con los itinerarios modernos,
entre las tensiones de la resistencia cultural y la internacionalización
del arte argentino en la década de 1960 _____ 146
Axel Ezequiel Ferreyra Macedo

Los Autores _____ 156

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de Williams James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.
BORGES, J. L. 1939, pp.537, PIERRE MENARD, Autor del Quijote. Obras Completas I.

El modernismo es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.
BAUDELAIRE, C. en El Arte Romántico 1º edición, 1961, México, Editorial Aguilar.

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.”
TORRES GARCÍA, J. 1944. Universalismo Constructivo.

Ser moderno es vivir hechizado por la salvaje autonomía del detalle.
SONTAG, S., 2003, La fotografía. Breve suma.

El barco es un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por él mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está librado al infinito del mar y que, de puerto en puerto, de orilla en orilla, de burdel en burdel, va hasta las colonias a buscar lo más precioso que ellas encierran en sus jardines, ustedes comprenden por qué el barco ha sido para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta nuestros días, a la vez no solamente el instrumento más grande de desarrollo económico (no es de eso de lo que hablo hoy), sino la más grande reserva de imaginación. El navío es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos, los sueños se agotan, el espionaje reemplaza allí la aventura y la policía a los corsarios.
MICHEL FOUCAULT - De los espacios otros, 1967.

Presentación

El libro de cátedra es un documento de compilación de los temas fundamentales trabajados por los docentes de la asignatura Historia de las Artes Visuales 3, 6 y 7 (del Profesorado y la Licenciatura en Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata) y sobre la bibliografía básica y complementaria de las asignaturas Historia del Arte 6 y 7 (del Profesorado y Licenciatura en Historia del Arte, orientación Artes Visuales de la misma unidad académica); cuenta además con la colaboración de docentes invitados de la cátedra de Historiografía I-III de la carrera de Historia del Arte.

El período comprendido por la materia Historia de las Artes Visuales 3 va desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta aproximadamente 1950, comprendiendo *la fase segunda de la modernidad* (Berman, 1988); sin embargo el período abordado en el libro va de 1830 a 1950, al considerar como eje **la experiencia de la modernidad** y los procesos de modernización artística entre América Latina y Europa, sus cruces, y correspondencias, las simetrías, analogías, apropiaciones y diferencias.

En ese marco se pueden estudiar y apreciar una serie de factores artísticos internos y externos (cultura, ideas, sociedad) que generan cambios en la conformación del campo artístico; pensamientos, acciones, estilos, géneros, movimientos y tendencias que cierran la etapa del Antiguo Régimen y las colonias americanas y abren otra, la de un **sistema del arte moderno**, burgués, en sociedades modernas, en procesos de modernización dispares, en *modernidades paralelas* (Escobar, 1998) con profundas transformaciones de temas, motivos, procedimientos y materiales en sincronía con los cambios sociales y tecnológicos del período.

El camino hacia las vanguardias históricas se ve atravesado por múltiples factores en el arte europeo, en el latinoamericano y en el argentino.

Abordar las propuestas utópicas de las vanguardias y las posibles respuestas a las relaciones de poder, entre las culturas centrales y las periféricas, es algo esperado, como también la inversión de la mirada (Joaquín Torres García, *Nuestro norte es el sur*).

La propuesta de la cátedra consiste en abordar estos problemas a partir de la puesta en común de nociones y herramientas para analizar las artes visuales en relación con otras prácticas culturales en el marco de la modernidad.

El resultado de varios años de labor nos da la certeza de que es fundamental volcar la experiencia del trabajo de las clases con alumnos de la carrera de Artes Plásticas e Historia del

Arte en un libro de cátedra. El material está basado en la construcción de un conocimiento que se genera en el diálogo con los alumnos y que convierte la información histórica y la teoría pura en una reflexión crítica sobre las producciones de las artes visuales y las diversas modernidades.

El título del libro: *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad, Itinerarios del Arte moderno entre América Latina y Europa 1830-1945*, se fundamenta en la mirada que se imprime. Es una propuesta comparativa y focalizada en los diversos modos de manifestar *el ser de su tiempo* y el pertenecer *adentro y afuera* del arte latinoamericano y argentino en el contexto de la modernidad occidental. Se trata de comprender el período desde las diferentes apropiaciones de la modernidad entre América Latina, Argentina y Europa.

El libro se compone de una introducción, una primera parte con cinco capítulos en los que se desarrollan momentos y aspectos del siglo XIX, la conformación de un campo artístico moderno europeo, latinoamericano y argentino, la dialéctica de los estilos, las transformaciones de los modos de representación, la modernidad técnica y la entrada a las vanguardias históricas, se ponen en discusión los conceptos de modernidad y vanguardia, sus aplicaciones a momentos, artistas y modos de producción, seleccionados por los autores de acuerdo a la idea de visión prismática, de detalle. Sigue la segunda parte, con ocho capítulos en los que se recorren, en forma general y haciendo foco en algunos casos, los tránsitos de artistas, obras y movimientos de las modernidades y *vanguardias- otras* latinoamericanas, en tono con lo que se trabaja en las clases.

Se espera contribuir con este itinerario a la formación de una historia de las artes visuales modernas desde lo local y a través de la mirada de los docentes que participan en esta edición y de los alumnos que transitan y han transitado por este camino.

María de los Ángeles de Rueda

Titular de Historia de las Artes Visuales 3,
Historia del Arte 6 y 7
FBA UNLP

Introducción

María de los Ángeles de Rueda

El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad. Que nada de lo que haya acontecido ha de darse por perdido para la historia. Por cierto que solo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado

WALTER BENJAMÍN, (1940)

Tesis para una filosofía de la historia

Perspectiva de encuadre teórico-histórico

La modernidad es una matriz que tiene muchas realizaciones históricas (Reigada, 2000). Debemos disociar la matriz modernidad de su lugar de origen (una historia eurocéntrica). Sin duda nace en Occidente y es fundamentalmente industrial y urbana, determinando una cultura de ciudad, pero no solo estas variables la definen. Es necesario y posible hablar de modernidades-múltiples para comprender los diversos procesos mundiales de las diversas realizaciones históricas de la matriz modernidad. Mejor que pensar en el origen es comprender los desarrollos y derivaciones de una fase de la historia, de un movimiento estético, ideológico, político y social, de un paradigma de la cultura, de las ciencias y las artes. Las modernidades deben ser entendidas en sus contrastes y en sus diversidades (Ortiz, 1997), en América, América Latina, Europa u Oriente. El concepto de modernidad implica una serie de características, concepciones, itinerarios y horizontes puestos en juego. También implica una tensión entre las ideas de universalización, cosmopolitismo y regionalismo.

El viejo mundo se cae con el llamado *Antiguo Régimen*, y se seculariza y racionaliza. El Iluminismo y la Ilustración generan unas representaciones del sujeto social e individual basadas en la razón, en las ideas de igualdad, fraternidad y libertad de la Revolución Francesa; también las artes generaron su contracara, las representaciones de las ruinas y cárceles con los aguafuertes de Giovanni Battista Piranesi y *El sueño de la razón producen monstruos* de Francisco de Goya (grabado de la serie de *Los Caprichos*, n° 43 de 1799).

La modernidad inaugura la historia como disciplina, junto a otros saberes. El cambio de episteme genera una pérdida de equivalencias entre las cosas, los seres y sus

representaciones (Foucault, 1966). A finales del siglo XVIII se produce un cambio en los campos del saber que da lugar al triángulo del conocimiento moderno: filología (lenguaje), biología (vida) y economía política (trabajo). Se constituye la Historia como objeto de saber, como condición de posibilidad de nuevos dominios empíricos, por ejemplo, las artes en particular. Las equivalencias y analogías entre las cosas y las palabras se rompen, pasando a una concepción representacional del mundo en todas las esferas de la vida. La modernidad es una puesta en discurso del mundo; la representación, el mundo- lenguaje, es una condición de posibilidad de su aparición y del surgimiento de las ciencias sociales y humanas, entre las que se encuentran la estética y la historia del arte.

A través de una mirada dialéctica se puede decir que la modernidad revisa toda la tradición y la renueva, provoca paradojas entre la innovación y el revival del historicismo (en la escultura o arquitectura por ejemplo). La historia se concibe desde el presente, con un tiempo hoy, generada por fragmentos y narrativas yuxtapuestas, por choque o montaje de temporalidades y narrativas; coexisten al menos dos caminos paralelos: el de la modernidad racionalista, positivista, la del progreso indefinido y la razón instrumental (el clasicismo, el academicismo, el arte integrado a las instituciones del siglo XIX), que configura una historia logocéntrica y lineal, y el de la sospecha, la duda, las bifurcaciones y los pliegues y repliegues, el tiempo circular y ramificado, entre la razón y el sentimiento del fin, entre el orden, la locura y la muerte (la modernidad latinoamericana que aflora a través de una tensión por ser mestiza, cosmopolita y antropofágica, o la mirada de lo inclasificable de artistas, géneros y estilos, por ejemplo algunos romanticismos, simbolismos, u otros vanguardistas del siglo XIX y XX); estos dos caminos forman una trama, un entramado de racionalidad, de grandes relatos y cosmovisiones liminares (Casullo, 1999) pero también conforman la subjetividad moderna, donde el lugar del sujeto, del individuo en particular, interpela el relato totalizador de las utopías y contrautopías sociales.

Se puede decir que la modernidad que es una construcción que encuentra un anclaje a través de los dispositivos revolucionarios, tecnológicos y políticos; en la gesta revolucionaria francesa las facciones se apropian del lenguaje, de los símbolos y las artes clásicas para pensar un origen mítico y legitimador, los protagonistas como Robespierre miran a Roma y a Grecia como lugares de origen republicano, y a las artes de la antigüedad grecorromana como formas para recuperar y legitimar la República, es decir al ponerse el ropaje de la antigüedad se puede encontrar ese pasado cargado de tiempo, ese continuo.

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, «tiempo - ahora». Así la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de «tiempo - ahora» que él hacía saltar del continuum de la historia. La Revolución francesa se entendió a sí misma como una Roma que retorna. Citaba a la Roma antigua igual que la moda cita un ropaje del pasado. La moda husmea lo actual dondequiera que lo actual se mueva en la jungla de otrora. Es un salto de tigre al pasado. Sólo tiene lugar en una arena en la que manda la clase dominante. El

mismo salto bajo el cielo despejado de la historia es el salto dialéctico, que así es como Marx entendió la revolución.¹

Entonces debemos buscar, como insisten Saint Simón y Marx, lo nuevo en los lineamientos de lo viejo. A pesar de todo, el surgimiento de lo nuevo, como vuelven a insistir los anteriores, puede tener una trascendencia revolucionaria que no se puede negar²

La Modernidad es una particular condición de la historia, entonces ¿Cómo se compone esta condición y como afecta el devenir de las artes visuales en el período correspondiente a la materia? La *querrela de los antiguos y los modernos*, el surgimiento de un pensamiento ilustrado, la aparición de un escenario para las artes, secular y burgués, los avances tecnológicos, las revoluciones burguesas, contribuyen al desarrollo de una subjetividad que piensa y acciona lo individual y lo social.

Modernidad, modernización de la sociedad y la cultura, modernismo estilístico, representan términos estructurales de una historia que necesita siempre revisarse.

La modernidad presenta características tales que, sin lugar a dudas, constituye una ruptura con respecto al paradigma y las formas anteriores. Los nuevos procesos sociales, originan la experiencia moderna, torbellino, vorágine, la muchedumbre en las calles, *la metrópolis es un lugar donde se está trabajando permanentemente con todos los tiempos de la historia*. (Casullo: pp.21)

La modernización busca el orden a través de un conjunto de valores, ideales y aspiraciones acerca de la modernidad, que constituyen el modernismo: el hombre que es tanto sujeto, como objeto de la modernización.

Berman (1988) divide la modernidad en tres fases: la *primera* de inicios siglo XVI hasta finales del siglo XVIII. No hay plena conciencia de la época en que se vive. Hay una voz arquetípica pre-revolución francesa: Rousseau. Utiliza la palabra *moderniste* para designar a una sociedad cambiante, donde las convicciones son pasajeras. En este ambiente, es donde se origina la sensibilidad moderna. Se vive la oleada revolucionaria. La *segunda* fase, en la cual se inserta los artistas, estilos y movimientos que se analizan en la materia, se inicia con la revolución francesa y transita todo el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. El hombre tiene conciencia de la época revolucionaria en que vive, organiza y participa de barricadas y protestas (*La Libertad guiando al pueblo*, 1830, E. Delacroix, Courbet y las acciones en La Comuna de París, 1871³). En el período que transcurre la asignatura se condensan y desplazan una serie de características resultantes de la revolución industrial y política: racionalismo y empirismo, democratización de las sociedades, imperialismo, advenimiento de la cultura de masas, el *proyecto moderno* intenta racionalizar el mundo.

¹ Benjamín, W. (1940). *Tesis para una filosofía de la Historia*. Tesis 14. Madrid: Taurus. En línea. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_historia.htm>, <www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php>

² Harvey, D. (2008). *Paris, capital de la modernidad*. Pp. 18. Madrid: Akal.

³ En línea. Disponible en: <www.musee-orsay.fr/es/colecciones>, <www.louvre.fr/>.

En *El Arte Moderno*, Giulio Argan plantea la tesis de pensar los estilos de esta fase de la modernidad, de este período que va desde la Revolución Francesa hasta la primera guerra mundial y durante la posguerra, en función una *dialéctica*, en el sentido de una interrelación de singularidades respecto de una totalidad, según el autor no se puede pensar en estilos puros, formas de hacer y organizar los elementos plásticos representacionales y temáticos como categorías sólidas, estancas y durables. Por el contrario, se van a producir contradicciones y oscilaciones entre lo clásico y lo romántico, el naturalismo, realismo y misticismo. *Orden y Caos, Apolíneo y Dionisiaco*, racionalidad y empirismo [...], de estos opuestos surgen las diásporas, pero también los cruces y nuevas realizaciones entre una historia interna y una historia externa de las artes y las ideas. El desarrollo de la modernización produce contradicciones. Los avances sociales, tecnológicos, económicos no pueden producir estabilidad. El advenimiento del capitalismo significa el momento de ruptura y negación, en el que se privilegia el valor de cambio (mercantil) en detrimento del valor de uso, y la homogeneización en menoscabo de la diversidad cultural. Con él surge un cambio del eje de actividades, de sociedades fundamentalmente agrarias a sociedades urbanas; el producto elaborado, al transformarse en mercancía, adquiere una significación abstracta, al mismo tiempo que pierde su condición de objeto durable y variado.

Se pueden distinguir dos voces críticas importantes de la modernidad: la de Marx que cree que el problema de la sociedad radica en quien tiene el control del sistema de producción capitalista y las representaciones de la clase burguesa; apuesta a la superación de las contradicciones con el ascenso de la clase obrera, que, lejos de constituirse como un sector alienado podrían controlar la producción y escapar de la lógica del mercado; resolverían las contradicciones del sistema capitalista burgués a través de una revolución, cuyo dinamismo surgiría paradójicamente de los impulsos de la propia burguesía: el movimiento constante y dialéctico de la historia. La modernidad con esta argumentación dispara contra su propia fuerza motriz (la burguesía).

La otra voz es la de Nietzsche que considera la modernidad como un proceso irónico y también dialéctico. El individuo debería encontrar sus propias reglas y competencias para su auto-conservación y auto-liberación, como una manera de escapar de las trampas de la razón instrumental. Las relaciones sociales modernas se opacan y pasan a estar representadas, mediadas (desde la aparición de la mercancía hasta las instituciones del Estado y las formas del ámbito privado); el camino de la autonomía del arte y la fetichización de las producciones culturales se enmarcan en una creciente enajenación económica, social y política. La subjetividad moderna forma parte de un proceso social mediatizado por tecnologías e instituciones, convirtiendo lo público y hasta lo privado en discursividades y abstracciones, regularidades, academicismos y homogeneidades. En la ciudad nace la incipiente cultura de masas y la lógica del capital genera un tipo de producción y recepción de la cultura y el ocio acumulativa (técnicas, tecnologías, saberes, instrumentos, clases, imaginarios ideologías, instituciones).

Arthur Danto (2003) realiza una diferenciación entre los conceptos de moderno, modernismo, posmoderno y contemporáneo en los campos filosófico y artístico. Según este autor el advenimiento del modernismo/ de lo moderno se llevó a cabo con el pensamiento de racionalista de Descartes, que produjo un giro en la historia de las ideas. Subraya que el modernismo implicó el pasaje de los distintos modos de representación del mundo a pensar las propias condiciones de la representación; de este modo, el arte se convirtió en su propio tema. Así, la autoconciencia de las condiciones de producción (vanguardias) y la reflexión acerca de la representación del propio lenguaje artístico, conforman la clave de la modernidad.

La modernidad marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes, eventos históricos, tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con la modernidad, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido se vuelve su propio tema. [...] Para Greenberg, Manet se convirtió en el Kant de la pintura modernista. [...] *en virtud de la franqueza con la cual manifestaban las superficies planas donde eran pintadas*. La historia de la modernidad se desplazó desde allí a través de los impresionistas 'quienes abjuraron de la pintura de base y las veladuras para dejar al ojo sin dudas de que los colores que usaban eran pintura que provenía de tubos o potes', hasta Cézanne, que sacrificó la verosimilitud o la corrección para lograr ajustar sus dibujos y dibujar más explícitamente la forma rectangular del lienzo⁴.

Con respecto al proceso de modernización y la experiencia moderna en América Latina se consideran los conceptos de otras modernidades y modernidades paralelas de Ticio Escobar como ejes para pensar las problemáticas de colonización, aculturación, contaminaciones, centro, periferias, universalización, cosmopolitismos, mirada etnocéntrica, nacionalismos y regionalismos en la historiografía, la estética y la crítica de las artes visuales del período estudiado. *Otras modernidades* configura un concepto provocativo. Como forma expansiva imperialista, la modernización capitalista se ha mundializado, de los colonialismos a la globalización, pasando por la universalización desde el centro de la cultura (mediante un complejo proceso de integración-desintegración de las culturas a las que se domina) aunque en las periferias se desarrollan resistencias y antagonismos. El proceso ha revestido en cada lugar expresiones específicas, pero las variables que han determinado el flujo de modernización en los países dominados, (de alguna u otra forma) han sido impuestos a través de medios diversos -"entre los que se encuentran no sólo la coacción y la violencia, sino también el efecto de imitación, la mimesis entendida como producción de tipos sociales que no

⁴ Danto, A. (2003). *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Pp. 29-30. Buenos Aires: Paidós.

se fundan en un conocimiento activo, sino en el reconocimiento pasivo y la asimilación (identificación o imitación) de este modelo" (Escobar, 1998: 13).

Como destaca este autor la problemática, (entre periferias, paralelismos, diversidades, aculturaciones), es sin duda un tópico fundamental en las discusiones históricas y críticas sobre el arte latinoamericano. Teniendo en cuenta esta observación, el desarrollo de los contenidos de la cátedra y el enfoque asumido privilegia la decisión de revisar las posturas teóricas, históricas y críticas sobre esta problemática, a fin de observar el proceso de modernización y construcción de un campo para las artes visuales latinoamericanas, desde las tensiones, dialécticas y diásporas de modernidades y vanguardias según el centro, y modernidades según la periferia o en el cruce de caminos, mestizajes y antropofagias.

Modernidades paralelas, modernidades simultáneas, implican pensar y mirar las producciones realizadas entre fin de siglo XIX y 1950, aproximadamente, en Latinoamérica, como un gran espacio de asimilación, confrontación, resistencias, aperturas y cierres al paradigma moderno central; leer las propuestas del *Muralismo Mexicano, el Indigenismo, Estridentismo, la Semana de Arte Moderno, la Antropofagia, el Surrealismo o Realismo Mágico, el arte político, Florida y Boedo, la abstracción en sus variaciones, las singularidades como Xul Solar*, en *tensión*, como respuestas dinámicas frente a la tradición, al cosmopolitismo, a lo regional, con filiaciones y disidencias frente al proyecto moderno. De acuerdo con Ticio Escobar, las posturas periféricas asumidas por los grupos de artistas y escritores latinoamericanos en torno a la modernidad implicaron diversos *grados de traducción*, y por lo tanto *de traición, del ideario moderno*. Esto es consecuencia de los procesos de mediación, a destiempo, de las apropiaciones diferidas, las reapropiaciones, que sin duda, lejos de ser meras copias periféricas, en muchos casos, generaron procesos de mestizaje sumamente complejos además de críticos. Dice Ticio Escobar:

La distorsión, el destiempo, la infidelidad del trasunto abren posibilidades para lo propio. El desacople producido por el diferimiento, ya se sabe, habilita un margen para la inscripción de la diferencia. [...] Tomo otro término del léxico oaxaqueño: el de visión prismática. Según el mismo, el terreno de estudios deviene un lugar abordable desde diferentes perspectivas y métodos. Pero también, un ámbito abierto a contaminaciones pluridisciplinarias y a miradas epistemológicas diversas. Más que inaugurar métodos nuevos sobre la descalificación de todos los anteriores (tentación moderna presente siempre), se busca obligar a los viejos temas a soltar cuestiones nuevas. Y este intento se basa en asedios cruzados, en tácticas superpuestas, en asaltos combinados. Creo que una forma posible de seguir ciertas pistas del arte moderno es transitar sus muy holladas rutas, atisbando de reojo otros rumbos quizá. Así, para revisar críticamente el derrotero moderno puede resultar efectivo en algún

caso (en éste) no tanto cuestionar su devenir, impulsado por el curso ordenado de la Idea y su dirección marcada, sino remontar esta corriente⁵

Se tratará de proponer en los estudios particulares, y aun en las miradas generales, algunas observaciones según esa perspectiva prismática, con el objetivo de disolver o escapar de las homologaciones tradicionales, que si bien operan en una lógica de la redundancia y el discurso didáctico, no pueden dar cuenta de los fenómenos artísticos locales en toda su magnitud.

Perspectiva de encuadre didáctica-pedagógica

La materia se propone como objetivo principal sistematizar una perspectiva de encuadre teórico, histórico y pedagógico sustentada en el desarrollo de núcleos problemáticos en torno al arte moderno. Para ello se trabaja con los textos teóricos y la conformación de un corpus de imágenes del arte visual del período heterogéneo y diverso, que da cuenta tanto de las tradiciones, las novedades, las emergencias, las singularidades y alteridades. Se trabajan con obras y discursos considerados canónicos, otros señalados como paradigmáticos de la modernidad, otros caracterizados como desvíos de las homologaciones entre centro y periferia y otro conjunto de obras- relatos, constitutivos de las tensiones, diásporas y otredades, claves para la construcción de una visión prismática. Asimismo se seleccionan durante la cursada artistas o imágenes no visibilizadas en la historia del arte dado que provienen del campo de la cultura visual, o el énfasis en trabajar otros dispositivos, fundamentales a la hora de pensar la circulación y recepción de las artes visuales en América Latina, las revistas de los grupos artísticos, las fotografías y la gráfica en su conjunto.

Los objetivos específicos que se buscan comprenden: la promoción del estudio y la comprensión del Arte Argentino y Latinoamericano en relación con el Arte Europeo desde una perspectiva comparativa crítica. La comprensión de los relatos y estrategias en la búsqueda de una identidad artística; el análisis de la apropiación de la modernidad a partir del desarrollo del campo artístico en América Latina durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX.

Para dar cuenta de estos objetivos y forma de trabajo se considera, siguiendo a los autores antes mencionados y junto a Didi Huberman (1998) cuestionar un conjunto de postulados en cuanto al objeto arte, el cual tiene una larga tradición de certezas, de Vasari a Kant, Hegel y Nietche y revisar *la narrativa maestra o vasariana* y su desmontaje a fines del siglo XIX

Pero detenerse ante el muro no es solamente interrogar el objeto de nuestras miradas. Es detenerse también ante el tiempo. Es interrogar en la historia del arte, al objeto historia, a la historicidad misma. [...] Un extraordinario montaje de tiempos

⁵ Escobar, T. (1998). *Las otras modernidades, notas sobre la modernidad artística en el Cono Sur: el caso paraguayo*. Pp. 8. En línea. Disponible en: <fba.unlp.edu.ar/visuales3/material/2014_ticio_escobar.pdf>

heterogéneos que forman anacronismos [...]. Parecen surgir en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia: las imágenes desde luego tienen una historia; pero lo que ellas son, en su movimiento propio, su poder específico, no aparecen más que como un síntoma, un malestar, una suspensión [...].⁶

Tiempos, espacios, operaciones y obras heterogéneas, experiencias de modernidades simultáneas, paralelas, otras. Evidentemente el corpus de trabajo es vasto. La secuenciación de contenidos dejar siempre algo excluido, pero más que *pantallas culturales* (Ramírez, 1976) se trata de seleccionar un conjunto de casos para poder dar cuenta de otras miradas, diversas, sobre un fragmento de la historia del arte. Es importante tener en cuenta que el método comparativo no consiste en este caso en la homologación centro- periferia sino en la puesta en relación, la secuencia, la sincronía y diacronía, la focalización y el desplazamiento. Trabajar sin duda con las tensiones y relaciones de una historia *externa* (un conjunto de códigos y variables en el que se enmarcan las obras y se conforma un campo artístico y cultural amplio) y una historia *interna* (la puesta en juego de los dispositivos de producción y reproducción, las cuestiones de estilo, materiales, estructuras y significaciones). Según Giulio Argan (1984), la investigación del arte supone ubicar el hecho artístico en una serie de hechos. Analizar el hecho artístico como algo singular, pero en estrecha conexión con el contexto, o con lo que él llama “red de relaciones”.

A diferencia del análisis empírico-científico de la obra de arte en su realidad de cosa (análisis que no se limita a la materia, a la técnica, al estado de conservación, al grado de autenticidad, al destino original y a los sucesivos cambios, pero puede extenderse a la temática, a la iconografía y hasta el estilo), la investigación histórica nunca se circunscribe a la cosa en sí. Aun cuando, como frecuentemente ocurre, se propone como objetivo una sola obra, enseguida supera los límites para retroceder a los antecedentes, encontrar los nexos que la unen a toda una situación cultural (y no sólo específicamente artística), para individualizar las fases, los sucesivos momentos de su formación. En la investigación, la obra es analizada en sus componentes estructurales, y la que parecía ser su unidad indivisible aparece en cambio como un todo de experiencias estratificadas y ramificadas, un sistema de relaciones, un proceso⁷.

Se propone la investigación histórica a partir de una serie de materialidades, la obra, la acción del artista o el grupo, los dispositivos artísticos de ese período, que marcas y huellas proponen para dar cuenta de significados, problemas o valores históricos sociales puestos en juego.

⁶ Didi Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo, Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Pp. 35,48. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

⁷ Argan, G. (1984). *Crítica de arte*. Traducción y prólogo de Jorge Romero Brest. Colección: Teoría artística y estética. Pp. 16-17. Buenos Aires: Rosenberg-Rita Editores.

Bibliografía

- Argan, G. (1976) El Arte Moderno tomo1. Torres
- (1984). *Crítica de arte*. Traducción y prólogo de Jorge Romero Brest. Colección: Teoría artística y estética. Buenos Aires: Rosenberg-Rita Editores.
- Calinescu, M. (1996). *Las cinco caras de la modernidad*. Madrid: Cátedra.
- Casullo, N. (1999). *La modernidad como autorreflexión, en Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Danto, A. (2003). *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo, Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Escobar, T. (1998). *Las otras modernidades, notas sobre la modernidad artística en el Cono Sur: el caso paraguayo*. Pp 8. En línea. Disponible en: <fba.unlp.edu.ar/visuales3/material/2014_ticio_escobar.pdf>
- Ortiz, R. (1997). *Modernidad-mundo e identidades .Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Junio, año/vol. III N°5, pp. 97-108. México: Universidad de Colima.
- Reigadas, M.C. (2000). *¿Una Modernidad, modernidades múltiples? Más allá de la generalización y del método comparativo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (UBA).

PARTE I

CAPÍTULO 1

Arte, revolución y modernidad

Mariela Alonso

El período 1780-1870 es denominado por diferentes teóricos la *Época de las revoluciones*, ya que en este lapso en gran parte de Europa y de América las revoluciones burguesas se ven propiciadas por el desarrollo económico tecnológico, y por la ascensión social de la burguesía capitalista. Entre los principales procesos revolucionarios se destacan la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica (1776), la Revolución Francesa (1789), la independencia de las colonias españolas en América (primera mitad XIX), las revoluciones de 1830 que triunfan en Europa occidental, y las revoluciones de 1848 que, en un lento proceso, culminan en la unificación de Alemania e Italia respectivamente (1871). En cada uno de estos lugares, la revolución supone el fin de la monarquía absolutista y la organización de estados nacionales, así como la toma del poder político por parte de la burguesía que, a partir de entonces, dirige el Estado en función de sus intereses. Esto significa el establecimiento de sistemas constitucionales liberales con soberanía nacional, separación de poderes, elecciones parlamentarias y un poder judicial independiente. En cada uno de estos estados, la constitución garantiza, además, libertades individuales (religiosa, de pensamiento, de prensa, etc.) y ayuda a regular el libre comercio.

Sin embargo, no todas las revoluciones burguesas tienen las mismas características. Mientras que en Europa Occidental son el resultado de la toma del poder por parte de la burguesía capitalista, en el resto de ese continente implican la alianza entre la nobleza y la burguesía, y este compromiso limita el proceso revolucionario, con todas las consecuencias que esto conlleva, entre ellas, que la monarquía conserve gran parte de los poderes.

No obstante esta complejidad, el proceso de la Revolución Francesa resulta especialmente significativo porque de él surgen ideologías que dominan la historia del siglo XIX y un imaginario simbólico que será referente de muchos de los estados emergentes, que verán en sus principios teóricos la base de una nueva civilidad, y en sus imágenes y estilos artísticos nuevos referentes y modelos de belleza y heroicidad. El motor de cambio en el nuevo sistema de las artes que se configura en el siglo XIX es la pintura, que forma el gusto burgués y

conduce al resto de las artes desde Francia, el gran escenario de la modernidad hasta 1945, respecto del cual el resto de los países se tornan periféricos.

En el siglo XIX –en términos de G. Argan– el arte se expresa en términos dialécticos, ya que no hay una sucesión de movimientos como en épocas anteriores sino una simultaneidad dinámica de diversos estilos y expresiones que responden a diferentes miradas sobre el mundo. Por lo tanto, los caminos se cruzan y producen una estética mucho más compleja, una estética de la modernidad que trabaja desde el presente e integra nuevos saberes, nuevos espacios, nuevas clases sociales, que son parte de la cultura urbana que se está cimentando, a la vez que con el revival, la cita y la alusión, toma elementos del pasado que le permiten legitimar ese presente. En general, este carácter dialéctico se expresa en pares dialógicos que manifiestan distintas relaciones con el pasado y el presente, con el lugar que dan a la historia y con la relación con la propia época, a lo que también responden los recursos plásticos utilizados. En este sentido, el neoclásico es una reacción ante el Barroco y, al mismo tiempo, una bandera política para los representantes de la Ilustración primero, y luego para los revolucionarios, que lo exhiben en oposición al rococó propio de la nobleza aristocrática, expresado en obras como *Cerrojo*, de Jean Honoré Fragonard (1778), ambientadas en la corte y cargadas de erotismo, y en las *fêtes galantes* de Jean-Antoine Watteau, uno de los representantes del último barroco francés y del primer rococó, a quien se le atribuye la creación este género, caracterizado por escenas de cortejo amoroso y diversiones, con un encanto idílico y bucólico, bañadas en un aire de teatralidad. Inspirado en las obras de los maestros renacentistas.

En contraste con la mirada barroca, los artistas neoclásicos vuelven la vista a épocas pasadas consideradas modelos del triunfo de la razón y del equilibrio, en particular a la Grecia Clásica y a la Roma de la República y el primer Imperio, de las cuales imitan sus formas estéticas, inspirados en los hallazgos arqueológicos de la época, en particular los de Pompeya y Herculano. En este sentido, se puede afirmar que el arte neoclásico se basa en el *revival* de un estilo del pasado, que conlleva que muchos artistas utilicen este recurso de manera pasiva, es decir, borrando las propias huellas con el objetivo de lograr una absoluta asimilación de la obra a la época anterior.

El gran representante del neoclásico es **Jacques Luis David**, profundamente comprometido con la Revolución y responsable de la construcción de una nueva iconografía. Entre sus obras se destacan *El juramento de los Horacios* (1784) y *La muerte de Marat*, que resumen los principios estéticos de este movimiento. Aunque *El Juramento* es un encargo de la monarquía francesa con fines propagandísticos, en el que se representan héroes clásicos que aluden al rey como modelo ejemplar, cuando esta pintura se expone en el Salón de 1785 es saludada como expresión de los nuevos principios revolucionarios, lo que la convierte en un símbolo de la Revolución Francesa: el mensaje que representa es que es necesario anteponer los valores públicos y la defensa de la patria a los intereses privados y ofrecer, si es preciso, la vida en el altar de la patria, que está por encima de los sentimientos personales y de la familia. El propio David, en la Convención Revolucionaria de 1793 expresa: “Esas muestras de heroísmo y virtud cívica, conocidas por las

gentes, sacudirán los espíritus y sembrarán las semillas de la gloria y la lealtad a la patria". Por lo tanto, esta pintura puede considerarse el manifiesto del neoclasicismo, a través de recursos plásticos como la postura central clásica, el uso de la cuadrícula que dialoga con un espacio aprehendido perceptualmente, los protagonistas alineados en posición de heroísmo acompañados por las mujeres, que están en lugar de las lloronas eternas, la reducción de las distancias entre planos, el motivo del arco del medio punto, el claroscuro atenuado, y el énfasis en la espadas que refuerza visualmente la instancia del juramento. En la misma línea, *La muerte de Marat* (1793) representa el asesinato de Jean-Paul Marat, el escritor jacobino que, mientras escribe en su bañera, es apuñalado por Carlota Corday, adepta a la facción girondina. En esta obra hay un trabajo corporal acentuado, desarrollado mediante una paleta acotada a un verde y un amarillo mortecinos, reforzado por una tensión dada por lo testimonial de la escena. La idealización de la figura, la severidad del tratamiento, la fuerza de la composición definen esta obra como paso definitivo hacia la modernidad, y también como afirmación política y elocuente del valor del sacrificio por un ideal superior.

En este contexto, David es el responsable de educar y formar artistas, para fijar y hacer trascender esta etapa didáctica y política de la pintura, exaltando así los ideales revolucionarios. Discípulo de David es **Dominique Ingres**, defensor del dibujo clásico en el cuyas obras se ven algunas paradojas de la modernidad, ya que, aunque mantiene las reglas de la academia, inspiradas en el ideal estético griego, muchas de sus obras, especialmente los desnudos femeninos, están dominadas por un exotismo propio del siglo XVIII. Es continuador del estilo de David tanto en la pintura histórica como en los retratos y en los desnudos, y también del dibujo exacto y pureza de formas. En sus obras la base de lo pictórico es el dibujo, que traduce en conocimiento intelectual la noción sensorial del objeto, y refuerza el sentido de lo clásico ya que busca la armonía, la proporción, el ritmo y la belleza idealizada. Estéticamente, aspira a la luminosidad, la exactitud y el equilibrio, en las que el gesto y la pose deben revelar el carácter y el ánimo de la persona. En *el Baño turco* (1862) queda manifestada la fuerza de la línea y de la idealización, ya que cada una de las veinticuatro mujeres que integran la escena no es tomada del natural sino dibujada a partir de los bocetos de obras anteriores.

Dialogando con esta linealidad se encuentran las obras románticas, cuyos comienzos se dan en Inglaterra y Alemania, en donde se produce por un lado el redescubrimiento de Shakespeare y del gótico, por otro el culto del genio original y de la fantasía en el *Sturm und Drang*, guiado por la libertad de expresión a la subjetividad individual y a la emoción. Este movimiento de fines de siglo XVIII, que se opone a la Ilustración alemana y se constituye en precursor del Romanticismo, concede a los artistas la libertad de expresión de la subjetividad individual y de la emoción en contraposición a las limitaciones impuestas por el racionalismo. El Romanticismo en general se define, pues, como un arte burgués: dependiente del individuo, subjetivo, orientado a los valores de la propia nación que se buscan en el pasado. El valor de la fuerza imaginativa, del ritmo, del dinamismo, toman forma en artistas que buscan lo pictórico, lo

desequilibrante, lo no tipificado, llegando incluso a proponer lo afeado, lo no bello como camino alternativo al ideal.

En Inglaterra, el romanticismo es un movimiento político y cultural que se opone al racionalismo de la Ilustración y del Clasicismo, y que busca romper con todos los cánones establecidos en busca de una libertad en la creación. Uno de los géneros más desarrollados es la poesía, que permite expresar el rechazo a la sociedad burguesa e industrializada a través de un lenguaje subjetivo, irracional y libre. **William Blake**, poeta y artista plástico, desarrolla una obra basada en visiones fantásticas y simbólicas, como en *Visión de las hijas de Albión* (1793), una composición casi onírica en la que condena la crueldad de la castidad y el matrimonio sin amor, y defiende el derecho de la mujer a su completa autorrealización.

En Alemania hay también una valoración simbólica y poética del mundo perdido y, al mismo tiempo, una contemplación de la Naturaleza como espectáculo bello y sublime. Así, el paisaje, la luz, pero también las tormentas y otros fenómenos naturales serán protagonistas de la obra. Y en esa valoración emotiva, se encuentra una de las raíces fundamentales del romanticismo. **Caspar Friedrich**, considerado el artista alemán más importante de su generación, trabaja paisajes alegóricos en los que muestra figuras contemplativas opuestas a cielos nocturnos, nieblas matinales, árboles estériles o ruinas góticas. Su interés primario como artista es la reflexión acerca de la naturaleza. Su trabajo, a menudo simbólico y anti clásico, intenta dar una respuesta subjetiva y emocional al mundo natural: “El sentimiento del artista es su ley”, declara Friedrich en 1830. Las pinturas de Friedrich establecen la presencia humana disminuida en contraste con paisajes sublimes, casi metafísicos. Por ejemplo en su obra *Caminante en un mar de niebla* (1817), el paisaje sublime agita y mueve el espíritu, e incluso causa temor, dado que representa el inmenso poder de la naturaleza, ilimitada e infinita, ante la cual el hombre es de una insignificante pequeñez.

En España, el Romanticismo no se da como un sistema sino en el marco de la invasión napoleónica que desencadena los levantamientos populares que llevan a la primera Constitución española, promulgada en Cádiz en 1812. En este contexto se desarrolla la obra de **Francisco de Goya**, el primer pintor romántico español, considerado también precursor del expresionismo, principalmente por la obra de su última etapa. De su juventud son los cartones para tapices, las pinturas religiosas y los retratos por encargo realizados para la Corte de Madrid, como *La familia de Carlos IV* (1800), una compleja composición inspirada en *Las Meninas* de Velázquez, y caracterizada por el dominio formal de la luz, la mirada analítica que permite casi definir las personalidades de los retratados, acentuada por la reducción de las referencias espaciales. pero la obra verdaderamente desequilibrante y que será referente para las vanguardias es la de la última etapa de su vida, la que realiza en paralelo a las obras por encargo a partir de 1792, luego de perder el oído, en que se aleja de los academicismos para afirmar la necesidad de libertad del pintor.

En 1794, con una serie de cuadros integrada, entre otras, por *Corral de locos*, *El naufragio*, *El incendio*, *fuego de noche*, *Asalto de ladrones* e *Interior de prisión*, inicia la exploración de lo

que Kant en *Lo bello y lo sublime* (1764) califica de *sublime terrible*: lo monstruoso y extravagante, temas truculentos, lenguaje expresionista, atmósfera oscura e inquietante. En adelante, la tragedia y lo absurdo de la condición humana son las principales motivaciones especialmente de su obra gráfica, marcada por temas eje para los artistas románticos: lo grotesco, lo satírico, lo fantástico e inquietante, el horror ante la guerra, la exaltación de la lucha por la patria, lo carnavalesco y el expresionismo.

Lo grotesco aparece ya en *Cómicos ambulantes* (1793 - 1794), que representa una compañía de actores inspirada en la comedia del arte, con rostros deformados y exageración de los rasgos físicos. *Lo satírico* se ve en *Los caprichos* (1799), una serie de ochenta grabados en aguafuerte y aguatinta con las que ambienta escenas de un anticlericalismo más o menos explícito, divididas entre la crítica de costumbres y la exploración de la brujería y la noche. El grabado más emblemático de esta serie es el Capricho N° 43, *El sueño de la razón produce monstruos* en el que, una vez apagado el mundo de las luces, el hombre vencido por el sueño se sumerge en lo monstruoso. Respecto de *lo fantástico y lo inquietante*, entre 1809 y 1813 Goya elabora varias escenas de violencia extrema en las que se representan violaciones, asesinatos a sangre fría y escenas de canibalismo: *Asalto de bandidos I, II y III*, *Caníbales preparando a sus víctimas* y *Caníbales contemplando restos humanos*, todas ambientadas en escenarios tenebrosos e indefinidos. El horror ante la guerra es denunciado en *Los desastres de la guerra* (1810 y 1815), una serie de ochenta y dos grabados que detalla las crueldades cometidas en la Guerra de la Independencia Española (1808-1812). La exaltación de la lucha por la patria se ve en *El coloso* (1808-1812, aunque en 2008 se cuestiona su atribución), que expresa a través de una alegoría romántica la voluntad de lucha del pueblo español ante la invasión napoleónica. El tratamiento de la luz resalta la sensación de falta de equilibrio y desorden. También exaltan la participación popular dos grandes cuadros de historia en los que interpreta los sucesos ocurridos los días dos y tres de mayo de 1808 en Madrid. En *El dos de mayo de 1808* (1814) el protagonista es el colectivo anónimo integrado por quienes, en su resistencia, llegan al extremo de la violencia. Por su parte, *El tres de mayo de 1808* (1814) presenta una composición dinámica y desequilibrante, propia de una instantánea fotográfica, que juega con los contrastes entre los distintos grupos, con la luz y con el relato que el espectador construye al recorrer la obra con la mirada. Tanto el cromatismo como el dinamismo y la composición, así como el ambiente nocturno y la fuerza dramática que sostiene la escena son un precedente de obras características de la pintura romántica francesa. *Lo carnavalesco*, en términos que Mijail Bajtin desarrolla en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941), está expresado desde la Antigüedad en la cultura popular, que se burla de la autoridad mediante la subversión de las jerarquías establecidas, principalmente las de la aristocracia, la religión y la familia, que son ridiculizadas por medio de personajes paródicos e irreverentes. En Goya la carnavalización se ve en *Los disparates* (realizados entre 1815 y 1823, y editados en 1864), una serie de veintidós estampas de temática muy diversa, integrada principalmente por imágenes oníricas y críticas, y también

en una serie de cuadros de pequeño formato de temática carnavalesca realizados entre 1812 y 1819, entre los que se encuentran *Procesión de disciplinantes*, *Casa de locos* y *El entierro de la sardina*, una ceremonia con la que en España se anuncia el fin del Carnaval. El *expresionismo* en tanto desplazamiento de la representación del mundo externo al mundo interno, de una marcada intensidad y ruptura del equilibrio formal, se manifiesta en las *Pinturas negras* (1819-1823), una serie de catorce murales en óleo *al secco* que pinta sobre las paredes de la Quinta del Sordo, trasladadas a lienzo a partir de 1874. Entre las obras se encuentra *Saturno devorando a sus hijos*, que conmueve por el horror ante el canibalismo, a la vez que lleva a reflexionar acerca del tiempo que todo lo devora.

En Francia, el Romanticismo se desarrolla durante la Restauración borbónica (1814-1830) como reacción contra las normas del clasicismo y del racionalismo filosófico de los siglos anteriores. Este movimiento se basa en la reivindicación de lo particular frente a lo colectivo, y en la rebeldía creadora por parte de los artistas, que quieren terminar con las normas aristotélicas que limitan la creación al respeto de las unidades de tiempo, espacio y acción, así como con la imitación de los ideales grecolatinos. La rebelión contra la imitación de la antigüedad clásica comienza a finales del siglo XVIII con la *Querrela entre antiguos y modernos*, cuyos participantes se posicionan en dos bandos: los Modernos, que defienden la idea de que la modernidad supone una superación de lo antiguo, y los Antiguos, que sostienen la superioridad eterna de la Antigüedad clásica. El eje del debate es la discusión acerca de qué es lo que vale en la pintura: pintar como Rubens, como Giorgione, como Poussin. Los Antiguos proponen la línea de Poussin, que implica tomar como base el dibujo, estructurar la composición con una cuadrícula y disponer del color de acuerdo con el color local y el tono, con una pincelada modelada, que puede reconocerse como clásica. Por su parte los Modernos toman a Rubens con toda esta exaltación del color, más dinámica, con contraste de luces y sombras, con pinceladas más desprolijas. El resultado de la Querrela impone a los Antiguos, pero los artistas Modernos deciden oponerse, y hay una vuelta de discusión donde triunfan los modernos, lo que deja durante el rococó francés una forma de pintar que va perdiendo los límites de la representación más naturalista, en pos de formas abiertas y pinceladas más sueltas.

La influencia de artistas de otros países y el interés por la Edad Media (reivindicada como reacción frente al neoclasicismo academicista) son importantes para entender el Romanticismo francés, pero la influencia más fuerte es la de Rousseau, quien realiza una gran contribución al movimiento por la libertad individual al expresar en su obra los conflictos entre los valores morales y sensuales, y se muestra contrario al absolutismo tanto de la Iglesia y como del Estado, que debe ser una personificación de la voluntad abstracta de los individuos. Además, el espíritu de la Revolución francesa influye fuertemente en la literatura y la filosofía románticas, introduciendo ideas de democracia y derechos del individuo. La naturaleza que aman los románticos es la verdadera naturaleza, con sus caprichos y su salvajismo. El paisaje romántico por excelencia, más allá de las fronteras de cada país, es el ilimitado de las montañas y todo aquél que exprese lo sublime. De este modo, en Francia, el Romanticismo es expresión directa

de la vida, de las pasiones humanas, de los conflictos dramáticos. En general los románticos se expresan contra el dogma de David e Ingres: el observador debe asistir a la gestación de la forma, que debe nacer del color.

Los artistas más representativos son Géricault y Delacroix. Por temática y tratamiento de la imagen la obra de **Théodore Géricault** es netamente romántica: trabaja los temas propios de la vida cotidiana, incluyendo la desesperación, la locura, la enfermedad y el sufrimiento del individuo, y utiliza un estilo recargado, con empastes y gran uso del claroscuro que acentúa la atmósfera dramática que enmarca las escenas. Sus personajes parecen siempre en tensión, como si estuvieran conteniendo la fuerza que emana del conflicto interior que los agobia. En *La balsa de la Medusa* (1819), obra emblemática del romanticismo francés, expresa de forma vehemente un tema contemporáneo: inspirado en la noticia de un naufragio real, a la vez que denuncia los hechos ocultos por las autoridades, sintetiza en la desesperación de los sobrevivientes expuestos al mayor de los sufrimientos físicos y espirituales el drama de la existencia humana, cuya incertidumbre conduce a unos a la desesperación, aunque otros se mantienen firmes en la esperanza. Argan sugiere que en la obra se establece el pasaje de la muerte en los primeros planos a la vida en los últimos, e inscribe esta pequeña historia en la gran historia a través del arte.

Entre 1821 y 1824 Géricault realiza una serie de pinturas con diez de los pacientes internados en el manicomio de La Salpêtrière de París, por encargo de un psiquiatra que busca representar distintas enfermedades, y en los cuales el artista procura mantener la impronta realista y dar una cierta dignidad a los retratados ya que no busca, como en otras obras, denunciar la locura, sino exponer a quienes, por su condición física, son marginados de la sociedad, y construye una belleza que no tiene que ver con lo clásico ni con la crueldad de los excesos románticos, estableciendo una dialéctica romántico realista, con un trabajo de pincelada despejado y expresivo en la que aparece la dimensión crítica.

Por su parte, **Eugène Delacroix** utiliza el color por fuera de los límites del color local, con lo que refuerza el carácter dinámico de la composición mediante la yuxtaposición no lineal de manchas cromáticas. *La Libertad guiando al pueblo* (1831), por ejemplo, representa una escena del 28 de julio de 1830 en la que el pueblo de París levanta barricadas contra las restricciones a las libertades individuales impuestas por el rey Carlos X de Francia. Los disturbios se convierten en un levantamiento que finaliza en una revolución protagonizada por ciudadanos de todos los sectores sociales. Dado que no hay un único líder, Delacroix representa al pueblo conducido alegóricamente por la Libertad, cuya representación con el gorro frigio y la bandera tricolor es en adelante símbolo y emblema de las revoluciones sociales occidentales. Para Argan éste es el primer cuadro político de la pintura moderna dado que la historia contemporánea es la lucha política por la libertad, ligada indisolublemente al concepto de Patria, con lo que la alegoría de la libertad lo es también de la nación, asociación de ideas constante en los artistas románticos. Además, Argan señala que en esta obra la vida, representada por la acción y el levantamiento, va a hacia adelante, hacia fuera del marco, lo

que funciona como estrategia para involucrar al espectador, que se ve llamado por el tratamiento romántico de la libertad con el pecho descubierto, pero cuya fisonomía presenta una estructura clásica, lo que crea una tensión dialéctica. Finalmente, el movimiento de la composición nace y se desarrolla a partir de la inestabilidad de los planos de apoyo, lo que le permite compararla con *La Balsa de la Medusa* de Géricault, así como a través de las asimetrías, las diagonales y los estallidos de color la acercan a *Los fusilamientos del 3 de mayo*, de Goya.

En simultáneo, aparecen hacia 1820 los comienzos de un naturalismo (proto-impresionismo), tendencia que centra su interés artístico no en la acción del hombre sino en los eventos de la naturaleza expresados con una nueva mirada. Esta corriente busca captar de manera directa la impresión que produce la realidad, sin el agregado de efectos característicos de los paisajistas ingleses y holandeses de siglos anteriores que procuran agregar *dignidad* al paisaje. Su principal representante es **John Constable**, quien rescata como figura y tema eje en sus composiciones lo que hasta ese momento es considerado fondo o encuadre. Por ejemplo en su obra *Nubes sobre árboles* (1821), el gran protagonista es el cielo, definido por el propio autor como “el principal ‘órgano del sentimiento’ en las composiciones [...] El cielo es la fuente de la luz en la naturaleza y lo gobierna todo” (Carta a John Fisher, obispo de Salisbury, 23 del octubre de 1821).

En 1824, el Salón de París presenta una exposición de Constable que influye sobre algunos artistas jóvenes, que empiezan a explorar ese vínculo expresivo con la naturaleza, lo que desencadena que décadas después, durante las revoluciones burguesas de 1848, en el pueblo de Barbizon los artistas se reúnan para seguir estas ideas realistas sobre la pintura y el naturalismo, en una actitud de abierta oposición al sistema vigente no sólo en el ámbito plástico sino también en el orden social. Los fundadores de la **Escuela de Barbizon** son Rousseau, Corot, Millet y Daubigny. Estos artistas excluyen de sus obras la idealización y defienden la observación directa de la naturaleza, por lo que valoran especialmente la importancia de la luz y reconocen además el papel que juega la atmósfera que rodea a los objetos en la formación de los colores. Para ellos la única fuente de inspiración del arte es la realidad, expresada en el campo y la gente trabajadora que lo habita, como puede verse en *El paisaje después de la lluvia* (1852) de Théodore Rousseau o en *El Ángelus* (1857-59) de Jean-François Millet, que a través del motivo de la vida campesina busca conmover al espectador.

El gran referente del realismo en la pintura es **Gustave Courbet** quien, al igual que **Honoré Daumier**, entienden el arte como un espacio de lucha y resistencia, en el que muchas veces su visión de la realidad se expresa a través de la sátira y la crítica social y política, como en *El vagón de tercera* (1862-1864) de Daumier, en la que en tonos oscuros representa diferentes figuras del proletariado urbano, en las que se destaca su concepción del dibujo caracterizada por la distorsión de las figuras, que hace de su obra un antecedente de la caricatura moderna. Courbet acuña el término realismo cuando organiza la exposición *Realismo* en un pabellón anexo a la Exposición Internacional de París de 1855, que rechaza *El Taller del pintor* (1855),

hoy considerada su manifiesto. En esta obra de gran formato el artista combina todos los géneros, tanto el retrato como el desnudo y el paisaje, y expresa su visión de los intereses y las pasiones de la sociedad.

La segunda mitad del siglo XIX está marcada por el desarrollo de diferentes movimientos que progresivamente se distancian de lo académico para dejar lugar a la subjetividad. En esta línea, hacia 1848 la obra del **Grupo Preraphaelista** marca la escena figurativa en Inglaterra. Estos artistas proponen el retorno a lo espiritual en el arte, despreciando la pintura académica. Para ello, proponen inspirarse en los primitivos italianos y flamencos del siglo XV, anteriores a Rafael, y trabajan desde el efecto decorativo, el naturalismo, las ambigüedades semánticas y la sencillez expresiva. John Everet Millais, Holman Hunt y Dante Gabriel Rossetti son sus principales representantes. En el mismo escenario, **William Turner** es considerado por diferentes teóricos el artista que hace del paisaje un género trascendente. Su interés por la luz y lo efímero lo establecen como antecedente del impresionismo, lo que se expresa en obras como *Lluvia, vapor y velocidad* (1844), descriptivas de una atmósfera y de una sensación más que de elementos aislados. El *simbolismo*, uno de los movimientos más importantes del período, junto el Art Nouveau, se desarrolla en Francia y en Bélgica, y se origina en *Las flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire. Los artistas simbolistas rechazan el naturalismo y la referencialidad, y dan lugar a lo onírico y sobrenatural. Entre sus representantes se encuentran Puvis de Chavannes, Gustave Moreau y Odilon Redon quien, por ejemplo, elige temas fantásticos que muchas veces acercan el sueño y la vida, como en *Araña sonriente* (1881). Por su parte, **Édouard Manet** es considerado un precursor del impresionismo. Su *Almuerzo sobre la hierba* (1863) es una de las obras más radicalizadas del momento, ya que trasgrede las convenciones en su combinación de géneros a la vez que desafía desde lo técnico.

En las últimas décadas del siglo, el desarrollo del *Impresionismo* y *Postimpresionismo* (a la par del movimiento simbolista) transforma definitivamente el lenguaje plástico, ya que los impresionistas desechan el color local en pos de la apariencia que la luz da a los objetos (por lo que priorizan la pintura al aire libre) y, a través de recursos de planimetría y yuxtaposición en la triangulación espacial, la renovación de la relación entre forma y luz y la representación polisensorial por empastes y manchas de color, ofrecen una nueva manera de representación. El cuadro que da nombre a este movimiento es *Impresión: sol naciente* (1872) de **Claude Monet**, presentado en la primera exposición colectiva de 1874. En esta obra, igual que en las realizadas por otros impresionistas como Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley y Paul Cézanne, Monet rescata el valor del instante, expresado a través de la fuerza de la luz y la riqueza de color.

Otras formas de operar con la sintaxis plástica impresionista son denominadas Postimpresionismo, aunque bajo ese nombre no hay un grupo ni una escuela sino individualidades muy marcadas que hacen de la mirada el eje estructural y nuevo soporte simbólico de su obra, y cuyas indagaciones se proyectan en las vanguardias históricas. Entonces, el nombre de postimpresionistas lo reciben artistas como Seurat, Gauguin, Cezanne,

van Gogh y Lautrec. **Georges Seurat** trabaja a partir de estructuras de color y utiliza el punto como magnitud independiente, lo que da lugar a la técnica divisionista, fielmente representada en *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* (1884), cuya realización le demanda dos años, ya que está basado en el estudio de la teoría óptica del color, lo que lo lleva a yuxtaponer puntos minúsculos sobre la base de los complementarios que, a través de la unificación óptica realizada por el ojo del observador, dan lugar a la forma. **Paul Gauguin** desarrolla una obra que, desde lo sintético, se aleja de la representación, recupera lo plano y ofrece la posibilidad de representar atributos espaciales por empleo del color en estado puro y simbólico, como en el *Cristo amarillo* (1889), en la que reduce la imagen a zonas de un solo color. Por su parte, **Paul Cézanne** renuncia a llevar sus composiciones al cubo escenográfico y defiende el valor autónomo del objeto, del fragmento, lo que se ve en obras como *Monte de Santa Victoria* (1900), ya que considera que crear es pensar con los ojos y que el espacio es una construcción mental y sentimental, por lo que el artista debe recuperar el poder de la creación y la imaginación, siempre postergadas por las racionalizaciones academicistas, representar el ojo en movimiento y geometrizar las formas lo que constituye la base de las primeras exploraciones cubistas de Picasso. Crear: pensar con los ojos. **Vincent van Gogh**, en obras como *Noche estrellada* (1889) utiliza la pincelada como elemento pictórico y la línea como modo de expresión, la saturación del color para lograr espacio y climas, ya que la obra es para él un espacio de descarga irreprimida de lo psíquico. En las obras de **Henri de Toulouse Lautrec** la línea expresiva no es el rasgo de visión pictórica sino del dibujo moderno, lo que le permite describir en sus obras el mundo de diversión de la gran ciudad, como se aprecia en *Baile en el Moulin Rouge* (1890), en la que se aprecia una especial utilización de escorzos y manchas.

En conclusión, en la historia de la pintura del siglo XIX europeo pueden trazarse una serie de relaciones entre los conceptos de *modernidad*, *estilos artísticos* y *revolución*, a partir de las transformaciones temáticas, los cambios plásticos, el fin de un tipo de narrativa (vasariana) y los vínculos con los movimientos sociales que se expresan en obras clave de la producción artística. Uno de los ejes propuestos está dado por el texto de Argan, que propone pensar los estilos de este período en función de una dialéctica. Esta fase de la modernidad se inscribe entre dos revoluciones fundamentales: la tecnológica, o industrial, y de todos los dispositivos, que abarca también el campo de las artes; y la revolución social (derivada de 1789) que se manifiesta en un cambio en el sistema de trabajo y también en la configuración urbana. Ambas se expresan en las tendencias realistas y los naturalismos ingleses y franceses, en la obra de Goya, inclasificable pero en sintonía con estos cambios. Lo que prevalece en esta etapa es una oscilación entre lo clásico y lo romántico, que se constituye en el eje del siglo XIX que luego se profundiza y cambia en el último tercio del siglo XIX y que produce una estética mucho más compleja. De este modo, por un lado se busca revivir la antigüedad greco romana a través de la mirada renacentista que expresa el orden del iluminismo, la confianza en la razón como forma de conocimiento, el hombre como epicentro del mundo, la idea de belleza armónica y la perfección de las formas. Por otro lado, el orden romántico invoca otro camino de la modernidad que sospecha de la razón y es el

lugar de descubrimiento de nuevas subjetividades que permiten ir más allá y se manifiesta en los romanticismos. La prevalencia final de las subjetividades se pone de manifiesto a partir de la búsqueda de los impresionistas y postimpresionistas, que hacen de la mirada el eje estructural y nuevo soporte simbólico de la obra.

Bibliografía:

Argan, G. (1991). *El arte moderno*. Madrid: Akal.

Casullo, N. (1999). *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: Eudeba.

Danto, A. (1997). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Francastel, P. (1981). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Alianza Emecé.

Hatje, U. (2009). *Historia de los Estilos Artísticos 2. Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente*. Madrid: Istmo.

Nochlin, L. (1991). *El realismo*. Madrid: Alianza Forma.

CAPÍTULO 2

Imágenes migrantes del siglo XIX En Argentina y México: estampas, libros, álbumes litográficos

María Eugenia Costa

A manera de prefacio: itinerarios, cruces, huellas

El proceso de migración de imágenes impresas en el siglo XIX fue considerado como un fenómeno multidimensional, enmarcado en una compleja trama de relaciones socio-culturales, económicas y políticas.¹ Por tanto, historiadores del arte u otros estudiosos de la cultura visual abordaron desde distintos puntos de vista estos movimientos y flujos.

Algunos consideraron los desplazamientos espaciales de los propios artistas –primero extranjeros y luego criollos– e indagaron los alcances de la difusión de las producciones plásticas sobre tópicos americanos. En ciertos casos, se analizaron las interrelaciones iconográficas entre pinturas y grabados a ambos lados del Atlántico. A estos aspectos se le sumaron las problemáticas en torno a los géneros pictóricos, con sus convenciones y regímenes compositivos. Otros examinaron los cambios en las materialidades de las imágenes junto con los soportes que las sustentan y las transfieren en un momento histórico dado. Al respecto, subrayaron las traslaciones entre dispositivos gráficos cercanos mediante diferentes técnicas de reproducción seriada. Se identificaron además las variaciones producidas en el tránsito de una a otra edición. Por otra parte, estudiaron las funciones, los usos y las apropiaciones diferenciadas de las imágenes impresas con sus respectivas modificaciones, incluyendo las relaciones con los textos escritos. Asimismo atendieron a los modos de circulación, difusión y recepción de los grabados litográficos en relación a otros consumos artístico-culturales. En particular, diversos autores investigaron el papel de las representaciones visuales e imaginarios subyacentes en cuanto a la configuración identitaria, ya sea a nivel regional o nacional. En este sentido, se considera a la cultura visual como un “lugar específico de interacción social y construcción de identidades y conflictos [...] en el marco de los procesos

¹ Es de destacar la dificultad de establecer generalidades en un contexto histórico que abarca desde la crisis imperial ibérica, la emancipación, la fragmentación producto de las luchas facciosas hasta la centralización de la autoridad estatal. A fines del siglo XIX, junto con la expansión de la industrialización capitalista y el crecimiento basado en la exportación-importación, se dio un amplio proceso de modernización.

culturales en los que se inscribe” (Malosetti Costa y Gené, 2009: 10-11). Se tiene en cuenta un concepto de visualidad que alude al de “visión socializada”: relación visual mediada por un conjunto de discursos, redes significantes, deseos e intereses (Walker y Chaplin, 2002).

Para abordar esta serie de cuestiones resulta sugestivo el concepto de imagen nómada de Belting (2007). Si bien el autor presenta esta noción para explicar la manera en que las imágenes pueden adaptarse a los diferentes medios que las portan o contienen, nos permite repensar algunas cuestiones. Por un lado, la circulación de motivos o temas iconográficos que confluyen desde diferentes puntos de producción y se ajustan a distintos formatos. Por otro lado, la copia, alusión, cita o adaptación, basadas en modelos visuales preexistentes, generalmente impresos. También el uso parcial y fragmentario de los bocetos o croquis tomados por un artista en diversas regiones o situaciones, que son reutilizados en las propias composiciones plásticas. Por último, la simbolización e interpretación resultante de todos estos itinerarios, *desanclajes* y transformaciones de las producciones gráficas.

Aun cuando las imágenes migrantes se transfieran a diferentes soportes de difusión y, por ende, se conviertan en otras representaciones visuales, guardan las marcas o huellas de sus vínculos con registros icónicos anteriores. Asimismo se les atribuyen distintas significaciones e intencionalidades en función de cada contexto temporo-espacial y social. Respecto a estos componentes materiales, convencionales u organizacionales que inciden en la producción social de sentidos, es valiosa la noción de dispositivo técnico-comunicacional.

Las diversas imágenes decimonónicas producidas en contacto con las realidades americanas migraron del papel o lienzo a la plancha metálica o piedra del taller de grabado. De allí pasaron a las láminas en el establecimiento del impresor y se multiplicaron mecánicamente. Luego se introdujeron en los “circuitos de comunicación” donde actuaron el resto de los agentes vinculados a la cultura impresa, en particular al mundo del libro (Darnton, 2010). Este tránsito de bienes simbólicos entre espacios geográficos articulados por redes comerciales enlazó consumos artísticos seculares y mercados editoriales distantes, de alcance internacional. En Europa se coleccionaron numerosos grabados en láminas sueltas o encuadernados en álbumes y se adquirieron libros con relatos de viaje e ilustraciones. En paralelo circularon las *auráticas* obras plásticas de los mismos pintores viajeros, consideradas únicas u originales (Benjamin, 1989). Es de destacar que el tipo de contemplación que requiere una obra pictórica difiere de los modos corporales de recepción de los dispositivos gráficos.

Si bien las pinturas al óleo, ténpera o acuarela y algunos álbumes lujosos tuvieron una circulación restringida, el crecimiento y diversificación de la actividad editorial implicó el acceso a un público burgués cada vez más amplio. Esto se debió a dos factores interrelacionados: la incorporación de adelantos técnicos y el abaratamiento de los costos de impresión en las primeras décadas del siglo XIX. Asimismo, las formas de comercialización se facilitaron con la suscripción a la obra completa encuadernada o la venta por entregas en forma de cuadernos con estampas sueltas.

La antedicha correlación entre los procesos económico-tecnológicos y la difusión de estos artefactos culturales se dio en primer lugar en las colecciones europeas y luego en las latinoamericanas. Progresivamente se fundaron algunos talleres litográficos en los países que nos ocupan, Argentina y México, desde mediados de la década de 1820.² La litografía, descubierta por el alemán Johann Aloys Senefelder a fines del siglo XVIII, es un procedimiento que emplea la piedra caliza en la impresión de imágenes múltiples. Esta técnica ganó protagonismo debido a sus mayores ventajas respecto al grabado en cobre o acero, en cuanto a la posibilidad de reproducir mecánicamente una gran cantidad de láminas de calidad.

En el trabajo presente se privilegiaron estos impresos en litografía, ya sean estampas sueltas o series, láminas de libros o álbumes ilustrados.³ En primer lugar, se consideraron las imágenes migrantes de artistas-viajeros, en el marco de expediciones trasatlánticas. Es de destacar que la experiencia perceptiva y vital del viaje americano se enmarcó en prácticas sociales propias del discurso de la modernidad. En segundo lugar, se analizaron algunos ejemplos de artistas extranjeros o locales que formaron parte de algunos emprendimientos editoriales en Argentina y México. Se incorporaron entonces otros recorridos a través del interior de los países, por las distintas ciudades y sus alrededores. Estas imágenes costumbristas se destinaron fundamentalmente a la circulación local. Si bien el costumbrismo en América Latina estuvo en constante diálogo y cruce con itinerarios previos y modelos visuales preexistentes, marcó un momento de modernización.

Expediciones trasatlánticas y rutas pintorescas americanas

En paralelo a los viajes de estudio a los centros artísticos como Roma, París o Munich, desde fines del siglo XVIII y durante el XIX se incrementaron las travesías de artistas europeos a Latinoamérica. En efecto, pintores y dibujantes formaron parte de expediciones destinadas a diferentes regiones del continente. Si bien prevalecieron las exploraciones con fines científicos (de orientación geográfica, botánica, zoológica, etnográfica, arqueológica), también las hubo con objetivos militares, políticos y/o mercantiles (Catlin, 1990).

Varios de los artistas itinerantes que viajaron a América poseían una formación académica y fueron contratados en equipos, con comisiones e instrucciones específicas. También se incorporaron a las exploraciones territoriales algunos artistas locales, tanto criollos como mestizos e indígenas. Desde mediados del siglo XIX era más frecuente que los artistas

² El francés Jean Baptiste Douville empleó la litografía en retratos de "hombres ilustres" hacia 1826. Pero el primer taller litográfico, instalado en 1828, fue Bacle y Cía, donde actuaron el ginebrino César Hippolite Bacle, su mujer Adrienne Macaire y el inglés Arthur Onslow (Munilla Lacasa, 1999). El impulso a la litografía durante la etapa rosista estuvo sujeto a pautas que se determinaban desde el poder político. En México la técnica litográfica se asoció a la figura del italiano Claudio Linati, quien la introdujo en 1826. Su prensa se trasladó a la Academia de San Carlos en 1828. Las primeras litografías de retratos publicadas en el periódico *El Iris* datan de 1826. Linati formó a discípulos como José Gracida e Ignacio Serrano. Otras figuras asociadas a esta técnica fueron los viajeros Jean Frédéric de Waldeck y Pedro Robert. Sin embargo, la litografía mexicana se desarrolló en el ámbito editorial a partir de 1836 (Aguilar Ochoa, 2007).

³ Si bien en la mayoría de los casos, son imágenes ligadas -aunque no subordinadas- a los textos escritos, el análisis de los mismos excede los límites del presente capítulo.

profesionales o aficionados viajaran siguiendo un itinerario individual propio, con regreso incierto, o que se establecieran definitivamente en el territorio americano.

Los *modos de visualidad* del territorio explorado y la población americana re-descubierta, se asociaron a la dominación, tanto material como simbólica, y supusieron un recorte en la masa de datos relevados (Penhos, 2005). En las expediciones político-científicas son de destacar el anclaje, complementariedad o tensión entre los distintos registros, escritos y visuales, frutos de los contactos con la otredad territorial y cultural. Los *discursos en viaje* incluyeron cuadernos con notas, informes, diarios, epistolarios y crónicas literarias junto con esquemas, diagramas, mapas, planos y dibujos. A nivel territorial, junto con los datos topológicos que fueron cartografiados, se documentaron los principales accidentes geográficos, en especial montañas y volcanes. En algunos casos se los representó como paisajes pictóricos, de clara impronta romántica. Por otro lado, se realizaron vistas panorámicas y aéreas de ciudades, plazas, calles, paseos, mercados, fachadas e interiores de edificios, etc. Aunque muchas de estas imágenes se realizaron a partir de una observación directa, recurrieron a convenciones o modelos que enfatizaban ciertos rasgos típicos. Para Catlin (1990), la tradición empírica asociada a los artistas-viajeros no sólo se alejó de la impronta académica neoclásica, sino que permitió al arte latinoamericano rescatar su carácter autóctono.

Los registros mencionados incluyeron la selección e inventario, la clasificación o catalogación de especímenes vegetales y animales como así también de los diferentes pobladores de la región. En un principio las representaciones icónicas conllevaron la construcción de lugares y seres exóticos, raros o curiosos. Luego configuraron tipos raciales y sociales característicos, con sus respectivos trajes o vestimentas, *usos y costumbres*.

Cabe señalar que el tipo social era considerado una unidad a partir de la cual se podía constituir una taxonomía de las culturas. Las singularidades de cada grupo debían ser claramente identificables, lo mismo que sus ocupaciones u oficios, para producir un “efecto de distinción” en el público receptor (Penhos, 2007). Estos sujetos aparecían a los “ojos imperiales” y a la vez asombrados de los europeos, de un modo semejante a las clasificaciones de las otras especies de la flora o la fauna. La actividad de inventario referida, cuyo fin era documentar ciertos fenómenos de la naturaleza y de la sociedad se alejó, tanto en la teoría como en la práctica, de los criterios artísticos vigentes en las academias europeas (Catlin, 1990).⁴

En los diversos *actos de reconocimiento* de las realidades americanas, se tuvieron en cuenta principios enciclopédicos e ilustrados y postulados del romanticismo, o los cruces entre ambos (Cicerchia, 2005). En la contemplación inquisitiva y descripción pormenorizada, se combinó el discurso racionalista, la valoración utilitaria, la tradición empírica, junto con la

⁴ En México se planteó una temprana instalación de un sistema de enseñanza académico que aportó convenciones compositivas. Esta institucionalización no tuvo correlato en el Cono Sur, donde se limitó a escuelas de dibujo, de perfil más técnico.

apreciación estética.⁵ De esta forma, el panorama se vio enriquecido con una poética combinación de ciencia y arte.

Para elaborar los discursos escritos y registros visuales, los viajeros se valieron de la categoría de lo *sublime*, en referencia a lo inmenso o excesivo, lo grandioso o majestuoso de ciertos fenómenos de la naturaleza. En efecto, ciertos paisajes americanos rebasaban la capacidad de aprehensión del espectador, le provocaban sensación de admiración o temor, junto con un desbordamiento emocional. Paralelamente, se elaboró el principio de lo *pintoresco*, en alusión lo no homogéneo, carente de armonía pero a la vez agradable. Junto con la valoración positiva de lo irregular, esta noción habilitó la comprensión de la variedad de ambientes y la diversidad de culturas, identificando los prototipos fisonómicos.

Así pues la invención de *rutas pintorescas* en América se convirtió en una forma de asimilar la experiencia del viaje, de reorganizar lo desestructurado, de “domesticar” e integrar lo novedoso y lo diferente (Diener, 2007). El caso del pintor-viajero-cronista alemán Johann Moritz Rugendas puede ejemplificar este tipo de itinerarios en el período pos-independiente. Por etapas se trasladó de una región a otra del continente, recorriendo enormes distancias, desde México al Cabo de Hornos. En su itinerario produjo un enorme registro en pinturas y apuntes al óleo, acuarelas y dibujos, algunos de los cuales se trasladaron al grabado.

En la mayoría de los casos las imágenes realizadas durante las travesías de los artistas-viajeros se editaron en diversos dispositivos gráficos. Entre estos artefactos culturales se hallan álbumes, atlas geográficos, carpetas con estampas, libros de viajes, publicaciones periódicas. Es importante tener en cuenta que las ilustraciones finales eran producto de un proceso fragmentado que empezaba con el boceto original, pasando por el dibujo que se realizaba a partir de éste y terminaba en la calcografía o litografía que se imprimía en otro entorno. Las diferentes fases se sujetaban a distancias tempo-espaciales. Los bosquejos se hacían por lo general *in situ* mientras que los grabados se realizaban meses e incluso años después en Europa o en América. Por otra parte se publicaban total o parcialmente e incluso en forma seriada. Esto permitió que en el proceso se filtrase la actuación de artistas amoldados a patrones culturales diferentes.

Grabados viajeros en territorio argentino y mexicano

En Argentina, las dos primeras vistas panorámicas de la ciudad de Buenos Aires datan de 1794 y se debieron al dibujante milanés Fernando Brambila, que formó parte de la expedición de Alejandro Malaspina. La *Vista de Buenos Ayres desde el camino de las carretas* (1) constituyó una imagen verosímil pero a la vez artificiosa de la ciudad. El modelo de tipo nórdico remite a las pinturas de Claude-Joseph Vernet, con los rayos solares iluminando la vista urbana (Penhos, 2005). La imagen de Brambila se estructura mediante cuatro planos diagonales que se suceden hacia el interior. En el primero se emplaza la caravana de carretas y, en el último,

⁵ El modelo fue legado por el científico alemán Alexander von Humboldt, estableciéndose como una especie de “canon”, de gran influencia a nivel literario y artístico (Cicerchia, 2005; Diener, 2007).

se ve el perfil de los edificios porteños. La aguada de Brambila fue trasladada a una plancha de cobre, con el agregado de un gran árbol en primer plano. La escena se copió ampliamente a lo largo del siglo XIX, sufriendo un proceso de apropiación y resignificación. Por ejemplo, Félix de Azara la incorporó en el atlas de su *Voyage dans l'Amérique Méridionale* editado en Francia (París, 1809). En el libro de Azara la imagen de Brambila está invertida respecto al original y así reaparece en diversas traducciones de la obra. Esta vista *Vue de Buenos Ayres* (2) circuló en estampas sueltas, en álbumes impresos en Italia o en España y en libros de viajes de distintos autores. Una reelaboración y simplificación de la imagen se publicó en uno de los volúmenes de *L'Universe Pittoresque, ou histoire et description de tout les peuples...* (Paris, 1840) a cargo de César Famin. Este es un compendio de textos de divulgación de viajeros famosos, dirigido a un público amplio. La “filiación brambilesca” no es directa y, probablemente, los grabadores tomaran la lámina del *Voyage...* de Azara, dada la popularidad del libro. En *L'Universe Pittoresque...* resultan evidentes los cambios: sólo aparece una carreta representada, el boyero se sustituye por una pareja, los perfiles de los edificios aparecen agrandados y se recortan sobre un fondo liso (Penhos, 2009).

Un caso significativo para el Río de La Plata, fueron las descripciones acompañadas de acuarelas que realizó entre 1816 y 1818 el marino inglés y pintor-viajero aficionado Emeric Essex Vidal. Estas se publicaron dos años después en Inglaterra como *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo* (Londres, 1820). El libro incluyó veinticuatro grabados al aguatinta, coloreados a mano, realizados por J. Bluck, D. Havell, George Maile y T. Sutherland, sobre la base de las mencionadas acuarelas de Vidal (3). El artista-viajero compuso algunas vistas de la ciudad, tomadas desde el río o de los alrededores, como así también en las plazas y las calles porteñas. La mayoría son escenas de costumbres, urbanas y rurales, donde se destacan algunos tipos sociales, de distintas etnias, con sus ocupaciones u oficios.

Numerosos relatos de viajes con imágenes llevaron en sus títulos la palabra *pintoresco*, a la hora de ser publicados en Alemania, Francia e Inglaterra. Los editores decimonónicos solían invocar el rol mediador del pintoresquismo para seducir a los posibles abonados, suscriptores o compradores de álbumes y libros ilustrados.⁶ En los periódicos locales se difundían la aparición de los impresos, sus precios y lugares de venta.

Otro ejemplo interesante fue la edición del naturalista-viajero francés Alcide Dessalines d'Orbigny titulado *Voyage pittoresque dans les deux Amériques* (París, 1836). Los numerosos grabados a buril o en “talla dulce” sobre acero fueron realizados por E. Lasalle y M. de Sainson, entre otros (4). Es de destacar que las ilustraciones referidas a la región rioplatense fueron

⁶ Por ejemplo el editor Rudolph Ackermann sostuvo en el prefacio de *Ilustraciones pintorescas de Buenos Aires y Montevideo* que Vidal plasmó las “singularidades en las costumbres, maneras e indumentarias de las gentes en la forma más sorprendente”. Destacó asimismo que “ninguna ilustración gráfica de esos lugares había sido, hasta ahora, presentada al público”. A través de los relatos e ilustraciones de los viajes los lectores podían adquirir información “sin el peligro, la fatiga y el costo de visitar remotas regiones del globo” (Vidal, 1820, p. III-IV).

copiadas en su mayoría de Emeric Essex Vidal.⁷ Asimismo se reproducen algunas acuarelas de Charles Henri Pellegrini como “Plaza de la Victoria (frente al Norte)” de 1829.⁸

Otras imágenes migrantes del libro *Voyage pittoresque* de D’Orbigny provienen del álbum litográfico de *Trajes y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (1833), compuesto por series clasificadas en seis cuadernos. Estas estampas fueron realizadas por la firma *Bacle y Cia. Impresores litográficos del Estado*, taller a cargo del suizo-francés César Hippolite Bacle y su esposa, la artista Adrienne Pauline Macaire (Gluzman, Munilla Lacasa & Szir, 2013). Las imágenes, mayormente coloreadas, estaban referidas a alguna particularidad de la vida cotidiana porteña. Del mencionado álbum de *Trajes y costumbres...* se tomaron y combinaron una serie de señoras porteñas vestidas según la estación u ocasión y algunos vendedores ambulantes.

A pesar de que los modelos de referencia de las imágenes son claramente identificables, se presentan algunos cambios en la edición del *Voyage pittoresque...* de D’Orbigny. Los más notorios son la **puesta en página** con escenas narrativas superpuestas, la composición con elementos provenientes de distintas estampas, el agregado o eliminación de personajes, animales u objetos. Pero también son destacables la inversión de la orientación de las figuras, la modificación de poses o la elevación de la línea de horizonte.

Los dibujos de otro artista-viajero francés, Etienne Adolphe D’ Hastrel, se editaron en París, sin textos explicativos, en el álbum litográfico *Galerie Royale de Costumes*, en la sección dedicada a América (1846). Algunas litografías fueron reeditadas en el segundo volumen del *Musée de Costumes* (1850).⁹ En un retrato al óleo de la esposa de D’ Hastrel (5) aparece en la pared verde de fondo la estampa enmarcada de “Estanciero. Gaucho Propietario, Provincia de la Plata”. Por otra parte, resulta llamativo que la retratada -Louise-Sophie D’ Hastrel- porte el mate y luzca el mismo atuendo que la figura representada en la litografía *Mujer de la campaña*. Las figuras humanas de cuerpo entero y en tres cuartos de perfil se disponen en el eje vertical, sobre el fondo vacío de la página. La ausencia de información visual sobre el espacio lleva a destacar la vestimenta y los atributos de la pareja de hacendados. Dos de las constantes en estas imágenes de *trajes* son la posición del plano de tierra, que se ubica casi a ras de los pies de las figuras de corte academicista y la pormenorizada caracterización tipológica.

Las escenas costumbristas también habilitaron usos y apropiaciones de corte político, como en el caso de las litografías del pintor federal Carlos Morel (Amigo, 2013). En estas imágenes, todo exotismo se disolvió: ya no se trataba de la descripción de un **otro**, sino de la identificación con el régimen rosista. La iconografía del gaucho se modificó con la aparición de la montonera. Algunas obras de Morel aparecieron en la llamada “Serie Grande” de Gregorio Ibarra. Una de ellas, titulada *La media caña* (6) fue reproducida en el álbum *Usos y costumbres*

⁷ Se tomaron veintiuno de los veinticuatro grabados del libro de Vidal.

⁸ Esta imagen también se asemeja a la estampa “El Cabildo” de Gregorio Ibarra (1839) realizada a partir del dibujo de Jules Daufresne en el taller Litografía Argentina. En la llamada “Serie Chica” de Ibarra se “plagiaron” los trajes y costumbres de César Hippolite Bacle.

⁹ En 1845 se publicó también en París el *Álbum de la Plata o Colección de las vistas y costumbres remarcables de esta parte de la América del Sur*. Contenía doce litografías acuareladas por Cicero, Sabatier, Hubert-Clercet, Muller y del propio D’ Hastrel,

de Buenos Aires (1844), editado en gran formato por el establecimiento *Litografía de las Artes* de Luis Aldao. Se modificó el título por *Parada en el campo*, se eliminaron algunos personajes y objetos, pero se mantuvo la estructura narrativa y compositiva. Esta imagen se puede emparentar con las acuarelas y litografías de danzas criollas de Pellegrini, quien publicó el álbum *Recuerdos del Río de la Plata* (1841).

Carlos Morel también editó el álbum *Usos y costumbres del Río de La Plata* (1845). La viñeta de la portada representa el baile de la media caña en una pulpería de campaña, generando un cruce con la mencionada obra de la “Serie Grande”. En este álbum litográfico resalta la disposición y combinación de los pequeños motivos y de las escenas unitarias, ya sean rurales o urbanas. El artista desarrolla secuencias desde diversas vistas, multiplicando las figuras representadas (lavanderas, vendedores ambulantes, gauchos, soldados federales, carreteros, troperos, etc.). Para Amigo (2013) esta edición da cuenta de una modernización en la cultura impresa federal.

Entre los dispositivos gráficos otro ejemplo significativo es el *Álbum Pallière. Escenas americanas. Reproducción de cuadros, acuarelas y bosquejos*, que apareció por entregas entre 1864 y 1865. Lo integran cincuenta y dos litografías impresas en el taller de Jules Pelvilain a partir de los dibujos de Jean Pierre Léon Pallière. Estos fueron realizados en los recorridos por el interior de la Argentina y países limítrofes. Por el diario escrito por el artista se sabe que Pallière procedía tomando rápidos bocetos en su libreta u hojas sueltas, a medida que viajaba a lomo de mula o en carreta. En su mayoría, las imágenes migrantes de Pallière se refieren a temas y paisajes argentinos, sobre todo a la llanura pampeana y sus pobladores. El artista realizaba “cuadros compuestos”: seleccionaba y combinaba croquis tomados en sus travesías. Es decir, reiteraba los personajes en distintas posiciones, creando una “escena típica verosímil”. Asimismo modificaba las características étnicas de los personajes, como en las distintas versiones pictóricas o grabadas de “La pisadora de maíz” de 1864 y 1868 (7). Este modo de componer a partir de lo vivido y lo visto se encuentra también atravesado de referencias literarias (Penhos, 2007). Las obras de Pallière, y en especial las estampas, si bien se difundieron en Europa, fueron apreciadas en Buenos Aires como una especie de “espejo” en el que los porteños podían mirarse y reconocer lo propio local.

Un caso peculiar de cruces de imágenes entre México y la Argentina fue la adaptación de “La cuna” (1864) del *Álbum Pallière* por parte de Louis Falconnet. Este realizó una acuarela de una “Escena de interior” (1865) donde sólo modificó los rasgos indígenas de la mujer. Con la documentación y los materiales que creó y coleccionó en el período de su estancia en México, Falconnet armó un álbum personalizado en el que incluyó acuarelas, xilografías, tejidos, cartas y retratos en formato de *cartes-de-visite*. (8)

En México fue notoria la influencia de los artistas viajeros en el desarrollo histórico de la litografía. Sin embargo, durante la década de 1820 la producción gráfica no se divulgó de forma rápida. Algunos famosos álbumes litográficos como *Trajes civiles, militares y religiosos* (Bruselas, 1828) de Linati y *Vistas de México* (Londres, 1840) de Daniel Thomas Egerton, no circularon en

este país y ningún grabador mexicano los empleó como modelos para sus obras en la primera mitad del siglo XIX (Aguilar Ochoa, 2000). Hasta la década de 1830, los tipos populares mexicanos eran conocidos a través de la pintura de castas (Álvarez de Araya Cid, 2009).

En contrapartida, se reprodujeron los grabados de paisajes de los numerosos volúmenes del viaje del científico alemán Alexander von Humboldt, ya sea en calendarios, revistas literarias o periódicos de misceláneas. Muchos de estos dispositivos gráficos fueron publicados en el taller del impresor mexicano Ignacio Cumplido, quien fue el primero en adquirir una prensa movida a vapor entre otras maquinarias.

En el caso de las ruinas arqueológicas y piezas patrimoniales de las civilizaciones mesoamericanas, en el siglo XIX se editaron libros ilustrados concebidos como “colecciones de antigüedades”. Bajo el auspicio de lord Kinsborough, el artista, cartógrafo y anticuario Jean Frédéric de Waldeck publicó su *Voyage pittoresque et archéologique dans la Province d' Yucatán (Amérique Centrale) pendant les années 1834 et 1836* (Paris/Londres, 1838) (9). Aguilar Ochoa (2007) afirma que es probable que la circulación de este libro gráfico se restringiera a una elite, debido no sólo a su gran tamaño y alto costo, sino también por la postura peyorativa de Waldeck hacia los mexicanos. Sin embargo, algunas de sus láminas con tipos populares fueron reproducidas años más tarde en *El Museo Mexicano o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas* (México, 1844) o en *El Liceo Mexicano* (México, 1844). Con estas revistas se difundió el costumbrismo literario y se reafirmaron las tendencias nacionalistas (Pérez Salas, 2005). Como hasta el momento se carecían de dibujos hechos por artistas locales sobre ciertas regiones alejadas del país, el editor recurrió a las “imágenes viajeras”. Por ejemplo, “La Meridiana” de *El Museo Mexicano* –que carece de firma pero salió del taller de Cumplido– replica la estampa “Traje de mestiza de Yucatán” de Waldeck, cuya indumentaria no se corresponde con el típico huipil (10). La figura se modificó de derecha a izquierda, por no trasladar la imagen invertida. Además se limitaron los indicadores espaciales: se suprimió la exuberante vegetación, la cruz atrial y el perfil de la choza maya. También en el caso de la imagen del “Indio Yucateco” reproducida en *El Liceo Mexicano* (“Indio contrabandista del interior”, según Waldeck), se sustituyeron los arcos conventuales por un paisaje montañoso, pero se mantuvo el *contraposto* de la idealizada pose (11).

El artista-viajero más difundido en México fue el dibujante, arquitecto e ingeniero Carl Nebel, quien tuvo contacto con Waldeck y coleccionó, al igual que éste, “piezas prehispánicas”. Asimismo se relacionó con el pintor Pietro Gualdi, al cual influenció en las ambientaciones de sus óleos y en las litografías de *Monumentos de Méjico* (1841). Los registros visuales de Nebel dieron cuenta de sus recorridos por el interior del país. El artista alemán promocionó a sí mismo con gran despliegue en los periódicos locales y la copia o adaptación de sus trabajos aumentó. Aguilar Ochoa (2007) afirma que, en algunos casos, el artista alemán entabló juicios por plagios a sus imágenes.

La principal obra gráfica de Nebel, impresa en gran tamaño, se tituló *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique* (París, 1836). Incluyó cincuenta planchas litográficas con texto explicativo (veinte de ellas coloreadas), además de un elogioso

prólogo de Humdoldt. El álbum, por el cuidado en su confección y su cualidad estética, gozó de amplia aceptación entre el público europeo y mexicano, sobre todo luego de su versión en español impresa en la capital francesa (1840). Uno de los atractivos del *Voyage pittoresque et archéologique...* de Nebel fue la diversidad temática: vistas urbanas, monumentos arqueológicos, trajes y escenas costumbristas, enaltecidas por una visión romántica (12). Por otra parte, la estructura compositiva y el tratamiento de las figuras humanas dan cuenta de la formación académica clasicista de Nebel (véase “Gente de tierra caliente”).

Entre las costumbres mexicanas populares se puede tomar como ejemplo la confección de tortillas de maíz. El motivo de las mujeres indígenas “tortilleras” está presente en las representaciones de Claudio Linati (1828), Jean-Frédéric Waldeck (1834) y, en particular, en las imágenes migrantes de Carl Nebel (1836). “Las tortilleras” de Nebel se trasladó al *Álbum pintoresco de la República Mexicana* (1845), editado en la “estampería” de Julio Michaud y Jean Baptiste Thomas. En este caso resultan notables semejanzas, aunque por un lado se modificó la escena de fondo (el paisaje con palmera se reemplazó por una iglesia) y por el otro lado, se sustituyó la figura de la derecha por una mujer con un niño envuelto cargado a la espalda (13).

Desde su mirada romántica, Johann Moritz Rugendas realizó dibujos de paisajes selváticos y montañosos como así también escenas costumbristas urbanas mexicanas que fueron grabados al buril y aguafuerte por G. M. Kurz. Estas imágenes migrantes ilustraron el libro del hacendado Carl Christian Sartorius *México and the mexicans. Landscapes y popular sketches* (Londres, 1852).¹⁰ La escena titulada “Citizens and market-folks”, se desarrolla frente a un puesto del mercado, donde se encuentran una dama con rebozo, un rancharo y una vendedora de frutas indígena (14). Los tres personajes son casi idénticos, aunque en posiciones cambiadas a los que realizó el dibujante y litógrafo mexicano Casimiro Castro en la lámina “Trajes mexicanos” (15). Esta imagen forma parte del famoso álbum *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes* (México, 1855-1856 y 1869).¹¹ Si bien en la portada tipográfica se informa que fueron “dibujados al natural” por Castro (en colaboración con Julián Campillo, Luis Auda y G. Rodríguez) resultan evidentes las influencias de las litografías de Rugendas. Las figuras se asemejan entre sí a otras del mismo álbum, aunque no se transfieren llanamente, sino que dentro de los distintos escenarios urbanos asumen nuevas relaciones con los demás tipos sociales. También es importante señalar la influencia de Casimiro Castro en otros grabadores contemporáneos.

Por último, es necesario hacer un breve comentario a uno de los casos más renombrados: la publicación literaria con litografías titulada *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854). La obra, salida de la Imprenta de Manuel Murguía, contó con la colaboración de los artistas

¹⁰ Con anterioridad los apuntes de Rugendas fueron publicados en el *Álbum de trajes chilenos* (Santiago, 1838) de Alamiro de Avila Martel. También sus dibujos sirvieron de base a las litografías del *Atlas de la historia física y política de Chile* (París, 1854) de Claudio Gay.

¹¹ La primera edición de *México y sus alrededores* se imprimió en el establecimiento de Joseph Antoine Decaen. Las estampas primero se vendieron por separado y luego fueron reunidas en un solo volumen. La nueva edición aumentada de 1869, salida de la imprenta litográfica Víctor Debray y Cía, llevó el subtítulo “Vistas monumentales, paisajes y trajes del país” y sufrió varias modificaciones.

Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo (16). Los modelos europeos -franceses, ingleses, españoles- y las relaciones entre textos e imágenes son el aspecto más estudiado, ya que fueron un éxito editorial para la época del libro ilustrado romántico (Cuardic García, 2014).¹² En un primer momento *Los mexicanos...* se vendió por entregas a los suscriptores, pero luego se editó el libro completo del cual y se realizaron algunas versiones acuareladas. Los capítulos están dedicados a un tipo social específico (como "La China", "La Chiera", "El Aguador", "El Pulquero", "El Arriero", "El Ranchero", etc.). Se consideró a aquellos personajes "pintorescos", mestizos en su mayoría. Al principio de cada apartado se sitúa una estampa a plena página y la letra capitular está ornada e incluida en una escena. La figura de cuerpo entero se ubica en un entorno reconocible, en el ejercicio de su oficio, con su indumentaria característica y atributos (Pérez Salas, 2005). Estas "colecciones de tipos" permitieron al público mexicano reconocer en la cotidianeidad ciertos aspectos identitarios, tal como eran representados por los editores, escritores e ilustradores.

Breve epílogo

Los itinerarios recorridos implicaron desplazamientos de sentidos en torno a las representaciones del territorio americano y de sus habitantes. A lo largo de la centuria resultó innegable la confrontación de miradas frente a la diversidad de vivencias, relatos e imágenes migrantes a uno y otro lado del Atlántico o al interior del continente. El intercambio implicó el acceso de un público europeo y también americano a diversos productos de la cultura visual. Distinto tipo de redes enlazaron estas producciones estéticas, no solo con sus modelos sino también con los diferentes pintores, dibujantes y grabadores que se apropiaron de las imágenes para copiarlas, adaptarlas, recrearlas y difundirlas.

Bibliografía

- Aguilar Ochoa, A. (2000). "La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, N°76, Pp. 113-141. En línea. Disponible en: <www.analesiie.unam.mx>. México: UNAM.
- (2008). "Los inicios de la litografía en México: el período oscuro (1827-1837)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, N°90, Pp. 65-100. Disponible en: <www.analesiie.unam.mx>. México: UNAM.
- Álvarez de Araya Cid, G. (2009). "Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina", en *Aisthesis*, N°45, Pp. 137-153.

¹² El referente explícito e identificable de *Los mexicanos pintados por sí mismos* es *Les français peints par eux-mêmes* (1841-42), si bien lo antecedió *Heads of the people* (1840-41). Este modelo influenció a *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44) y luego a *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852).

- Amigo, R. (2013). "Carlos Morel. El costumbrismo federal", en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del CAIA* N°3, Pp. 1-10. En línea. Disponible en: <caiana.caia.org.ar>.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Pp. 16-57. Buenos Aires: Taurus
- Catlin, S. L. (1990). "El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la independencia (3.i)". "La naturaleza, la ciencia y lo pintoresco (3.ii)", en D. Ades (Dir.), *Arte en Iberoamérica* (Pp. 41-99). Madrid: Ministerio de Cultura/ Turner.
- Cicerchia, R. (2005). *Viajeros. Ilustrados y románticos en la imaginación nacional*. Buenos Aires: Troquel.
- Cuvardic García, D. (2014). "Programa de ilustraciones y plan iconográfico de las colecciones costumbristas de tipos sociales en los españoles, los cubanos y los mexicanos... pintados por sí mismos", en *Káñina*, N°2, Pp. 241-262.
- Darnton, R. (2010). *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Del Pino Díaz, F., Riviale, P., Villarías-Robles, J. J. R. (Eds.) (2009). *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Diener, P. (2007). "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas", en *Historia*, N°40, Pp. 285-309.
- Gluzman, G. G., Munilla Lacasa, M. L. & Szir, S. M. (2009). "Género y cultura visual. Adrienne Mcaire-Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838)", en *Artelogie*, N°5, Pp. 1-31. En línea. Disponible en: <www.artelogie.fr>.
- Londoño Vega, P. (2004). "El arte documental en la era del viajero y de la imagen impresa", en *América Exótica. Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX*, Pp. 15-46. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango BANREP.
- Malosetti Costa, L., Gené, M. (Comps.) (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Munilla Lacasa, M. L. (1999). "Siglo XIX: 1810-1870", en J. E. Burucúa (Dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Vol. 1, Pp. 105-160. Buenos Aires: Sudamericana.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2007). *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- (2009). "Imágenes viajeras: de la expedición del 'Beagle' a L'Universe pittoresque", en I. Podgorny, Penhos, M. y P. Navarro Floria, *Viajes. Espacios y cuerpos en la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX*, Pp. 45-87. Buenos Aires: Biblioteca Nacional / Teseo.

Pérez Salas, M. E. (2005). *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

Walker, J. A. & Chaplin, S. (2002). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro.

Imágenes

1. Brambila <www.fbbva.es/TLFU/microsites/malaspina/index.html>
2. De Azara <jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/detail/JCB~1~1~2055~3290001:Vue-de-Buenos-Ayres->>
3. Vidal <archive.org/details/picturesqueillus00vida>
4. D'Orbigny <gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86267486>
5. D'Hastrel <mnba.gob.ar/coleccion/obra/7316>
6. Morel <mnba.gob.ar/coleccion/obra/8077>
7. Palliere <www.prodlim.ic.gba.gov.ar/html/main.php?pagina=192&orden=&criterio=>
<mnba.gob.ar/coleccion/obra/7333>
8. Falconnet <dp.la/item/b0c95b59c0b44970402667b103daef4e>
9. Waldeck <archive.org/details/gri_33125008635555>
10. *Museo mexicano* <hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent:0004620804&lang=es>
11. *Liceo mexicano* <archive.org/details/liceomexicano01unkngoog>
12. Nebel <gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d.r=.langES>
13. *Album pintoresco de la República Mexicana*
<digitalcollections.smu.edu/cdm/search/collection/mex/searchterm/Folio-2%20F1213%20.145/field/all/mode/exact/conn/and/cosuppress/>
14. Rugendas en Sartorius *Mexico and the mexicans*
<archive.org/details/mexicolandscape00rudggoog>
15. Castro *México y sus alrededores*
<www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01472848655794917754480/thm0000.htm>
16. *Los mexicanos pintados por sí mismos*
<cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188.html>

CAPÍTULO 3

El sistema de las artes y la primera modernidad en argentina:

La construcción de un arte nacional

Mariela Alonso

En América Latina la consolidación de los estados nacionales se realiza durante el siglo XIX con el objetivo de marcar un corte respecto tanto del pasado indígena como del hispanista y colonial, y también para crear una identidad de cara al futuro teniendo como modelo las dos revoluciones europeas más destacadas del momento: la Revolución social francesa, y la Revolución industrial inglesa, ejes del nuevo comercio y de los intercambios que definen el perfil social, político, cultural y territorial de toda América, siempre espejo de lo europeo. A nivel artístico, en Europa y también en Argentina las corrientes románticas inician el cambio al plantear un nuevo tratamiento de los temas. Luego, las transformaciones perceptivas y empíricas propuestas por el impresionismo profundizan la ruptura con lo anterior y la renovación del lenguaje plástico.

En cuanto a las artes plásticas, en el Río de la Plata se persigue durante todo el siglo XIX la consolidación de una identidad nacional a través de la imagen y del imaginario, cuyo proceso de construcción puede dividirse en tres etapas: la *etapa de la civilidad*, ligada simbólicamente a los principios y el panteón de la Revolución de mayo; la *etapa rosista*, en que lo nacional se asimila al ideario federal; y la *etapa de la primera modernidad*, en que se fundan las primeras instituciones que ordenan material y simbólicamente el campo artístico.

La *etapa de la civilidad* se inicia con la Revolución de Mayo, que marca la ruptura del orden colonial político y económico y un cambio progresivo de las estructuras sociales, pero también implica una transformación de los órdenes simbólicos así como de los modelos y referentes artísticos sobre los cuales se desarrolla en adelante la producción local. En este sentido, la *Pirámide de Mayo* (1811) de Francisco Cañete, constituye la primera manifestación artística conmemorativa para recordar la Revolución, y el primer monumento laico destinado a simbolizar valores universales. En esta etapa, el arte sacro y las imágenes religiosas dejan lugar a *nuevos panteones*: el *panteón burgués*, articulado a través de los retratos de las familias de clase alta que, progresivamente, reemplazan en los salones familiares la anterior decoración religiosa; el *panteón popular* del costumbrismo, basado en paisajes, usos y

costumbres, trajes típicos, oficios, que se difunden mediante los cuadernos de estampas litográficas realizados en los nacientes talleres calcográficos; el *panteón de los héroes*, formado con las efigies de los protagonistas de la vida política y militar, que luego son difundidas también a través de los periódicos y otros medios de comunicación, y se integran además a los libros escolares. El costumbrismo y las imágenes de los líderes se afianzan tan fuertemente que aún hoy constituyen la base del imaginario de la argentinidad al que la cultura vuelve cada vez que necesita responder desde la tradición.

La primera experiencia de institucionalización de las artes en el Río de la Plata se da en 1799 cuando, por orden de Manuel Belgrano (por entonces Secretario del Consulado de Comercio de Buenos Aires), se crea una Academia de Dibujo que propone esta disciplina como base instrumental de conocimiento en la naciente modernidad: el dibujo es herramienta de la arquitectura y la ingeniería, y ayuda a promover la reflexión y la investigación. En 1815 Fray Francisco de Paula Castañeda inaugura otra Academia de Dibujo, que en 1821 pasa a formar parte de la Universidad de Buenos Aires, y es donde se forman dos de los primeros artistas argentinos: Carlos Morel y Fernando García del Molino, que serán los principales retratistas del rosismo. En estos espacios, quienes se desempeñan como docentes son artistas extranjeros convocados por las autoridades para alinear la enseñanza con los principios de avanzada que, desde su mirada, supone la referencia europea. Además, en esta época numerosos artistas extranjeros visitan y se establecen en Buenos Aires, exploran en sus obras los tipos y costumbres de la región, y los hacen conocer en Europa. Entre ellos se destacan Emeric Essex Vidal, navegante inglés que, a través de sus acuarelas, hace conocer la ciudad y sus habitantes; Adolfo D'Hastrel, otro marinero, que reúne dibujos y acuarelas de damas, paisanos y gauchos en el libro *Colección de vistas y costumbres del Río de la Plata* (1875); César Hipólito Bacle, litógrafo, que imprime en su establecimiento Litografía del Estado (1828-1838) la serie *Extravagancias de 1834*, sobre la moda porteña y los peinetones de Manuel Mateo Masculino, además del libro *Trajés y costumbres de la provincia de Buenos Aires*, en el que colabora su esposa Andrea Macaire y Arturo Oslow, entre otros. Carlos Enrique Pellegrini llega contratado como ingeniero, pero razones políticas le impiden realizar las obras públicas programadas, por lo que se dedica a la pintura, realizando numerosos retratos, escenas de costumbres y vistas de la ciudad que constituyen un verdadero registro de la época.

La etapa rosista se inicia en 1829, cuando Juan Manuel de Rosas accede al gobierno de la Provincia de Buenos Aires tras derrotar al general Juan Lavalle, y se constituye en el principal dirigente de la denominada *Confederación Argentina* (1835-1852). En este período hay un uso extendido de la imagen pública para glorificar la figura del Restaurador (que prácticamente reemplaza el panteón de los héroes consolidado en la etapa anterior), así como para recordar y enaltecer personas y acontecimientos, en un uso tan contundente que asimila y reduce la argentinidad al programa federal, lo que es utilizado por sus detractores para convertir la figura de Rosas en sinónimo de violencia, autoritarismo y barbarie. La obra *Interior federal* (1845) de Cayetano Descalzi, en la que una mujer se desprende de las ropas unitarias para vestirse con

los colores federales (bajo la mirada protectora del retrato público del Gobernador) atestigua este proceso de asimilación. Casi todos los artistas realizan retratos de Rosas, que se exhiben en las salas de las casas, en los establecimientos públicos, en las iglesias, y también se reproducen en muchos objetos de uso cotidiano como almanaques, vajilla, pañuelos, peinetones, relojes de bolsillo, abanicos y guantes, con lo que la efigie de Rosas se constituye en el eje central de la propaganda política. Muchos artistas representan las costumbres de la época en pinturas y grabados, entre ellos Alberico Isola, Julio Daufresne y Juan León Pallière, así como artistas extranjeros que también pintan escenas de costumbres, tipos autóctonos y personajes de la época, entre los que se destacan el francés Raimundo Moivoin, quien vive en Buenos Aires hasta 1842, y Juan Mauricio Rugendas, de origen alemán, uno de los pintores románticos más importantes que trabajara en el país y en América, quien llega a Buenos Aires en 1845 y permanece casi un año en la ciudad, pintando retratos y escenas típicas. Sin embargo, el pintor argentino más importante de esa época es Carlos Morel, considerado el primer pintor argentino, que ocupa un lugar destacado en la historia del arte nacional por sus litografías editadas bajo el título *Usos y costumbres del Río de la Plata* (1844 y 1845). Condiscípulo de Morel es Fernando García del Molino, quien realiza en distintas épocas varios retratos de Rosas y de los personajes de la Federación. Una de las principales obras del período es el retrato de aparato de la hija del Restaurador, *Manuelita Rosas* (1851), encargado a Prilidiano Pueyrredón por una comisión organizada especialmente, que define el color del traje, la postura de la retratada, su expresión y actitud. Esta obra expresa un cambio en el uso de las imágenes hasta entonces ocupado por la efigie omnipresente de Rosas, ya que la postula como intermediaria entre el pueblo y el gobierno.

Finalmente, la etapa de la primera modernidad se inicia después de la caída de Rosas, cuando Urquiza reúne al Congreso Constituyente de Santa Fe, que sanciona la Constitución Argentina de 1853 el 1° de mayo de ese año, aunque la unificación real se produce a partir de 1861. En este período trabaja en Buenos Aires un grupo de artistas que participa activamente en la organización de las primeras instituciones artísticas, ya que con su colaboración se fundan la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* (1876), el Ateneo (1892) y el Museo Nacional de Bellas Artes (1895) que ordenan material y simbólicamente el campo artístico. Pero además son responsables del conjunto de obras más representativas de la época: Juan Manuel Blanes es autor de *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871), Cándido López del escenario de la Guerra del Paraguay en la década de 1860, Reinaldo Giudici de *La sopa de los pobres* (1884), Eduardo Sívori de *El despertar de la sirvienta* (1887), Ángel Della Valle de *La vuelta del malón* (1892) y Ernesto de la Cárcova de *Sin pan y sin trabajo* (1894). En todos los casos son obras que instalan en la opinión pública los valores de los artistas que ocupan un lugar central en la escena artística local, preocupados por las condiciones de vida de las clases trabajadoras y las renovación de la mirada sobre el ser nacional. Sin embargo, de todas las obras mencionadas, la más revulsiva es *El despertar de la sirvienta*, el primer desnudo público de la pintura argentina. Es un desnudo naturalista que presenta el cuerpo de una joven

trabajadora, que Sívori pinta en París y luego envía a Buenos Aires, donde es considerado indecente y pornográfico, se restringe su exhibición y se cuestiona el buen gusto del artista. Por todos estos motivos, el cuadro abre el camino a la modernidad.

Al comenzar el siglo XX, Martín Malharro es uno de los primeros en desarrollar el lenguaje impresionista y simbolista en Argentina. Aunque Sívori y De la Cárcova también cambian por esa época a la paleta impresionista, es Malharro quien trabaja el nuevo lenguaje de modo integral. En su obra *Mis amigos los árboles* (1910), aparece el lenguaje, la composición y el tratamiento impresionista, aunque el clima nocturno y la antropomorfización de la naturaleza parecen acercarlo más a una obra simbolista. De todos modos la renovación del lenguaje está presente, aunque no deja de ser una forma más de academicismo, ya que no rompe con las manifestaciones tradicionales, pero sí establece una ruptura de la línea tradicionalista de representación del paisaje que continúan artistas como los del Grupo Nexus, entre ellos Pío Collivadino, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Carlos Ripamonte, Fernando Fader y Rogelio Yrurtia.

Los primeros grandes movimientos pictóricos en la Argentina, con características propias de una pintura latinoamericana que comienza a desarrollarse en todo el continente, coinciden con las primeras manifestaciones de libertad política en el país, con la sanción del voto secreto y universal para varones en 1912 y la llegada al gobierno de Hipólito Irigoyen en 1916, el primer presidente elegido por voto popular, además de la revolución cultural que implica la Reforma Universitaria de 1918. Los verdaderos precursores del ingreso de la modernidad en las artes visuales argentinas son los artistas de la primera vanguardia de las décadas de 1920 y 1930, que buscan expresar desde un nuevo lugar lo que ellos ven como un nuevo mundo, por lo que en sus obras exponen ideas humanistas pero a través de recursos formales que tienen la impronta de las vanguardias históricas. Sin embargo, no buscan una ruptura directa con lo anterior, sino la renovación del lenguaje y la revaloración de la figuración y el valor metafísico del arte. En estos artistas se ve el proceso de transformación del lenguaje academicista en moderno, pero el resultado no obedece a una exploración meramente formal sino más fuertemente a una renovación ideológica, que replantea su concepción de hombre y su mirada en y del mundo. Los artistas redefinen no solamente su producción sino también su desarrollo teórico, basado en reflexionar y tener conciencia de su propio momento histórico. A comienzos de 1920 surgen las tendencias que marcarán la construcción de las principales corrientes de vanguardia y modernismos de la época. En ese contexto, en diálogo con la Escuela de París se desarrollan tres grandes grupos: el *Grupo Florida*, el *Grupo de La Boca* y el *Grupo Boedo*. En la etapa de las primeras vanguardias los artistas argentinos de las distintas tendencias están explorando nuevas formas de expresar su mundo, con el fin de contar el nuevo mundo y el nuevo hombre que nace después de la Primera Guerra Mundial, y que está marcado por la crisis de los ideales de civilización y progreso que dominan el siglo XIX. La desolación y la muerte se suman a la experiencia de la vida cotidiana y reorientan el arte que la expresa. Estas propuestas ya no imitan la realidad, sino que reflexionan sobre la propia obra y sus componentes. La búsqueda de la libertad y el rechazo a las reglas marcan una nueva actitud

generalizada. Las vanguardias implican la construcción de nuevas definiciones de lo artístico, así como nuevos roles de artista y de espectador, y proponen nuevos modos de producción y de circulación, dando una nueva función a la obra de arte.

En conclusión, durante el siglo XIX en Argentina se procura armar un sistema artístico a partir de los modelos europeos y de la necesidad de consolidar una figuración representativa de la argentinidad y lo argentino, algo que se mantiene en el Centenario en artistas como los que integran el Grupo Nexus, continuadores de la mirada tradicionalista, opuestos a aquéllos que buscan renovar el lenguaje y revisar el valor del estilo y la subjetividad en la consolidación de una nueva imagen, como Martín Malharro. Así, a comienzos de siglo XX, con la llegada y apropiación crítica de las vanguardias, se producen cambios en un sistema que progresivamente deja de responder a las necesidades fundamentales de la sociedad moderna y que incrementa la tensión ya existente entre lo local y lo europeo. La destrucción de ese modo de concebir y producir arte se realiza lentamente, y está fuertemente ligada a la crisis de los sistemas políticos, sociales e intelectuales que caracteriza esa época y que obliga al arte a mirar al hombre y a sí mismo desde otro lugar. Estas transformaciones diversas dan cuenta del complejo proceso de interrelación cultural que tiene el país con respecto a los valores de la modernidad, y a lo conflictivo de definir una identidad que dé cuenta de la diversidad y multiplicidad de miradas que integran el arte argentino.

Bibliografía

- AA. VV. (1999). *Historia general del arte en la argentina*. Tomos VIII, IX y X. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Ades, D. (1990). *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Turner.
- Alonso, M. (2010). "Arte argentino del siglo XX. Una revisión en torno a tres problemas: figuración, invención, diversidad", en *Catálogo-libro de la exposición Arte argentino del siglo XX: figuración, invención, diversidad*. Buenos Aires: UADE Art Institute
- Babino, M. (2007). *Dossier El Grupo de París*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino.
- Burucúa, E. (dir.) (1999). *Arte, sociedad y política. Nueva Historia Argentina*. Tomo I. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cippolini, R. (2003). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Flores Ballesteros, E. (2003). "Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización", en *Huellas*, N°3. Mendoza.
- Wechsler, D. (coord.) (1999). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Archivos del Caia. Catálogos.

CAPÍTULO 4

Consideraciones sobre las vanguardias

María de los Ángeles de Rueda

Vanguardia/s

Vanguardia es un término, procedente del vocabulario militar, que hace referencia a la fuerza de choque que precede al resto del ejército en un ataque. Matei Calinescu (1991) en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, delimita las categorías que enuncia el título de la obra, para distinguir sus contextos de uso y el ser de su tiempo. Calinescu empieza con el análisis de *la idea de modernidad*, el origen medieval del concepto de lo moderno y cómo se va consolidando, prestando especial atención a la *Querrela de los Antiguos y los Modernos* del XVII francés. Igualmente, estudia el paso de lo moderno como sinónimo de romántico, la división entre modernidad burguesa y modernidad estética (con su ataque a aquella mediante el famoso *dictamen de: el arte por el arte*); se centra en Baudelaire, para pasar al análisis de la relación entre modernidad, cristianismo y utopía, así como del concepto de tiempo que está en juego. Estudia la idea de vanguardia, para eso comienza por el paso que lleva desde la modernidad hasta esta y la historia de ese término, con sus connotaciones militares, y *cómo pasa a designar a un grupo de artistas a finales del XIX, sin olvidar su uso por el marxismo-leninismo y su utilidad como instrumento terminológico de la crítica literaria del XX para agrupar a los movimientos extremos anti tradicionales*, lo que da lugar a la equivocidad del término, y finalmente, el autor señala la muerte de las vanguardias históricas por su consagración en la *institución arte*.

De su trabajo se desprende que en el siglo XIX hay una *vanguardia ideológica política* (intelectuales del socialismo utópico y marxismo) y una *vanguardia estética* (a partir de la voz de Baudelaire): se va al frente con herramientas de cambio, proclamando la anti tradición, lo nuevo.

Renato Poggioli (1964) en *La teoría del Arte de Vanguardia* recuerda la existencia del periódico *L'avant-garde*, fundado por Bakunin en 1878. La palabra no se impuso hasta bien entrado el siglo XX, en que lo hizo para aludir al conjunto de movimientos artísticos y literarios que se sucedieron, convivieron y, a menudo, se solaparon en las primeras décadas del mismo.

Para este autor el motor de todo movimiento de vanguardia es la afirmación de un nuevo orden vital y cultural distinto al anterior. Con una mirada purista que se puede enmarcar en la

*narrativa moderna*¹, considera el *decadentismo* como una estética pasiva, a la cual los artistas llamados de vanguardia opusieron una rebeldía manifiesta y organizada.

Había que romper con la tradición para liberarse de sí. Poggioli define este principio de acción como un activismo y representa la primera fase de todo movimiento de vanguardia.

Se evidencia un culto al acto para romper con la tradición defendida por la academia y la cultura oficial. Hay programas, hay manifiestos, en algunos casos con declaraciones de principios muy violentas y radicales (*Dadaísmo, Futurismo, Estridentismo, Antropofagia*), pero enfocados desde un presente, desde una inmediatez, con alabanzas a la tecnología, el progreso y la vida moderna; se despliega la subjetividad de experiencia moderna.

La ruptura y la protesta son contra algo y alguien (las academias, la tradición clásica, la narrativa mimética, el prestigio del genio creador y el artista finisecular, el principio de autoridad, por ejemplo).

Ser antagónicos: hay movimientos en los que la confrontación y la violencia es más fuerte (como en Dadá o en el Futurismo italiano). Durante la fase antagonista se llevan a cabo la mayor parte de las actividades del programa vanguardista contra los valores burgueses, a través de la excentricidad y el escándalo. El desafío puede volverse provocación. Según el autor de *la teoría del Arte de Vanguardia* luego de este momento, la repetición del gesto de revueltas lleva a una fase de agonía, aunque sobre la base del principio dialéctico, mientras la vanguardia muera, vivirá la vanguardia. La vanguardia en esta argumentación, en la tradición de lo nuevo, sólo es aquello que no es, que se corre del camino de lo establecido y canónico.

Larga vida a la vanguardia, larga vida a la modernidad.

Las vanguardias históricas europeas y las modernidades y vanguardias latinoamericanas

Las vanguardias históricas son un conjunto de corrientes o grupos artísticos, plásticos y literarios, en primer orden, que surgen en Europa en el período inmediatamente anterior y durante a la primera guerra mundial (1914-1918), y que tienen su epicentro en la posterior etapa de entreguerras. Entre 1905 y 1938 se expanden diacrónica y sincrónicamente en Europa grupos, colectivos, artistas y movimientos de vanguardia:

- Fauvismo –Francia- 1905
- Expresionismo- El Puente- Alemania- 1907
- Cubismo post-Cezanne-Francia--España -1907
- Futurismo- Italia – 1907- 1909
- Cubismo analítico Francia- España -1911,
- Expresionismo- El Jinete Azul- Alemania -1911

¹ Tomar en cuenta la relación con el texto de Danto citado en la introducción.

- Abstracción Lírica- Alemania -Rusia -1911
- Cubismo sintético- collage -1914
- Dadaísmo Zurich- Berlín -1916
- Suprematismo, Productivismo, Constructivismo,- Rusia- 1917
- Neoplasticismo- Holanda- 1917
- Bauhaus -1919-1933, Alemania
- Nueva Objetividad -Alemana 1920--1933
- Surrealismo 1924- 1938, Francia, Europa, América
- Arte concreto- 1930. Suiza, Francia, Europa, América

Considerando las características que señalan diversas historias del período podemos resumir sus estrategias ideológicas, estéticas y plásticas

- *Negación del pasado y ruptura con lo anterior.* Crear algo nuevo de la nada. Afirmación personal del artista (autoconciencia y auto-referencialidad), ofreciendo su original visión del mundo. Esto se vincula al aspecto *experimental*. Mientras el experimentalismo actúa de forma innovadora dentro de los límites del arte (Eco, 1992), la vanguardia se caracteriza por su acción provocadora de oposición a las instituciones y las convenciones, apunta contra la idea misma de arte (canónico) y su perdurabilidad, con actitudes y productos no convencionales (*ready made*).
- Crítica a las instituciones clásicas y académicas. Provocación. La diferencia radica entre una provocación interna a la historia del arte y una provocación externa: la negación de la categoría de obra de arte (el *portabotellas* de Duchamp)
- Culto a los elementos plásticos puros, al lenguaje, Rupturas con la tradición mimética. Experimentación (los *merz* de Schwitter, las *rayografías* de Man Ray).
- El arte de las vanguardias rompe con la representación tradicional, con la reproducción mimética y con la perspectiva renacentista. En palabras de Octavio Paz, las vanguardias no fueron únicamente una estética, sino también *una erótica*, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida (*Los hijos del limo*: 1974). Nuevo- originalidad-origen.
- Internacionalismo - cosmopolitismo
- Existencia de una conciencia de grupo dentro de los distintos movimientos, institucionalización de los postulados en manifiestos, en la existencia de órganos de expresión comunes (revistas, exposiciones, reuniones, actividades, etc.). Activismo.
- Correspondencia e interdisciplinaridad entre distintas artes: la pintura invade la poesía, a la música, la letra llega a los cuadros, el pensamiento determina la plástica, etc. también una colaboración entre artistas Cambio en el estatuto de artista, obra, público

En el texto *Teoría de la Vanguardia*, Peter Bürger (1972, 1987) señala de que una de las principales características de la vanguardia es su ataque a la institución arte (como se produce y circula en las sociedades burguesas modernas y a las ideas que rigen el consumo en ese contexto) determinada por el principio de *autonomía* (revisando la teoría de T. Adorno). Trata

de restar tanto peso al concepto de lo nuevo como general e inespecífico para la radicalidad de la ruptura que presenta la vanguardia. Toma en consideración el proceso de autonomía de la cultura occidental en la modernidad: el arte, como otras esferas del conocimiento, se fue independizando y al cerrar el siglo XIX el *arte por el arte* se aleja de la praxis vital-social.

Frente a esta situación las vanguardias se rebelan intentando reconducir el arte a la vida. Las reflexiones en la introducción a la segunda edición de Helio Piñón destacan los aspectos centrales de esta teoría: a partir del trabajo al interior de la historia del arte y el camino de la autoconciencia sólo la vanguardia permite reconocer ciertas categorías de la obra de arte en general (las que analiza el autor en el capítulo 3 de su texto, *organicidad- inorganicidad, montaje, fragmento, alegoría, azar, shock*) por lo que desde ella pueden entenderse los estadios precedentes del arte en la sociedad burguesa, no al contrario. Al manifestarse contra el estatuto de autonomía del arte, la vanguardia pondría de manifiesto su condición esencial (buscar utópicamente acercarse a la praxis vital- social). Al renunciar a la homogeneidad, al gran relato, a la organicidad y jerarquía de la forma, la vanguardia criticaría las categorías básicas del arte canónico.

Se plantea que con los movimientos de vanguardia, el subsistema estético alcanza el estado de autocrítica. El *dadaísmo* por ejemplo lo que critica es la institución arte que regula y controla un tipo de arte (producción, circulación, consumo).

Reintegrar el arte al ámbito de la praxis vital es el grito utópico de las vanguardias más radicalizadas (*dadá, surrealismo, suprematismo y constructivismo ruso*) y conforma el objetivo de tal autocrítica, la contracara de la autonomía.

Helio Piñón se pregunta acerca de la tesis de Bügner ¿La autonomía es señalada como una categoría del arte en la sociedad burguesa, o la autonomía es una condición de su práctica en ese contexto? La autonomía supone que se han desentendido de una postura crítica frente a la sociedad alienante o ¿Las pequeñas acciones aun al interior del sistema artístico pueden ser actos políticos?

Estos interrogantes alimentan a toda la estética moderna y tardo-moderna. Para resumir los debates y planteos que se suceden entorno a estos conceptos, en la introducción Piñón destaca un momento pleno de la vanguardia: el *Constructivo*, dado que hay un programa estético ideológico en un contexto de cambio. Este autor diferencia entre un estado *Crítico* (*cubismo, dadaísmo, surrealismo*) y uno *Constructivo* (*suprematismo, neoplasticismo*). Se puede señalar la presencia de una conciencia crítica: constructiva en lo estético y crítica en lo social. En su aspecto estético la vanguardia rechaza la idea de representación y composición orgánica en favor de la construcción de un proyecto plástico nuevo (inorgánico, fragmentario, experimental) como instancia autocrítica frente a las artes plásticas representativas. La obra de arte de la vanguardia (en particular los movimientos vinculados al *Constructivismo* y *Productivismo*, por ejemplo) presenta una doble condición es *crítica*, pero a la vez *constructiva* (tanto al interior del sistema artístico, es decir interpelando a la Institución Arte, como al exterior de ese sistema, instalando algún tipo de crítica de la sociedad burguesa).

La obra de arte vanguardista

Las características, estrategias y operaciones que Bürger plantea son:

- *Inorganicidad*. La obra de arte de vanguardia es inorgánica (fragmentaria, el relato se suspende, la lectura se puede volver multifocal, disipada). La vanguardia destruye el concepto de obra, en el sentido de obra de arte orgánica (homogénea, compositivamente equilibrada las partes con el todo, con un relato unificado).
- *Utópica* (aunque el autor tiene una visión pesimista al respecto considera que se da un fracaso de las vanguardias en el intento de devolver el arte a la praxis vital- social). No obstante la revolución de materiales y procedimientos en muchos casos se acompaña de un pensamiento revolucionario o en la potencia crítica contra los valores burgueses asentados, y la doble postulación (vanguardia política y vanguardia estética) que señala Calinescu se asume como un desafío en algunos movimientos, por ejemplo en la *Vanguardia Rusa*.
- La vanguardia radicalizada y aun las propuestas menos radicalizadas pero experimentales usan las estrategias del *azar*. La posibilidad de que el accidente, la elección fortuita de un material, de una técnica, de una imagen u objeto, sin mediaciones genere obra- sentido. Señala dos tipos de azar: el *objetivo*, intervenido o mediado (*objet trouve* surrealistas, *ready made asistidos, cadáveres exquisitos, collages*) y el *inmediato* (*poesía automática, pintura automática, algunos ready made*).
- *Montaje, fragmento*, descontextualización en las obras inorgánicas. Respecto de la constitución de la obra, el artista de vanguardia reúne fragmentos con la intención de fijar un sentido a través de un trabajo por sinécdoque y elipses. La obra es montada sobre fragmentos como en las técnicas de fotomontaje, collage (no orgánico) y montaje cinematográfico, composiciones suprematistas, *ready made*, o *Merz*s de Kurt Schwitters, por ejemplo².
- Recepción de las obras de vanguardia: *shock*. La imposibilidad del espectador de reunir la organicidad compositiva o un sentido unificado o las simbologías que la iconografía e iconología de la primera modernidad produjeron (*narrativa vasariana*) provoca un extrañamiento, lo previsible, reconocido, la tradición, las convenciones, lo canónico ya no está, hay que vérselas con un *mingitorio* un *cuadrado blanco sobre fondo negro*, la recepción supone otra forma de lectura y visualización, la experiencia estética es de shock.
- El concepto de *alegoría* en Benjamín, para conceptualizar las obras de arte inorgánicas. Esta figura retórica y teórica le sirve para comparar las obras orgánicas (tradicionales) y las inorgánicas (de vanguardia). Las primeras- orgánicas tienen un estatuto de producción- recepción canónico. El productor orgánico trabaja con innovaciones sobre una tradición de la gran narrativa, los materiales tienen un significado y forma implícita. La obra- única- es producida como un todo orgánico y el público experimenta una impresión global. Mientras que la obra de arte inorgánica altera el estatuto de autor, obra, receptor y se vuelve extraña a esa

² En línea. Disponible en: <www.merzmail.net/110.htm>.

tradición de las artes. El autor puede no ser un excelente técnico artesano, sino poseer una conceptualización teórica del hacer. Puede ser tanto hacedor como ideador, puede en lugar de hacer, tomar (como el fotógrafo o el camarógrafo, el artista dadá toma algo y lo produce, cortando, pegando, trasmutando, poniéndolo en otro lugar). La obra puede ser única o múltiple (Benjamín, 1936), en el productivismo *A. Rodchenko y B. Stepanova* o Tatlin, 1920, se producen afiches, objetos de uso cotidiano, *la misión del grupo productivista es la expresión comunista del trabajo constructivo materialista*); la obra puede ser de factura, momentánea o trabajada con materiales de descarte y montada, ensamblada, seguramente sin el aura de la tradición vasariana, o planificada tecnológicamente, para pasar de las artes al diseño como aspiraban los constructivistas rusos y la recepción compromete un espectador que activa no solo la vista y el placer de lo bello (lo que place sin concepto, según Kant) sino las correspondencias, la ironía, el humor negro, la racionalidad, la burla, el goce en lo abyecto, en la acción de denuncia.

Los momentos concretos de la obra de vanguardia pueden ser interpretados tanto en conjunto como por separado. Con los *ready made* de Duchamp se sintetiza (ampliando la visión de Bürger), una corriente crítica del arte que arrancaría en 1850 y encuentra en el Dadaísmo, el constructivismo y en el primer Surrealismo sus momentos más potentes. Se empieza a borrar el límite entre productor y receptor (*Benjamín, el autor como productor*, 1934), convirtiendo al público en agente de una praxis emancipadora.

Las corrientes modernistas y vanguardistas en América Latina se manifiestan tanto en individualidades como en grupos activos, con manifiestos y revistas, con un campo artístico incipiente, en muchos casos albergados por las instituciones que luego denostarán, pero en un sentido diferido al estudiado por Bürger, en muchos casos protagonizando un cambio radical que acompañó las luchas revolucionarias, en otros casos dentro de un marco de las elites intelectuales cosmopolitas. En los primeros años del siglo se anticipan a lo que se presentará como programa moderno, asistemático entre los '20 y '40, algunas figuras como José Guadalupe Posada, Rubén Darío, Martín Malharro. Pero es sin lugar a dudas que con la modernización económica, política y cultural, un estado del campo intelectual de los años 20 permite un proyecto creador insurgente, en algunos casos elitista, en otros de amplia raigambre popular, que se vuelven irreverentes, revoltosos y practican lo nuevo y el cambio. Como señala D. Ades (1990):

Los diferentes grupos y movimientos que representaban la vanguardia se anunciaban, lo mismo que sus contrapartes europeos, por medio de manifiestos y revistas, exposiciones y conferencias. Entre las más importantes de estas revistas hemos de citar Klaxon-1922 y la Revista de Antropofagia-1928, en San Pablo, Actual y el Machete -1924 en México, Martín Fierro- 1924, en Buenos Aires y Amauta- 1926, en Perú³

³ Ades, D. (1990). *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Turner Quinto Centenario.

Durante los años '20 a los '40, muchos artistas locales regresan de su viaje de formación europea, vuelven a sus países de origen y devienen protagonistas, más o menos aceptados de las escenas regionales, liderando las diversas luchas entre la tradición, la academia, lo nuevo, lo europeizante, o lo regional.

- El Neociollo de Xul Solar (Buenos Aires)
- El Muralismo Mejicano, Rivera, Orozco y Siqueiros y el estridentismo de Maples Arce
- Lo mítico cotidiano de Pedro Figari (Montevideo y Buenos Aires)
- la Antropofagia de Tarsila do Amaral (San Pablo) y la Semana de Arte moderno
- el Indigenismo de José Sabogal (Cuzco y Lima)
- el Vibracionismo de Rafael Barradas (Montevideo)
- el Universalismo constructivo de Joaquín Torres-García (Montevideo)
- Pettoruti y Martín Fierro (Buenos Aires)
- Artistas del Pueblo y grupo Boedo (Buenos Aires)
- Grupo de París (Buenos Aires)
- Revista Avance, Amalia Peláez y Wifredo Lam(Cuba)
- Taller Gráfica popular (Méjico)
- Grupo Orion y Nuevo Realismo (Buenos Aires)
- Arte Concreto Invención, arte Madí, Revista Arturo (Buenos Aires)

Esta es una lista incompleta pero no obstante representativa de las tendencias aparecidas en el período, con sus marchas y contramarchas, con mayor o menor mirada crítica con respecto a las problemáticas universalizantes, indigenistas, cosmopolitas, criollas, mestizas. Sin duda el punto en común será una propuesta transformadora de una tradición representacional nacionalista, a la manera de la estética de los centenarios de mayo. Un buen ejemplo de la síntesis entre lo nuevo y lo local, entre la ruptura plástica y la revuelta política, es la pintura temprana de Diego Rivera *Paisaje zapatista- La Guerrilla* de 1915⁴ o alguno de los paisajes de Tarsila do Amaral, como *Ferrocarril central de Brasil*, de 1924 o *Abaporu* de 1928⁵

Otro aspecto común a los movimientos plásticos y literarios latinoamericanos, sean rupturistas o modernizantes, es *el sometimiento a la ideología de lo nuevo* (Schwartz, 1991) no solo para repudiar el pasado inmediato, y en todo caso buscar los anclajes precolombinos, sino también para transformar el lenguaje y crear o *inventar nuevos mundos*, o mezclar y parodiar los ya existentes (Xul Solar, Frida Kahlo, Wifredo Lam, Roberto Matta Echaurren, Giulia Kosice y el movimiento Madí, por ejemplo)

Las otras modernidades, a partir de los conceptos citados en la introducción, habilitan el encuentro de ciertos rasgos como lo nuevo, el uso de materiales innobles, la urgencia, las temáticas de actualidad, la denuncia política, la experimentación en obras que tensionan y desplazan las tradiciones y las antinomias entre la vanguardia estética y política, como por ejemplo *Susana y el*

⁴ Esta obra está analizada por Ades, en el capítulo citado, pp.129, la imagen se encuentra disponible en <www.eluniversal.com.mx/notas/926823.html>.

⁵ Para consultar las imágenes mencionadas se puede visitar <www.malba.org.ar/online>

viejo de Antonio Berni de 1931, un óleo collage en el cual se puede encontrar el gesto surreal, pero además entabla un diálogo con varias operaciones de las vanguardias y de esa narrativa moderna, que como Manet revisa desde el archivo de la historia del arte, agregándose acá la historia inmediata de la cultura visual, los íconos de la industria cultural, el rostro de Susana es un recorte de la fotografía de Greta Garbo posiblemente de una revista de actualidad cinematográfica, un semanario o una revista femenina; el artista realiza una crítica parodiante a la institución arte, a la simbología de la castidad, vejada por la mirada de un anciano, que seguramente alude al presidente Uriburu (y entonces se toma una interesante denuncia desplazada sobre la revolución libertadora y la alianza de los conservadores, militares y fascistas) y al star system de la cultura de consumo, ese *otro evanescente*⁶ que acompaña y se cruza con los movimientos de vanguardia y las modernidades paralelas.

Bibliografía

- Ades, D. (1990). *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Turner Quinto Centenario.
- Benjamin, W. (1934). *El autor como productor*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Eco, U. (1992). *Sobre los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen.
- Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Paz, O. (1987). *Los Hijos del limo. (Del romanticismo a la vanguardia)*. Barcelona: Biblioteca del Bolsillo Seix Barral.
- Poggioli, R. (1964). *La teoría del Arte de Vanguardia*.
- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.

⁶ Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

CAPÍTULO 5

La modernidad técnica: Una mirada sobre la fotografía Y el cambio de visión, entre Europa y América Latina

Malena Di Bastiano

En 1976 Boris Kossoy descubre que la primera fotografía había sido sacada entre 1820 y 1830 en Panamá por un francés radicado en Brasil. Hércules Florence había desarrollado por su cuenta –y en forma paralela a sus colegas de Francia– un método que asociaba la cámara oscura con papel fotosensibilizado y sales de plata, siendo el primero en llamar a su invento *fotografía* en 1834, cinco años antes que William Herschel. La aplica mayormente, con fines prácticos, a la reproducción de escritos, dibujos y documentos, un antecedente de la fotocopia. Buscaba una forma más simple de reproducir y transmitir información, interés que había desarrollado durante su participación, junto a los pintores Johan Moritz Rugendas y Adrien Taunay, como ilustrador y cartógrafo en la Gran Expedición al Amazonas del Barón Langsdorff donde retrata paisajes, pueblos, flora y fauna.

La imagen que aparece en la primera fotografía es la de *Rebeca*¹, una bella indígena guaimí que arregla de forma seductora su cabello desde un balcón de madera. Una mezcla entre retrato galante y registro de un *otro* cargado de exotismo. Resulta interesante marcar en ella ya uno de los principales aspectos que hacen a la historia de la fotografía en Latinoamérica: la presencia de fotógrafos extranjeros, a veces de paso, a veces radicados en estas tierras y que luego formarían a nuevas generaciones de fotógrafos locales. Con ellos se despliega una mirada cargada de distancia y diferencia pero también de fascinación. Como muestra de esto, Florence regala su retrato a la modelo, un objeto de valor para la época. "Poseer una imagen y en especial una imagen de uno mismo, era un privilegio de clase que la fotografía desmoronará" con el correr de los años (Pagola, 2007).

En Brasil, como bien señala Kossoy (2009), la base de la economía en la primera mitad del siglo XIX de carácter colonial, con latifundios y trabajo esclavo, no promovía el desarrollo de núcleos urbanos ni gustos burgueses asociados a ellos, por lo que el género del retrato no

¹ <es.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9rcules_Florence#mediaviewer/File:Rebeca.jpg>.

encontró un ámbito propicio para expandirse hasta que se fueron erigiendo las primeras capitales. El consumo de retratos en daguerrotipo se restringía a unos pocos miembros de la aristocracia, la elite agraria o los altos rangos oficiales. Entre 1850 y 1880, ya con la aparición del sistema negativo-positivo a base de colodión húmedo y la cámara fotográfica de objetivos múltiples desarrollada por Disdéri, la *tarjeta de visita* volvería el retrato más accesible y reproducible, objeto de intercambio y de colección. El taller fotográfico pasa a ser el espacio donde se constituyen y construyen las representaciones sociales. La fotografía se expande al ritmo del crecimiento poblacional en las ciudades y la constitución de una clase media, el trazado de líneas ferroviarias que las comunican y el desarrollo paulatino de un mercado interno. El paisaje en la fotografía desde mediados del siglo XIX había funcionado como relevo del género pictórico iniciado a comienzos del siglo con el fin de describir los escenarios naturales, no sin cierta fascinación y carga romántica. Esos registros respondían muchas veces a intereses económicos o políticos de diversa índole y no sólo a una pulsión artística: exploración para una posible explotación de recursos, expresión simbólica de dominio territorial y conquista, planificación urbana o de obras de infraestructura, estudios de suelo, turismo, etc. Es así que, a las panorámicas de paisajes salvajes y casi sublimes, que resulta interesante comparar con las *fotografías directas* de Ansel Adams hacia 1930, les seguirán las vistas que acompañan y documentan a modo de crónica la transformación del espacio² y el desarrollo de las ciudades. Ambos modos de abordar el paisaje, entre admiración y dominio, convivirán en la producción de los mismos fotógrafos: Auguste Stahl, Marc Ferrez, Augusto Acevedo o Revert Klumb por sólo mencionar algunos.

A su vez el paisaje irá encontrando en la postal su expresión y forma de circulación comercial más popular como recuerdo de viaje coleccionable³. "Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo" (Sontag, 2006: 15); como dice Crary, para comprender el "efecto fotográfico" en el siglo XIX hay que verlo "como un componente fundamental de la nueva economía cultural de valor e intercambio" (2008: 31). El retrato y el paisaje se constituyen así al mismo tiempo como mercancías, "*formas materiales* que puede ser objetivamente poseídas, puestas en circulación y guardadas, pueden acumular un interés creciente con el tiempo y volverse más *valiosas* de diversas maneras. La fotografía es por lo tanto no sólo una nueva forma de representación radicalmente innovadora que rompe con formas anteriores, sino que va a cambiar profundamente nuestras relaciones epistemológicas, sociales y económicas con la representación y con los otros" (Sobchack, 2004: 142).

Tomando entonces como base estas dos líneas, la del retrato y el paisaje, nos aproximaremos a algunos casos y producciones que nos permitan esbozar ciertas tensiones que aparecen entre arte y representación de sujetos, identidades, paisajes y visiones entre mediados del siglo XIX y comienzos del XX. Intentaremos por un lado delinear someramente

² <artblart.files.wordpress.com/2013/12/marc-ferrez-soil-preparation-web.jpg>.

<ardiphot.canalblog.com/albums/donation_mars_2010/photos/59797686-marc_ferrez.html>.

³ <suehallnet.files.wordpress.com/2013/05/marcfrio.jpg>.

algunas de las tendencias, figuras y problemas que hacen al campo fotográfico en el período abarcado y por otro lado privilegiar y tomar como hilo hilvanador a Latinoamérica y lo que en ella se produce, para ir y volver de acuerdo a ciertas relaciones y asociaciones, que incluso puedan implicar saltos en el tiempo y el espacio. Dada la extensión y el carácter del escrito han quedado afuera o apenas mencionados fotógrafos y obras importantes. Toda selección conlleva omisiones y en esto hemos tenido que elegir y establecer un criterio personal que no siempre ha decantado por lo más conocido o interesante, asumiendo que los lectores podrán a partir de aquí y al ritmo de su deseo seguir completando su incursión en el terreno tan rico, vasto y prometedor como a veces poco abordado de la fotografía.

Retomemos el viaje

De los registros científicos racistas y antropométricos de Louis Agassiz⁴ en Brasil hacia 1860, pasando por la curiosidad inmersiva y fatal del etnólogo Guido Boggiani en el chaco paraguayo⁵, los retratos no comerciales de los Sioux de Gertrude Kasebier en 1900, el fotoperiodismo cultural pionero de Mario Baldi en Brasil o el abordaje antropológico y comprometido de Martín Gusinde en Chile hacia 1925, hasta llegar a los sugerentes *momentos robados* de Kati Horna como en *Museo de cera*⁶, se puede delinear parte del derrotero de la mirada extranjera sobre el habitante americano y sus inflexiones. De objeto a sujeto, cada mojón en la historia de la fotografía latinoamericana habla de una relación en tensión que se resignifica permanentemente.

En medio de este decurso aparecen los retratos fotográficos de *tipos* de corte pintoresco en una perspectiva más comercial que va desde Christiano Junior, Marc Ferrez o Augusto Stahl fomentando los imaginarios estereotipados por la mirada occidental y su deseo escópico de exotismo entre 1850 y 1880, pasando, a comienzos del siglo XX, por la colaboración del alemán Hugo Brehme en la creación del imaginario nacionalista en México⁷, hasta llegar al fotógrafo estrella de Vogue, Irving Penn, aplicando su estética a *modelos* peruanos y mexicanos entre 1940 y 1950⁸. Penn alquila en Perú el estudio de Martín Chambi, fotógrafo americano originario que venía produciendo desde 1920 retratos y paisajes de su tierra, de los restos arqueológicos y de sus tradiciones. Chambi trabaja sobre el reconocimiento y revalorización de la identidad cultural de su pueblo por lo que suele vincularse al *indigenismo*, corriente sin embargo bastante criticada y considerada por muchos como una postura demagógica, retórica e integracionista. Oscar Colorado Nates (2014a) propone en cambio

⁴ <usslave.blogspot.com.ar/2011/10/black-bodies-white-science-louis.html>.

⁵ Boggiani muere en manos de los Chamacocos con quienes viene trabajando en términos amistosos hace tiempo porque sospechan que su actividad se relaciona con males y enfermedades que estaban padeciendo y deciden ponerle fin.

⁶ <munal.mx/educacion/ficha/ver/Urbe#prettyPhoto/8/>.

⁷ <centrodelaImagen.wordpress.com/2013/02/14/el-mexico-de-hugo-brehme/brehme_hf_28/>.

⁸ <zarichinova.blogspot.com.ar/2013/12/blog-post_18.html>.

hablar en su caso de una *fotografía indígena más que indigenista*, la mirada de un par hacia su propia gente, la constatación documental y al mismo tiempo con gran sentido artístico del Perú andino, indígena y rural apreciado como algo memorable y digno. De ello se desprende naturalmente, como uno de sus efectos posibles, una "profunda reflexión sobre los grupos que históricamente han sufrido vejación y minusvalía por parte de los colonialismos externos y, tristemente, internos" según señala el propio Nates (2014^a: 9). Pero asimismo su obra convoca multiplicidad de intereses tanto de los propios peruanos como de los extranjeros que en esa época aflúan al Cuzco atraídos por el turismo cultural. Recordemos que Machu Picchu es *redescubierta* públicamente por el profesor Bingham a partir de 1911 y las fotografías de Chambi publicadas en diversas revistas colaboran en la década del veinte a propagar su interés. La forma de componer, el trabajo con la luz y su destreza técnica hacen de su obra una de las más importantes del siglo XX. El uso de placas negativas de gran tamaño, incluso fuera del estudio, que lo obligaba a llevar la enorme cámara a lomo de mula, influía positivamente en la calidad final de sus copias. Sus fotografías nos hablan de la complejidad irreductible de un momento donde conviven diferentes mundos. Como bien describe Josefina Cornejo (2010): "Entre el mundo urbano y el de paisajes y arquitectura milenaria. Entre dos clases: la burguesía de los potentados y pudientes, deseosos de ser immortalizados por su ojo, y los criados y obreros, que él de forma gratuita immortaliza. Entre los colonos blancos, que codician sus imágenes, y los indios y mestizos, cuya imagen él codicia. Entre los poderosos y los grupos más desfavorecidos y marginados de aldeas remotas y primitivas." Y agregamos: entre la difusión y revalorización de su cultura y la aculturación de sus autorretratos. Muestra de esto es su retrato de *Víctor Mendivil junto al campesino gigante de Paruro*⁹: la diferencia de vestimentas, que en el caso de Mendivil son muy parecidas a las que suele llevar el propio Chambi lo que lo hace aparecer casi como un alter ego del fotógrafo, la diferencia en las miradas, la mostración y acentuación por contraste de lo *exótico* que es presentado como no peligroso y amable a través del abrazo que el gigante extiende al otro, hacen a un discurso que trabaja en varios planos al mismo tiempo, asible en diferentes direcciones. En este sentido podemos decir que Chambi ocupa un lugar intermedio, el de alguien que opera y entiende entre ambos mundos, un vaso comunicante. Por eso comparte muchos aspectos del trabajo de Penn con quien establece un fructífero intercambio y es interesante abordar ambas producciones desde una perspectiva de interrelación dialéctica. Por ello despierta su obra tantas interpretaciones posibles y ha sido criticada por algunos por una supuesta falta de compromiso mayor con el indigenismo, mientras que otros lo asumen como su estandarte.

Esta, por momentos, entreverada convivencia de mundos se tornará contraste explícito en el trabajo del fotoperiodista brasileño José Medeiros que a partir de 1940 y en pleno régimen de Getulio Vargas propone fotografías donde expone con tono irónico a las clases ricas cariocas, sus extravagancias, gestos y posturas artificiales, sus momentos de ocio, aquellos objetos que

⁹ <photos1.blogger.com/blogger/7285/2014/1600/chambi-gigante.jpg>.

dan cuenta de un progreso material y un consumo de elite, al lado de otras imágenes de gente de bajos recursos, prácticas rituales populares como el *candomblé* e indígenas del Mato Grosso en escenarios naturales, con quienes sigue trabajando actualmente llevando adelante talleres para enseñarles fotografía¹⁰. También mantiene desde esa época un archivo donde registra no sólo fotografías sino también audios, testimonios y músicas, acopiando trazas y huellas de tradiciones que tienden a perderse. El tratamiento, el punto de vista, deja en claro ya desde sus primeras producciones la manera diferente de encarar la representación de unos y otros y la posición ideológica en la que se sitúa el fotógrafo. Medeiros tiene un gran sentido compositivo del ritmo, de la movilidad del cuerpo y la mirada. Usa alternativamente el dinamismo y la fijeza, y la distancia y proximidad como formas de expresar ideas y connotar sentidos en la imagen. Trabaja sobre la sensación de inmediatez y la luz natural.

La búsqueda del registro directo, espontáneo y del instante será una de las tendencias principales de la fotografía entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Esto cobrará forma en Inglaterra con la *fotografía pura* de Frederick Evans, en EEUU con la *fotografía directa* promovida por Alfred Stieglitz y los miembros de su grupo *Photo Secession*, Paul Strand entre ellos, y en Francia con la idea del *instante decisivo* de Henri Cartier-Bresson, que se perfilan como alternativas a la *fotografía pictorialista*, sus retoques y manipulaciones como marcas obligatorias y forzadas de artísticidad.

El pictorialismo se desarrolla entre 1880 y la Primera Guerra Mundial. Para darle estatuto de arte, se busca distanciar a la fotografía de su condición de registro técnico y *mera* reproducción de lo real, apelando a distintos tipos de intervenciones que acusen la participación creativa del artista, tanto durante la toma como, sobretodo, en la fase de revelado y positivado: efectos de *floue* o pérdida de nitidez por uso de filtros o pincel, enmarcado y uso de otros soportes que no fueran papel, destrucción de negativos para hacer de cada producción una impresión única, una obra original e irreproducible, asumiéndola más bien como una extensión del grabado¹¹.

La *fotografía directa*, si bien comparte con el *pictorialismo* la idea y el afán de reconocimiento de la fotografía como arte, como así también su carácter elitista que no ve con agrado la democratización del medio y sus prácticas *amateurs*, viene así a recuperar y revalorizar cualidades inherentes y constitutivas de la misma, como su posibilidad de capturar la realidad y sus apariencias en un instante¹². Esperar el momento, recortar algo, una parte por el todo. Lo artístico radica sobretodo en la capacidad de componer el encuadre y resolver el registro *in situ*, en la toma, aprovechar las posibilidades lumínicas ambientales y de la cámara en pos de una visión, manifestación o expresión personal del mundo.

¹⁰ <portafolofoto.com/imgs/2012/ene/medeiros2.jpg>.

<blog.madame.lefigaro.fr/stehli/assets_c/2011/09/Medeiros10-thumb-500x500-36183.jpg>.

<josemedeirosimagem.wordpress.com/page/2/#jp-carousel-454>.

¹¹ <rossibara.files.wordpress.com/2013/05/791px-demachy-toucques_valleyja-foi.jpg>.

<www.museumoflondonprints.com/image/142358/alvin-langdon-coburn-the-bridge-over-regents-canal-at-camden-lock-c-1900-1909>.

¹² <sites.hampshire.edu/theharold/files/2013/02/Strand-09-Woman-and-Boy.jpg>.

Estas visiones personales se hacen claras ya en dos fotógrafos considerados precursores de la fotografía directa, Eugène Atget y Jacques Henri Lartigue y expresan dos perspectivas o modos de experimentar aquello que según Baudelaire constituye a la modernidad: “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente” (1996: 361). Atget trabaja entre 1900 y 1927 sobre la captación directa y espontánea de la vida cotidiana como forma de registrar y documentar el París antiguo que va viendo diluirse al ritmo vertiginoso de las transformaciones urbanas iniciadas a partir de los planes urbanísticos de Haussman. Como bien señala Miguel Hernandez Navarro (2007, p. 87) la reordenación de las ciudades, la construcción de vías más rápidas en función del tráfico vehicular, “cambiará por completo el aspecto de la ciudad y romperá el ritmo pausado del paseante. El continuo movimiento, el paso de peatones y vehículos hace que la ciudad se transfigure en un espectáculo permanentemente mutable”. La vista se convierte en el sentido urbano privilegiado. Inserto en esta intensa circulación de signos, mercancías y estímulos característicos de la época de la reproductibilidad técnica el ojo urbano se ve obligado a seleccionar, a componer, a indagar. Dirá Susan Sontag (2003): “Ser moderno es vivir hechizado por la salvaje autonomía del detalle.” Surge así la figura del *flâneur*, ese observador paseante que expresa a través del despliegue de su mirada extrañada, entre crítica y frutiva, una resistencia ante la nueva temporalidad de la ciudad.

Atget comparte esta resistencia. A veces anota junto a sus fotos “va a desaparecer” ya fuera en referencia a una edificación o a alguien ejerciendo un oficio. La nostalgia, la melancolía se expresan en sus imágenes de espacios vacíos, arrumbados, abandonados y en los reflejos fantasmales de las vidrieras. Captura objetivos aparentemente sin interés: detalles ornamentales, vidrieras, calesitas, zonas marginales de la ciudad. No se considera a sí mismo un artista sino un mero archivero de foto-documentos, alguien que genera un banco de imágenes de la realidad que puede llegar a utilizar en todo caso algún artista. Los surrealistas lo ven como un precursor en cuanto a la estética del *objet trouvé*: el hallazgo inesperado y la intuición selectiva para aislar un fragmento del *continuum* de lo real. Estos atisbos de surrealidad rescatados de la ciudad y ese sesgo melancólico atento a la ruina y el despojo también estarán presentes en otros fotógrafos como Brassai y Germaine Krull a partir de 1920 o Kati Horna y su estética de lo *insólito cotidiano*, ya sea en París en 1930, durante la Guerra Civil Española o en México donde se radicará a partir de 1940.

Brassai, relacionado de forma más directa con el grupo de los surrealistas, va a registrar desde 1925 las calles de París prácticamente vacías al igual que Atget, pero no de madrugada sino de noche. Es esa dimensión nocturna de la vida en la ciudad la que le permite insinuar su costado sórdido y sus personajes marginales. Una de sus frases más conocidas es: “La noche sugiere, no enseña. La noche nos encuentra y nos sorprende por su extrañeza, ella libera en nosotros las fuerzas que, durante el día, son dominadas por la razón.” Allí encuentra Brassai el material y la potencia para proponer una visión personal del mundo. Salía a dar largas caminatas buscando hallar algo, captar un instante. Al igual que Constantin Guys para Baudelaire: ya no un pintor sino un fotógrafo de la circunstancia. “Mi único propósito era

expresar la realidad. No hay nada más surreal que la propia realidad y si ésta falla en llenarnos de asombro es porque hemos caído en el hábito de verla como ordinaria”.

La noche ya había sido trabajada antes por algunos fotógrafos como Revert Klumb y sus maravillosas fotografías de paisajes con luz lunar en la montaña de Petrópolis¹³ en 1870 (producciones de lujo propiciadas por el mecenazgo del emperador Pedro II, principal promotor de la fotografía en Brasil hasta su exilio en París por la instauración de la República en 1889), el *foto secesionista* Alvin Langdon Coburn entre 1900 y 1910 ya en paisajes urbanos¹⁴ o los hermanos Carlos y Miguel Vargas en Arequipa con su serie de nocturnas desarrollada entre 1912 y 1920, aprovechando la llegada de la luz eléctrica pública y también a veces, de forma combinada, la luna.

No se trata en el caso de los Vargas de visiones espontáneas sino de composiciones muy elaboradas que implicaban en su época una gran destreza técnica, la combinación minuciosa de diferentes focos de luz, artificiales y naturales y que llegaba a requerir a veces una hora aproximadamente de exposición. Son *vistas* a distancia, con alguna que otra figura o silueta que apenas se distingue en el conjunto claroscuro y con focos puntuales de luz. Visiones cargadas de misterio que parecen insinuar por momentos una escena o situación. Podemos pensar que anticipan la estética del cine negro. De hecho, se dice que se inspiraron en algunas películas de cine mudo. La Arequipa de comienzos de siglo es de esta forma recreada como un escenario posible de enigmas urbanos donde el espacio es en sí mismo el gran protagonista. Los recortes enmarcan en general algún tipo de construcción o signo que alude a la transformación de la ciudad: un puente, un pasaje, la estación del tren, automóviles, algún local comercial.

Resulta interesante cerrar este pasaje sobre la fotografía nocturna mencionando a dos fotógrafos contemporáneos a Brassai que tienen otro tipo de acercamiento a la imagen, más exploratorio y concientemente formal en cuanto a la concepción de la misma como resultado de un proceso donde intervienen diversas posibilidades de manipulación técnica. La fotografía viene a ser para ellos un recurso más, junto a los valores lumínicos o las estructuras formales. Un medio de conversión mecánica del mundo en imagen que lo vuelve por ello plásticamente disponible. Ambos buscan la imagen *en* y *por* la imagen más que afuera en el mundo como el cazador Brassai. Se trata menos de una imagen documental del mundo, que de *una imagen de la imagen del mundo*¹⁵, propuestas artísticas que ponen de manifiesto algunas tendencias en este campo.

El primero es Lyonel Feininger, pintor post expresionista y dibujante, muy influenciado por el cubismo y la Nueva Visión. De hecho, fue profesor en la Bauhaus. Realiza en fotografía un trabajo solitario y casi introspectivo. Sus fotos, que comienza a sacar a los 57 años, sólo eran conocidas por su familia y círculo íntimo y nunca fueron exhibidas en vida del autor. Influenciado

¹³ <artblart.files.wordpress.com/2013/12/ilp0010-web.jpg>.

¹⁴ <www.geh.org/fm/coburn/alcoburn/m196701440299_ful.html>.

¹⁵ Estoy parafraseando aquí una frase del manifiesto suprematista de Casimir Malévich de 1915: "Los partidarios de lo práctico creen que pueden considerar el arte como la apoteosis de la vida [...]. En el centro de tal apoteosis está "el señor Muller" o más bien la imagen del señor Muller (es decir, la imagen de la "imagen" de la vida). La máscara de la vida oculta el verdadero rostro del arte" (De Micheli, 1992: 390).

por el trabajo de László Moholy-Nagy, comienza a explorar registrando de noche, desde diferentes perspectivas, el vecindario colindante a la escuela, su edificio y la estación de tren de Dessau¹⁶. Reencuadra, recorta, busca expresar algo a través de contrastes extremos de luz y sombra, brillos y halos de luz, focos, volúmenes, planos y superficies, algo que ya estaba presente en sus pinturas¹⁷. Genera así una tensión entre representación y abstracción¹⁸.

Por otro lado tenemos a Franz Roh¹⁹, historiador del arte, teórico de la fotografía y autoproclamado *amateur* o *no artista*. En estas imágenes a que hacemos referencia presenta directamente vistas en negativo de la ciudad o de las vías de tren, trastocando así el día en una noche inventada. Influenciado por el surrealismo, el trabajo de Man Ray, dadá y la Nueva Visión, le interesa obtener algo nuevo, distinto, a partir de una imagen o negativo ya existente, por contraste y subversión. En este caso, una imagen negativa que alude inmediatamente, como contracara, a una positiva. Contraste lumínico entendido en este caso de forma extrema como información capturada y manipulable por inversión y ya no como resultado de un juego de relaciones de formas en la toma como en Feininger. "Así pueden surgir imágenes nuevas, sorprendentes, que nos trasladan del mundo real a otro posible y excitante" (Hernandez, 2012, p. 9). Es por este interés que el mayor cuerpo de su producción estará compuesta por collages post expresionistas (Nueva Objetividad). Entre ellos cabe mencionar su obra *Der Exotismus wird beschossen* (El exotismo será bombardeado)²⁰ de 1935, por la relación con algunos de los temas abordados en este escrito.

La incursión en el collage y la manipulación directa del negativo fotográfico asumido plásticamente aparecerá también en la serie experimental *Fotoformas* de Geraldo de Barros entre 1948 y 1950, que raya e interviene negativos con punta seca y tinta china por superposición²¹. Ya en sus primeras fotografías manifestaba interés por los dibujos que encontraba tallados en las paredes de la ciudad. Atracción que comparte con Brassai que, además de las fotografías nocturnas, desarrolla un trabajo muy importante de documentación de graffitis en París entre 1933 y 1960. Detectaba y hacía un seguimiento de ellos, sin intervenirlos, solo atendiendo a sus modificaciones o transformaciones a través del tiempo. Las paredes de la ciudad son revalorizadas como espacio discursivo y catártico, de expresión popular y pública de lo reprimido, lo prohibido, lo oprimido y a su vez, lugar de activación de la imaginación.

El género de la *fotografía callejera* tendrá así en Brassai un capítulo importante que podemos vincular con la magnífica y prolífica obra de Cartier Bresson, que incluye una estadia

¹⁶ <campaignoutsider.files.wordpress.com/2012/04/resize_image-png.jpeg>.

<artblart.files.wordpress.com/2012/02/bauhaus-march-22-1929.jpg>.

¹⁷ <artsy.net/artwork/lyonel-feininger-street-nocturne>.

<www.moma.org/collection_ge/object.php?object_id=68668>.

¹⁸ <stage.harvardartmuseums.org/art/45262>.

¹⁹ <www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=70206&handle=li>.

<www.liveauctioneers.com/item/874639>.

²⁰ <www.arsoperandi.com/2012/05/franz-roh-el-collage-como-arma.html>.

²¹ <inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/serie-fotoformas/>.

en México²² y, más adelante, con uno de los fotógrafos sin duda más importantes de Latinoamérica, el chileno Sergio Larrain²³.

Como contracara a esta visión atenta a los pliegues y grietas, concretos e imaginarios, de la ciudad moderna y su desarrollo progresivo y a los rastros, huellas y marcas de lo que se le escapa, seres y objetos dejados al margen, encontramos las imágenes de Henri Lartigue que trabaja en la misma época que Atget, hacia el 1900. Será llamado *el fotógrafo de la felicidad*. Sus fotos son una apología de la ligereza, la velocidad, el ocio, la *joie de vivre* y el progreso tecnológico. Celebran y capturan el instante presente dinamizando las formas y dinamitando sus límites, trascendiendo contornos y perspectivas ordinarias. Podríamos pensar que ellas expresan también, por omisión, una posible forma de evadir la angustia por la idea de finitud y muerte, algo que tiene relación con experiencias personales en tanto tuvo una infancia muy enfermiza. Acompañaba sus fotografías de aficionado con una especie de diario explicativo sobre quienes salían en las fotografías o en que lugares habían sido tomadas. Vemos así como la pulsión de archivo y catalogación aparece como un aspecto común entre ambos fotógrafos.

Este tono optimista en las imágenes de Lartigue se puede vincular, asumiendo sus particularidades, al que encontraremos en el trabajo que Jean Manzon y el austríaco refugiado Kurt Klagsbrunn desarrollan en Brasil a partir de 1940. Sus visiones promocionales de un Río de Janeiro pujante, moderno, turístico, muestran, haciendo uso de la estética publicitaria, "el futuro en el presente" (Lissofsky, 2013, p. 34)²⁴. Es interesante apuntar como, frente a una cierta idea de purismo fotográfico relacionado a una autonomía de la fotografía respecto de la pintura pero también de sus derivas comerciales, sostenida por ejemplo por el grupo de Stieglitz, aparece la asunción en muchos casos de la fotografía como una práctica profesional múltiple y heterogénea, que se materializa en la producción de muchos fotógrafos que pasan sin conflicto, y también por necesidad, del arte a la publicidad, incluso conjugando o integrando ambas estéticas. Podemos incluir en este grupo tanto a Paul Outerbridge en EEUU como a Leo Matiz en Venezuela y Agustín Jiménez en México.

En el caso de Klagsbrunn, la construcción de esta imagen positiva tiene que ver con su participación en revistas ilustradas y agencias de noticias y publicidad norteamericanas en articulación con Brasil que responden a una estrategia más general de acuerdos y alianzas políticas y económicas entre ambos países de cara al conflicto bélico con Alemania y la campaña antifascista. Las revistas y periódicos ilustrados, nacidos en Alemania en la década del 30 –*Münchener Illustrierte Presse*– y luego difundidas en Inglaterra, Estados Unidos y el resto del mundo –*Weekly Illustrated* (1934) y *Picture Post* (1938)– tendrán un papel protagónico como formatos de difusión de la imagen fotográfica y afianzarán el desarrollo del fotoperiodismo y el ensayo fotográfico. La fotografía es asumida por ellas como una práctica

²² <www.fotogpedia.com/henri-cartier-bresson.htm>.

²³ <marcelocaballero-fotografia.blogspot.com.ar/2012/09/fotografias-verticales-para-una-ciudad.html>.

²⁴ <fotografia.folha.uol.com.br/galerias/16562-imagens-do-livro-refugio-do-olhar>.

moderna, una manera de ver al mundo que ofrece al mismo tiempo una lectura del mismo, revistiendo así cierto carácter educativo como formadora de mirada y opinión.

Brasil era un foco de gran interés para EE UU ya que por la gran cantidad de colonias alemanas que lo conforman, era estratégico definir claramente su adhesión. Como parte del acercamiento e intercambio cultural, se divulgaba por ello en estas producciones fotográficas un estilo de vida norteamericano y se promovía el turismo en las playas cariocas. Playas, casinos, night-clubs, Jockey Club son los ámbitos privilegiados que aparecen en sus fotografías y alojan personajes, juveniles o de elite, componiendo escenas y situaciones posadas y artificiales. Ficciones. "Fijar el lado elegante y civilizado de Brasil" propone la primera editorial de la revista *Sombras* (Lissofsky, 2013: 39). Jovencitas de buenas familias que son sorprendidas en su elegancia y posan como *mannequins*, publicidades de costosas líneas cosméticas o Coca Cola, electrodomésticos, escaleras mecánicas, tales son sus imágenes a las que aplica angulaciones muy pronunciadas y un estilo compositivo general que incorpora aspectos de las vanguardias europeas de las dos primeras décadas del siglo XX como el constructivismo, la Nueva Visión y la Nueva objetividad.

Kurt Klagsbrunn forma parte de una generación de europeos inmigrantes influenciados de forma muy disímil y heterogénea por estas corrientes, en muchos casos menos por formación efectiva –algunos carecen totalmente de experiencia como fotógrafos a su llegada a Brasil²⁵– que por ósmosis contextual; se trataba de imágenes que habían visto e impactado en ellos. Así lo describe Gustav Stotz, principal curador de la exposición internacional *Film und Foto* de 1929 en Stuttgart, que tuvo una gran repercusión en el campo de la fotografía:

Vemos las cosas de modo diferente de ahora en adelante: no en sentido pictórico o impresionista. Hoy los objetos parecen importantes, de un modo que nunca fueron considerados antes: un cordón de zapatos, por ejemplo, una bobina de hilo, un tejido, una máquina [...]. Ellos nos interesan por su substancia material, por su simple realidad de cosa [...]. (Lissofsky, 2013: 35).

En 1928, Ródchenko planteaba en *Caminos de la fotografía contemporánea* la necesidad de explorar en fotografía otros puntos de vista diferentes, perspectivas inusuales y totalmente inesperadas como forma de generar un impacto y una nueva manera de ver lo cotidiano.

Tomando otra faceta menos formalista de la obra de Klagsbrunn para asumir sus tensiones entre tradición e innovación, Lissofsky se refiere a su ensayo fotográfico de 1949 sobre la Ilha das Flores, lugar donde, desde fines del siglo XIX, los inmigrantes europeos refugiados esperan hasta recibir la autorización para entrar en Río de Janeiro. Estos retratos presentan ese primer contacto con tierras latinoamericanas como escenas idílicas, recreaciones que

²⁵ Los franceses Jean Manzon, Marcel Gautherot y Pierre Verger que se radican también en Brasil por la misma época van a llegar en cambio ya siendo fotógrafos profesionales consagrados.

Lissovsky califica como "heterotópicas" (2013: 42)²⁶, basadas en estereotipos donde el exotismo oriental se reúne con el sudamericano bajo un fondo tropical, aunque ya los personajes aparezcan vestidos según la moda internacional: casi una antesala, no sin cierto dejo romántico, a la ciudad y el mundo moderno que se anuncia ya en las fotografías de Brasilia de Marcel Gautherot o del colombiano Leo Matiz en Caracas.

Matiz también comparte su carrera entre el periodismo, la publicidad y el arte. "A caballo entre la renovación del fotoperiodismo internacional y la tradición moderna, vinculada a las vanguardias artísticas", lo definió Ernesto Peñaloza²⁷. Su obra es de una gran diversidad: personajes famosos de la política y la cultura o marginales, el hombre de la calle y el campesino²⁸, paisajes y máquinas; fotografía testimonial, matices surrealistas²⁹ y abstracción. Sus fotografías inspiraron el mural de Siqueiros *Cuauhtemoc*³⁰ aunque sin el reconocimiento del mexicano, más bien lo contrario, por lo que Matiz tuvo que abandonar el país luego de que su estudio aparezca incendiado. Se va a Caracas, ciudad que a partir de 1950 retrataría en plena transformación y expansión urbanística modernista a partir del auge y la consolidación de la industria petrolera. Sus imágenes ocuparon las portadas de multiplicidad de revistas y periódicos: *Life*, *Selecciones*, *Look*, *Harpers Magazine*, *Norte*, *Venezuela al Día*, *Elite*, *Momento*, *La Esfera*, *El Nacional*, *Shell y Farol*, entre otras. El sentido geométrico de este trabajo sobre Caracas³¹ se vincula con una tendencia general hacia la abstracción en las vistas urbanas que incluye en esta época a varios fotógrafos y grupos, donde la influencia del trabajo de Paul Strand³² es determinante. Se trata de composiciones formales contundentes por recorte, fragmentación o encuadre que podemos apreciar por ejemplo en la obra de Horacio Coppola en Buenos Aires a partir de 1930³³ y luego de 1940 en la Escuela Paulista, con Gaspar Gasparian, José Yalenti³⁴ o Thomas Farkas, entre otros.

Agustín Jiménez por su parte, es una figura clave para entender el carácter híbrido de la vanguardia fotográfica mexicana, "más cercana al movimiento Pro Arte Mexicano de Adolfo Best Maugard y a la sensibilidad *estridentista* que a la abstracción y simbolización poética de la fotografía purista de Weston, Modotti y Álvarez Bravo"; así resume Laura González Flores (2005, p. 239) la tesis principal del libro que Carlos A. Córdova dedica a este fotógrafo³⁵. La obra de Jiménez es heterogénea e híbrida, múltiple. Abarca la revolución, la arquitectura,

²⁶ ver p. 12 en <www.unicentro.br/rbhm/ed04/dossie/03.pdf>.

²⁷ Citado en Catálogo Exposición *Leo Matiz, mirando el infinito* Museo Nacional de Colombia, 4 de abril al 19 de mayo de 2013.

²⁸ <www.elangelcaido.org/fotografos/lmatiz/lmatiz05.html>.

²⁹ <www.museokendamy.com/leomatiz/paeso4.html>.

³⁰ <miguellangelmorales-fotografos.blogspot.com.ar/2013/01/matiz-y-el-perro-rabioso_9.html>.

<www.jornada.unam.mx/2001/11/28/02an1cul.html>.

<usuarios.tinet.org/cicc/pm/siqueiros.html>.

³¹ <sylviabenassy.files.wordpress.com/2014/06/industrias-venezuela.jpg>.

³² <whitney.org/Collection/PaulStrand>.

³³ <www.pinterest.com/pin/65583738295819017/>.

<www.pinterest.com/pin/499758889871630858/>.

³⁴ <www.encontraavenidapaulista.com.br/wp-content/uploads/2014/01/itau1.jpg>.

³⁵ Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana, México, RM, 2005.

retratos de personalidades destacadas³⁶, prácticas culturales populares, objetos industriales o naturalezas muertas. En ella encontramos marcas del pictorialismo, purismo, constructivismo³⁷ o nueva objetividad. Se acerca tanto al lenguaje publicitario, como a la crítica social y el decorativismo. Lo fotográfico en Jiménez es vanguardista en tanto conecta "los procesos y los temas de la producción artística con aquellos de la vida urbana industrial y de masas" (González Flores, 2005, p. 237). Tiene por ello una intención de circulación amplia, masiva. Sus fotografías se publicaron en *Revista de Revistas* de México y en *The New York Times*, mientras que las de Modotti se limitaron al entorno de la revista del Partido Comunista *El Machete* o a la circulación en museos y galerías de arte. Flores destaca de esta forma y coincide con la propuesta de Córdoba de contraponer una *modernidad centripeta* que tiende más bien a la constitución y consolidación de un género artístico moderno en México, frente a otra que abre el medio a múltiples usos, incluso comerciales, disolviendo sus fronteras. "El moderno Álvarez Bravo afirma y sintetiza, mientras que el vanguardista Jiménez refuta, mezcla y problematiza" (González Flores, 2005: 239). Una praxis dinámica que lo lleva por ejemplo, en la comparación con Modotti, a abrir la sintaxis de la abstracción en vez de cerrarla a un contenido simbólico político evidente³⁸.

Tina Modotti era una inmigrante italiana que, como tantos otros, llegó a Norteamérica buscando un futuro mejor en 1913. En 1921 conoce a Edward Weston, un fotógrafo que ya había pasado del *pictorialismo* a la *fotografía directa*³⁹ y pasa de modelo a aprendiz de fotografía. Terminan yendo a México que en ese momento es el destino ideal, un gran caldo de cultivo y zona de circulación de creadores e intelectuales con ideas socialistas que empiezan a ser vistas de soslayo, sobre todo en la sociedad capitalista norteamericana. Vivirá allí entre 1923 y 1930, donde realiza su principal obra. En la primera etapa se ve más claramente la influencia de su maestro: estilo directo, sin artificios, una composición clara, síntesis constructiva y estructural de los objetos, imagen nítida y enfocada que pone en evidencia la capacidad estética del fotógrafo como observador de la realidad. Incluso comparten los mismos motivos, seres inanimados, objetos, flores y plantas, siempre con la forma como eje vertebrador⁴⁰.

Pero hacia 1926 Modotti comienza a encontrar su propio estilo, más interesado en el ser humano como sujeto fotográfico privilegiado y en las vistas o entornos cotidianos, que en los objetos, naturalezas muertas o fragmentos de paisajes asumidos desde una perspectiva formalista y abstracta, casi extrañada, tal como privilegiaba Weston, al igual que Albert Renger-Patzsch en Alemania; una visión que tanto influenciaría en los fotógrafos mexicanos Agustín Jiménez, Aurora Eugenia Latapí o Arturo González Ruiseco, entre otros. Menos purista que él,

³⁶ <www.pinterest.com/pin/518195500845464141/>.

³⁷ <www.arts-history.mx/sitios/7117/jimenez.jpg>.

<www.editorialrm.com/img/interior/interior_89_1.jpg>.

³⁸ <www.oni.escuelas.edu.ar/2005/Buenos_aires/970/images/02%20Fotograf%C3%ADa%20de%20Agust%C3%ADn%20Jim%C3%A9nez.jpg>.

<www.jornada.unam.mx/2010/11/16/fotos/a04n1cul-1.jpg>.

³⁹ <www.phillips.com/Xigen/lotimg/EDWARD-WESTON/NY040112/31/350/true>.

<www.floresyplantas.net/wp-content/uploads/Edward-Weston-4-1.jpg>.

⁴⁰ <www.comitatotinamodotti.it/img/calle.jpg>.

las composiciones con objetos empiezan a adquirir en Modotti una dimensión discursiva y simbólica y ya no meramente estética y observacional. Patrones formales como la repetición o el agrupamiento son asumidos no solamente por su ritmo visual, sino por las connotaciones que acarrearán, como *Caña de azúcar* de 1926⁴¹. De igual forma el uso del detalle y la sinécdoque como en *Manos de trabajador*⁴², motivo recurrente en su obra. Hasta llegar a crear directamente imágenes iconográficas de los símbolos del comunismo y la mexicanidad a partir de la combinación del sombrero de charro, la hoz, la guitarra, el martillo o el maíz, formando a veces con ellos la letra X⁴³. La estética de Modotti se impregna así, en esta etapa, de un querer decir inscripto en una ideología política y social. Sintetiza y concentra más que abstraer. También manifiesta interés por el desarrollo industrial, lo técnico y la máquina, haciéndose eco de las ideas estridentistas.

El estridentismo se da entre 1921 y 1927 en un México que comienza a transitar un cambio de lo rural a lo urbano; surge en el contexto posterior a la Revolución Mexicana expresando un vínculo entre compromiso político y experimentación artística. "Modotti estaba siendo testigo del andamiaje, figurado y literal, con el que se estaba construyendo una nación." (Colorado Nates, 2014b). En este sentido se especializa también y se convierte en fotógrafa oficial de los muralistas, continuando el trabajo de José María Lupercio que ya era mayor. Este registro era fundamental ya que, por la imposibilidad de traslado, eran las fotografías de los murales las que se exponían en galerías o museos o se publicaban en la revista *Mexican Folkways*. Modotti documentaba todo el proceso de creación de los mismos y no solo el resultado final. Colabora también con la revista *Machete* con fotografías y traducciones de artículos. En esta época realiza muchas fotografías en la calle, metiéndose en barrios humildes, retratando indígenas y mestizos, obreros y campesinos asumidos bajo una óptica social y no folclorista. Algunas de sus imágenes son incluso cuestionadas por Xavier Guerrero, en tanto el humanismo de Modotti no se persuade de mostrar a individuos en situaciones muy desfavorecidas, casi denigrantes⁴⁴. Ya estamos muy lejos de las fotografías de *tipos*, del pintoresquismo dignificante y nacionalista de Brehme o Luis Márquez Romay. "Con sus imágenes la italiana sitúa los valores e íconos del socialismo internacional dentro del contexto específico de México", utilizando la cámara fotográfica como una verdadera "herramienta activista". (Colorado Nates, 2014b)

También abandona el acabado nítido y perfeccionista por tomas más desprolijas y dinámicas y empieza a experimentar con re encuadres o recortes en el proceso de copiado como en su famosa *Marcha de campesinos*⁴⁵, y fotomontaje como en *La elegancia y la pobreza*, ambas de 1928⁴⁶. Es interesante comparar, de acuerdo a lo dicho anteriormente, el sentido explícito de este fotomontaje de Modotti con el fotomontaje publicitario *Cuidado con el*

⁴¹ <www.munal.mx/educacion/assets/images/tema/abecedario/garabato/img5521388.jpg>.

⁴² <museografo.com/wp-content/uploads/2013/09/Tina-Modotti-fotograf%C3%ADas-5.jpg>.

⁴³ <cn.cphoto.net/overseas/08/Modotti/01-8.jpg>.

⁴⁴ <oscarenfotos.files.wordpress.com/2014/03/35297_mujersindigentesenunacalle_ca1925.jpg?w=474>.

⁴⁵ <paulturounetblog.files.wordpress.com/2007/12/tina-modotti_03.jpg>.

⁴⁶ <ruguru.livejournal.com/591898.html>.

*tren*⁴⁷ de Agustín Jiménez, anuncio hecho por encargo para la cementera *La Tolteca* que fue publicado en el *Universal Ilustrado* y en *Revista de revistas* en 1933.

Para 1933, el ferrocarril se recuperaba de los daños provocados por la Revolución. Su cooperación con la industria cementera fue fundamental, pues había pocas fábricas y mucho que construir. Sin embargo, el sentido que el fotomontaje construye de él, envuelve una paradoja entre grandeza, velocidad y progreso, por un lado, y peligro, por el otro. La incorporación de los obreros en la escena es también interesante. Se les ubica en el nivel más bajo, casi aplastados por el tren, gigantescos silos y un costal de cemento. “El trabajador es crucial: es él quien mantiene y construye esos tanques, pero al mismo tiempo, está dominado por ellos y por el capital que representan.” Durante el crecimiento económico del régimen callista, los obreros fueron controlados mediante el “paquete obrero” que procuró que no levantaran huelgas ni solicitaran aumentos salariales. (Montfort, 2007)

Más allá del sentido transmitido o sugerido por estas imágenes, en ambos casos el fotomontaje es un recurso de sintaxis y de generación de una imagen no real que puede pasar en sí desapercibido. Esta tensión entre explicitación o ambigüedad es algo inherente al fotomontaje o collage fotográfico, en tanto implica la combinación y composición con registros *reales* del mundo, lo que acarrea un juego ineludible con el efecto de verosimilitud. Encontraremos por ello una gran diversidad de usos, fines y apropiaciones del mismo en el campo de la producción fotográfica. Se había utilizado ya a mediados del S XIX tanto en la fotografía social, generando efectos de humor, fantasía o retratos *con espíritus*, como en la fotografía autoproclamada artística. En este último caso se destacan en el uso de este recurso los pictoricistas académicos Henry Peach Robinson⁴⁸ y Oscar Gustav Rejlander⁴⁹ por sus composiciones de escenas con diferentes personajes o Gustave Le Gray en la fotografía de paisajes. Son famosas las marinas de este último, en las que combinaba negativos de tal modo de poder unificar en una imagen resultante los diferentes requerimientos de exposición del cielo o la superficie del mar. Los efectos particulares de la luz sobre las distintas superficies son de tal interés para él que secciona, fragmenta el mundo que antes percibía como totalidad para poder atender a cada una de sus partes y componer con ellas una realidad nueva. Le Gray, que mantuvo su estrategia en secreto durante toda su vida, presentaba su trabajo como si se tratara de una captación directa y única.

Volviendo al siglo XX, el *fotomontaje* aparece utilizado de forma explicitada, expuesta para ilustrar la experiencia de la vida moderna en la ciudad. El collage, de negativos o en positivo, plantea posibilidades alternativas para producir imágenes *otras*, fotográficas pero no *directas*

⁴⁷ <visionyrepresentacion.blogspot.com.ar/2010_11_01_archive.html>.

⁴⁸ <wikipedia.org/wiki/Henry_Peach_Robinson#mediaviewer/File:Fading_Away.jpg>.

⁴⁹ <pacoocana.blogspot.com.ar/2010/06/la-mirada-del-ciclope.html>.

del mundo, que incluyen otros planos de realidad abarcando goyescamente los sueños y las pesadillas. Se abre así todo un campo de manifestación de lo imaginario y lo pulsional y un extrañamiento ante lo cotidiano que promueve y materializa una reflexión sobre la sociedad moderna como un escenario complejo para la vida humana, con sus ritos, consumos, ritmos y demandas, dando lugar a escenificaciones metafóricas y sincretismos que reaparecerán más adelante en el arte pop; pensemos en la obra de Richard Hamilton por ejemplo.

La influencia de las vanguardias europeas, dadaísmo, surrealismo, constructivismo, nueva visión y nueva objetividad se hace evidente y en algunos casos constituye parte de la formación concreta de los fotógrafos. Es así que entre 1930 y 1950 encontramos fotomontajes de este tipo de Aenne Biermann⁵⁰ en Alemania, Kati Horna⁵¹ y sus visiones sobre los efectos de la Guerra en las ciudades, John Paul Pennebaker⁵², Peter Keetman⁵³ y Herbert Bayer⁵⁴ en Estados Unidos y en Latinoamérica a Hildegard Rosenthal⁵⁵, Grete Stern y Lola Álvarez Bravo.

Grete Stern decide estudiar fotografía luego de ver una muestra de Weston y Outerbridge. Se forma junto a Ellen Auerbach con Walter Peterhans, primer profesor de fotografía en la Bauhaus. Ambas crearán en 1929 el estudio de fotografía publicitaria y diseño *Ringl + pit*. Desarrollarán un trabajo pionero en cuanto a la manera diferente de asumir la imagen de la mujer, subvirtiendo los estereotipos tradicionales a través del humor y la ironía⁵⁶. En la Bauhaus Grete conoce a Horacio Coppola con quien viene a Argentina una vez que la escuela cierra debido al arribo del nazismo al poder en 1933. Su obra se compone de diferentes tipos de producciones pero aquí nos interesa mencionar especialmente sus fotomontajes para la revista *Idilio*, ilustraciones fotográficas de las interpretaciones que Gino Germani, sociólogo y redactor de la publicación, hacía de los sueños que las lectoras contaban a la redacción de la revista a través de cartas⁵⁷. La serie *Sueños* se realizó entre 1948 y 1951, publicándose una vez por semana en la columna *El psicoanálisis te ayudará*. A mediados de los 50's es rescatada para su estudio en el ámbito académico en la Facultad de Psicología de La Plata y recién en 1982 se expone en Houston, donde empezó su verdadero reconocimiento en el campo artístico. Luego de la serie *Sueños*, realizará otras con temáticas diferentes, como *Artículos eléctricos para el hogar*.

En el caso de Lola Álvarez Bravo, ella hacía directamente *collages* con fotografías suyas y otras ajenas y luego fotografiaba el resultado de esa nueva composición⁵⁸. Su obra, si bien influenciada por su marido Manuel que le enseña el oficio también lo trasciende y encuentra su

⁵⁰ <mastersofphotography.wordpress.com/2013/01/03/aenne-biermann/>.

⁵¹ <www.minotaurodigital.net/textos.asp?art=266&seccion=Arte&subseccion=articulos>.

⁵² <artblart.files.wordpress.com/2013/01/15-_sealed-power-piston-rings_john-paul-pennebaker-web.jpg>.

⁵³ <www.pinterest.com/pin/575053446143326081/>.

⁵⁴ <eljoenelcielo.files.wordpress.com/2013/01/soledad-del-ciudadano-1932.jpg>.

⁵⁵ <urbanchange.eu/2010/08/10/sp1940/>.

⁵⁶ <static.squarespace.com/static/51009644e4b0aea0734361ca/5262d384e4b0971963e4293a/5262d3d1e4b0c5267bb41af5/1382214109226/08.jpg>.

⁵⁷ <3ktodonoticias.com.ar/wp-content/uploads/2013/06/Grete-Stern-Sueno-no.3-1949.jpg>.

<powerofh.files.wordpress.com/2012/07/grete-stern5.jpg>.

⁵⁸ <museografo.com/wp-content/uploads/2013/12/0002.jpg>.

<cuartoscuro.com.mx/revista/wp-content/uploads/2013/03/0001.jpg>.

sello personal tal como se hace evidente en esta serie de fotomontajes. A diferencia de éste, ella busca plasmar una idea a través del collage⁵⁹, liberando a sus otras producciones de toma directa de un querer decir algo, sumándoles capas de significado simbólico, donde hasta el título (paratexto) forma parte de la composición, como hace Manuel, por ejemplo en *Un poco alegre y graciosa*⁶⁰, *Parábola óptica*⁶¹, *Los perros durmiendo ladran*⁶², *Umbral*⁶³ o *Las lavanderas sobrentendidas*. Las fotografías directas de Lola se involucran más con la afectividad del presente y el acto de encuentro con el sujeto fotografiado, sin buscar trascenderlo o llevarlo a otro plano. Son más ordinarias que extraordinarias, alusivas o discursivas como las de su marido. Menos intelectuales que terrenales.

La obra de Manuel tiene una impronta cinematográfica, de hecho, hacia 1940 trabajará en este campo con directores de la talla de Eisenstein y Luis Buñuel. Y es que en muchas de sus fotografías parece haber un relato detrás de la imagen, operando sobre el espectador, inquietándolo y activando su campo imaginario e interpretativo. Ver sus fotografías implica detenerse en ellas un tiempo. No tienen que ver sólo con plasmar un instante encontrado. Hay una apariencia que se espesa, que deja de serlo así sin más para recubrirse de un sentido poético y metafísico. Esto hace que se hable en su caso de *realismo mágico*, término acuñado en 1925 por Franz Roh para referirse a un abandono de la tendencia vanguardista abstracta y del agotamiento extremo de lo real por parte del expresionismo, postulándose a favor de un retorno al realismo cargado de elementos misteriosos. Esta denominación se vio obliterada en Alemania por la de *nueva objetividad* de Gustav Hartlaub del mismo año, pero la obra fué leída sin embargo tanto en Europa como en Latinoamérica y designaba una tendencia que se perfilaba tanto en el campo plástico como literario.

Su obra fue muy influyente en generaciones más jóvenes de fotógrafos dentro y fuera de su país. Sintetiza varias influencias: Walker Evans y Atget (*Los leones de Coyoacán*), fotografía directa, surrealismo, constructivismo, nueva objetividad, a las que imprime su sello personal. Su *mexicanidad* lo era más bien *de hecho*, por la penetración natural y profunda en la vida de su cultura y su tiempo más que por una postura premeditada. Las asociaciones que establece entre lo extraño y lo cotidiano, lo revolucionario y lo mágico, lo exótico y lo común, lo trascendente y lo autóctono, lo concreto y lo impalpable, lo real y lo misterioso y la intertextualidad en el uso de los títulos, letreros o carteles en sus imágenes, definen a su visión y su estética como profundamente modernas.

Hasta aquí llega este recorrido que como ya aclaramos al principio, no es para nada exhaustivo sino más bien panorámico e introductorio y plagado de ausencias. Esperamos que sirva como punto de partida para posteriores indagaciones y estudios más pormenorizados. En todo caso vale recordar la frase que Don Manuel tenía colgada en su laboratorio: "Hay tiempo. Hay tiempo."

⁵⁹ <cuartoscuro.com.mx/revista/wp-content/uploads/2011/10/lola-dinero.jpg>.

⁶⁰ <www.mocp.org/media/Bravo_M/low-res/2008_509_6.jpg>.

⁶¹ <www.pinterest.com/pin/425660602254632010/>.

⁶² <www.artsbma.org/piezas/los-perros-durmiendo-ladran-sleeping-dogs-bark/>.

⁶³ <www.artsbma.org/piezas/umbral-threshold/>.

Bibliografía

- Baudelaire, C. (1996). "El pintor en la vida moderna", en *Salones y otros escritos sobre arte*, Pp. 347-392. Madrid: La balsa de la medusa.
- Colorado Nates, O. (2014a). "Martín Chambi: fotografía indígena vs fotografía indigenista", en *Oscar en fotos. Reflexiones e ideas en torno a la fotografía*. En línea. Disponible en: <http://oscarenfotos.files.wordpress.com/2014/02/martin_chambi_por_oscar_colorado.pdf>. Consultado el 6 de julio de 2014.
- (2014b). "Tina Modotti: Leyendo la leyenda", en *Oscar en fotos Reflexiones e ideas en torno a la fotografía*. En línea. Disponible en: <<http://oscarenfotos.com/2014/03/29/tina-modotti-leyendo-la-leyenda/>>. Consultado el 6 de julio de 2014.
- Cornejo, J. (2010). "El fotógrafo indígena", en *Centro Virtual Instituto Cervantes*. En línea. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_10/16122010_02.htm>. Consultado el 16 de agosto de 2014.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- De Micheli, M. (1992). *Las vanguardias artísticas del SXX*. (9ª edición). Madrid: Alianza.
- González Flores, L. (2005). "Reseña de Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana de Carlos A. Córdova", en VV. AA, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXVII, N°86, Pp. 235-240. México: UNAM.
- Hernández Navarro, M. (2007). *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Alcobendas: Colección de Arte Público & Fotografía, Ayuntamiento de Alcobendas.
- Hernández Gutiérrez, I. (2012). "Franz Roh, *Collagiste*", en Catálogo de la exposición *Franz Roh, el collage años 30*, Pp. 9-13. Madrid: Guillermo de Osma Galería.
- Kossov, B. (2009). "A Fotografia Além da Corte. Expansão da fotografia no Brasil Império", en *Acervo, Revista do Arquivo Nacional*, Vol. 22, N°1, Pp. 109-122. Brasil: Río de Janeiro.
- Lissovsky, M. (2013). "Brasil, Refúgio do Olhar: Trajetória de um fotógrafo exilado no Rio de Janeiro dos anos 1940", en Dossier Temático *História da Fotografia, Revista Brasileira de História da Mídia*, Vol.2, N°2, Pp. 31-44. Em línea. Disponible en: <<http://www.unicentro.br/rbhm/ed04/dossie/03.pdf>>. Consultado el 3 de junio de 2014.
- Pagola, L. (2007). "Fotografía(s) en la cultura libre", en *Escáner cultural. Revista de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. En línea. Disponible en: <<http://revista.escaner.cl/node/595>>. Consultado el 2 de junio de 2014.
- Peniche Montfort, E. (2007). "Cuidado con el tren. Fotografía y modernidad en la publicidad de La Tolteca (1931-1933)". Dossier en *Reflexiones marginales. Revista digital de filosofía y letras*, N°13. México: UNAM. En línea. Disponible en: <<http://reflexionesmarginales.com/3.0/cuidado-con-el-tren-fotografia-y-modernidad-en-la-publicidad-de-la-tolteca-1931-1933/>>. Consultado el 16 de junio de 2014.

Sontag, S. (2003). "La fotografía. Breve suma" (traducción de Aurelio Major), en *El Cultural*. En línea. Disponible en: <<http://www.elcultural.es/revista/arte/La-fotografia-breve-suma/7514>>. Consultado el 16 de agosto de 2014.

—(2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.

Sobchack, V. (2004). "The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic and Electronic Presence", en *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Los Angeles: UCLA Press.

PARTE II

CAPÍTULO 6

Cosmopolitismo y regionalismo en el río de la plata

María de los Ángeles de Rueda

Los ciclos modernos en la décadas del 20 y 30 alrededor de Buenos Aires

En las artes visuales de la primera mitad del siglo XX en Argentina, en el Río de la Plata, en Buenos Aires en particular, se encontrarán algunos caminos superpuestos que desarrollaron una mirada alternativa al punto de vista canónico que considera una oposición entre la vanguardia formalista (del *Martinfierrismo* a la *Escuela de Paris*) y la política (los *Artistas del Pueblo*, la *Escuela de la Boca* y el *Nuevo Realismo*). Se trata de pensar en torno a una mirada dialéctica entre los sectores que viven la experiencia de la modernidad, que indagan sobre la revolución técnica, social y estética. En este sentido las reflexiones de Antonio Berni sintetizan varias ideas de estas dos décadas:

Sucede que en un país como el nuestro, el desarrollo de la pintura no puede estar desligado del desarrollo general de la sociedad. Es una engañifa. En una época yo pensaba, y lo sigo sosteniendo, que la función del intelectual es esclarecer las conciencias. No es que el intelectual o el artista sean decisivos en la economía o la política, pero forman parte [...]. Es cuestión de tomar conciencia de los vasos comunicantes que vinculan a cada individuo [...]. Porque el aislamiento no existe, es un mito [...]. Aún el que dice que no está comprometido, lo está con otra cosa.¹

Se puede recordar que la *institucionalización* del arte argentino se inicia a fines del XIX, cuando se organiza la vida artística argentina a partir de la creación de algunas instituciones. En 1876 se funda la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, en 1893 la *Sociedad Cultural El Ateneo*, espacio de debate sobre los destinos del arte local, sobre el arte nacional y la modernización del sistema artístico, en 1896 el *Museo Nacional*. En este contexto crecieron algunas expresiones artísticas, en particular el llamado *realismo crítico* o *social*, representado

¹ Berni, A. (1997). Comentarios de 1975 compilados en su Catálogo de la muestra retrospectiva. MNBA.

por una trilogía pictórica: *Sin Pan y sin trabajo*, De la Cárcova, *La Sopa de los pobres*, de Giúdice, y *El despertar de la Sirvienta*, de Sívori. Las tres obras abordan motivos hasta entonces lejanos del repertorio plástico argentino, dentro un *realismo de intención político social* (Córdova Iturburu, 1978). Presentaban de esta manera los espacios y las figuras de los *sin voz*, modernos con una *actitud crítica*, mostrando las lacras de la sociedad iluminista-positivista. El entorno artístico se vio sobresaltado con estas escenas, sin embargo los referentes sociales en otras manifestaciones culturales, mostraban la transformación de la *Gran Aldea* en un territorio de mezclas, miserias, huelgas, olas inmigratorias, sectores populares y el despertar de una conciencia política, de la que participan anarquistas, socialista, la formación del partido radical, un nacionalismo conservador en los grupos de la elite porteña y un nacionalismo moderado, que todos van a configurar la escena hacia el Centenario de Mayo. A partir del 1900 se afianza la búsqueda de modernización de lo artístico, en consonancia con la modernización general, en términos de europeización de las costumbres, de *cosmopolitismo*. “Y muy siglo diez y ocho y muy antiguo / y muy moderno, audaz, cosmopolita”, dice el poeta Rubén Darío en el primer poema de *Cantos de Vida y Esperanza* (1925). Un sentido positivo de la internacionalización y el cosmopolitismo en virtud de la experiencia moderna europeizante que trajo aparejado de acuerdo a las políticas públicas y privadas la continuación del viaje consagratorio de artistas a Francia, Italia o Alemania para perfeccionarse y contactarse con los istmos. Sin participar estrictamente del proyecto Schiaffino, (su intento de generar el gusto, las instituciones y la Escuela Argentina), de quien dice Laura Malosetti Costa, sobre su pintura *Reposo*:

Es posible advertir en el gesto de Schiaffino una posición desafiante en consonancia con su tenaz actividad orientada –en sus propias palabras– a “educar el gusto” del público de Buenos Aires, introduciendo audacias del arte moderno en un género que a lo largo del siglo XIX se había tomado emblemático de aquellas. En Buenos Aires todavía resonaba el escándalo que había suscitado, en 1887, *Le lever de la bonne* de Eduardo Sívori.²

Los jóvenes artistas viajan a Europa y al regresar muestran los cambios: primero Martín Malharro y Faustino Brughetti trayendo el *impresionismo*; luego la formación del grupo *Nexus*, con Fernando Fader y Pío Collidavino, entre algunos de los que lo integran. Sin embargo estos artistas tratan en el medio local de cimentar las bases de un campo artístico fluctuante, dominado por las voces cosmopolitas (francomanía modernista) de la crítica de arte o tradicionalista de algunas de las instituciones, mientras que desde la pintura o escultura se trabajará en la búsqueda tanto de lo local, (manifestado en motivos del paisaje, lo cotidiano y las costumbres, o en el color), como también en el despegue hacia la experimentación formal. En Buenos Aires, como en otras ciudades de América Latina, en esos años se asiste a la renovación de los lenguajes y al cuestionamiento del

² <www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/1909>.

academicismo. No obstante, los artistas renovadores, aquellos que sostienen posiciones antiacadémicas no constituyen un bloque homogéneo.

En los años '20 y '30 se agudiza el proceso de modernización y el debate, como en el resto de Latinoamérica sobre las identidades, el arte revolucionario y la experimentación vanguardista. En este escenario los *grupos de Florida y Boedo* disputan el campo estético. Emilio Pettoruti y Xul Solar producen rupturas en la figuración, *cubo-futurista* y *clásico*, el primero, sincrético y hacedor de mundos posibles, el segundo. Ambos utilizan diferentes procesos de abstracción, como la ruptura completa de la representación que hace Juan del Prete. Mientras que tanto los *Artistas del Pueblo*, o el uruguayo Pedro Figari u otros artistas independientes vinculados a la *Escuela de París* trabajarán en el terreno figurativo, más expresivos, sintéticos, tratando de proponer una imagen crítica sobre lo social. Los años veinte van constituyendo un mundo intelectual y artístico, fruto de una creciente demanda cultural de la sociedad, pero definiendo una forma de funcionamiento autónoma. Según las descripciones de Beatriz Sarlo:

Las facciones del campo intelectual articulan, durante este lapso, propuestas diferentes y muchas de ellas van a convertirse en líneas principales de trabajo en los años posteriores: la década del treinta desarrolla lo adquirido e impuesto en la del veinte. Las preocupaciones intelectuales se han diversificado respecto del haz de temas relativos del primer nacionalismo cultural. Tanto desde el punto de vista ideológico como estético, los escritores descubren nuevos fundamentos de valor literario: a la cuestión de la identidad cultural, que preocupaba a sus antecesores inmediatos, las fracciones de izquierda contraponen sus proyectos de reforma o transformación radical de la sociedad, y las estrategias de la renovación o los recursos del realismo y el sencillismo. La fracción puramente vanguardista esgrime lo nuevo como razón suficiente para implantar su hegemonía, pero al mismo tiempo define, desde ese eje, un nacionalismo cultural diferente.³

La relación Florida- Boedo ocupa varios tramos en la discusión de las corrientes literarias de la época.

Mediante sus diversos programas de acción, las revistas de vanguardia configuraron una lógica específicamente polémica para la promoción y recepción del arte. De igual importancia que las cuestiones temáticas, su peculiar estrategia del discurso sugiere que su estructura se basa en la exclusión y oposición. Así, Boedo y Florida, en cuanto ejemplos paradigmáticos de la polémica argentina de la década del veinte, se configuran en un espacio textual que se divide en formas competitivas.⁴

³ Sarlo, B. (1988). *Una Modernidad Periférica, Buenos Aires 1920-1930*. Pp. 104. Buenos Aires: Nueva Visión.

⁴ Masiello, F. (1986). *Lenguaje e ideología*. Pp. 65. Buenos Aires: Hachette.

Sin embargo, las vanguardias plásticas se pueden ver bajo el concepto de modernidades paralelas, desde allí los encuentros, desplazamientos y cruces son variados. Será posible pensar, por ejemplo, el encuentro entre Mario de Andrade y Alfredo Guttero, Emilio Pettoruti y Norah Borges, entre algunos de los artistas que se conectan (Artundo, 2000). La Primera Guerra Mundial cambia el imaginario sobre Europa, que pasa a ser un continente devastado y envejecido. En toda América Latina surgen ideas, grupos y manifestaciones locales, de izquierda y derecha:

Porque no se trata de alternar los egoísmos ni de impedir la tiranía anglosajona para imponer la nuestra, sino de mantener el libre juego de una nacionalidad alimentada internacionalmente para abrir en el mundo, bajo el amparo de la civilización latina, una posibilidad de acción a todos los hombres⁵.

La trama ideológica es compleja, el campo artístico también, pues participa como en toda América Latina de las transformaciones y redescubrimientos de las culturas opacadas, subyacentes, de lo local, de los sectores postergados, también de la libertad y la ruptura, que se traducen en la renovación del lenguaje a partir de renovación ideológica. La autoconciencia moderna del propio momento histórico domina las letras, las artes plásticas y las discusiones de los grupos.

En la revista *Martín Fierro* Oliverio Gironde publica el manifiesto del movimiento. Como señala Mariela Alonso (2010), este es el texto fundacional de la vanguardia argentina, ya que propone una nueva estética, en la que se combinan la provocación al sistema vigente y la consideración del arte como mercancía. *Martín Fierro* apela a la creencia, al sentimiento y a la mirada de un artista moderno que no debe caer en anacronismos. La posición sobre el artista y la tradición, lo regional o local o sobre algún tipo de nacionalismo es dinámica, lejos de los estereotipos, y el imaginario decimonónico que se prolongó hasta el centenario. *Martín Fierro* se mueve dentro de un escenario en el cual la búsqueda de originalidad se acopla con cierta fuerza nacional, en los detalles, en los fantasmas de la colonia, en el candombe, en la negritud (como en la pintura de Pedro Figari) o en la absurda cotidianeidad en *Veinte poemas para leer en el tranvía* de Oliverio Gironde de 1922, o en la asociación de creencias y mundos, entre *chamanes, serpientes, banderas y anjos* en las pinturas de Xul Solar. La revista se publica entre 1924 y 1927, allí la crítica de arte ayuda a consolidar el campo artístico. Alberto Prebisch en *Martín Fierro* y Atalaya en *La Campana de Palo*, promueven a los artistas innovadores. En 1921, Ramón Gómez Cornet y Pedro Figari realizan unas muestras que anticipan el cambio de la década. La historia del arte canónica considera el año 1924 fundamental para la vanguardia en Buenos Aires a través del regreso a Buenos Aires de Xul Solar, con sus acuarelas

⁵ Ugarte, M. (1923). *El porvenir de América Latina*. Pp.116. Esta cita está tomada del capítulo "Cosmopolitismo e internacionalismo" escrito por Noé Salomón en AAVV, Zea, L, coord. (1986) *América Latina en sus ideas*. Como destaca el autor del artículo, el uso que hace Ugarte del término es positivo en un contexto en el cual se tomaba negativamente. El tono es hacia un internacionalismo latino, altruista y utópico, pregonaba el patriotismo continental frente a las amenazas del imperialismo norteamericano (como el "neociollo" de Xul Solar y la "patria" de Simón Bolívar).

enigmáticas⁶ y la muestra de Emilio Pettoruti en Galería Witcomb, con pinturas neocubistas y dibujos sobre estructuras en movimiento como *Dinámica del Viento*, de 1915, dibujo que resulta abstracto en la medida en que se centra en el estudio de los elementos plásticos y la composición. Como ya se dijo en ese mismo año se comienza a publicar la revista *Martín Fierro*. En julio abre sus puertas la *Asociación Amigos del Arte*, en cuyo local exponen los artistas del momento. Allí se concentrará la vanguardia en música, plástica y literatura. Juan Carlos Paz, los hermanos Castro, Luis Gianneo, Nora Langhe, Raúl González Tuñón, Ramón Gómez de la Serna, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges, Xul Solar, Juan Del Prete, Pettoruti, Falcini.

Xul Solar evocará en sus pinturas, juegos y objetos la utopía de algunos escritores y pensadores de América Latina (por ejemplo *Drago 1927*), la generación de un lenguaje- otro integrador de los imaginarios y mitos americanos y universales, un mestizaje como el *neocriollo* o la *panlengua* o el *panajedres*; en sus creaciones prevalece el humor, el esoterismo, *lo real maravilloso* y los signos y símbolos de múltiples culturas herméticas y ancestrales. La cosmovisión de Xul Solar se complementa con lecturas de la teosofía, la arquitectura utópica de los siglos XVIII y XIX, la astrología, el hinduismo, el yoga, las alusiones a religiones y lenguas prehispánicas, la kabala. El artista representa al hacedor de mundos a través del montaje de fragmentos de temporalidades diversas pero todas ellas en sincronidad con las diversas identidades manifiestas y latentes de lo americano, como también del sentimiento de correspondencia universal. Borges (1949), lo describió como un

Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de ciclos, autor panajedrecista y astrólogo, perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época.⁷

La revista *Campana de Palo* expresará las ideas-fuerza del *grupo de Boedo* y de los *Artistas del Pueblo*. Los orígenes de este grupo de artistas visuales se remontan a 1913 con la *Escuela de Barracas*, anexo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, con los talleres de Santiago Palazzo, José Arato y Agustín Riganelli, y el de Guillermo Facio Hebequer. Luego se sumarán Abraham Vigo y Adolfo Bellocq. Los referentes ideológicos del grupo se pueden rastrear en las lecturas que practicaron *¿Qué es el Arte?* de Tolstoy y *Palabras de un rebelde*, de Kropotkin:

⁶ <www.xulsolar.org.ar>.

⁷ Borges, J.(1949). Catálogo de la exposición en la Galería Samos. En línea. Disponible en: <www.xulsolar.org.ar>.

si la sinceridad tolstoiana les impondrá la necesidad de un lenguaje plástico realista, el compromiso que reclama Kropotkin los orientará a un activismo militante, a la acción directa dentro del campo plástico.⁸

En sus elocuentes imágenes realistas, su principal propósito era redimir al hombre, denunciar las injusticias, mostrar los míseros escenarios de las urbes proletarias. En este sentido, el plano tradicionalmente reservado para leyendas y mitologías, lo usaron para narrar otra épica, haciendo protagonistas a hombres y mujeres del pueblo. Pero no faltaron en su producción los alegatos antibélicos o la sátira, el humor y el escarnio.⁹

Sus grabados se insertaron también en periódicos como *La Protesta* y en libros de editorial *Claridad*, como las ilustraciones para *Historia de un Arrabal* de Manuel Gálvez realizadas por Adolfo Bellocq, o las ediciones populares de grabados como la serie *El Conventillo* de Facio. Entre 1926 y 1927 Bellocq realiza diez grabados en aguatinta y aguafuerte que denomina *Proverbios*, remitiendo al público, de alguna manera, en su condición expresiva y el uso de algunos motivos, a la obra de Goya (*Caprichos y Disparates*), como a los dichos populares. Los títulos: *Como Dios manda, La cabra tira al monte, Malnacidos, La danza sale de la panza, Aquí se hacen y aquí se pagan, Dios los cría y ellos se juntan, Al caído todos se le atreven* (en dos versiones), *Ojos que no ven corazón que no siente, Dios le da pan al que no tiene dientes y El que no llora no mama.*¹⁰ En esta serie se pone de manifiesto la interpretación grotesca del mundo: la mezcla humana-animal, lo grotesco-siniestro, que funcionan como sátira derivada, no explícita de los males del mundo, apelando a lo demoníaco tan caro al espíritu romántico. Por otra parte, se apela a la comprensión general a través de epígrafes de tradición popular, y a una iconografía, como las figuras del burro o de la bruja, cercanas asimismo a dicha tradición.

A fines de 1929 realiza el aguafuerte *Mala Sed* una composición enigmática de contraste grotesco, en términos de un exceso (la ciudad futura) y una carencia (los hombres privados de su libertad, o esencia, reducidos a un engranaje siniestro). Este aguafuerte corresponde a una serie sobre la ciudad, siendo tal vez el más simbólico que se ajusta a la visión pesimista de la modernización (la ciudad industrial como metáfora de opresión y alienación, como parte del engranaje de la maquinaria capitalista). En el mismo tono o modalidad representativa, más cercano a la sátira del entorno porteño se encuentra *Calle Corrientes* de Facio Hébecquer. La mirada del artista sobre la ciudad se asemeja a la de su compañero de grupo y difiere de la de sus contemporáneos, los artistas de la *Escuela de la Boca*, como Víctor Cúnsolo, que se integran a la escena del trabajo, el barrio y los sectores populares en forma más costumbrista; la visión de Facio es la condena a la marginalidad y la miseria, denuncian la hipocresía moderna de la ciudad.

⁸ Muñoz, M. (1992). "Los inicios del Arte social en Argentina", en Benavidez Bedoya, A. (comp) Catálogo Grabado Social y Político en la Argentina del Siglo XX. Pp. 20. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

⁹ Santana, R. (1994). *Artistas del pueblo, en Arte en Argentina 1920-1994*. Catálogo Oxford.

¹⁰ Esta serie puede observarse en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.

Las producciones en dibujo, ilustraciones para libros, y viñetas para diarios y los grabados, aguafuertes o xilografías realizadas en esta etapa por los *Artistas del Pueblo* se acercan a la cultura visual, al humor gráfico político y la sátira. El trabajo en gráfica, con las ediciones ilustradas de los libros económicos de la editorial de Antonio Zamora, por ejemplo, implicaba producir una obra múltiple de bajo costo económico que facilitara el acceso a ellas a los sectores de menores recursos. Se puede recordar la tesis de Walter Benjamín,¹¹ a partir de los medios reproductivos de la obra de arte se modifican los valores culturales, como las condiciones de producción en su conjunto, resultantes de las necesidades de la época, ganando en valor de exhibición, acercando las masas a la experiencia de otra modernidad. El desarrollo del grabado en Argentina se inicia en sentido opuesto al europeo. Los aguafuertes, y la litografía (utilizado específicamente en las ilustraciones de revistas y periódicos) predominaron desde comienzos del siglo XIX la xilografía o grabado en madera adquiere importancia en nuestro medio, paradójicamente, cuando se independiza como obra de arte, contrariando la tradición del soporte. Y es en el campo del llamado arte social o político donde encuentra su vía de expresión.

En esos años aparecen algunas otras revistas literarias con secciones de crítica artística: *Nosotros, Argentina y Sur* en 1931, *Cuadernos de Signo y Contra*, en 1933. También aparecen nuevos espacios: el *Ateneo Popular de la Boca*, generando una escena para los *Artistas de la Boca*, de la que participaron entre algunos de ellos Miguel Carlos Victorica, Benito Quinquela Martín, Fortunato Lacámara, Orlando Stagnaro junto al grupo *El Bermellón* (*en el que se destaca* Juan del Prete), también Alfredo Guttero, Víctor Cúnsolo, Alfredo Lazzari, Víctor Pizarro, Onofrio Pacenza. El desplazamiento de Florida a Boedo, de allí a Barracas y hacia la Boca marca un escenario de *modernidades paralelas, otras*. En el caso de la mayoría de los pintores recién mencionados compartirán su procedencia la mayoría de los casos de inmigración italiana, una cultura de trabajo fabril y portuaria, su pertenencia a las clases populares y su vida en el barrio. El aprendizaje de las artes, desde los oficios, posibilitaron el desarrollo de técnicas, formas y tratamiento del color y la figuración desde la cultura visual y los objetos del entorno. Ese entorno se manifestará con una síntesis plástica heredada de las transformaciones modernas, y en diálogo crítico con otros sectores del campo artístico. En este escenario de mezcla también se nombrará al Grupo de París. Horacio Butler, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Emilio Centurión, Víctor Pizarro y Jorge Larco reciben influencia del taller de André Lhote; también Berni, Spilimbergo y finalmente Raquel Forner, Juan Del Prete, Alberto Morera y Pedro Domínguez Neira. Como relata Malena Babino:

El 31 de diciembre de 1929 Víctor Pizarro, Alberto Morera, Pedro Domínguez Neira, Raquel Forner, Horacio Butler, Juan Del Prete y otros amigos se reúnen en París para festejar la llegada del año nuevo. [...] Por esa época también residen en

¹¹ Benjamin, W. (1992). *La obra de Arte en la época de su reproducción técnica, e Historia y coleccionismo en Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

la capital francesa, otros artistas argentinos que –favorecidos por becas o a su propio coste– han hecho el ya clásico viaje de perfeccionamiento. Entre ellos conviene mencionar aquí a Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Alfredo Bigatti, Antonio Berni y Lino Enea Spilimbergo. [...] A su regreso al país, en la década del 30, integran al contexto del arte argentino influencias que provienen de las tendencias vigentes en el viejo mundo, contribuyendo a la renovación del ambiente artístico local, no sólo en cuanto al lenguaje plástico, sino también en lo concerniente a la enseñanza y a los mecanismos de exposición y difusión artística.¹²

De esta amplia variedad de artistas, con sus estilos y formación profesional que han incidido fuertemente en la escena moderna argentina se destacará, solo con fines ilustrativos y didácticos la actividad de Lino Enea Spilimbergo y Antonio Berni. En 1933, junto a Enrique Lázaro, Juan Carlos Castagnino participan de *Ejercicio plástico*, el mural que realiza David Alfaro Siqueiros en la quinta de Natalio Botana, director del Diario Crítica, estos jóvenes conforman el *equipo poligráfico ejecutor* que asisten al artista muralista,¹³ y además fundan el Sindicato de Artistas Plásticos.

El pintor mejicano trae consigo la necesidad de un arte que combine el compromiso político y la experimentación técnica. El nuevo rol del artista expresado en *Ejercicio Plástico* es el eje del debate en esos días. A pesar de ser un catalizador para la izquierda estética argentina, los artistas intervinientes se distancian y proclaman sus ideas. Escribe Antonio Berni en *Siqueiros y el arte de masas* publicado en *Nueva Revista* de Buenos Aires:

La pintura mural no puede ser más que una de las tantas formas de expresión del arte popular. Querer hacer del movimiento muralista el caballo de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa, es condenar al movimiento a la pasividad o al oportunismo. La burguesía en su progresiva fascistización, no cederá hoy sus muros monopolizados para fines proletarios [...]. La prueba más palpable la tenemos en Buenos Aires con Siqueiros. [...] El pretexto de hacer una experiencia técnica no puede justificar el vacío de contenido. Siqueiros para realizar una pintura mural, tuvo que amarrarse a la primera tabla que le ofreció la burguesía.¹⁴

El resultado plástico de esa experiencia se ve en obras como *Manifestación o Desocupados* de 1934 de Antonio Berni.

¹² Malena Bavino escribe el dossier del Grupo de Paris en el Centro Virtual de Arte Argentino, 2007. En línea. Disponibe en: <cvaa.com.ar/01sigloxx/00brevsxx.php>.

¹³ <www.museobicentenario.gob.ar/exposiciones-mural-siqueiros.php>.

¹⁴ Lauría, A. y Llambías E. (2005). *Antonio Berni*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. En línea. Disponible en: <www.cvaa.com.ar/02dossiers/berni/0_berni.php>.

Como sintetiza Diana Wechsler (1999) a lo largo de la década del 30, la tensión artística se dará entre dos términos: un arte político, vinculado a lo social, y un arte implicado en lo surreal¹⁵. Berni recorre las dos tendencias. En 1932 expone en *Amigos del Arte* sus obras realizadas en Francia, donde se pone de manifiesto la influencia de la pintura metafísica y el surrealismo. Por su parte, Spilimbergo en el período 1930-1940 realizará pinturas que representan escenas o retratos de trabajadores y trabajadoras, generalmente en el interior de su vivienda; la mirada del artista ingresa al mundo privado del trabajador, que prolonga el hacer en lo cotidiano. En este marco realizó una serie de monocopias entre 1935 y 1936 que llamó *Breve Historia de la vida de Emma*. Hacemos referencia a la serie solo por su temática puesto que será trabajada dentro de una estética realista, en tal caso poniendo énfasis en el desenmascaramiento. El artista sigue la historia de una joven que cae en la prostitución y se suicida en 1930. Para la realización se documenta con los registros gráficos y periodísticos de ese momento. Las monocopias relatan diferentes episodios de la vida de una mujer, tomados como paradigma de la condición femenina de las clases subalternas. Spilimbergo y Berni, mantienen la figuración, a través de la representación de temas y motivos provenientes de la transformación física y social del país, innovando en resoluciones formales, y proponiendo *Nuevo realismo*. Antonio Berni escribe el manifiesto, en el cual destaca una fiebre por las artes plásticas en los grandes sectores de la sociedad contemporánea, observando además como se propaga un circuito para las artes como en ningún momento de la historia había sucedido. Critica el *modernismo* que todo lo permite y la vida en la torre de la pura estética, lo que le resulta incómodo e insostenible, pero lejos de alentar la academia se embarcará en un camino experimental:

No se es moderno ni creador imitando tal o cual especie de creación o modernidad caduca; no se sigue el ejemplo de Cézanne o Picasso imitándolos en su manera de pintar, sino interpretando como ellos hicieron los nuevos fenómenos de la realidad, las nuevas leyes que influyen el espíritu y la originalidad del momento en que se vive. El verdadero artista y el verdadero arte del pueblo es aquel que abre nuevos caminos impulsados por las cambiantes condiciones objetivas [...]. Un nuevo orden, una nueva disciplina, apoyados por una nueva crítica inspirada en la realidad concreta que vivimos, debe sustituir todo lo caduco que hoy soportamos.¹⁶

Guillermo Fantoni en *El Realismo como Vanguardia* considera

En el marco de esa militancia, Berni se abocó a un relevamiento de los aspectos más inquietantes de su propio entorno y el resultado fue un gran friso en el que alternaban manifestaciones y desocupados, obreros caídos y alegorías de la

15 Wechsler, D. (1999). "Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política", en AAVV Dirección Tomo 1. Buenos Aires: Sudamericana.

16 Berni, A. (2010) "El Nuevo Realismo", en *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*. Año 1, N°1. Buenos Aires.

guerra, campesinos en asambleas y descripciones de la vida suburbana, tal como aparece en *Manifestación y Desocupación*, *Hombre herido* y *Medianoche en el mundo*, *Chacareros*, *Primeros pasos* y *Club Atlético Nueva Chicago*, por mencionar algunas de las pinturas más emblemáticas de esos años. Las producciones del naciente Nuevo Realismo, que oscilan entre el retrato monumentalizado y el drama contemporáneo, la épica de la vida cotidiana y la crónica periodística, proponían una recuperación de verdades sociales capaces de convertir la obra en un espejo sugestivo de la realidad.¹⁷

En 1936, se funda la *Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores*, editando una revista denominada *Unidad por la defensa de la Cultura*. Antonio Berni expone en el primer salón de la asociación una gran tela producto de sus afirmaciones sobre el rol de los nuevos realistas. El salón reúne diversidad de propuestas de artistas de izquierda. Pero es en la gráfica en donde todos los participantes volcarán sus preocupaciones por lo político-estético. En esta publicación las ilustraciones cumplían el papel tan buscado por toda esta empresa, acompañar, complementar, facilitar la comprensión de las notas y crear el imaginario libertario, socialista, o en términos más amplios crear una conciencia de los problemas de clase y la lucha por la liberación de la humanidad. Entre los colaboradores de esta publicación figuran Córdova Iturburu, González Tuñón, y a los ilustradores se suman Audivert, Urruchua, Clement Moreau, los ya mencionados Berni y Splimbergo, Batle Planas y Planas Casas (representantes del *Grupo Orión* de filiación surrealista). La asociación participa de la lucha antifascista con un plan de ayuda para artistas e intelectuales exiliados de España, Italia, Alemania.

Por esos años Raquel Forner participa de este *proceso de reposicionamiento frente a la realidad mundial contemporánea*¹⁸ produciendo su *Serie de España* (1937-1939) y la del *Drama* (1939-1946). Atenta y comprometida con la *Guerra Civil Española* y luego con la Segunda Guerra Mundial, pinta el drama de la humanidad sufriente, pero situando las escenas en la imagen de los pueblos devastados, de los inocentes, republicanos, hombres, mujeres, familias que intentaron vivir con igualdad y libertad; estas ideas y sentimientos se plasman en unos escenarios en ruinas y en el cuerpo, particularmente el femenino, doliente, sufriente, como las lloronas, las suplicantes, los estigmas de Cristo en su propio cuerpo de mujer, de mártir, las esposas, las madres. El tratamiento plástico se enrola con muchas de las figuraciones críticas del resto de Latinoamérica, pincela expresiva, saturación de color, tensiones entre lo real, lo dramático expresionista y lo surreal, pero como ella siempre dijo, su pintura es realista (si bien no participa del grupo de Berni, su obra se aproxima al *Nuevo Realismo*).

En 1944, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa, Manuel Colmeiro y Juan Carlos Castagnino fundan el *Taller de Arte Mural* y realizarán las pinturas de las Galerías

¹⁷ Fantoni, G. (2014). *El Realismo como Vanguardia, Berni y la mutualidad en los '30*. Pp. 22. Buenos Aires: Fundación Osde. En línea. Disponible en: <[www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$278.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$278.pdf)>.

¹⁸ Wechsler, D., comentario sobre la obra *El Drama* de Raquel Forner. Colección MNBA. En línea. Disponible en: <mnba.gob.ar/coleccion/obra/6401>.

Pacífico trabajo que culmina en 1946. Berni lleva a cabo *El amor*; Castagnino, *La vida doméstica*; Spilimbergo, *El dominio de las fuerzas naturales* y Urruchúa, *La fraternidad* y Colmeiro desarrolla el tema de *La pareja humana* en las ochavas.

Los murales sintetizan una etapa de búsquedas y tensiones entre la necesidad de ser modernos y el ser intérpretes de la realidad, testigos comprometidos de su tiempo. La subjetividad moderna se manifiesta en la representación de la humanidad, en la traducción de los valores humanistas del pensamiento utópico de las ideologías de izquierda surgidas en el siglo XIX, en el heroísmo de la vida cotidiana.

Este recorrido permite ejemplificar la idea de otras modernidades o paralelismos poniendo en tensión los conceptos de vanguardia política y vanguardia estética vistos en los capítulos anteriores. Buena parte de la producción que se describe en estas páginas se puede pensar como *figuración crítica*.

Bibliografía

- Babino, M. (2007). *El grupo de París*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. En línea. Disponible en: <www.cvaa.com.ar/02dossiers/gurpo_paris/0_1_intro.php>.
- Benjamín, W. (1992). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Berni, A. (1997). *Catálogo de la muestra retrospectiva*. MNBA.
- (2010). “El Nuevo Realismo”, en *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Año 1, N°1. Buenos Aires.
- Fantoni, G. (2014). *El Realismo como Vanguardia, Berni y la mutualidad en los 30*, Pp. 22. Buenos Aires: Fundación Osde. En línea. Disponible en: <[www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$278.pd](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$278.pd)>.
- Lauría, A. y Llambías E. (2005). *Antonio Berni*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. En línea. Disponible en: <www.cvaa.com.ar/02dossiers/berni/0_berni.php>.
- Masiello, F. (1986). *Lenguaje e ideología*. Buenos Aires: Hachette.
- Muñoz, M. (1992). “Los inicios del Arte social en Argentina”, en Benavidez Bedoya, A. (comp), *Catálogo Grabado Social y Político en la Argentina del Siglo XX*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- Santana, R. (1994). *Artistas del pueblo, en Arte en Argentina 1920-1994*. Catálogo Oxford.
- Sarlo, B. (1988). *Una Modernidad Periférica, Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Weschler, D. (1999). “Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política”, en AAVV, Dirección Tomo 1. Buenos Aires: Sudamericana
- Zea, L. (coord.) (1986). *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI.

CAPÍTULO 7

Las revistas de vanguardia en América Latina en la década de 1920: palabras e imágenes en tensión

Rubén Ángel Hitz

Las vanguardias latinoamericanas de la década del veinte han encontrado en las llamadas revistas culturales no solo el vehículo más adecuado para la difusión de sus posiciones intelectuales, sino que además han sido generadoras de proyectos innovadores en sí mismas, convirtiéndose en el lugar de asiento de importantes polémicas y en sostenedoras de ideas estéticas y políticas.

Es por ello que las revistas de vanguardia en América Latina se han convertido en un objeto de estudio ideal para indagar sobre las diferencias entre las distintas vanguardias latinoamericanas.

En general se ha indagado en estas revistas desde el campo de la literatura, la sociología y la historia, pero siempre haciendo hincapié en sus contenidos. En este sentido, es el objeto de este trabajo indagar desde la historia del arte atendiendo a la tensión entre la letra y la imagen, entre los contenidos de las revistas y las revistas como objetos plásticos, como objetos de diseño.

Hasta aquí no solo hemos comparado los contenidos de aquellos escritos fundacionales (manifiestos, proclamas) que encierran los distintos órganos difusores de estas vanguardias de los años veinte, buscando grados de coherencia o no entre éstos, sino también, hemos establecido que es posible detectar diferencias de estilo en los modos de presentación de estas publicaciones. Para ello la historiografía no puede limitarse al contenido –aunque habitualmente pone allí el acento– sino que debe tener en cuenta problemas que hacen a la gráfica en general (la diagramación de la página, la elección de la tapa, las ilustraciones, la tipografía, etc.) y que forman parte de los discursos (Traversa: 2007). Las diferentes dimensiones del dispositivo gráfico ofrecen marcas de producción de ideas, estilos y modas, articulaciones entre sectores culturales, entre una insipiente industria cultural, una imaginación técnica de los sectores populares, y los discursos de las elites (Sarlo, 1992)

Es que la producción de revistas atraviesa todos los órdenes de la cultura, porque las revistas han sido (y siguen siendo) los vehículos privilegiados a través de los cuales se expresan los colectivos humanos, ya sean políticos, literarios, artísticos, científicos o filosóficos. Las revistas expresan a un grupo, les dan cohesión y contribuyen a forjar su identidad. (Tarcus, 2004)

Desde ese otro punto de vista, desde aquel lugar que la historiografía en general deshecha, podríamos decir que, revisando estas revistas, viendo –y solo a modo de ejemplo– sus portadas o el interior de sus páginas, podemos detectar distintos modos o estilos de presentación que nos dicen cosas tan importantes como nos dicen sus contenidos. Por ejemplo, si observamos algunas páginas de *Martín Fierro* (órgano difusor de la vanguardia de Florida), vamos a encontrar con cierta frecuencia pequeños motivos de origen precolombino de no muy clara definición en términos de su pertenencia. Estos motivos que ocupan un lugar en la ornamentación de la página, no hacen otra cosa que responder a la inclusión de ciertas características novedosas de la gráfica Art Deco, que a diferencia del estilo anterior (Art Nouveau) introduce un cierto juego con los espacios de la página y de ciertas formas adoptadas por su exotismo y utilizadas como mero ornamento y entretenimiento visual. También podemos comparar aquí esta revista con *Amauta* (el órgano difusor de la vanguardia peruana) que también incluye motivos indígenas, pero que en este caso no son un mero entretenimiento, sino que forman parte de su programa indigenista reivindicatorio incluso desde su propia denominación.

Las revistas culturales uruguayas, parafraseando a Lucía Primante, se posicionaban en un orden distinto a las editoriales decimonónicas, todavía respetaban una estructura tradicional y el diseño tipográfico quedaba supeditado a las ilustraciones y grabados de vanguardia. En *Cartel*, la elección de la tipografía no presume desvinculación alguna con la escritura secular utilizada en medios similares. No obstante, en los últimos números de la revista, se incorpora una portada que exhibe un carácter innovador. Se trata de una composición realizada a partir de superposición de recuadros en los que, de forma lúdica, las letras que conforman la palabra “cartel” se disponen escalonadamente reforzando la idea de libertad tipográfica y la transmisión de sentido y énfasis a partir de variaciones en el tamaño de la fuente escrita.

En los últimos números su gráfica se halla en similitud con las producciones plásticas futuristas: multiplicación de líneas y detalles, trazos simultáneos que generan dinamismo e ilusión de movimiento.

También en el plano literario podemos dar cuenta de la impronta futurista a través de poemas, en los que se destaca la utilización del humor y la exaltación de los estados de ánimo, suscitando una progresiva emancipación respecto de la literatura tradicional. Como resultado surge un lenguaje sin restricciones, al mismo tiempo corriente e íntimo. Y será aquí, en la elección de las palabras y la construcción del discurso, donde *Cartel* revelará su inclinación hacia la literatura futurista. El empleo del verso libre en alusión a Mallarmé,

Apollinaire¹ y al mismo Marinetti², será uno de los principales recursos utilizados para dar a conocer las producciones de autores locales y sus nuevas formas de expresión. Entre ellos se destacan los escritos de Zum Felde, crítico, historiador y ensayista uruguayo, Francisco Espínola, escritor, periodista y docente y Jules Superville, poeta, novelista, escritor de relatos cortos y comediógrafo.

La referencia a las nuevas tecnologías, la velocidad y el movimiento, constituye un rasgo característico de diversos poemas y relatos que, desde el primer número, conviven con artículos de vanguardia y críticas a los modelos tradicionales de escritura. Tal es el caso de producciones como *Aviónicos* de Ferreiro, *Locomotora* y *Hélice revolucionaria*, de Gerardo del Valle, este último de características ultraístas, construido por una sucesión de metáforas y apologías de los progresos tecnológicos, *Punta de rieles*, de Enrique Bustamante Ballivian y secciones que pugnan entre el humor y el absurdo como los artículos escritos por Antonio Soto³, y el poema *Misiva del buen humor, a Alfredo Mario Ferreiro*⁴ escrito por Fernán Silva Valdés. Otra de las particularidades que permite considerar a la revista *Cartel* como promotora de las prácticas futuristas, concierne a la frecuente publicación de artículos referidos a disputas y victorias –ficticias– que se desarrollan a partir de escándalos en los cafés, las calles y en las salas de conferencia.

Una de las publicaciones más importante de la vanguardia latinoamericana de la década del 20 es *Klaxon*.

Klaxon surge, además, en un momento en el que Brasil se debate entre las ideas progresistas de la República, luego de la revolución bolchevique, de sucesivas huelgas obreras, es decir, como ya se ha dicho 1922 es un año significativo en lo social y político, sin embargo estos hechos no se ven patentizados en la publicación.

Todas las tapas de *Klaxon* son deudoras de la gráfica de la Bauhaus, pero al mismo tiempo, en su interior, también deudoras de una cierta tradición. Podemos observar en todos sus números que en las tapas coexisten una tipografía *sans serif* en el nombre de la revista y hasta un cierto juego con el agigantamiento de la letra A, y una letra con *serif* en el resto de la tipografía que participa de la tapa, y aquí estamos en presencia de un rasgo que pertenece a una cierta tradición tipográfica, pero que al mismo tiempo juega con el gigantismo antes mencionado.

Pareciera que el ímpetu revolucionario es solo estético y se circunscribe a la presentación, en desmedro de lo ideológico. En ese sentido podemos detectar en *Klaxon* un cierto grado de incoherencia. Encontramos poemas en francés que se inscriben todavía en la tradición simbolista. Ejemplos de ello son *Poeme* y *Bonheur lyrique* de Manuel Bandeira o Sergio Milliet que firma sus poemas como Serge Milliet. El propio Oswald de Andrade escribiría junto a Guilherme de Almeida dos obras de teatro en francés, que más tarde traduciría Sergio Milliet.

¹ Apollinaire, G. (1930). "Noches del Rhin. El viajero", en *Cartel*, mayo 1930. Pp.10.

² Montiel Ballesteros, A. (1930). "Entrevistas con hombres célebres", en *Cartel*, N°15. Pp. 2.

³ Soto, A. (1930). "Floripondio político", en *Cartel* N°1, Pp. 6. Soto, A. (1929). "Hay alarma ante el palacio", en *Cartel*. Pp. 4.

⁴ Revista *Cartel*, N°7, julio de 1930. Año II, Pp. 8.

Nos encontramos empujados a pensar en los conceptos de modernidad y vanguardia.

¿Realmente estamos en presencia de un *momento disruptivo* en la historia del arte?

Si observamos las mencionadas publicaciones, podemos detectar por ejemplo que una revista como Amauta que conlleva una fuerte propuesta ideológica, es coherente con los nuevos procesos políticos internacionales como consecuencia de la revolución bolchevique.

Amauta, testimonia el compromiso con el indigenismo como así también con un fuerte impulso con la vanguardia latinoamericana. Y prueba de ello son los numerosos artículos de José Carlos Mariátegui.

En Amauta se analizó, desde una mirada marxista el arte peruano y extranjero de igual forma que el contexto histórico y social de la realidad peruana.

Pero volviendo a Brasil, no todas las revistas, órganos difusores de las vanguardias, son deudoras de la centralidad de urbes como Sao Paulo o Rio de Janeiro. También surgió en Brasil una revista de vanguardia en una pequeña ciudad que se encontraba en una realidad entre urbana y rural, es el caso de *Verde revista mensual de arte y cultura*.

De alguna manera, a partir de la inclusión en sus poesías de ciertos motivos tales como el descubrimiento, la colonización, el encuentro de las razas, el encuentro entre personajes históricos y míticos, acompañados de una crítica vehemente de las tradiciones y costumbres de la sociedad propia del interior brasileño, surgió una especie de regionalismo, precursor de aquel que se desarrollaría durante la década del treinta.

Contrariamente a una cierta inclinación de esa primera fase del modernismo brasileño, que en general ha privilegiado una cierta tendencia estetizante, en la revista *Verde* puede percibirse su preocupación social. El grupo de los verdes pensaba que los cambios sociales, podían y debían producirse desde la literatura, por eso la elección, ciertamente rupturista, de un registro de la lengua propio de los usos que de ella hacen los sectores más populares, y no del tradicional discurso poético decimonónico.

También es de destacar una incipiente valorización de la negritud, del negro como elemento formador de la nacionalidad, en la medida en que se representaban, en sus poemas, aspectos de la vida y de la cultura del negro. Quizá como una manera de escapar de los estereotipos o de un cierto verosímil conformado por la tradición de la sociedad brasileña.

Contrariamente a lo que ocurre con otras publicaciones de vanguardia, la Revista Verde es una publicación que conserva una plantilla tradicional, una tipografía de estilo a veces romántico positivista y a veces *art nouveau*, sin demasiado juego entre letra e imagen. Y una tapa siempre igual con el nombre de la publicación en una tipografía *art deco tropical* con un característico ondeado como el que podemos encontrar en cierta arquitectura de playa como, por ejemplo, Acapulco.

Para terminar pensamos que las relaciones y modos de intersección entre las artes visuales y la literatura permiten ampliar el estudio a de las redes editoriales construidas y debates sobre la producción estética moderna en Latinoamérica.

Desde esta perspectiva historiográfica, se ha indagado sobre los distintos tipos de vínculos construidos por estas publicaciones. En algunos casos relaciones que se nos aparecen como claramente programáticos, es decir, comparten una misma ideología y proyecto político y social; en otros casos existe una suerte de empatía y en otros tal vez solo los une una misma estética, un cierto afán por lo moderno. Desde la perspectiva de los estudios visuales se analizaron las intersecciones entre imágenes y palabras presentes en las revistas y en estas redes de contacto que se tejieron entre ellas.

En relación a estas redes, también podríamos mencionar algunos términos sobre los cuales se debería reflexionar, que han servido para definir y diferenciar a estas vanguardias latinoamericanas: como por ejemplo, *indigenismo*, *hispanoamericanismo*, *regionalismo*, *criollismo*, *nativismo* y otras.

Bibliografía

Sarlo B. (1992). *La imaginación técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Tarcus, H. (2004). "Socialismo Romántico y Socialismo Científico en el siglo XIX argentino". Tesis de posgrado, Doctorado en Historia. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Traversa O. (2007). *Cuerpos de papel II. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1940-1970*. Buenos Aires: Los Arcos.

Sitios web

<www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/Cartel/indice-de-numeros.htm>.

<www.periodicas.edu.uy/Libros%20sobre%20pp/Indice_Analitico_de_Cartel.pdf>.

<www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/62>.

<www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/66>.

CAPÍTULO 8

Muralismo mejicano: tres proyectos ideológicos y la participación de diego rivera

Claudia Helena Lorenzo

*No es fácil gobernar almas sin imágenes, signos externos de la
investidura, insignias públicas del poder
Los ídolos del régimen anterior se destruyen para imponer los propios*
RÉGIS DEBRAY

Del fresco renacentista italiano a los relatos de ciencia ficción

Vitrales, mosaicos, relieves, frescos y esculturas llevaron a la divulgación y establecimiento del Cristianismo en masas de iletrados. Pusieron un límite al paganismo con sus mismas armas.

“En la Historia de Occidente, todos los conflictos populares, desde las Cruzadas hasta la Revolución, aparecen como detonaciones iconográficas: Revoluciones de la imagen y por la imagen” (Debray, 1994).

Mito, doctrina o dogma que intente movilizar, necesita del factor emotivo que provee la imaginación. La imagen tiene el poder superior de unir a una comunidad por la identificación de sus miembros con la imagen centralizadora del grupo. Las masas, para organizarse, necesitan soportes visuales de adhesión.

“Cruz, Pastor, Bandera Roja, siempre que las multitudes se ponen en movimiento en Occidente (procesiones, desfiles, mitines) llevan adelante el ícono del Santo o el retrato del Jefe, Jesucristo o Karl Marx” (Debray, 1994: 80). La imagen es más rápida de captar, más emotiva, mejor para memorizar que un texto y libre de las barreras de la lengua.

Así nace el Arte Público. En la década de 1920 en México, surge el movimiento de *Muralismo Mexicano*. Es un fenómeno emergente necesario, de propaganda para los proyectos ideológicos de la etapa postrevolucionaria.

Podemos distinguir por lo menos, tres generaciones de muralistas. Los primeros adhieren a fuentes hispanas y eclécticas. La segunda muestra las influencias vanguardistas europeas,

cubismo, futurismo y expresionismo, en las figuras de sus máximos exponentes: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

La tercera de estas generaciones, a partir de 1942, es crítica de las anteriores.

Los muralistas de la segunda generación producen imágenes en las que convergen influencias vanguardistas, conocimientos de la pintura y frescos italianos renacentistas, las imágenes de las civilizaciones precolombinas con sus mitos y profecías, la Historia de Méjico hasta su presente y el uso de nuevos materiales y soportes.

Todos estos conocimientos los llevan a plantearse la función del arte en un país precapitalista y a un intento de definir la identidad cultural del país (Eder, 2012). No llegan a un proyecto colectivo unívoco por las diferencias ideológico-políticas, las diversas apreciaciones de la Revolución de 1910 y las visiones del futuro de sus protagonistas principales.

En todos los casos exploran las posibilidades del mural visto como dispositivo dirigido a una sociedad de masas: Cuáles son los mejores medios de emisión para una recepción más eficaz.

También encontramos en ellos el objetivo de las vanguardias de conciliar arte y vida. En el caso de Diego Rivera se agrega la convicción de que todo avance tecnológico y científico promueve un cambio social, de autoconciencia y acción. Hay quienes lo califican de utópico.

Dos Proyectos ideológicos de distinta raíz

Para el desarrollo del contexto político-social, la concepción de la cultura, del arte y de la identidad nacional del primero de estos dos proyectos ideológicos, tomamos los conceptos más relevantes del ensayo de Rita Eder, *Muralismo mexicano: Modernidad e identidad cultural* (Eder en Moraes Belluzzo, 1990).

En 1920, el General Obregón llega a ser Jefe del Estado, como principal caudillo militar surgido de la Revolución. Había derrotado al liberalismo de Madero y a la utopía campesina de Zapata. En su discurso político promueve la conciliación de las clases y grupos que integran la sociedad postrevolucionaria en pos de una reconstrucción nacional.

Propone la Reforma agraria y un programa educativo para la inclusión de las masas en su visión de Estado moderno de carácter *populista* con un poder ejecutivo fuerte.

El nuevo México salido de la Revolución será el nuevo mito de la Historia mejicana. Con este fin, una elite cultural colabora con el régimen.

En 1921, José de Vasconcelos asume como Secretario de Educación del Estado. Promueve la alfabetización masiva, el impulso de la cultura y el consumo cultural colectivo: la producción de objetos y actividades culturales como conciertos, teatro y pintura mural para complementar la educación y generar el desarrollo de la sensibilidad.

Vasconcelos, en su formación estética, rescata la cultura clásica griega, latina e hispana (Dante, Homero, Platón, Cervantes, Sor Juana Inés de la Cruz, Rubén Darío, Amado Nervo) y

elabora una estética cuyos antecedentes son Schopenhauer, Nietzsche, Croce y Bergson y que denomina *Nacionalismo Espiritual*.

Cree en una Hispanoamérica capaz de desarrollar una nueva estética creadora de nuevas tradiciones visuales. La actividad creadora tiene un valor fundamental y el artista y el intelectual asumen una función redentora de la Humanidad. En el caso particular de México, en redentores de la Patria.

Busca la reconstrucción de un espíritu nacional cuyos valores son los del *genio de la raza*. Pero lo que estos intelectuales entienden por “alma nacional” se apoya sobre la cultura clásica de tradición latina y colonial.

Vasconcelos rechaza la figura del indígena prehispánico. Y cuando habla de la patria, “obra de mestizos”, no se refiere a la raza sino a la mezcla cultural de todas las civilizaciones, incluidas las orientales, con el Budismo. Más aún, explica que la única posibilidad de supervivencia del indio es la de integrarse al progreso moderno y a la civilización latina.

Vasconcelos, Alfonso Reyes y Alberto Pani se dirigen a Diego Rivera para reclutarlo en su campaña para forjar una nueva cultura nacional.

Con el dinero otorgado por el Gobierno Mejicano, Rivera, todavía en Europa, viaja a Italia para estudiar a los maestros italianos. Durante 1920 viaja a Verona, Padua, Venecia, Ravena, Florencia, Asís, Orvieto, Roma, Siracusa y Agrigento. Realiza cientos de dibujos centrándose en estudios de composición y de figuración. Numerosos dibujos son figuras bizantinas de Ravena, paleocristianas y etruscas de Sicilia, buscando sus aportes formales sintético-primitivos (Bargellini, 1991) (MOMA/Chronology). También aborda los instrumentos y técnicas tradicionales de la pintura al fresco, incluyendo andamios móviles. Pero los resultados efectivos de este viaje son todavía materia de análisis (Bargellini, 1991).

En 1921, Vasconcelos manda construir la Secretaría de Educación Pública (SEP). En consonancia con su proyecto educativo-cultural, elige un edificio neoclásico con bajorrelieves, esculturas y paneles que hacen alusión a su sincretismo cultural. Es el ideólogo de la iconografía del edificio y de sus producciones murales. Recién llegado de Europa, Diego Rivera se incorpora al proyecto iconográfico extravagante de Vasconcelos. Lo abandona más tarde, cuando rechaza el valor *decorativo* de su pintura de imágenes populares.

Como parte de un amplio programa de arte auspiciado por el Estado, Vasconcelos comisiona la creación de obras murales en edificios públicos importantes de la Ciudad de Méjico. De este proceso surge el inicio del Muralismo Mexicano, pintura mural a gran escala para transmitir las ideas postrevolucionarias a un público más amplio.

Hacia 1923, la ideología de Rivera cambia, influido por su acercamiento al Partido Comunista Mejicano: el pueblo es protagonista. Para 1928, terminada su participación en el proyecto del SEP, ha cubierto más de 1585 metros cuadrados de muros (MOMA/Chronology).

Hasta 1922, el *Indigenismo* no es parte del Nacionalismo Espiritual. Los indios, las masas, los pobres, no pueden aportar nada al arte culto y clasicista promovido por sus ideólogos. Sólo

podrían ser redimidos y “aristocratizarse” por la figura del maestro rural, a través de la educación integradora.

La cultura prehispánica y de los indios, como portadores culturales, son valorizados por la antropología y la arqueología mejicanas de la época.

Por su parte, Europa contribuye a su validación al descubrir el arte primitivo. Entre los llamados “Mitos de Evasión”, que desarrolla Mario De Micheli (1968), encontramos la vuelta a lo “primitivo” y el llamado “negrismo”, como respuestas de intelectuales, escritores y artistas plásticos, a la atmósfera irrespirable en Europa desde la crisis monumental que acaeció a fines del S XIX, alcanzando las áreas política, social, económica, científica, estética y la pérdida de norte en relación a la teoría de los valores.

En la *Historia Antigua de México* del jesuita Clavijero, aparecen las primeras ideas de descolonización hacia 1781. Admira el mundo Azteca y contradice la idea generalizada de la inferioridad de los indígenas. Es un primer intento contra el eurocentrismo y un discurso anticolonialista contra la imagen impuesta por los dominadores.

El Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de Méjico produce un Manifiesto en 1923, con las firmas de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, José Clemente Orozco y Fermín Revueltas, en *El Machete*, periódico revolucionario que se convertiría en el órgano oficial del Partido Comunista Mejicano.

El documento rescata al indio, al soldado de la Revolución, a los obreros, a los campesinos y a los intelectuales antiburgueses. Condena la explotación de los ricos y las formas de arte aristocráticas.

Declara la pintura mural como *el arte de la Revolución*. Proponen una nueva noción de belleza asociada a la antigua y nuevos medios de difusión del arte.

Exaltan las manifestaciones de arte monumental por su utilidad para el público en general.

Explicitan la naturaleza de propaganda ideológica del nuevo dispositivo mural, de educación y de combate.

Reivindican “el arte indígena como arte en sí y como modelo social: fuerza étnica que produce una obra popular colectiva y siguiendo su modelo, los muralistas intentan socializar las manifestaciones artísticas” (Ades, 1989/1990: 323-324).

La subversión que producen es de naturaleza estética y política, basada en un pasado desvalorizado y sometido.

Exigen un componente moral en la pintura con un discurso de tono radical.

Tienen como propósito integrar a las masas y generar un cambio social por la educación y por el arte.

Rompen con las jerarquías del sistema culto e incluyen lo popular y las tradiciones de la vida cotidiana.

El Muralismo coincide con las Vanguardias europeas que no adhieren a las propuestas estéticas del “arte por el arte” sino con movimientos pictórico culturales que buscaban modificar la sensibilidad colectiva.

Deben inventar en el campo de las artes visuales una nueva tradición, nuevas técnicas y nuevos soportes, teniendo en cuenta el problema de la identidad cultural.

Hasta aquí, hemos dado cuenta de los dos primeros Proyectos ideológicos.

Diego Rivera y el relato visual

Diego Rivera produce en sus imágenes una *estructura narrativa* de su autoría. Incursiona en nuevas soluciones en el tratamiento del espacio, resultados posibles del análisis de sus estudios en 1920, de pinturas y murales italianos, de los frescos de los conventos coloniales mejicanos y de su formación cubista, anterior. Según Eder (1990), las distintas escenas de la narración siguen una clara sucesión por la señalización y separación entre ellas. La visualización de la Epopeya del Pueblo Mexicano en el Palacio Nacional, nos indica que no hay tal sucesión lineal en las imágenes.

La separación y la señalización que ella menciona, vienen dadas por la forma de los nichos y nichos rematados en arcos de medio punto, de la arquitectura del edificio y no en las imágenes mismas. Sí tomaremos su observación sobre la articulación de una narración con planos que pueden abordarse de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de abajo hacia arriba o a la inversa. Además, Rivera inserta en ellos una escala jerárquica para establecer la cercanía o lejanía espacial al espectador y utiliza el tamaño de las figuras, mayor o menor, para señalar su posición simbólica.

Su formación en el Cubismo tiene influencia en su modo particular de concebir la configuración de las imágenes.

Aparecen aportes de Cézanne y Picasso. Con el primero, nace una nueva noción del espacio pictórico, que excluye distancia, vacío y medidas: un “espacio evocativo” que no se basa en la ilusión. En este espacio los objetos pueden abrirse, distenderse, superponerse, libres de la imitación. El artista crea un mundo con leyes de criterio intelectual propio. Picasso no quiere quedar encerrado en un esquema formal, que puede dar la impresión de unidad de visión. Esta no existe para él (De Micheli, 1968).

Rivera no elabora una narración gráfica lineal ni consecutiva. Cada paño mural es una sumatoria y mezcla concentrada de sucesos sociales, tiempos y personajes desde la Época prehispánica hasta el Siglo XX. No hay unidad de visión, el espacio es “evocativo”, como lo entiende Cézanne, y dentro de este conglomerado de imágenes superpuestas, yuxtapuestas y escalonadas, Rivera incluye retratos a la usanza de los pintores renacentistas italianos, que retrataban a sus contemporáneos y a personalidades reconocibles.

En el Palacio Nacional, sede del Poder Ejecutivo, Rivera pinta su visión de la Historia de México entre 1929 y 1935, cubriendo 276 metros cuadrados de los muros sur, poniente y norte de la escalera principal del Palacio.

Se vale de descripciones realizadas por cronistas como Hernán Cortés, sumadas a datos históricos, arqueológicos y etnográficos de su época.

En los 6 arcos centrales de la escalera, pintó la *Epopéya del Pueblo Mexicano*, plasmando imágenes desde la conquista a la Revolución Mexicana de 1910.

En el muro norte, pinta el *México Prehispánico y la Colonia*. Y en el lado sur, visualizó el *Mundo de Hoy y Mañana* (La Epopeya del pueblo mejicano).

Su Historia es un relato que abarca la época precolombina, Méjico antes de la conquista: la naturaleza de los pueblos, sus dioses, arquitectura, sacrificios, juegos, artes, oficios y leyes. El período colonial con la explotación de los indios, el salvajismo español, la destrucción, el mestizaje, la evangelización y la Inquisición; el Virreinato, los protagonistas de la Independencia; las invasiones extranjeras y la dictadura. Aparecen los héroes nacionales, aspectos de la Revolución y sus repercusiones a futuro.

En 1935, con el presidente Cárdenas, llega a pintar en el muro sur, el *Mundo de Hoy y Mañana*: críticas a la Revolución; el triunfo del Comunismo con la presencia de Karl Marx; la visión de una ciudad industrial en manos de los obreros, con el acompañamiento de los campesinos, en una escala menor (Eder, 1990). Y a Frida Kahlo, con una estrella roja, con hoz y martillo.

Al igual que en el Renacimiento, el espectador puede conocer y reconocerse en las imágenes murales.

Diego Rivera y el cine o cómo aumentar la eficacia de las imágenes

En 1927, Diego Rivera viaja a la URSS como parte de la delegación del Partido Comunista Mexicano para participar en las celebraciones del décimo aniversario de la Revolución de Octubre.

Su presencia es muy valorada por su obra vanguardista realizada en los 14 años pasados en París desde 1907. Viene en representación del país que llevó adelante la primera revolución del siglo XIX (1910) y es protagonista del movimiento muralista mejicano (MOMA/Chronology).

Rivera y Eisenstein tienen oportunidad de conocerse. Rivera adhiere al Manifiesto Octubre y Eisenstein, influido por las imágenes del Muralismo Mexicano, piensa en trabajar en cine en México (Vargas, 2012).

El Grupo Octubre está formado por 28 artistas, fotógrafos, cineastas y arquitectos soviéticos. Critican tanto al realismo socialista como a las vanguardias rusas. Al primero, por propagandista sin innovaciones formales y a los segundos, por valerse de un lenguaje plástico inaccesible a la sociedad masificada. Rivera se acerca más a la línea trotskista por su tolerancia con la expresión artística.

Eisenstein está trabajando en una nueva estética cinematográfica. Rivera reconoce las posibilidades del cine para la transmisión eficaz del arte revolucionario. A su vez, el cineasta se siente atraído por la narrativa épica de Rivera en su recreación de la "Historia de Méjico" (Vargas, 2012).

Eisenstein desea perfeccionar el lenguaje cinematográfico formulando teoría sobre el *montaje*, al que se acerca con la racionalidad de un constructivista.

“Fusiona la filosofía marxista dialéctica y la estética constructivista. Le fascinan los contrastes y las contradicciones visuales que se dan en la dinámica de una película” (Cine y vanguardia, 2007).

Ensayo su montaje de planos o atracciones concebidos como estimulantes fisiológicos de la percepción y de la acción psicológica, con impresiones visuales exactamente calculadas. Con ellos busca la dinamización emocional del espectador, busca un choque emotivo.

La finalidad del montaje es llevar al espectador a la acción.

Con la yuxtaposición de elementos precisos, contrapuestos, produce lo que él llama “Cine-puño” (a diferencia del “Cine-ojo” de Vertov).

En *El Acorazado Potemkin* podemos ver tal montaje de imágenes: cuerpos-luces-objetos triviales-símbolos-rostros-formas geométricas. Alternancia de todos con yuxtaposición.

Rivera utilizará el montaje para producir **movilidad** en la imagen fija e incluso, en quien observa (Vargas, 2012).

Tercer Proyecto ideológico: Diego Rivera en Estados Unidos

Cuando Diego Rivera vuelve de la URSS en 1928, la situación política de Méjico ha cambiado. Empieza el período autoritario llamado *Maximato*.

En 1929, el Gobierno cierra el Comité Central del Partido Comunista mejicano y la sede de El Machete, obligando al partido a pasar a la clandestinidad.

Rivera es expulsado del Partido por trabajar para el gobierno mejicano, convertido en régimen anticomunista, y por su rechazo a plegarse a la ortodoxia Stalinista. La postura de Rivera lo relaciona con León Trotski (MOMA/Chronology). Aun así, ya trabaja con las posibilidades del montaje.

En su artículo “Utopia will not be televised: Rivera at the Rockefeller Center”, Robert Linsley (1994) nos ofrece un panorama del ideario estadounidense posterior a la Primera Guerra Mundial y el entramado que conciben para coordinar los poderes económico, político, militar, industrial y social. También agrega su desarrollo de los medios masivos de comunicación con fines propagandísticos y de control social, teniendo en cuenta que “comunicar es liderar”. Aquí sigue una síntesis de los conceptos más importantes al respecto y cómo Diego Rivera se vio involucrado en este escenario.

Entre 1930 y 1934, Diego Rivera vive en Estados Unidos con el mecenazgo de la elite empresarial del país. Sus comitentes tienen en un principio, una intención exploratoria sobre los usos de la publicidad y del arte. Rivera muestra una actitud abierta frente al Capitalismo americano porque piensa que las nuevas fuerzas productivas liberadas en la industria moderna, traerán un mundo mejor, como puede verse en sus murales realizados en Detroit, en el patio del Instituto de Arte, con el título de “Industria de Detroit”. Para ello toma apuntes y visita fábricas como la Ford Motor Company. En esa época, capitalistas como Rockefeller,

estaban estudiando el uso político del mecenazgo en artes. El apoyo e interés en el arte mejicano, tiene como trasfondo verdadero, mejorar las relaciones con Méjico frente a una posible nacionalización de su petróleo.

Rockefeller Jr. decide invertir en el negocio de la imagen y construye el *Rockefeller Center*, un dispositivo para aunar los poderes sociales y económicos. El Rockefeller Center alberga a la RCA (American Radio Corporation), NBC, Time, Life, Warner Comunicaciones, Associated Press, editoriales de libros y revistas y las emisoras de radio y televisión de Nueva York. Encontramos en él la confluencia de un nuevo consumismo social, nuevas tecnologías y medios masivos de comunicación.

La Primera Guerra Mundial muestra el valor militar de la radiotecnología y la necesidad de una cooperación más estrecha entre industria, gobierno y poder militar. La radio es el medio que provee comunicación en una sola dirección a masas de radioyentes. Para esto existe la RCA. En 1931 Nelson Rockefeller conoce a Diego Rivera y en 1932 le encarga un mural, *El Hombre en el Cruce de Caminos*, para el Rockefeller Center.

El proyecto original tiene la estructura de un tríptico y Rivera incluye imágenes de pantallas de cine y televisión. La segunda versión necesita cambios para llevar la movilidad propia de un film a la imagen fija (Vargas, 2012). Los paneles laterales contienen sistemas políticos antagónicos: socialismo, con nuevas fuerzas de trabajo, educación y salud, y capitalismo, con imágenes belicistas, desocupación, enfermedad y consumo trivial. También se enfrentan una mirada telescópica a otra microscópica en las elipses que se cruzan. En ambos laterales, aparecen espectadores frente a pantallas circulares. La superficie del mural se encuentra muy parcelada con imágenes antitéticas para aumentar el contraste. En el centro de la composición, el pintor coloca la imagen de un obrero manejando una máquina que dirige el entrecruce de caminos. Ambos sistemas coinciden en sus expectativas en el avance científico-tecnológico. Diego Rivera utiliza el montaje para producir sensación de movilidad. La aproximación compositiva de Rivera alude al fotomontaje (Vargas, 2012). Entre las figuras y retratos de personajes conocidos, se destaca la imagen de Vladimir Lenin.

El fresco avanza hasta que el New York World Telegram del 24 de abril de 1933 publica el siguiente encabezado: "Rivera perpetra escenas de actividad comunista en los muros de la RCA y Rockefeller Jr. paga la cuenta" (MOMA/Chronology). El pintor se rehúsa a retirar la imagen de Lenin y es despedido. La cesantía de Rivera produjo una controversia de multitudes entre quienes estaban a favor y en contra de una iconografía de "mensaje público".

Nelson Rockefeller no permite el traslado del mural al Museo de Arte Moderno (MOMA) y lo destruyen entre el 10 y 11 de febrero de 1934.

"La historia del mural de Diego Rivera explica el antagonismo contra el Realismo Social en los años del surgimiento del Expresionismo abstracto, que caracteriza la escena de Nueva York en los años '40" (Linsley, 1994, p. 59).

Robert Linsley (1994) rastrea imágenes populares del Comic y el Arte Gráfico en el mural (Vargas, 2012). El uso de imágenes populares con carga ideológica es deliberado para

impresionar al espectador. Esferas y descargas eléctricas, que aparecen en el mural, así como fotos de experimentos científicos reales, se difunden en los años '30 en ilustraciones de ciencia ficción. Este compendio de imágenes, que aparecen repetidamente en la cultura de masas, en revistas populares de *ciencia ficción*, convertidas en el estereotipo de la cultura popular, están al alcance de Diego Rivera. La mayor parte de estas fotografías fueron tomadas en 1900 en el laboratorio de Nikola Tesla, paradigma del científico/inventor. Linsley (1994) plantea que los relatos de ciencia ficción presentan contenidos que pueden verse en el mural de Diego Rivera y evalúa peyorativamente las revistas de ciencia ficción, atribuyéndoles argumentos débiles pero con ideas grandiosas sobre el Cosmos, sobre el Tiempo y el Espacio, y el Destino Humano. Requisitos de género y de mercado. La coincidencia de contenidos es visible. Pero hay que hacer notar que el gran auge de estas revistas se debe al interés popular acerca del futuro, que despertó el espectacular avance científico y tecnológico en 1920 y 1930.

De origen anglo-sajón, estas revistas se llamaron originalmente "Ficción científica", nombre que explica mejor sus contenidos. Tratan el impacto que producen los avances científicos, tecnológicos, sociales o culturales, presentes o futuros, sobre la sociedad y los individuos. Son un subgénero de la literatura de ficción, cuya verosimilitud se fundamenta en los campos de las ciencias físicas, naturales y sociales, como especulaciones racionales. La primera revista de ciencia ficción estadounidense es *Amazing Stories* (1926), con colaboradores como Julio Verne, Herbert G Wells y Edgar Allan Poe. Linsley afirma que existe un paralelo entre el socialismo utópico y la literatura de los años 1920 y 1930. Se refiere específicamente a las novelas de Herbert G Wells y de Olaf Stapledon, escritores precursores del género ciencia ficción. La obra de Stapledon "Last and First Men" de 1930, fue ampliamente leída y discutida en Estados Unidos. La formación de ambos escritores es sólida en historia, filosofía y ciencia, en el caso de Wells. Desde una ideología de izquierda, abordan temas como la lucha de clases, el antiimperialismo, el antibelicismo, la ética en el uso de la ciencia, la evolución biológica, la ingeniería genética, el cosmos, el desarrollo de la inteligencia y más. En el caso de Stapledon, concibe la evolución de la Humanidad sobre la base de la dialéctica hegeliana. A lo largo de su artículo, Linsley (1994) se refiere al socialismo de Rivera como utópico e ingenuo y que sólo podría funcionar en un campo cultural como la ciencia ficción, el utopismo científico la publicidad y la literatura utópicas. Pero en la década de 1930, el capitalismo miraba con recelo la proyección que el socialismo podía tener. Los calificativos de "utópicos" son lanzados por Linsley en 1994, con otros ciclos históricos ya transitados. "En 1933, el establishment de empresarios es muy consciente de que el poder de desarrollar imágenes del futuro, es la precondition necesaria del poder para determinar lo que el futuro será" (Sarnoff en Linsley, 1994: 58). "El poder de comunicar es el poder de liderar. La nación con más maestría en este poder está equipada para el liderazgo en muchas otras áreas de emprendimientos nacionales e internacionales" (Sarnoff en Linsley, 1994: 55).

Rivera nos muestra un futuro en el que el progreso técnico-científico está inseparablemente unido al cambio social. Pero "cuando los capitalistas sueñan con el futuro, sueñan con un

control centralizado y una comunicación en una sola dirección” (Sarnoff en Linsley, 1994: 55). Quieren un cambio tecnológico-científico con estabilidad, es decir, con un *status quo social*. En 1934, el Gobierno de México autoriza a Diego Rivera para reproducir una versión modificada del mural de la RCA, en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, con el nombre de *El Hombre Controlador del Universo*.

Bibliografía

- Ades, D. (1990). *Arte en Iberoamérica 1820-1980*. Centro de Arte Reina Sofía: Quinto Centenario Turner
- Bargellini, C. (1991). *Diego Rivera en Italia*. En línea. Disponible en: <www.analsiieCineyvanguardia-Cineyconstructivismo>.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen/ Historia de la Mirada en Occidente*. Barcelona: Ediciones Paidós
- De Micheli, M. (1968). *Las Vanguardias Artísticas del Siglo Veinte*. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba.
- Eder, R. (1990). “Muralismo mejicano: Modernidad e identidad cultural”, en Moraes Belluzzo (1990). *Modernidade: Vanguardias artísticas na America Latina*. Editora UNESP
- Linsley, R. (1994). “Utopia will not be televised: Rivera at Rockefeller Center”, en *Oxford Art Journal*, Vol. 17, N°2. Pp.48-62. MOMA/Chronology . En línea. Disponible en: <www.moma.org/interactive/exhibitions/rivera/chronology>.
- Vargas, D. (2012). “Cine Puño/Muros Puño. De la teoría del montaje y su aplicación al fresco en el RCA”. En *Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*. Laboratorio de Arte Alameda. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- *Notas: Las imágenes murales de Diego Rivera mencionadas en el capítulo, pueden encontrarse en Internet como: Diego Rivera en el Palacio Nacional o Murales Diego Rivera en Palacio Nacional. <www.chilango.com/la-epopeya-del-pueblo-mejicano-x-diego-rivera>. Y para las de Rivera en RCA y Palacio Nacional de Bellas Artes: Hombre en el cruce de caminos Diego Rivera.*

CAPÍTULO 9

Comer o no comer. Modernidad artística brasileña y emergencia latinoamericana

Fabiana Di Luca y Magdalena Pérez Balbi

Introducción

La Semana de Arte Moderno en San Pablo, en 1922, aparece como el hito inicial del modernismo artístico brasileño¹. Al igual que en el resto de los países latinoamericanos en los que se desarrollaron diversos movimientos de vanguardia, este modernismo no apela a la reproducción de los cánones europeos sino a la construcción de una modernidad propia a partir de la *metáfora antropofágica*: navegar entre los preceptos vanguardistas (lo “moderno”), así como entre los legados del propio pasado (lo “arcaico”) en pos de una reafirmación de lo local con el fin de producir formas expresivas que den cuenta del proceso particular de la modernidad latinoamericana. Un diálogo de migraciones poéticas (y también políticas, virtuales o físicas, antropológicas o de exilios) en el que el otro es deglutido y procesado a la luz de la coyuntura y la historia local.

La metáfora antropofágica nos permite leer las búsquedas estéticas y políticas del propio Movimiento Antropofágico pero también del Muralismo Mexicano, el Creacionismo chileno, el Martinierrismo rioplatense u otras experiencias más allá de la pertenencia a un movimiento particular. En este capítulo, nos centraremos en el proceso brasileño y en el valor de esta metáfora desde la cual leer la tensión arcaico –moderno/cosmopolitismo– nacional; como así también para pensar la relación entre lo real y lo fantástico o maravilloso.

Antecedentes. San Pablo y la Semana de Arte Moderno

La Semana de Arte Moderno, realizada en el Teatro Municipal de San Pablo, del 11 al 18 de Febrero de 1922 consolidó la *presentación en sociedad* del grupo, aun cuando no fuera la primera exposición de arte moderno en la ciudad². Lecturas de poesía, danza, conciertos,

¹ Oswald de Andrade diferenciaba las palabras *modernidad* y *moderno* por un lado, y *modernismo* por otro. El objetivo de tal precisión lingüística es diferenciar el impulso transformador del grupo que abarcaba no sólo a diversas artes, sino incluso a la concepción de la sociedad, el hombre y sus prácticas, de la adopción academizante de ciertos rasgos de estilo característicos (de Andrade, 2008).

² En 1917, Anita Malfatti exponía pinturas de influencia postimpresionista, desafiando el naturalismo fotográfico a través de distorsiones angulares y colores fauvistas. Malfatti había estudiado en Berlín y vivido en Estados Unidos antes de regresar a su país.

exhibiciones artísticas y conferencias movilizaron a la sociedad paulista durante cuatro días y tres noches. Según Di Cavalcanti, uno de los ideólogos del evento, esta fue “una semana de escándalos literarios y artísticos pensados para poner incentivo en el ombligo de la burguesía de San Pablo” (Sullivan, 1993).

¿Por qué en San Pablo? La Academia Imperial de Bellas Artes, en Rio de Janeiro, se había fundado en 1826. A diferencia de Rio, San Pablo no tuvo Escuela de Bellas Artes hasta 1925, es decir, una vez en marcha distintas experiencias vanguardistas locales. De manera similar a la situación de Buenos Aires, la irrupción vanguardista se produce en el marco de una *institución-arte* todavía en formación por lo que, podríamos decir, que se cuele entre las grietas en lugar de producir una ruptura con un academicismo fuerte y consolidado. Al igual que en otras ciudades latinoamericanas, el principal estilo pictórico (académico) de principios del siglo XX continuaba siendo el Impresionismo. El postimpresionismo de Gauguin, Van Gogh y Cézanne tendría una influencia despareja y tardía.

Por otro lado, desde finales de siglo XIX San Pablo se consolidaba como un estado económicamente renovador. En los años veinte, la primera posguerra promovía el comercio con los grandes centros económicos del mundo y forjaba una incipiente industrialización. El estado paulista vivía una euforia desarrollista articulada con el creciente sentimiento nacionalista en todo Brasil, en consonancia con la celebración del centenario de la independencia. De esto son ejemplo las formas de inspiración nativista de las decoraciones callejeras en Río de Janeiro durante la Gran Feria Internacional de 1922, la música popular dominada por ritmos afro-brasileños y el regionalismo que resurgía en la poesía y la prosa de esta segunda década.

Es en este contexto en el que se formará el grupo de los *futuristas* o *modernos* integrado por Anita Malfatti, Emilio Di Cavalcanti, Oswald y Mario de Andrade y Brecheret. Luego se unirían Menotti del Picchia, John Graz, Regina Gomida Graz y Do Rego Monteiro, y los escritores Sergio Milliet y Rubens Borba de Moraes. Todos volvían de una estadía de formación en Europa. Cuando se realiza la Semana de Arte Moderno, el grupo ya estaba consolidado. Desde la muestra de Malfatti en 1917, las exposiciones y publicaciones literarias tuvieron patrocinadores social y financieramente poderosos, que pusieron en circulación en el campo artístico paulista las tendencias modernistas europeas en un medio cultural y artístico que aún seguía siendo provinciano (Amaral, 1984).

En este contexto contradictorio, que se debate entre la información internacionalista y una nueva búsqueda de raíces, se irá cocinando el movimiento antropofágico.

Movimiento Antropofágico

Por primera vez, el hombre del Ecuador va a hablar
OSWALD DE ANDRADE, *Cuaderno de notas* (1925)

Contra la Memoria como fuente de costumbre. La experiencia personal renovada
OSWALD DE ANDRADE, *Manifiesto Antropófago* (1928)

Entonces llegó el tiempo de la bajada antropofágica. Vamos a comer todo de nuevo
MARXILAR (seudónimo de O. De Andrade en la Revista de Antropofagia)

*La poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y ocre
en los verdes de la Favela, bajo el sol cabralino, son hechos estéticos.
El carnaval de Río es el acontecimiento religioso de la raza. Pau-Brasil. Wagner naufraga
ante las escuelas de samba de Botafogo Bárbaro y nuestro. La rica formación étnica.
Riqueza vegetal. El mineral. La cocina. El vatapá, el oro y la danza”*
OSWALD DE ANDRADE, *Manifiesto Pau-Brasil* (1924)

El movimiento antropofágico es una revolución estética que conmoverá profundamente la cultura brasileña y los modos de ver y pensar diferentes manifestaciones artísticas que le precedieron y sucedieron en toda Latinoamérica. Podríamos analizar el arte americano desde la colonia a partir de la metáfora antropofágica. Y podríamos ir más allá y rastrearla en las vanguardias europeas (con *Antropofagia* de Alfred Jarry en 1902, y el *Manifiesto Canibal Dadá* de Picabia en 1920), e incluso encontramos con una apología a la antropofagia en el siglo XVI, cuando Michel Montaigne escribe *De los Caníbales*.

Los antropófagos en tanto movimiento estético decididamente iconoclasta, recuperarán simbólicamente el canibalismo de los tupinambá como matriz de transformación de lo que era lusobrasileño (o aún lusitano) en el Brasil de comienzos del siglo XX. La herencia reivindicada de los tupinambás no es el del *buen salvaje* (teorizado por Rousseau en la Francia ilustrada) sino el *mal salvaje*, el desobediente.

Para los antropófagos el Brasil moderno no comenzará en el 1500 cuando llegan las primeras carabelas de Portugal, sino en 1554, año en que el obispo Sardinha (primer obispo de Salvador de Bahía) es devorado por los indios. Oswald de Andrade fechará la escritura del *Manifiesto Antropofágico* en el año 375, “año de la deglución del obispo Sardinha”, y lo firmará en Piratininga, nombre indígena de la ciudad de San Pablo. Cabe aquí citar una coincidencia reveladora: en su poema *Fundación mítica de Buenos Aires* (1929), Jorge Luis Borges incluye un par de versos que dicen “el sitio / en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron”. Esta alusión a la muerte y deglución del descubridor europeo del estuario del Plata, el navegante portugués al servicio de la corona española Juan Díaz de Solís, puede servir como clave para comprender la actitud estética del propio Borges. En otro texto muy famoso, *El escritor argentino y la tradición*³ lo que se propone es deglutir y asimilar desde América todas las mitologías, todos los estilos, todas las escuelas, entendiendo que “nuestro patrimonio es el universo”. Si bien Borges no apela a la metáfora de la antropofagia, su posición (que para algunas miradas superficiales resulta conservadora, desapasionada y hasta pasatista) es análoga a la de los brasileños antropófagos.

La ética antropofágica va construyendo una teoría de *mestizaje* que pone en crisis el régimen identitario de la sociedad y la lengua pulverizando toda noción de fijeza. Torna

³ Transcripción de una conferencia dictada en 1951 pero que sistematiza temas, enfoques y actitudes previas del autor, en Borges, J. L (1932)

completamente secundarios la noción de *fuelle* como la de *influencia*, las de *préstamo* y *pureza*. En su actitud parricida construye una ética en la que tanto los propios legados (el pasado, lo arcaico, lo local) como lo foráneo (lo moderno, lo civilizado, lo europeo) están disponibles para ser devorados. Pero es devorar para digerir, al término de la cual uno no guarda para sí lo que se ingirió, sino que lo exporta transformado para compartirlo con otro. Hay una incorrección política, cultural, antropológica en el gesto de devorar a otro, pero también una enorme capacidad de movimiento y diálogo con la Historia y la contemporaneidad de un país –y un continente– que se debate entre los modelos imperiales y nacionales.

Como escribe S. Rolnik (2007)

No es a cualquier otro que se devora. La elección depende de evaluar cómo su presencia afecta al cuerpo en su potencia vital [...] Tragar al otro como una presencia viva, absorberlo en el cuerpo, de modo que las partículas de su admirada y deseada diferencia sean incorporadas en la alquimia del alma, y así se estimule el refinamiento, la expansión y el devenir de uno mismo.

Como en Europa, los manifiestos y revistas son el medio de divulgación por excelencia del nuevo lenguaje. Es a partir de estos soportes que los escritores y artistas vanguardistas encontrarán el modo de fundar una postura estética y política desde la cual se posicionan frente a los legados y lo foráneo, y a la vez plantear una serie de puntos programáticos que funcionarán como plataforma de acción. En este sentido las obras (literarias o visuales) deben ser leídas como parte de esta trama paratextual, como diálogos entre el lenguaje pictórico, poético, filosófico, histórico y político. La obra de Tarsila do Amaral en diálogo con los textos de Oswald de Andrade o Mario de Andrade adquiere una densidad y una complejidad que permite una mayor comprensión de la trama histórica, étnica y cultural de Brasil⁴.

La revista *Klaxon*, bajo la dirección de Mario de Andrade, se publica por primera vez en mayo de 1922 y durará hasta enero de 1924. Al igual que *Martín Fierro* o *Proa* en Buenos Aires, es un modelo de revista de vanguardia abierta al internacionalismo. Tuvo representantes en San Pablo, Bruselas y Ginebra con colaboradores extranjeros, e incluso escritores locales que publicarán en francés. Esta revista acompañará el desarrollo del modernismo de esta primera etapa *pre antropofágica*.

En el *Manifiesto Pau Brasil* (1924) Oswald de Andrade resuelve la tensión entre lo local-regional y lo internacional al reconocer el contraste como característica singular de la cultura brasilera: “Tenemos la jungla y la escuela”, como metáfora del paisaje tropical y el nuevo paisaje industrial moderno, y como metáfora de posibles cruces entre la academia y otros saberes *incorrectos* locales.

⁴ Para comprender la inserción en el medio cultural paulista, recordemos que desde el segundo número las Revistas de Antropofagia se publicaban como un suplemento del Diario de San Pablo.

En el primer número de la *Revista de Antropofagia* (mayo de 1928)⁵ se publica el Manifiesto Antropófago, continuando la diatriba entre lo moderno y lo primitivo, lo propio y lo foráneo, proponiendo “devorar las influencias, digerirlas cuidadosamente y convertirlas en algo nuevo”.

Avanzada la década del '20, los “ismos” europeos ya han sido *digeridos* y la antropofagia buscará asimilar la presencia del elemento foráneo en un intento, como plantea Schwartz (1991), de pasar de una política de importación a una de exportación. Luego del momento ciclópeo de la primera generación futurista que mencionara De Andrade en el *Manifiesto Pau Brasil*, aparecerá una actitud más reacia a incorporar materiales extranjeros y una búsqueda más explícita por el color o el carácter local desde esta voluntad antropofágica.

Dos obras pictóricas se configuran como hitos de la Antropofagia Brasileña: *Abaporu* (1928) y *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral⁶.

Tarsila regresa a Brasil luego de una primera estadía en París en 1922. Allí se vincula con los artistas que habían organizado la Semana de Arte Moderno (Anita Malfatti, Mario y Oswald de Andrade y Menotti del Picchia) con quienes forma el Grupo de los Cinco. A finales de ese mismo año, en plena ebullición modernista, Tarsila regresa a Europa. Viajará junto a Oswald por Portugal y España y, de nuevo en París, trabajará en el taller de André Lhote durante tres meses. El poeta Blaise Cendrars les presentará a su círculo de amigos, entre los que están Fernand Léger, Albert Gleizes, Constantin Brancusi, Jean Cocteau, Erik Satie y otros. En París frecuentan a otros vanguardistas brasileños: Anita Malfatti, Vicente de Rego Monteiro, Di Cavalcanti, Sérgio Milliet, Paulo Prado. Al regresar a Brasil en 1924, Tarsila y Oswald emprenden un viaje por el interior de Minas Gerais con Blaise Cendrars. De este viaje surgirá lo que se conoce como el periodo Pau-Brasil de su pintura y el manifiesto homónimo de Andrade.

Este viaje supuso tanto en la obra de Oswald como en la de Tarsila el encuentro con un Brasil de colores intensos, sabores y aromas nuevos, la negritud y lo aborigen, la pluralidad lingüística, las fiestas populares y una naturaleza exuberante. Durante este viaje Tarsila realiza un centenar de dibujos, estudios y bocetos de la vegetación, los animales, la arquitectura y los habitantes de este interior brasileño. Allí ya aparece un tratamiento geométrico de las formas, una apropiación del uso del color en el arte popular al que llama *caipira* y un tratamiento cubista de la organización del espacio.

La síntesis y geometrización de las imágenes de Tarsila se corresponden con una poesía sin ornamento, de oraciones cortas y de imágenes instantáneas de Andrade. Como en la poesía, Tarsila plantea un quiebre crítico con la tradición naturalista que seguía reproduciéndose desde la academia.

Si bien es *Abaporu* (hombre que come hombre, en tupiguaraní) la obra inaugural del movimiento antropofágico, ya en *A Negra*, pintada en 1923, encontramos gesto emblemático

⁵ La revista tendrá dos etapas: de mayo 1928 a febrero 1929 será la “primera dentición”, y marzo a agosto de 1929, la “segunda dentición”.

⁶ Nos detenemos en la biografía y producción de esta artista por ser emblemática del Movimiento Antropofágico. Al final del texto se sugieren obras representativas de otros artistas mencionados a lo largo del texto, como imágenes complementarias a los contenidos desarrollados.

del itinerario antropofágico: interpelar los orígenes del Brasil desde una estética absolutamente vanguardista. El tratamiento cubista y constructivista de esta figura femenina que es una mujer negra, introduce ya en la obra de Tarsila las tensiones propias del modernismo vanguardista latinoamericano: nacionalismo (la negritud como carácter local) versus universalismo (lenguaje pictórico) o la oposición cultura popular versus cultura académica. Si nos detuviéramos en un análisis particular de esta obra veremos como Tarsila devora tanto una tradición de tratamiento de componentes afros o *primitivos* como **exotismo** en el arte europeo que va desde Gauguin a Brancusi, pasando por Picasso y Leger, como así también esculturas populares en las que aparece la divinidad de Iemanjá o incluso una fotografía familiar en la que vemos a la nodriza negra de Tarsila en un posición idéntica a la de A Negra Vidal, 2011).

Con *Abaporú*, Tarsila continúa las búsquedas estéticas ya planteadas en su período paulista pero es a partir de esta obra que se sumerge en las visiones de su inconsciente, motivadas por los sueños, así como en el imaginario procedente de las historias de hechizos, leyendas y supersticiones escuchadas a lo largo de su infancia como otra forma de la brasileidad. A partir de este momento encontramos pinturas y dibujos donde los paisajes están habitados por seres fantásticos y vegetación exuberante que denominó como *paisajes antropófagos*. Entre estas obras se encuentran *A Lua, Distância, O Lago, O Sapo, O sono, O Touro* y *Urutu* (todos de 1928). Esas mismas imágenes, a partir de las categorías vanguardistas europeas serán pensadas como surrealistas por buena parte de la crítica.

En 1929 pinta *Antropofagia*, obra que conjuga *A Negra* y *Abaporú*. Si en *A Negra* Tarsila intentó incorporar lo nacional al arte introduciendo los elementos populares en clave cubista, en *Antropofagia* más que revitalizar los valores estéticos, esta pintura parece un ejercicio de síntesis propuesto por Oswald en el manifiesto. Más esquemáticas que en las obras anteriores, aquí las figuras pierden detalles del rostro y de otras partes del cuerpo como las uñas del pie, por ejemplo. Son seres esencialmente simbólicos: si la pregnancia del seno femenino evoca el símbolo de la madre, la abundancia, nutrición y fertilidad; la vegetación exuberante y los pies descomunales en contacto con la tierra refuerzan esa idea.

Antropofagia más que revitalizar los valores estéticos, traza un imaginario simbólico y mítico propio que nos conecta directamente con el carácter local. Como lo hará Wilfredo Lam invocando a los *orixas* y a una mítica selva en Cuba; o Tamayo en su cosmogonía de seres mitológicos prehispánicos en México que recuperará desde una actitud también antropofágica: “ser mexicano, nutrirme en la tradición de mi tierra, pero al mismo tiempo recibir del mundo y dar al mundo cuanto pueda: éste es mi credo de mexicano internacional”⁷.

El viaje al interior del propio país y de la propia historia (como lo hará también Rivera en México, Mariátegui en Perú, Lam en Cuba, o Berni en Argentina) como parte del proceso artístico, como posibilidad de encontrarse con lo propio, los legados desde una mirada

⁷ Conversación entre Rufino Tamayo y Víctor Alba en torno al indigenismo, en 1956 (Sainz, 2000).

atravesada por la experiencia de la modernidad, pero también como posibilidad de inventarse un nuevo modo de crear⁸.

Antropofagia, el valor de una metáfora

*Procuré saber dónde cogían aquel oro y todos me señalaban una tierra frontera
déllos al poniente (...) pero todos dezían que no fuese allá porque allí comían los
hombres, y entendí entonces que dezían que eran hombres caníbales.*

CRISTÓBAL COLÓN

El instinto Caribe
OSWALD DE ANDRADE, *Manifiesto Antropofágico*, 1928.

Desde las primeras figuraciones del Nuevo Mundo (cartas, ilustraciones, crónicas y cartografías) aparecerá la figura del caníbal acompañando los procesos de expansión europea primero en el Caribe, luego México, Brasil y el resto de América. Como dice Carlos Jaúregui “la imagen del caníbal es usada para formular a América como lugar epistemológico, lugar de deseo y lugar de dominación, y a Europa como centro geopolítico del mundo y de la Historia” (2008:79). Los relatos e imágenes de América en el sistema imperial español intentaban fijar al *otro* como devorador de carne humana y como un enemigo belicoso de la Corona, digno de servidumbre y sujeción colonial. Si esta imagen supuso largos debates en torno a la existencia o no del alma indígena y justificó en un primer momento una *pedagogía misionera* que pretendía redimir los salvajes caníbales, en la misma medida que avanzaba la conquista sobre el dominio y la extracción de riquezas, el asunto del canibalismo será menos una cuestión religiosa y moral y cada vez más una cuestión de consumo de las fuerzas de trabajo por parte de los encomenderos.

A partir de la segunda mitad del XVI América será convencionalmente representada como *Canibalia*⁹. El Nuevo Mundo es objeto y mercancía del consumo europeo, y como tal es representado y nombrado. El nombre Brasil proviene justamente de una madera (y la tintura

⁸ Una actitud similar coexistió en la música brasileña de tradición escrita: a la manera de un Bela Bartok en Hungría, Heitor Villalobos estudió a la vez, y muy profundamente, la música originaria brasileña y el legado de Bach, a partir de los cuales propuso una música de una potencia y una originalidad avasallantes. El título genérico de una de sus series de composiciones resulta bastante significativo: *Bachianas Brasileiras*. Su actitud hacia los legados –foráneos o locales– marcó a buena parte de la música popular brasileña que no ha dejado de rendirle tributos: está en el movimiento de la Bossa Nova y en el Tropicalismo. Haciendo explícita la ascendencia antropofágica de la música brasileña, la cantautora Adriana Calcanhotto compuso una canción titulada *Vamos comer Caetano* (en alusión al cantautor tropicalista Caetano Veloso).

⁹ En “La crisis de la Filosofía Mesiánica” (Tesis para concurso de la Cátedra de Filosofía en la Universidad de San Pablo en 1950) Oswald parte de una defensa de la antropofagia diferenciándola del canibalismo que estigmatizó al indio americano como un “mal salvaje”. Para ello rastrea en el mismo Homero la existencia en Occidente de rituales antropofágicos como una característica del hombre primitivo:

No lo hacían por gula o por hambre. Se trataba de un rito que encontrad también en otras partes del globo, expresa un modo de pensar, una visión del mundo que caracterizó cierta fase primitiva de toda la humanidad [...] Como acto religioso, pertenece al rico mundo del hombre primitivo. Su sentido armónico y comunal se opone al canibalismo, que viene a ser la antropofagia por gula y también la antropofagia por hambre.

que de ésta se extraía) que encontró altísima demanda en la naciente industria textil en Normandía. América surge entre imágenes de caníbales de apetitos extremos y extremos apetitos por las mercancías.

Podríamos pensar al Movimiento Antropofágico como una inversión de la metáfora, si el carácter antropofágico-canibalista fue desde donde se construyó una mirada del *otro* desde Europa que justificó la conquista civilizatoria de occidente, esta misma condición permitirá repensar esa relación conflictiva, trágica con occidente como un modo de apropiación vital y creativa del *otro*, en este caso de la modernidad europea y del propio pasado que ya no se piensa como tradición en el sentido de mandato, sino como legados que pueden ser reactualizados.

Volver sobre el carácter antropofágico del hombre americano como posibilidad de recuperar positivamente la figura del indio en la historia americana¹⁰; así también como un modo de resolver desde el arte americano postcolonial el conflicto, la tensión con la cultura europea. Modos de apropiación, resistencia y lucha. Pero también recuperar el ímpetu antropofágico entendiendo el contexto de principios del siglo XX, definido por el pasaje de un imperialismo centrado en Europa a uno centrado en Estados Unidos y los intentos latinoamericanistas de pensar América desde América. Es el momento de surgimiento de movimientos indigenistas en México y Perú, de la Revolución Mexicana (1910), de la publicación de *Patria Grande* (Manuel Ugarte, 1922) y *La Raza Cósmica* (José Vasconcelos, 1925), de la revalorización por parte de escritores, intelectuales y políticos de *Nuestra América* de José Martí (de 1891), de la consolidación de los modelos nacionales (Cárdenas, Vargas, Irigoyen y Perón), de los procesos de modernización de la producción y de democratización de la política¹¹.

Una apuesta por la autonomía

*¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”
“[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una
alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de
una iluminación
inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad
ALEJO CARPENTIER, *El reino de este mundo* (1949)*

La Modernidad en Latinoamérica se caracteriza, entre otros aspectos, por la fluidez de los intercambios entre las metrópolis, sean éstos de revistas y publicaciones, de exposiciones o de los viajes (de artistas locales hacia la revulsiva y controversial Europa, pero también de artistas e intelectuales europeos hacia una mítica e inquietante América). Este intercambio que es parte de la

¹⁰ Como señala Mariano Dubin “la antropofagia surge como un concepto positivo desde el cual recuperar una nueva voz del indio o un nuevo concepto de mismo que lo ubique, tanto en la tradición estética brasileña como en la historia brasileña, en un nuevo status, a través de una estética de vanguardia” (2011, s/p)

¹¹ Un recorrido que tiene como hitos el *Ariel*, del uruguayo José Enrique Rodó y el *Calibán* del cubano Fernández Retamar. El primero de esos ensayos, producido en el contexto del movimiento modernista latinoamericano –al cual Rodó adscribía– toma los personajes de *La Tempestad* de Shakespeare –Ariel, Calibán, Próspero– para plantear la oposición entre idealismo y materialismo. En él, Calibán representa la negatividad del materialismo. En el contexto de la Revolución Cubana y los procesos emancipatorios en el Tercer Mundo, Fernández Retamar presenta al caníbal Calibán como sujeto popular revolucionario.

conformación de una vanguardia latinoamericana implicó la incorporación de artistas americanos a movimientos vanguardistas europeos (como Wilfredo Lam, Roberto Matta y Antonio Berni, que se incorporan formalmente al movimiento surrealista) o la adscripción (¿antropofágica?) que hizo Bretón de artistas como Frida Kahlo, Diego Rivera y Manuel Álvarez Bravo al surrealismo luego de su estadía en México. Pero también la radicación de artistas europeos en Latinoamérica: Remedios Varo, Wolfgang Paalen y Leonora Carrington en México, o Lasar Segall y Blaise Cendrars en Brasil, por ejemplo, cuyas obras se vieron atravesadas por este *nuevo* continente. Estos intercambios que forjaron la modernidad en América pueden ser leídos en términos de *filiaciones* más o menos recíprocas, pero traducen cierto sesgo eurocentrista porque implica pensarlas desde categorías europeas: el Surrealismo, el Constructivismo, el Futurismo *en* Latinoamérica. Nos interesa detenernos en la idea de *modernidades paralelas* u *otras modernidades* como posibilidad de pensarnos más autónomamente. El pensamiento antropofágico se inscribe en esta búsqueda y en esta apuesta. Pero también otras categorías propuestas por escritores como la de *real maravilloso* de Alejo Carpentier o *realismo mágico* formalizado por Miguel Ángel Asturias y Gabriel García Márquez, o *barroco americano* de Lezama Lima, como un contrapunto a la noción de surrealismo.

Si bien estos diálogos suponen una afectación recíproca pensarlos - desde la metáfora antropofágica o de las categorías americanas que piensan lo fantástico en el arte local- nos permite no sólo valorizar el carácter autónomo y cosmopolita de estas búsquedas, sino también entender las particularidades. La obra de Frida Kahlo, pero también la de Wilfredo Lam o Rufino Tamayo (artistas contemporáneos a los antropófagos) expresan un universo que, más que responder al *programa* surrealista, reflejan un encuentro con su propia condición biográfica (Kahlo) o con la propia tradición mítico religiosa (Lam y Tamayo).

Si lo *real maravilloso* es una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite (Carpentier, 1949), la tarea del artista es también la de un sujeto consciente (o sea político) de cómo lo fantástico, la imaginación, no es sólo un estado onírico o del inconsciente, sino la posibilidad de construir la americanidad a partir de eso real que se revela inconmensurable. Más que un carácter natural, lo fantástico es la posibilidad de construir una identidad propia. Es en este sentido que se cruza con los antropófagos: hay una voluntad política de definir lo local a partir de una ética, de un modo de ser americano irreverente que trastoca un deber ser y un orden eurocentrista que impuso durante siglos una idea del americano como el *mal salvaje* caníbal, así como también impuso un canon sobre qué es *lo real* y qué es *lo fantástico*.

Al visitar los modernismos latinoamericanos desde claves de relectura propias intentamos, de cierta manera, renovar esa actitud antropofágica para *deglutir* los cánones históricamente construidos desde otros centros (Europa y Estados Unidos, pero también desde miradas locales *formateadas* por esas categorías) para seguir comprendiendo las prácticas latinoamericanas desde sus complejidades y especificidades.

Artistas y obras de referencia:

Manuel Álvarez Bravo (1902-2002)

- *Maniquís riendo*, 1930.
- *Parábola óptica*, 1931.
- *Los agachados*, 1932-1934

Emiliano Di Cavalcanti (Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo) (1897-1976)

- *Samba*, 1925, óleo sobre tela, 177 x 154 cms., Obra desaparecida.
- *Cinco mozas de Guaratinguetá*, 1930, óleo sobre tela, 100 x 64 cm, Museu de Arte de São Paulo (MASP), San Pablo.

Tarsila Do Amaral (1886 - 1973).

- *A negra*, 1923, óleo sobre tela, 100 x 80 cms., Col Museu de Arte Contemporânea de Universidade de São Paulo (USP), San Pablo.
- *Carnaval em Madureira*, 1924, óleo sobre tela, 76 x 63 cms., Acervo Fundación José y Paulina Nemirovsky, San Pablo.
- *Abaporu*, 1928, óleo sobre tela, 85 x 73 cms., MALBA- Fundación Constantini, Buenos Aires.
- *Antropofagia*, 1929, óleo sobre tela, 126 x 142 cms., Acervo Fundación José y Paulina Nemirovsky, San Pablo.

Vicente Do Rego Monteiro (1899-1970)

- *Maternidade indígena (Maternidad Indígena)*, 1924, 250 x 104 cms., Acervo dos palácios do governo do Estado de São Paulo.
- *A crucifissão (Una crucifixión)*, 1922, óleo sobre tela
- *Urso (Oso)*, 1925, Col. Jean Boghici, Rio de Janeiro

Frida Kahlo (Magdalena del Carmen Frida Kahlo Calderón) (1907-1954)

- *Los cuatro habitantes de México*, 1938, Óleo sobre asonite. 31,4 x 47,9 cms., Col. Privada, Palo Alto.
- *Lo que el agua me ha dado*, 1938, óleo sobre lienzo, Col. Daniel Filipacchi.
- *Las dos Fridas*, 1939, óleo sobre lienzo. 173 x 173 cms., Museo de Arte Moderno de México.

Wilfredo Lam (1902-1982)

- *La jungla*, 1943, Aguada sobre papel montado sobre tela, 239,4 x 229,9 cms., Museum of Modern Art, de Nueva York
- *Fruta bomba y caña*, 1941, óleo sobre tela. 147,3 x 116,8 cms. Col. Privada, La Habana.

Anita Malfatti (1889-1964)

- *Homem amarelo (Hombre amarillo)*, 1915/6, óleo sobre tela, 61 x 51 cms. Col. Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, San Pablo.
- *Boba*, 1915/6, óleo sobre tela, 61 x 50,5 cms. Col. Museu de Arte Contemporânea da USP, San Pablo.
- *Homen de sete cores (Hombre de siete colores)*, 1915/6, carbonilla y pastel sobre papel, 60,7 x 45 cms.. Col. Roberto Pinto de Souza, San Pablo.

Roberto Matta (Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren) (1911-2002)

- *Invasión de la noche*, 1941, óleo sobre tela, 96,52 x 152,72 cms., Col. San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA).
- *The Vertigo of Eros*, 1944, óleo sobre tela, 195,6 x 251, 5 cms., Col. MOMA New York.
- *The Earth is a Man*, 1940-1, óleo sobre tela, 183 x 239 cms., Col. privada, Chicago.

Lasar Segall (1891-1957)

- *Niño con lagartija*, 1924, óleo sobre tela, 98 x 61 cms, Museo Lasar Segall, San Pablo.
- *Retrato de Mario de Andrade*, 1927, óleo sobre tela, 73 x 60 cms., Col. Mário de Andrade – IEB/USP.
- *Navío de emigrantes*, 1939-41, óleo sobre tela, 230 x 275 cms., Museo Lasar Segall, San Pablo.

Rufino Tamayo (1899-1991)

- *Mujeres de Tehuantepec*, 1939, óleo sobre tela, 86 x 145 cms., Col. Museo Rufino Tamayo, México DF
- *El grito*, 1947, óleo sobre tela, 101,6 x 76,2 cms., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
- *Mujer en gris*, 1951, 101,6 x 76,2 cms., 195 x 129.5 cms, Col. Museum Solomon R. Guggenheim, New York.

Bibliografía

- Ades, D. (1990). *Arte en Iberoamérica. 1890-1980*. Madrid: Turner.
- Amaral, A. (1984). "Brasil: Del modernismo a la abstracción (1910-1950)", en Bayón, D. (ed.) (1984). *Arte moderno en América Latina*. Madrid: Taurus.
- Borges, J.L. (1997 [1932]). "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión*. Madrid: Alianza.
- Carpentier, A. (2004 [1949]). *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza.
- Constantin, M. T., Wechsler, D. B. (2005). *Los Surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*. Buenos Aires: Longseller.
- De Andrade, O. (1981). *Obra escogida*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

- (2008). “Escritos Antropófagos”, en Laera, A., Aguilar, G. *Selección, cronología y postfacio*. Buenos Aires: Corregidor.
- Dubín, M. (2010). “El indio, la antropofagia y el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade”, en *Revista de Estudios Literarios*, N°44.
- Jaúregui, C. (2008). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Rolnik, S. (2007). “Antropofagia zombie”, en *Brumaria*, N°7.
- Sáinz, L.I. (2000). “Los Rasgos Plásticos de Rufino Tamayo”, en *Revista Casa del Tiempo*, diciembre-enero 2000. En línea. Disponible en: <www.uam.mx/difusion/revista/dic99/sainz.html>. Consultado el 10 de noviembre de 2014.
- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- (1993). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del 20. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Sullivan, E.J (1993). “Birth of Modernity in Latin America”, en Rasmussen, W. (ed.). *Latin American artista of the twentieth century*. Pp. 28-34. Nueva York: MOMA
- Vidal, E. (2011). “Trayectoria de una obra: ‘A negra’ (1923) de Tarsila do Amaral. Una revolución icónica”, en *Artelogie. Dossier thématique: Brésil, questions sur le modernisme*, N°1, En línea. Disponible en: <cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article79>. Consultado el 15 de octubre de 2014.

CAPÍTULO 10

Indigenismo: vanguardia peruana

Claudia Helena Lorenzo

*Identidad e integración, dos temas de Iberoamérica:
ser identitario y deber ser de la utopía integracionista
de nuestros pueblos mestizos.*

JOSÉ MATOS MAR

En su ensayo *Máquinas y palabras*, Mirko Lauer señala, que el vanguardismo peruano de los años 1920, es únicamente literario y especialmente poético y que tiene serios problemas de inserción. La Vanguardia peruana, a diferencia de lo que ocurre en otros países de América Latina, evita la representación plástica. Y es la poesía de Vanguardia, la que intenta llenar este vacío de imágenes mediante letras y palabras, como lo muestran “los caligramas, la intención cinética de descripciones, la búsqueda de nuevos formatos gráficos y el cine”, convertido en obsesión (Lauer, 1990 en Moraes Belluzzo, 1990: 46).

Lauer nos habla de Perú como un país precapitalista, con problemas internos no resueltos. Las Vanguardias, asociadas a las máquinas y al desarrollo de ciudades, son impensables en el país. Y agrega que la relación de Perú con la Modernidad del siglo XX es desencontrada y errática. Habiendo leído este texto, nos cabe una gran duda razonable: ¿Es verdad que no hubo imágenes plásticas de vanguardia en el Perú?

Los caligramas, una de las formas de poesía a la que se refiere Lauer, son poemas en los que frases y palabras forman figuras relacionadas con el tema del poema. Tipografía, caligrafía o texto manuscrito se disponen de tal manera que crean una imagen visual. Los caligramas son una producción poética propia de las Vanguardias, tanto europeas como latinoamericanas. Pero... ¿alguien podría afirmar que los caligramas de Apollinaire están destinados a colmar la ausencia de imágenes de Surrealismo y Cubismo? (Ver caligramas de Apollinaire). En América Latina, muchos escritores crearon caligramas: Carlos Oquendo de Amat, Jorge Eielson, Arturo Corcuera y Martín Adán, todos ellos peruanos; Vicente Huidobro, chileno, y Oliverio Girondo, argentino, entre otros. Oquendo, Huidobro y Adán colaboran con este tipo de poemas en la revista *Amauta*, publicación nacida en 1926, que reunió en sus textos, vanguardia artística y política revolucionaria.

Entre 1920 y 1945, en los ámbitos intelectuales académicos y políticos antagonizaron dos corrientes de pensamiento y acción. Ellas fueron el *Indigenismo* y el *Hispanismo*. El primero de estos movimientos conserva ese nombre a pesar de provenir de dichos peyorativos de sus opositores.

El Indigenismo representa la *vanguardia peruana* en artes plásticas y en literatura, el nacionalismo cultural y el pensamiento socialista. Son los primeros en enfrentar la cultura oficial valorizando al indio, despreciado por los intelectuales hispanistas.

El Hispanismo es la corriente cultural dominante en el estado y la intelectualidad limeña. Representa la política conservadora, nacionalista y católica, que llega a simpatizar con Mussolini y el fascismo italiano. Este nacionalismo conservador e hispanista, vuelve su interés hacia fuentes neobarrocas, como manifestación contra la “norteamericanización” favorecida por el gobierno de Leguía (1919-1930). Comienzan a construirse en Lima fachadas neobarrocas, llegando a su mayor auge entre 1930 y principios de 1940. En el Hispanismo, son los arquitectos quienes mejor proveen el ambiente simbólico de herencia colonial hispana. El peso y complejidad visuales del estilo colonial americano son los recursos que mejor encarnan el clima social: devoto, ordenado y jerárquico. (Tur Donatti, 2013).

El Indigenismo no se destaca ni se instala en la arquitectura: el estilo *neoinca* nunca puede imponerse a las tendencias hispanistas, así como tampoco lo logran otras corrientes modernas a partir de 1945. Pero sí provee novedades formales tanto en la pintura como en la narrativa y se acerca aún más a las mayorías sociales nativas y desclasadas del país. La polémica entre Indigenistas e Hispanistas termina en los años '40. A partir de ese momento, las tendencias de vanguardia pasan a otras corrientes vanguardistas como el fauvismo, el abstraccionismo y el expresionismo. Pero el Indigenismo, con su adhesión a las masas populares y su impulso al cambio histórico, será el catalizador de posteriores producciones intelectuales y de transformaciones del país. El Hispanismo, no (Tur Donatti, 2013). Los Indigenistas permitieron el nacimiento de otras propuestas artísticas en fotografía, teatro, escultura y literatura, tanto en Lima como en Provincias (Tur Donatti, 2013).

Nacer indio en Perú- Mariátegui y la alternativa socialista

La Reforma es una generación nueva, que introduce una lectura indigenista y marxista de la Historia y de la realidad de su tiempo, influida por procesos democráticos y revolucionarios en Latinoamérica y el mundo. Víctor Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui crean organizaciones políticas y estrategias revolucionarias fundamentales en la Historia del Perú del siglo XX. Provocan una insurgencia cultural y política nacionalista, democratizante, indigenista y marxista (Tur Donatti, 2013). José Carlos Mariátegui (1894-1930) es un escritor, periodista y pensador político, peruano, autodidacta. Como ensayista realiza una reflexión, muy influyente, sobre la cultura y la sociedad de su país.

Es el fundador del Partido Socialista Marxista Peruano en 1928. También en 1928 publica sus *Siete ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. En ellos sostiene el materialismo histórico y produce una interpretación marxista de la realidad peruana, heterodoxa con respecto al dogma comunista de su época. Es considerado un modelo de análisis político, social y cultural y se convierte en el iniciador del “ensayo” como materia y estructura de la literatura nacional peruana. En sus siete ensayos trata: la evolución de la Economía peruana; el Problema del Indio; el régimen de Propiedad agraria; problemas de la Educación peruana; la función de la Religión en la vida peruana; el “Regionalismo y Centralismo”; y una revisión de la Literatura peruana, dependiente de la economía.

Desarrollaremos ahora su visión de la economía y la relación que esta tiene con el *problema del indio*:

- -La conquista española destruye el sistema de producción de los incas sin que éste sea reemplazado por otro.
- -La conquista destruye la identidad del país al destruir el sistema socialista en el que se basaba su economía. Dispersa comunidades, el trabajo deja de funcionar de manera solidaria y orgánica.
- -Con el Virreinato la situación se agrava por superponer, al escenario en crisis, una economía feudal.
- -La conquista es un hecho político que interrumpe el proceso autónomo de la nación quechua pero no implica una sustitución inmediata de las leyes y costumbres de los nativos por las de los conquistadores.
- -La Independencia es otro hecho político que no transforma radicalmente la estructura económica y social del Perú. No mejora la situación del indígena por no haber modificado la estructura económica colonial.
- -El régimen feudal es la causa del problema del indio. La existencia de latifundios implica la necesidad de servidumbre que recae en la raza indígena.
- -La economía colonial se une intrínsecamente al capitalismo de tipo mercantil que España lleva al Perú.

La solución es remediar la injusta distribución de la riqueza. Para incorporar al indio a la sociedad, se necesita un sistema socialista. La Modernidad llegaría por la difusión de las ideas socialistas. La unión de Socialismo e Indigenismo produciría la modernización del país, sin romper con la tradición prehispánica y haciendo posible afrontar los problemas nacionales dentro del contexto internacional. El Indigenismo supera una corriente estética para ofrecer un programa de reforma social y económica. El problema del indígena no puede estar ausente de la literatura y del arte (Veres Cortes, 1999).

Mariátegui hace aflorar las contradicciones que existen dentro de la sociedad peruana y la desvinculación del país del contexto internacional moderno.

Perú tiene que interrogarse a sí mismo para encontrar su identidad e individualidad como nación sin desvincularse del mundo moderno europeo (Veres Cortes, 1999).

El Indigenismo en Imágenes- José Sabogal, pintor

José Sabogal (1888-1956), “pintor de indios”, es quien comienza la vanguardia plástica peruana nacionalista. Se desempeña como pintor, grabador, ilustrador de publicaciones y muralista. Representa personajes peruanos en su entorno luminoso, escapando a toda concepción académica. Su inquietud primaria es su preferencia por lo autóctono, acto de independencia cultural y rebelión contra el medio tradicional. La problemática nacional es la médula de su arte. En 1908, a la edad de 20 años, se radica en Roma y recorre Italia. Se sucederán más viajes a partir de 1911: visita las costas africanas de Argelia y Marruecos, pasando luego por el sur de Francia y por España. Sabogal parte de una formación académica y occidental. En Roma se interesa por la obra de artistas del Quattrocento y por objetos realizados por Benvenuto Cellini, como su diseño de joyas y su “Tratado de orfebrería y escultura”, inédito hasta el siglo XVIII, publicado e ilustrado por Salvador Dalí en 1945, en una edición norteamericana. De su estancia en España, porta las influencias de los pintores Ignacio Zuloaga, Valentín Zubiaurre y Hermenegildo Anglada Camarasa.

De Ignacio Zuloaga (1870-1945), pintor español vasco, interesado en la cultura popular, toma aspectos de su composición: Las figuras protagónicas, con un cierto estatismo, se ubican en un primer plano, con fondos de paisajes, interiores, arquitectónicos o simplemente abstractos. Le interesa la identidad cultural de los personajes. Zuloaga le transmite lo que él mismo ha aprendido del postimpresionismo: simplificación, estilización y gusto por la materia pictórica. Plasmar lo esencial y hasta la carencia de ambiente.

Valentín Zubiaurre (1879-1963) es un pintor representante del regionalismo vasco del Siglo XX. Su pintura es costumbrista, regionalista, de personajes populares y trajes autóctonos. Está interesado en describir tanto los rasgos externos como los estados emocionales de los personajes. Representa a pobladores idealizados de su país. El paisaje se une al interior emocional porque importan tanto los tipos físicos como morales. Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959) es otro pintor español, catalán, representante del postimpresionismo. Pasa por un período suntuario y ornamental con cantidad de motivos orientales, adherente al Modernismo. Pero en el siglo XX se aproxima a las vanguardias y produce un tratamiento artificioso de la luz y densos empastes. Estas influencias pueden encontrarse en la obra de Sabogal, tanto en lo que se refiere a la temática regionalista, de rescate de la identidad profunda y moral, como a lo referente a las características compositivas, construcción de la figuración, uso del color y empastes.

José Sabogal retorna a América para establecerse en Buenos Aires. Estudia pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, coincidiendo con Modesto Luccioni y Lino Enea Spilimbergo. Para 1913, decide vivir en Jujuy, donde influenciado por el pintor costumbrista Jorge Bermúdez, se orienta a la observación y el estudio de las artes populares indígenas y a la captación del paisaje, de sus habitantes y del policromado color local.

Regresa a Perú en 1918 e instala su residencia en Cuzco, donde se acentúa aún más su gusto por la cultura popular e indígena.

En 1919 expone en Lima, en los Salones de la Casa Brandes, una serie de obras con el título de "Impresiones del Ccoscco". Es criticado por muchos por su temática andina, contraria a los intereses de su tiempo. Es calificado como "pintor de lo feo" porque utiliza una técnica cruda, que a veces llega a la caricatura en sus estilizaciones figurativas. Así como es criticado, también es valorado por otros, convirtiéndose en uno de los pintores más vendidos del Perú. Tiene la intención de hacer un arte peruano original y propio, que exprese el carácter y la idiosincrasia del Perú. Es moderno en la ejecución de cumbres y valles, luces y colores y sus habitantes exóticos, silenciosos e introspectivos.

Tuvo como antecedente peruano a Teófilo Castillo (1857-1922), quien regresa a Perú en 1905 y establece una academia. Propone una pintura al aire libre y de paisaje local, patios de conventos y lugares tradicionales de la Capital limeña. Sabogal sostiene el tema indigenista con gran expresividad mediante trazos gruesos y fuertes. Sus figuras, son sólidas y casi estáticas, con un color simplificado y armónico. Compone con sentido de síntesis y se compenetra con la espiritualidad de sus protagonistas. Tuvo como discípulos y/ o adherentes indigenistas, a Julia Codesio, Enrique Camino Brent, Cota Carvallo, Camilo Blas, Teresa Carvallo, Felipe Pomar y Mario Urteaga.

Cuando en las dos primeras décadas del Siglo XX, Europa se ve convulsionada por el surgimiento de corrientes artísticas revolucionarias en las artes plásticas, contestatarias y hasta beligerantes contra las tradiciones artísticas e instituciones establecidas del arte, en Perú y en el resto de los países de América Latina, recién se están creando espacios institucionales para el arte y se plantea la construcción de una producción plástica propia e identitaria. En 1918 se crea la Escuela Nacional de Bellas Artes en Perú, hecho decisivo para el desarrollo de las artes plásticas en el país (MALI). Hasta entonces, los artistas peruanos trabajan aisladamente y sosteniéndose económicamente como caricaturistas e ilustradores de revistas. Entre finales del SXIX y principios del SXX, ante la ausencia de Salones y Galerías de arte, los estudios fotográficos se convierten en centros culturales para la exposición de pinturas en Lima y en las provincias. Los jóvenes interesados en una carrera artística, deben viajar a Europa o al exterior para seguir su formación.

Al pintor y diplomático Enrique Barreda se le encomienda buscar en Europa a los futuros profesores de la Escuela. La nueva institución es dirigida por el pintor académico, Daniel Hernández (1856-1932), repatriado de Europa con este plan. Los métodos de enseñanza se basan en la Academia francesa. A estas enseñanzas, se agregan en la Escuela, inquietudes nacionalistas.

La fachada del edificio, proyectado por el escultor y arquitecto Manuel Piqueras Cotoí, es llamada de "estilo neoperuano", combinando aportes precolombinos con arte colonial. De este proyecto arquitectónico, puede deducirse la postura nacionalista de la ENBA. En 1920, Sabogal entra como profesor a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Viaja a Méjico en 1922, donde toma contacto con el Muralismo mejicano. Admira a Diego Rivera y comprende los alcances que el

arte público puede tener en la formación cultural de una nación. Pero el proyecto de Sabogal está marcado por una estética muy alejada del Realismo socialista o de la politización del Movimiento Muralista Mejicano (MALI). Entre 1920 y 1930, también hay otros pintores que trabajan para producir un arte nacional, independientemente de la propuesta de Sabogal.

En 1927 se realiza el “Salón de los Independientes”. Es un espacio alternativo al Indigenismo, promovido desde la ENBA. No se trata de un grupo homogéneo ni programático pero presentan propuestas innovadoras: postcubistas con Carlos Quizpez; expresionistas con Macedonio de la Torre y surrealistas con César Moro, pintor y poeta (MALI). En 1933 y hasta 1942, José Sabogal es nombrado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Su designación en el cargo representa el triunfo del Indigenismo a nivel oficial. Pero una reflexión más detallada, lleva a pensar que su nombramiento puede considerarse un intento del oficialismo para captar el aporte del Indigenismo y evitar la adhesión de este movimiento a los partidos políticos revolucionarios (Tur Donatti, 2013). Mariátegui, revolucionario, nacionalista y marxista, los apoya como expresión de la necesidad de “Peruanizar el Perú”.

Otra mirada nos dice, que “la oficialización del Indigenismo estuvo facilitada por cierta superficialidad decorativista de Sabogal y por su concepción integracionista del racionalismo artístico” (Tur Donatti, 2013: 134).

El reconocimiento oficial al Indigenismo dura sólo los diez años en que Sabogal estuvo en el cargo directivo de la ENBA. En el año 2013, el Museo de Arte de Lima (MALI) reúne en una exposición más de 300 obras entre grabados, dibujos y pinturas, muchas de ellas inéditas, de José de Sabogal. Su importancia supera el ámbito de la plástica: influencia el imaginario colectivo peruano. Participa en la definición del concepto de nación peruana moderna y de su identidad cultural.

Un peruano en Berlín

Luego de trabajar y colaborar en diarios y revistas, José Carlos Mariátegui, lanza en 1918 la revista “Nueva Época”, dirigida por él y por César Falcón. Sólo llegan a publicar dos números, censurada por antimilitarista.

Junto con otros intelectuales y obreros, funda el Comité de Propaganda y Organización Socialista. En 1919, con César Falcón, funda *La Razón* para promover la lucha obrera y la Reforma universitaria. En ese mismo año, el Golpe de Estado de Augusto Leguía le impide la edición del diario por su oposición al nuevo régimen. Se le ofrece una beca para viajar a Europa, que es en realidad un exilio encubierto. Mariátegui acepta y parte para Europa, donde permanece hasta 1923. Recorre Italia, Francia, Alemania, Austria y Checoslovaquia. En este viaje consolidó su formación política-ideológica, que lo aproxima al marxismo y a la Tercera Internacional.

Fue testigo de hechos históricos importantes: huelgas obreras en Italia; las consecuencias de la Primera Guerra Mundial; las reparaciones; la situación alemana y el ascenso del

Fascismo italiano. Sus crónicas de estos sucesos, se publican en el diario *El Tiempo*, tituladas “Cartas de Italia”. Nunca abandona su activismo político ni en Europa ni en Perú.

A la hora de mirar las vanguardias europeas, los países de América Latina hacen foco en París. Y el desconocimiento francés de otras literaturas, hizo que, el *expresionismo alemán* tuviera muy poca difusión en América (Schwartz, 1990 en Moraes Belluzzo, 1990). Y sorprendentemente, nos encontramos con cuatro personalidades de las letras y de la plástica latinoamericanas, que sí tuvieron contacto con el expresionismo alemán por distintas circunstancias. Ellos son Anita Malfatti, Jorge Luis Borges, José Carlos Mariátegui y Mario de Andrade. Anita Malfatti, pintora brasilera y precursora absoluta, viaja en 1910 a Dresden, Berlín y Estados Unidos para seguir su formación plástica, entrando en contacto con las corrientes más avanzadas de su tiempo. Anticipa ampliamente la Modernidad en su país y la Semana del Arte Moderno de San Pablo en 1922.

La presencia de José Carlos Mariátegui en Berlín entre 1922 y 1923, es un hecho sorprendente, que pone en relación al expresionismo con las vanguardias latinoamericanas. Mariátegui conoce la “Galería Der Sturm” y a su propietario, Herwarth Walden. La Galería cuenta con un patrimonio completo de la cultura moderna. Presenta obras de Archipenko, Boccioni, Carrá, Chagall, Ernst, Gleizes, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Leger, Severini, Marc junto con otros artistas Cubistas, Dadaístas y Constructivistas. Funciona también como sala de conferencias. Mariátegui convive con los exponentes de la Vanguardia internacional. Frecuenta el teatro, el cine y la literatura expresionistas.

Walden edita, además, una revista con el mismo nombre, “Der Sturm”, dedicada a temas artísticos. Mariátegui encuentra en Walden un espíritu auténticamente revolucionario de izquierda. Afirma que el Arte debe nutrirse de “móviles sociales”. Opina que, en el Arte, la “libertad” y la “personalidad” han llegado a su fin (Schwartz, 1990 en Moraes Belluzzo, 1990). Es necesario un cambio de paradigma contra la concepción burguesa de “libertad” basada en la acumulación y el sometimiento humano (Idem). También le pide al artista el abandono de la libertad, antepuesta a “valores éticos”. La condición de los artistas es la de “trabajadores intelectuales”. Walden demuestra en su revista y en su Galería cualidades internacionalistas y cosmopolitas. “La experiencia expresionista...a Herwarth Walden le ha abierto y aclarado amplias perspectivas históricas y sociales. ‘Der Sturm’ es para él, al mismo tiempo, un puesto de observación práctica y un instrumento de elaboración teórica” (Mariátegui 1927 en Schwartz, 1990: 95).

En este viaje a Europa, Mariátegui no sólo consolida su formación política. Tiene la posibilidad de convivir con las producciones y concepciones artísticas de vanguardia, que completan su formación cultural y estética. La concepción de Walden de un arte y un artista antiburgués, revolucionario y de izquierda, coincide con la ideología de Mariátegui. Vuelto ya a Perú, en 1926, funda la revista *Amauta*. Mariátegui sigue recibiendo las publicaciones alemanas. Divulga las vanguardias y sus autores expresionistas preferidos: Remarque, Latzko, Glaesser y Renn (Schwartz, 1990 en Moraes Belluzzo, 1990).

El nombre de la revista *Amauta* deriva de una palabra quechua que significa “sabio” o “maestro”. Así muestra su adhesión a la raza y un homenaje al Incaísmo. Pero en un “Perú Nuevo”, hay que buscar otra acepción para *Amauta*: hay que crearla nuevamente. Con este sentido, se dedica en particular a los problemas de Perú e incluye un suplemento titulado “Boletín de defensa indígena”. Las portadas y caricaturas de *Amauta* están a cargo de José Sabogal, quien es su Director Artístico desde 1926.

Une en sus textos vanguardia artística y política revolucionaria. Las corrientes de arte revolucionarias contemporáneas no se aferran a destruir o renovar técnicas. Su contenido será el rechazo y ridiculización del espíritu burgués en todas sus formas posibles (Mariátegui, 1926). Es por esto que Mariátegui admira a los surrealistas, Bretón y Aragón, y los textos Dadaístas.

Se plantea estudiar los problemas internos del Perú pero insertándolo en el mundo. Es necesario estudiar todos los movimientos de renovación políticos, filosóficos, artísticos, literarios y científicos. “Todo lo humano es nuestro” (Mariátegui, 1926). Mariátegui quiere la integración del Nuevo Perú, primero, con América Latina, y luego, con los otros países del mundo. La revista tiene alcance nacional e internacional. Contribuyeron en *Amauta* intelectuales, escritores y artistas plásticos como Marinetti, Borges, Unamuno, Bretón, Hidalgo, Vallejo, Vasconcelos, Dr. Atl, Sabogal, Bernard Shaw, Pettoruti y George Grosz. También difundió nuevas corrientes de pensamiento europeo como el psicoanálisis.

Indigenismo y Vanguardia, ¿Son conceptos antitéticos?

Las vanguardias europeas del siglo XX se caracterizan por su rebelión contra las tradiciones academicistas en arte; por su cuestionamiento del concepto mismo de obra; por interrogarse sobre el papel de artistas e intelectuales en la sociedad; piensan qué función debe adjudicarse al arte, y su actitud contestataria frente a las Instituciones reconocidas del circuito artístico. Algunas son más beligerantes que otras. Y hay casos con pretensiones internacionalistas. Todas estas vanguardias surgen en países europeos que han llegado a la conformación de Estados Nacionales Modernos, posibilidad que se inicia con la Revolución Francesa (1789) y nos referimos a Francia, Italia (unificada en 1871), Alemania (unificada en 1866) y Rusia, luego de la Guerra de los Balcanes, hacia 1912-13. Salvo la última, los países restantes habían pasado ya por las dos primeras Revoluciones Industriales (1786 y 1880) y transitaban el inicio de la tercera. En el siglo XX, la formación de Estados Nacionales favorece el desarrollo del Capitalismo. Pero este supera rápidamente los límites de los Estados y entonces, se concibe el desarrollo de los Imperialismos. Estos hechos generan la línea que conduce a la Primera Guerra Mundial. En los países que han sido colonias, como Perú, las situaciones son bien diferentes. El Modernismo induce al cambio pero hay cuestiones propias que atañen a su independencia, su identidad cultural y nacional y el problema de la integración, tanto interna como externa, tratando de insertarse en el mundo moderno.

El nacionalismo va de la mano con la problemática identitaria.

A principios del siglo XX las definiciones políticas de Nación, se encuentran con nuevas teorías etnolingüísticas, que plantean a la raza y a la lengua, como los componentes decisivos de la noción de *nación*. La sociología positivista hace confluír darwinismo social con una perspectiva antro-po-psicológica centrada en el concepto *raza*. Se basa en la sociología racialista de Gustave Le Bon (1841-1913) y en el determinismo geográfico de Hippolyte Taine (1828-1893). Contra el fatalismo determinista de las teorías de Le Bon, Manuel Ugarte (1875-1951), escritor y diplomático argentino, habla del “porvenir de la raza”, refiriéndose al carácter inconcluso de las naciones americanas. Descarta toda jerarquía racial. E impulsa la unión de Latinoamérica contra el avance imperialista de Estados Unidos (Merbilhaa, 2011). Todas estas ideas tuvieron una influencia profunda en América Latina. El periodista y escritor argentino, Ricardo Rojas (1882-1957), ve en América una fuerza emergente que tomaría el lugar del Occidente en decadencia. Para él, la Nación es un organismo vivo que se nutre de la geografía, el idioma, la raza, la Historia y un espíritu colectivo. Y el nacionalismo busca fuentes autóctonas para el Arte Moderno. Este movimiento otorga a las artes plásticas un papel determinante en la constitución de identidades nacionales.

Estas concepciones tuvieron una rápida influencia en Perú. La imaginería del nacionalismo político con monumentos a héroes militares, va cediendo gradualmente a nuevas imágenes de Nación. Los nuevos nacionalismos llevan a pensar la identidad de un país, buscando en sus tradiciones artísticas y culturales. Hacia 1922, el indio y su cultura, serán la sustancia constitutiva de la nación, su esencia originaria y original. A pesar de la concepción dualista del Perú (costa-sierra, indio-criollo), es el indígena el factor predominante.

La idea del Mestizaje cultural (Vasconcelos en México) no es aceptable para intelectuales como José Carlos Mariátegui y Luis Valcarcel porque se trata de un híbrido, que pierde lo propio de cada raza. Es en Cuzco donde aparecen las primeras revalorizaciones de las tradiciones autóctonas, apoyadas por la modernización universitaria de 1909. Los intelectuales cuzqueños buscaron en el pasado Inca idealizado, los fundamentos que pudieran revitalizar la identidad y originalidad regional. El teatro de esta ciudad ayudó a la difusión del Indigenismo en Lima. Se extendió también en la gráfica y en la música.

La fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes permite la formación de la primera generación de pintores y escultores en el país. Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937) y José Sabogal (1888-1956), siendo profesores jóvenes de la ENBA, desplazan el plan de estudios academicista europeo de la Institución, por la búsqueda de un arte de carácter local. Mariátegui, ideólogo, clama por la identidad y la integración: el Indigenismo es nacionalista pero Mariátegui lo quiere, además, insertado en la cultura *Internacional* más avanzada.

El Indigenismo es Vanguardia Latinoamericana.

Bibliografía

- Ades, D. (1990). *Arte en Iberoamérica 1820-1980. Apéndices y Manifiestos*. Ministerio de Cultura. Centro de Arte Reina Sofía. Quinto Centenario. Turner.
- Lauer, M. (1990). "Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927", en Moraes Belluzzo, A. (1990). *Modernidade: Vanguardias Artísticas na América Latina*. Brasil: UNESP Editora.
- MALI: Museo de Arte de Lima. En línea. Disponible en: <www.mali.pe/colec_sigloXX.php>.
- Mariátegui, J.C. (1926). "Arte, Revolución y Decadencia". En Ades, D. (1990), *Apéndices y Manifiestos*. Ministerio de Cultura. Centro de Arte Reina Sofía. Quinto Centenario. Turner.
- (1928). *Siete ensayos de Interpretación de la realidad Peruana*. Barcelona: Crítica.
- Merbilhaa, M. (2011). "Claves racialistas y reformistas en la invención de un nacionalismo continental. Manuel Ugarte", en *Anuario de estudios americanos*, N°68, Pp. 191-221. España: Sevilla.
- Sabogal, J. En línea. Disponible en: <www.rpp.com.pe/2014-03-19-quien-es-josé-sabogal>.
- Sabogal, J. En línea. Disponible en: <www.bellasartesperu.tripod.com/id24.htm>.
- Revista Amauta (1926). N° 1. Lima. En Ades, D.(1990). *Apéndice: Manifiestos*.
- Schwartz, J. (1990). "O expressionismo pela crítica de Mario de Andrade, Mariátegui e Borges", en Moraes Belluzzo, A. (1990). *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. Brasil: UNESP Editora.
- Tur Donatti, C. (2013). "Crisis generalizada y guerra simbólica en Perú. 1930-1945", en *Cuadernos Americanos*, N°145. México.
- Veres Cortés, L. (1999). "La Revista Amauta y el concepto de Nación en el Perú", en *Revista Latina de comunicación social*, N°24.

CAPÍTULO 11

Confluencias artísticas y políticas en la revista *Amauta*

Jorgelina Araceli Sciorra

Como producto de los cambios sociales ocurridos a fines del siglo XIX y principios del XX, un nuevo modo de comunicación surgió en el escenario latinoamericano: las revistas culturales.

Por su bajo costo, fácil acceso y libre distribución, estas publicaciones posibilitó la circulación de ideas de aquellos grupos de intelectuales que las conformaron y abrieron el debate hacia distintas temáticas, funcionando en algunas oportunidades como propaganda política y en otras, en carácter de profesionalización del escritor.

Fernanda Beigel, define a estas revistas como *documentos de cultura* los cuales viabilizaron el conocimiento del estado intelectual en que se circunscribieron. Las entendió a su vez, como *textos colectivos* que caracterizaron un determinado periodo y contribuyeron en la conformación-ampliación-innovación del campo cultural o literario. Sobre ello, Beigel (2006), afirma:

No solo se trata de revistas que expresan los géneros tradicionales de la literatura pues aunque asumen como forma fundamental de expresión la escritura, combinan diversos modos de expresión como el ensayo, el manifiesto, la exposición científica, el discurso político, etc. (2006, 38)

Por su parte, Jorge Schwartz (2002), conceptualiza a estas publicaciones como un *sistema cultural definible* en el espacio y en el tiempo, en el que convergieron los aspectos artísticos y literarios con los sociológicos y antropológicos. Asimismo las determinó como un *mosaico de paradojas* en cuyos escritos se nuclearon una amplia gama de pensamientos. Referido a esto menciona:

Quien insista en proceder al corte sincrónico deberá registrar, a veces en el mismo grupo y en la misma revista, manifiestos donde se exhibe lo moderno cosmopolita (hasta la frontera de lo modernoso y de lo modernoide con toda su babel de signos tomados en un escenario técnico recién importado) al lado de convicciones exigentes sobre la propia identidad nacional, e incluso étnica,

mezcladas con acusaciones al imperialismo que, desde siempre, atropelló a los pueblos de América Latina. (2002, 20)

Este autor diferencia, acorde a los postulados de Beatriz Sarlo, entre *revistas de modernización* y *revistas de ruptura*. De acuerdo a ello las primeras:

Se proponen promover la renovación de las artes, los nuevos valores, la importación de la “nueva sensibilidad”, el combate contra los valores del pasado y el *statu quo* impuesto por las academias. Éste es el caso de *Klaxon* en Sao Paulo, de *Proa* (1ª. Época) y *Martín Fierro* (2ª. Época) en Buenos Aires, *revista de avance* en La Habana y *válvula* en Caracas, todas ellas representativas de una estética vanguardista más radical. (Schwartz, 2002, 44-45).

Por otra parte, las “revistas de ruptura” se encontraron más comprometidas con los procesos de modernidad. Sobre esto agrega:

Las revistas de tendencia modernizante también se empeñan en la renovación del panorama local artístico aunque no se propongan transgredir las normas del *establishment* literario del lugar. Desprovistas del carácter agresivo de las publicaciones de vanguardia, esto les garantiza una mayor estabilidad y continuidad. Es el caso de *La Pluma* en Montevideo; de *Repertorio Americano* en San José de Costa Rica; de *Contemporáneos* en México; o de *Proa* (2ª. época) en Buenos Aires, cuya heredera es la célebre *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. (Schwartz, 2002:45)

Entre estos extremos se encuentran aquellas publicaciones en las que conviven la vanguardia artística y la vanguardia política. Es el caso de la revista peruana *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui, quien llevó adelante una ardua militancia por los derechos de los trabajadores, el campesinado y los pueblos originarios en su país; así como lo hiciera desde las páginas de la revista *Claridad*, Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) y colaborador de *Amauta*.

Ambos realizaron contribuciones entre sus revistas y desarrollaron un militarismo programático cuya intención radicó en difundir, a través de sus redes de editoriales, las reivindicaciones sociales por las que lucharon.

En este artículo se indaga sobre los rasgos vanguardistas presentes en la publicación de José Carlos Mariátegui a fin de ahondar en las vinculaciones existentes entre el arte y la política en la vanguardia peruana; asimismo se investiga respecto a la constitución en *Amauta* de una estética indigenista que acompañó a las luchas por las reivindicaciones de los originarios del país y se profundiza en relación a la extensión e influencia que el tendido de

redes editoriales produjo por Latinoamérica con el propósito de promover, al decir de Mariátegui, un *nuevo espíritu*, “un Perú nuevo dentro del nuevo mundo”.

Características generales de la publicación

En Perú existieron cuantiosas publicaciones durante el transcurso de la década del veinte, las cuales presentaron problemáticas afines. Entre ellas se pueden mencionar: *La Sierra* (1927-1930); *Flechas* (1924), *Poliedro* (1926), el boletín *Titikana* (1926-1930) y el *Periódico Labor* (1928-1929).

Contemporáneas a ellas, la revista *Amauta*, palabra que en quechua significa “el sabio”, “el maestro”; comenzó a circular entre la sociedad peruana en el año 1926, llegando a editar 32 números de los cuales los últimos fueron ediciones póstumas en homenaje a la figura de su director. Se estima que en total la publicación contó con una tirada aproximada de tres a cuatro mil ejemplares.

La revista surgió en un contexto convulsionado por la organización de los movimientos socialistas y anarquistas, la fundación en Perú del APRA, la revolución mexicana y la multiplicación de huelgas obreras y marchas estudiantiles.

Sus páginas estuvieron teñidas de una actitud radical en la que confluyeron elementos americanos, regionales y populares que presentaron una postura política fuertemente comprometida con las reivindicaciones del proletariado, el mundo agrario y el movimiento indigenista.

José Carlos Mariátegui (1894-1930), desde muy joven se desempeñó en el medio periodístico. En un primero momento, trabajó en el periódico *La Prensa* bajo el pseudónimo de Juan Croniqueur y participó de otras publicaciones como *Lulú*, *Mundo Limeño* y *El Turf*.

En 1916, ingresó al diario *El Tiempo*, donde mostró su perfil de revolucionario y agitador. Ese mismo año, junto a César Falcón y Félix del Valle, fundó la revista socialista *Nuestra Época*.

Desde el diario *La Razón*, apoyó un paro general en reclamo del abaratamiento de subsistencias y de la Reforma Universitaria. Como resultado de ello, durante el gobierno de Leguía, el diario fue clausurado y Mariátegui enviado a trabajar al extranjero. En el exilio (1919-1923), se relacionó con el Partido Socialista Italiano (PSI) y vivenció el nacimiento del Partido Comunista en Italia.

Al regresar a Perú, influenciado por sus relaciones políticas en el exterior, fundó la revista *Amauta*, de fuerte compromiso social.

En sus comienzos contó con la colaboración de Víctor Raúl Haya de la Torre. De las vinculaciones y desvinculaciones que tuvo Mariátegui con el aprismo es que se pueden distinguir tres etapas ideológicas en su revista. Una inicial que va desde el ejemplar N° 1 al N° 16, en la que *Amauta* se presentó abierta a la participación de quienes quisieran escribir en ella, una segunda etapa que se extendió desde el N° 17 al N° 30, en la que Mariátegui ya había

creado en su país el partido socialista y una etapa póstuma que contó con los números 31 y 32, que surgió en homenaje a su director.

Amauta se caracterizó por su vinculación con las clases indígenas- en quienes Mariátegui encontró un primer atisbo de socialismo-; la reforma agraria, la denuncia contra el imperialismo y otros reclamos sociales.

El objetivo que persiguió esta revista consistió en plantear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde puntos de vista doctrinarios y científicos. Asimismo se preocupó por posicionar al Perú dentro del panorama del mundo. Por ello, se abrió al pensamiento hispanoamericano de Pablo Neruda, Alberto Hidalgo, Diego Rivera y José Luis Borges y al europeo de Sigmund Freud, Miguel de Unamuno, Filippo Marinetti, André Bretón, y León Trotsky. De igual modo otorgó importancia a la vanguardia europea y a la peruana en gestación, representada ésta por la poesía de César Vallejo, el indigenismo vanguardista de Alejandro Peralta, el experimentalismo de Oquendo y el surrealismo de Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen y César Moro.

En su primera editorial Mariátegui (1926) expresó:

Esta revista en el campo intelectual no representa un grupo. Representa más bien un movimiento, un espíritu. En el Perú, se siente desde hace algún buen tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los fautores de esta renovación se les llama vanguardista, socialista, revolucionarios. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológicas. Pero por encima de lo que los diferencia estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo. El movimiento intelectual-espiritual adquiere poco a poco organicidad. Con la aparición de *Amauta* entra en una etapa de definición. (Editorial de *Amauta* N°1)

Una estética Indigenista

En las primeras décadas del siglo XX se consolidó en Latinoamérica el movimiento indigenista. El mismo fue llevado a cabo por un grupo de artistas y teóricos que reforzó desde sus postulados y obras, las costumbres y tradiciones regionales en pos de la conformación de un espíritu nacional. La pertenencia de la tierra, el problema "indígena" y las desigualdades sociales formaron parte de los asuntos que preocuparon a quienes pertenecieron a ésta corriente.

El movimiento se extendió por México, Perú, Ecuador, Guatemala, Brasil y Bolivia y contó con la adhesión de los intelectuales: Manuel González Prada, Uriel García, José de Vasconcelos, Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui, entre otros.

Entre los artistas que abrazaron esta temática se pueden mencionar al artista boliviano Cecilio Guzmán de Rojas, los pintores peruanos: Mario Urteaga, Francisco González Gamarra

y José Sabogal, encargado de diseñar la estética indigenista de *Amauta* y los músicos Daniel Alomías Robles, Carlos Valderrama y Teodoro Valcárcel. La revista promovió el uso del término indigenista y no indígena puesto que al decir de su director:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (Mariátegui, 252)

La identidad de la publicación se manifestó desde sus portadas. En ella los rasgos nativos sirvieron de marco para albergar el contenido reivindicatorio que se encuentra en sus páginas. Sabogal, diseñó la obra denominada *Cabeza de Indio*, la cual ilustró las tapas de los primeros ejemplares y luego se incorporó en las páginas iniciales de la publicación. Los rasgos de este motivo fueron inspirados por el contacto que el artista sostuvo con las comunidades originarias argentinas con las que se relacionó en el año 1910, así como también, por su vinculación con los pueblos de los andes americanos con los que se relacionó. En dicha figura, así como en las que diseñó para los interiores de sus páginas, se advierte el compromiso que tuvieron los integrantes de la publicación con los pueblos autóctonos.

José Sabogal, pintor, dibujante y grabador peruano, es considerado como el primer artista indigenista tanto por sus temáticas artísticas como así también por su activismo intelectual y político en torno a *Amauta*.

Se desempeñó como profesor en 1920 y director desde 1933 hasta 1943 de la Escuela de Bellas Artes de Lima. Su formación se vio fuertemente influenciada por el costumbrismo de artistas con los que se relacionó en varias oportunidades. En 1909, realizó un viaje de estudios a Europa donde se encontró, entre otras cosas, con la obra del costumbrista Zuloaga, la cual marcó fuertemente su producción. A su regreso recibió la influencia del muralismo mexicano y del pintor argentino Jorge Bermúdez, contacto advertido en el carácter nacionalista de sus obras. Referido a esto comentó el investigador Juan Carlos de Orellana Sánchez (2004):

Fue precisamente en los Andes argentinos donde tomó como motivo de sus pinturas, los paisajes y a los "autóctonos" como él mismo menciona (Sabogal, 1956). A partir de este momento los Andes americanos ya lo habían cautivado, manifestando un gran interés por el conocimiento de éstos. Así, decidió viajar al Cusco, y lo hizo siguiendo la ruta del Altiplano, pasando por el lago Titicaca y el río Vilcamayo. Se detuvo seis meses en el Cusco dedicándose sólo a pintar. Luego de este período viajó a Lima. Fue esta etapa de viajes por el territorio americano, y en especial el peruano lo que fue delineando los rasgos característicos de la obra de Sabogal, paisajes y escenas, que impactando de

manera directa en su sensibilidad, formaron su devoción estética hacia el Perú y su riqueza multicultural. (2004, 93)

Sabogal definió el arte, de acuerdo a lo expresado por María Alba Bovisio (1990), como “la interpretación del hombre y la naturaleza. Capturar la esencia auténtica del alma nacional es la inmediata obligación de todo artista peruano”. Por esto en las obras del pintor se desarrolló la temática referida al mundo andino y sus problemáticas, presentes en la estética de la revista. En ella, los colores empleados en los grabados de las portadas e interiores se relacionaron con los movimientos de izquierda a los que los miembros de *Amauta* pertenecieron. Caracterizan las xilografías de sus tapas el uso del negro que se asocia al socialismo y el rojo relacionado con el comunismo.

Artistas como Esquerre Montoya, Essquerriloff, amigo de Haya de la Torre y colaborador en la revista, fue quien realizó las ilustraciones interiores en varias oportunidades ampliando la información de la misma con retratos de los autores de las notas o personalidades a las cuales se refirieron los artículos.

Exaltó la identidad indigenista de la revista el uso de una iconografía precolombina que se empleó para la finalizar un artículo o en el ornato de los espacios vacíos. En ellos la flora y fauna autóctona invadieron los pies de página o sirvieron de marcos de notas a modo de guardas. De igual modo, los rostros de los nativos remitieron a los rasgos típicos plasmados en las representaciones del arte andino. La utilización de cuerpos voluminosos, las formas geométricas y los colores terrosos enfatizaron estas características.

Fue tan importante la figura de José Sabogal para *Amauta* que el mismo Mariátegui escribió un libro denominado *José Sabogal: Primer pintor peruano*, en el que destacó su emblemática figura. En dicho texto calificó la obra del artista como sólida, honrada y vital, y a él como uno de los valores-signos con los que contó el Perú. De Orellana Sánchez (2004) comenta sobre este punto:

Menciona el *Amauta*, que antes de Sabogal, el país había tenido algunos pintores pero que no había tenido en verdad, ningún “pintor peruano”. Sabogal aparece pues en un instante en que se constataba una cierta decadencia, o mejor dicho en un momento de disolución del arte occidental, hegemónico, en el Perú. (2004, 93)

Y agrega:

La importancia de José Sabogal no sólo radica en haber sido un pintor, y haber impulsado la revaloración de la tradición cultural y artística peruana, en general, a través de sus cuadros. También fue un gran estudioso del arte vernáculo peruano, y buscaba difundirlo, sacándolo a la luz de la opinión pública, rescatándolo del olvido pero, sobre todo, de la marginación.

[...] El artista recolectaba, cuidaba, estudiaba y reproducía muchos de los objetos salidos de las manos y los espíritus de los artesanos alfareros (Pucará y la Quinua), tejedores (Cusco), retableros (Ayacucho), escultores en piedra (Huamanga), etc. Prácticamente, como nación, debemos a Sabogal, el interés volcado, desde fines de los '50 y '60 del siglo XX, hacia el arte popular peruano; no sólo el difundido por artistas sino hacia la búsqueda de manifestaciones poco conocidas, como los textiles de Cajas, espejos cusqueños o cajamarquinos, etc. La impronta de Sabogal en este aspecto es única. Sabogal fue sin duda, uno de los creadores y conceptualizadores de la cultura nacional, labor que no le requirió poco esfuerzo. (2004, 96)

La necesidad de conformar una identidad nacional en el Perú fue una preocupación de esta época. Eugenio Chang-Rodríguez (2009), encontró en cinco factores el interés por el movimiento nativista:

1) La vigencia de la prédica de González Prada; 2) el nuevo objetivo nacionalista de incorporar al indio en la sociedad peruana fijado por un grupo de intelectuales; 3) la clarificación teórica de las bases de la literatura peruana en debate desde que el conservador José de la Riva Agüero y Osma (1885-1944) defendió *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), su tesis para optar el grado de bachiller en letras en la Universidad de San Marcos; 4) el deseo de algunos pensadores en trocar el cosmopolitismo y el exotismo modernista en un localismo matizado en léxico quechua y 5) el desarrollo de las corrientes literarias vanguardistas. Estos factores convencieron a publicaciones como *Amauta* y *Sierra*, en Lima y el boletín *Titikaka* en Puno a promover el indigenismo, como lo hicieron más periódicos del país, además de *Labor*, suplemento de *Amauta*. (2009, 104)

En *Amauta* la causa indigenista se sostuvo desde las editoriales, el diseño de su estética y las notas de sus escritores. Para reforzar esta intención, en el año 1927, se sumó a la publicación el Boletín en Defensa Indígena.

El accionar de Mariátegui y las redes editoriales en Latinoamérica

El objetivo de Mariátegui fue insertar el pensamiento de *Amauta* en Latinoamérica mediante un tendido de redes editoriales de ideologías políticas afines, canalizando según lo expresó Beigel (2006), todas las fuerzas del “nuevo espíritu”, la Reforma Universitaria, la Revolución Mexicana y la Rusa. “¡Todo lo humano es nuestro!”, declaró Mariátegui en la presentación de *Amauta*. Sobre ello, Beigel (2006) comenta:

Los doce años que se inician con la participación de José Carlos Mariátegui en la revista *Nuestra Época* (1918) y terminan con la clausura de *Amauta* (1926-1930), marcan un breve pero fecundo recorrido por la senda de la construcción de un proyecto político y cultural que hoy, más que nunca, es tópico de discusión en Perú y en el mundo. Y es que se trata de un itinerario épico, atravesado por una residencia en Europa, la dirección de cuatro revistas y un periódico, la creación de un partido y dos editoriales, la confección de innumerables ensayos y artículos periodísticos. Gran parte del actual reconocimiento mundial de la trayectoria del Amauta se explica por su incansable devoción por desentrañar la significación de los fenómenos políticos y culturales de su época con una actitud crítica y autónoma, que le permitió inaugurar toda una tradición dentro del marxismo latinoamericano. (2006,15)

La lista de las editoriales que establecieron vinculaciones en Latinoamérica es amplia. Entre ellas se pueden encontrar, según lo expuesto por esta investigadora:

A los que se inscribían en el *editorialismo programático*, por lo general en el territorio político-cultural, pero también a los que se ligaban a él sólo desde la difusión de la experiencia artística, o los que dirigían revistas partidarias sin incursiones estéticas. (Beigel, 2006: 46)

Florencia Beigel (2008), define el *editorialismo* como una práctica discursiva del vanguardismo estético-político que actuó en forma de una nueva organización de la cultura ligada a la edición y al periodismo vanguardista. El “editorialismo programático” o “editorialismo militante”, representó una práctica multifacética del periodismo desarrollada por intelectuales involucrados en proyectos políticos.

Mariátegui se relacionó por medio de la extensión de sus redes editoriales con los intelectuales de otros movimientos provocando cambios en el pensamiento, la cultura y la sociedad de su época. Autodenominados la “nueva generación” del Perú, tuvieron como objetivo primordial realizar transformaciones políticas y culturales en el continente.

Mariátegui se vinculó con la Argentina por medio de Samuel Glusber (Enrique Espinosa), y con la revista *Claridad* de Zamora (1926-1941), con *Repertorio Americano* de Costa Rica, la revista *Contemporáneos* de México y la revista cubana *De Avance*. Sobre ello Beigel (2006) agrega:

La red editorialista que dirigió entre 1925 y 1930 vino a canalizar todo un movimiento cultural nuevo, y generó diversas iniciativas que intentaron legitimar nuevas corrientes y contribuir al desarrollo de obras literarias y plásticas inspiradas en el espíritu del “arte nuevo”. (2006, 161)

La participación de Mariátegui en el ámbito de la prensa no se restringía exclusivamente a la confección de cada número de sus revistas, o la redacción de sus artículos semanales que publicaba en *Variedades* o *Mundial*, sino que se extendía a la consolidación de una red internacional y la constitución de una empresa editorial destinada a la publicación de autores locales y extranjeros. La labor de difusión del trabajo creativo de los peruanos en el exterior y de los más importantes exponentes de los intelectuales del resto del mundo en el país andino excedía los intereses de una revista doctrinaria pues intentaba “insertar al Perú en el mundo”. La atención de Mariátegui a estas redes y empresas editoriales tenía que ver con su función como centro de militancia social y de elaboración de un programa socialista para su país. (2006, 47)

Haya de la Torre, colaborador de Mariátegui y director de *Claridad* peruana, también estableció lazos con las revistas culturales del continente como *Claridad* de Chile (1920-1926) y *Claridad* de Argentina (1926-1941), así como también con agrupaciones internacionales como el grupo *Clarté* de París, dirigido por Henri Barbusse, líder de la internacional del pensamiento.

Claridad peruana contó con el auspicio de José Ingenieros, Eugenio Debs, Jorge Nicolai, José de Vasconcelos y Alejandro Korn, entre otras figuras destacadas, y con la participación de redactores honorarios como los argentinos Gabriel de Mazo, Horacio Trejo, Eduardo Araujo y Julio Prebisch. La colaboración de los intelectuales argentinos en Perú, se puede comprender por la extensión a lo largo del continente de un “nuevo espíritu” renovador que procuraron alcanzar los partidos políticos, como el socialismo y el aprismo en germen, y el movimiento estudiantil.

“Dar forma libremente, pensar libremente, expresar libremente. Este es el legado verdaderamente radical del *espíritu nuevo* que las vanguardias latinoamericanas transmitieron a sus respectivos contextos nacionales”. (Schwartz, 2002: 25)

Consideraciones Finales

Inspirada tanto en los ismos europeos como en los mitos indígenas y en los ritos afroantillanos, al decir de Schwartz (2002), la vanguardia latinoamericana forjó una identidad evidente en las revistas culturales tales como *Amauta*, en cuyas páginas se entrecruzaron los rasgos políticos y artísticos a modo de manifiesto.

Sus artífices, herederos de la generación de Manuel González Prada; protagonizaron el periodo de auge de la literatura indigenista y de la lucha ideológica por las reivindicaciones sociales de los sectores más desprotegidos de Perú.

Tanto José Carlos Mariátegui como Víctor Raúl Haya de la Torre, entre otros, desde *Amauta* y *Claridad*, propagaron un exitoso programa editorialista que difundió el socialismo y el aprismo, en uno y otro caso, con la finalidad de reivindicar los reclamos de los trabajadores, campesinos y pueblos originarios a lo largo del extenso continente sudamericano.

Estos revolucionarios, como se autodenominaron, impulsaron la conformación de un “espíritu indoamericano”, que revalorizó y consolidó la experiencia histórica y cultural de las comunidades autóctonas americanas llevando adelante un movimiento de vanguardia política y cultural cuyo objetivo radicó, por un lado, en la ruptura con los modos tradicionales y elitistas de entender el arte al que le contrapusieron una estética fuertemente americanista; y por el otro, en la conformación de un nacionalismo ideológico impulsado desde sus escritos, que otorgó visibilidad y voz a todos los sectores de trabajadores que constituyeron la región peruana.

El legado de la revista *Amauta* y del pensamiento “del amauta” continúa aún vigente en la ideología latinoamericana y en las numerosas publicaciones que José Carlos Mariátegui llevó adelante en pos de un Perú más justo e inclusivo.

Bibliografía

- Beigel, F. (2003). “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Año 8, N°20. Venezuela.
- (2004). “Editorialismo Programático”, en Biagini, H., Roig, A. *El pensamiento alternativo*. Buenos Aires: Biblos.
- (2006). *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en Latinoamérica*. Buenos Aires: Biblos.
- (2008). “Editorialismo”, en Biagini, H., Roig, A. (Dir). *Diccionario del Pensamiento Alternativo*. Buenos Aires: Biblos.
- Bovisio, M. (1990). “Cuando de indios se trata...cuando a los indios se pinta...”. Trabajo presentado en las 2das Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: Editorial Contrapunto.
- Chang Rodríguez, E. (2009). “José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo”, en *América sin nombre*, N°13-14, Revisiones de la Literatura Peruana. España: Universidad de Alicante.
- De Orellana Sánchez, J. (2004). “José Sabogal Wiese. ¿Pintor Indigenista?”, en *CONSENSUS*. Año 8, N°9. Perú: UNIFE.
- Delgado, V. (2010). *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas culturales (1896-1913)*. La Plata: Edulp.
- Mariátegui, J. (1926). “Presentación de Amauta”. Editorial de *Amauta*, N°1, Lima.
- Pifano, A. (2013). “Las revistas culturales como objeto de estudio. Una oportunidad para pensar los espacios de intersección entre política y cultura”. Ponencia publicada en actas de las Primeras Jornadas del Departamento de Estudios Históricos y Sociales. Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Schwartz, J. (2002). *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fuentes de Internet

Ferreira de Cassone, F. (2009). El APRA y su proyección americana a través de la revista Claridad (1926-1941). En línea. Disponible en: <es.scribd.com/doc/34901516/EI-APRA-y-su-proyeccion-americana-a-traves-de-la-revista-Claridad>.

Gelado, V. (2002). *Indigenismo y Vanguardia: el pensamiento de Mariátegui en la década del veinte*. En línea. Disponible en:
<www.archivochile.com/Ideas_Autores/mariategui_jc/s/mariategui_s0020.pdf>.

Mariátegui, J. (1920-1930). Obras completas de José Carlos Mariátegui. En línea. Disponible en:
<www.patriaroja.org.pe/docs_adic/obras_mariategui/Ideologia%20y%20Politica/paginas/polemica%20finita.htm>.

CAPÍTULO 12

La vanguardia constructiva: Arte Abstracto - Concreto - Perceptista - Madi

María de los Ángeles de Rueda

Abstractos- Constructivos

Junto con las tendencias inscriptas en una figuración crítica, en los modernismos, entre los que se pueden mencionar agrupaciones surrealistas de la década de 1930, se produce en el Río de la Plata un avance de la abstracción, a través de los dibujos y pinturas de los artistas ya mencionados Emilio Pettorutti y Juan Del Prete. En el primero su obra se apoya en la representación de referentes naturales pero se pierde la referencialidad en planos yuxtapuestos y la abstracción de los motivos. Como subraya Mercedes Reitano (2005: 78), “la geometría era para él un elemento que le permitía alcanzar la pureza de las formas, que parecía ser el motor de su visión constructiva”.

Juan Del Prete es considerado por la crítica histórica el precursor de la abstracción en Argentina. Realiza pinturas no figurativas a partir de 1929 donde la abstracción protagoniza la superficie del cuadro sin el rigor de la geometría pura. Se encuentra vinculado en París al grupo *Invention- Creación- Art Non Figuratif* liderado por Vantongerloo. Estas producciones, sumadas a la presencia del uruguayo Joaquín Torres García, de regreso al Río de la Plata luego de su participación en *Cercle et Carré* y ahondando en su *Universalismo Constructivo*, (texto fue editado en Buenos Aires en 1944), constituyen la base de la vanguardia abstracta- concreta.

En 1928, este artista que había viajado por Europa y Norteamérica, expone en París junto a Jean Hélion, Alfred Aberdam, Daura y Ernest Engel Rozier obras rechazadas por el jurado en el Salón de Otoño. Theo Van Doesburg visitó la muestra y a partir de ese momento entablaron una amistad y una cercanía estética con Torres García. En ese momento conoció también otros artistas abstractos y concretos como Michel Seuphor, Luigi Russolo, a Georges Vantongerloo y Mondrian de aquí surge el futuro grupo *Cercle et Carré*, artífices de la primera exposición de arte constructivista y abstracto en 1930, y de la revista del grupo con el mismo nombre. Torres García aportó al constructivismo su sentido de la estructura clásica, el orden y la lógica en la composición derivado de la proporción áurea y símbolos del hombre moderno. En 1932 se trasladó de París a Madrid, donde formó en 1933 el *Grupo Constructivo*. En 1934, dado el

avance fascista en toda Europa, regresa a Uruguay, a su ciudad, Montevideo, donde inicia una actividad plástica pero sin duda trata de promover las vanguardias abstractas, los conceptos constructivos que estuvo desarrollando en Europa. Creó la *Sociedad de las Artes del Uruguay* para integrar todas las artes y actuar como nexo entre los artistas y el público.

En 1934 Torres García fue nombrado profesor honorario de la Facultad de Arquitectura de Montevideo y en 1935 publicó su libro *Estructura*. Creó además la Asociación de Arte Constructivo (AAC), en donde empieza a soslayar las ideas sincréticas con el sistema constructivo de la América Antigua, que va descubriendo en viajes sucesivos a Perú y Bolivia y a generar la idea de un arte americano.

En 1936 edita el primer número de la revista *Círculo y Cuadrado*, como continuadora de *Cercle et Carré*, del que se publicaron siete números hasta 1938, como órgano de expresión de la AAC, bajo el lema *Intransigencia total contra el naturalismo*.

En 1938 Torres García empezó a incorporar aquello observado por ejemplo al descubrir la piedra de los doce ángulos en Cuzco, por el arte precolombino por ejemplo en su obra *Monumento Cósmico*, con referencia a la tradición simbólica indígena de América del Sur. En 1943 crea el *Taller Torres García o Taller del Sur*, compuesto por jóvenes artistas uruguayos Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Manuel Pailós, José Gurvich, y los hijos del maestro, Augusto y Horacio Torres, que hicieron del Taller un lugar de experimentación para el constructivismo y la abstracción. Al año siguiente, Torres García y sus alumnos consiguieron el encargo para pintar murales constructivos en el pabellón Martirené del Hospital de Saint Bois, en las afueras de la capital. Se realizaron hasta un total de 35 murales, de los cuales Torres García ejecutó los siete mayores al tiempo que supervisaba los restantes. En el año 1944, publica *Universalismo Constructivo*. En 1945, se publica el primer número de la revista *Removedor* del Taller "Escuela de Sur", que sirvió como marco de respuesta a las críticas hacia sus trabajos y los de sus alumnos y como herramienta de difusión de su doctrina. El *Universalismo Constructivo* es resultado de una mezcla y síntesis de los movimientos de vanguardia europeos y de los motivos de las culturas precolombinas. Estas fueron las bases para su ensayo final sobre el americanismo, lo que implicó una reelaboración total de del concepto de lo americano y lo nacional en un contexto de avance y retroceso de los totalitarismo a nivel mundial, de la segunda posguerra y de nuevas apuestas utópicas; el lenguaje vanguardista junto a los signos ancestrales. Torres García y los artistas del taller experimentaron desde el constructivismo y la abstracción, en diferentes dispositivos y soportes, pintura, escultura, textiles, juguetes de madera, cerámica, muebles y diseños arquitectónicos. El artista creyó que el constructivismo podía ser el camino necesario para América, su trabajo colectivo, el arraigo formal desde tiempos inmemoriales, la búsqueda incansable de la espiritualidad del hombre universal frente al caos y el horror de la bomba atómica por ejemplo. Su proclama *nuestro norte es el sur*, abrazaba las utopías de la restitución del hombre a la praxis social-vital de la vanguardia pura, otra cara de la modernidad, otra modernidad que piensa el territorio como un eje de posicionamientos estéticos, ideológicos, activos. El

constructivismo arraigó, no sólo en Uruguay con la figura de Torres García, sino también en Argentina durante los '40.

Constructivismo y variaciones en Buenos Aires

El arte que generaron unos jóvenes artistas a partir de sus reuniones en un café de barrio de Once, en Buenos Aires, Argentina a partir de los años '40 conformó a la crítica de arte para pensar, desde una mirada eurocéntrica que por fin se actualizaban los artistas y salones de la mano de la abstracción. Estos grupos debatían algunas ideas de la abstracción y el arte concreto a partir de las charlas y enseñanzas de Torres García, al que más tarde dejaron de lado por su estética ilusionista (en la medida en que trabajó con símbolos e íconos de diversas creencias, regionales, locales y universales) ¿Cómo interpretaron los postulados de la vanguardia (celebrada por la crítica y la historiografía en el marco de la narrativa moderna, es decir hacia la conquista del *arte puro- no representativo- no ilusionista*)? es de lo que se ocupa este relato.

Dentro de los fundamentos ideológicos y utópicos del arte moderno se plantearon los desafíos de elaborar poéticas posibles de realización en la vida cotidiana, pensar al *artista como productor* (Benjamín, 1934), y restablecer la praxis social, unir el *arte productivista* a la vida cotidiana, a partir de interpelación y uso crítico de la tecnología y el entorno. El autor como productor, según Benjamín, debe vencer las oposiciones que mantienen atada la producción de los intelectuales para que tenga un progreso considerable, siendo el progreso técnico la base para su progreso político, puesto que sólo la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual vuelven políticamente eficaz una producción. Sus productos deben tener una función organizadora, importa más lo que hacen las opiniones con el autor. La tendencia es la condición necesaria para la función organizadora y por tanto, el autor debe enseñar siempre y descubrir mediante la irrupción de las secuencias, *el acontecer no es transformable en sus momentos elevados, mediante virtud y determinación, sino en su transcurso estrictamente habitual, mediante raciocinio y entendimiento*. De manera tal que, el artista tiene como tarea urgente el preguntarse por su posición en el proceso de producción para convertirse en productor revolucionario de su tiempo. Las vanguardias constructivas y productivistas indagaron sobre los materiales y la construcción a través de la cual se organiza el material, concibiendo la obra como *faktura* (por ejemplo Rodchenko con sus *Superficies que reflejan luz* o sus fotografías de angulaciones y punto de vista en picado y los fotomontajes, con lo que se tendió al uso de las tecnologías disponibles) y también como *factografía* (El Lissitsky realiza diseños editoriales, afiches, diseños de exposiciones, usa la fotografía, enmarcando los procedimientos y materiales en el concepto de Proun- proyecto para la afirmación de lo nuevo) pensando en el múltiple y la llegada a las masas. Las vanguardias constructivas, radicalizadas, situadas en su tiempo y afirmativas actuaron frente al proceso de autonomía

creciente del campo de pertenencia, usando las tecnologías para producir obras que se vincularan con lo cotidiano, pensaron la transformación de la sociedad moderna. Si pensamos en los objetivos y propuestas esbozadas en los manifiestos de suprematistas y constructivistas, su carácter constructivo y la afirmación de la fusión del arte con lo cotidiano, la transformación de la sociedad y el ambiente, se encontraran muchos aspectos que vinculan estas con las propuestas de los jóvenes artistas que fundan *Arte Concreto Invención, Madí y Perceptismo* en Argentina.

Comienza un proceso de conjuntos discursivos múltiples, una trama que fundan algunos artistas que se concertarán luego con el diseño, la arquitectura, la *intermedialidad* artística, los discursos de la ciencia, la tecnología y la sustentabilidad medioambiental. Las tendencias constructivas producen un intento por organizar a partir del arte una nueva praxis vital, asumiendo las contradicciones de la sociedad que lo origina. Las manifestaciones vanguardistas concretas-madí- perceptistas pueden entenderse como tales en la medida en que operan transformaciones tanto en la producción como en la recepción, incluyendo en sus poéticas un diálogo técnico- ideológico, ampliando el camino al hábitat y a la esencia lúdica del acto creativo. No hablamos de una estética de *lo nuevo* sino de experiencias fundacionales que provocan dentro del sistema artístico una expansión hacia la reflexión sobre la sociedad y el medio ambiente. Una *tradición de lo moderno* que se forma necesariamente en un proceso que supone dos actitudes opuestas y dialogantes: la apropiación y el rechazo, la tensión entre la tradición y la innovación.

Se puede decir que la década de 1940 representa una afirmación del arte geométrico en Argentina, diferenciado desde su inicio (1945/1947) en tres tendencias: *Concreto, Madí y Perceptismo*. La situación de las artes plásticas en Argentina en esos años es leída por la como provinciana, de cierto letargo temático, con predominio de una figuración académica, de acuerdo a los comentarios críticos de Jorge Romero Brest en su panorama de la plástica. Un artista argentino- italiano, *Lucio Fontana* instruyó y acompañó el arte nuevo entre los jóvenes concretos. Cuando publicó su *Manifiesto Blanco* en 1946 suscitó el apoyo de los ya formados y la controversia de algunos como Maldonado, quien considera tardía la llegada a la abstracción por parte del maestro del *Espacialismo*.

El estallido vanguardista de 1944 vino a establecer una etapa de *corte* con el pasado. Los jóvenes artistas comenzarán a exponer pinturas y esculturas geométricas oponiéndose a toda manifestación figurativa, expresionista, surrealista, neorromántica y hasta abstraccionista. El *Grupo y la Revista Arturo* nace con preocupaciones artísticas - teóricas, produciendo una escisión en su seno: por un lado *la Asociación Arte Concreto Invención* y por otro lado el *Movimiento Madí*, separándose allí mismo otra tendencia, el *Perceptismo*. El Arte Geométrico o Concreto, siguiendo la denominación propuesta por Teo Van Doesburg en 1930 y desarrollada por Max Bill, asume en Argentina diversidades en su praxis. Recordemos un concepto del *Manifiesto de Arte Concreto* redactado por Van Doesburg en 1938: *Pintura concreta y no abstracta, porque nada es más concreto, más real que una línea, un color o una superficie*.

La mayoría de los artistas del grupo en su etapa inicial comenzaron con la destitución de lo ilusorio o la referencialidad de la imagen. *Arturo* sale una vez. Su redacción fue constituida por Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kósice y Edgard Bayley. La portada fue realizada por Tomás Maldonado en xilografía, con una tendencia abstracta informal. Las viñetas interiores fueron ilustradas por Lidy Prati o Lidy Maldonado, tal como firmó en su momento, a las que acompañaban reproducciones de Maldonado, Rothfuss, Vieira da Silva, Augusto Torres, Joaquín Torres García, Kandinsky y Mondrian. Los textos, entre poemas y ensayos fueron de Huidobro, Bayley, Murilo Méndez, Torres García, Arden Quin y Kosice.

La primera muestra de los artistas reunidos en *Arturo* fue el 8 de octubre de 1945 en la casa del Dr. Enrique Pichón Rivière en Buenos Aires, con el nombre de *Art Concret Invention*. Participaron Kosice, Rothfuss, Eitler, Vellington y Arden Quin. La segunda se realizó el 2 de diciembre con una audición de música y danza elementaristas en la casa de la fotógrafa Grete Stern en Ramos Mejía con el título de movimiento de Arte Concreto Invención. Los artistas que participaron fueron Elisabeth Steiner, Arden Quin, Rothfuss, Claus Ehart, Kosice, Havas, Rasastet, Eitler, estos últimos seudónimos de los artistas antes mencionados. El grupo presentó diferencias teóricas y desacuerdos desde el comienzo. Tomás Maldonado y Lidy Pratti no participaron de estas dos muestras. Fundaron la Asociación Arte Concreto Invención en 1945, integrada además por Espinosa, Caraduje, Iommi, Souza, Molemnerg, Contreras, Nuñez y los hermanos Lozza, incorporándose más tarde Bayley, Mónaco, Matilde Werbin, Hlito, Melé, Villalba y Vardánega. En 1946 la Asociación publicó la revista *Arte Concreto Invención* con un comité editorial integrado por los *poetas* Bayley y Contreras y los plásticos Hlito y Maldonado. En la contratapa publicaron la nómina de los integrantes de la asociación. En una de las páginas de la revista apareció el *Manifiesto Invencionista*, creado por Maldonado, quien en 1951 expresó que debió llamarse *Concretista*:

La era artística de la ficción representativa toca a su fin [...]. La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista [...]. El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas. A una estética precisa, una técnica precisa. Ni buscar ni encontrar: inventar¹

En 1949, algunos de los artistas se separaron del grupo y Raúl Lozza trabajará a partir de ese momento de manera independiente en las variaciones *perceptistas*. El grupo en pleno realiza una muestra concreta en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

Una primera operación común a todos fue la de sustituir el marco tradicional del cuadro por el marco recortado, dando forma propia a la entidad cuadro. El marco recortado centraba el interés en el plano, integrando espacio real y virtual, estableciendo un lugar indiferenciado

¹ Maldonado, T. Citado en Córdova Iturburu, C. (1978). *80 años de pintura argentina*. Pp. 146. Buenos Aires: Librería de la ciudad.

entre lo pictórico y lo escultórico. Los representantes de *Arte Concreto- Invención* exploraron la función y significación del shapes canvas (lienzo) dando importancia al espacio penetrado en la tela. Así privilegiaron el espacio y la separación de los elementos constitutivos del cuadro.

Mientras tanto los artistas que permanecieron en el grupo inicialmente formado de Movimiento Arte Concreto Invención, disuelven el grupo y algunos se reúnen constituyendo el Movimiento de Arte Madí. La controversia entre Kosice - Arden Quin comienza, basada fundamentalmente en protagonismos y autoría. El movimiento liderado por Kosice realiza en ese año una muestra en el instituto Francés de Estudios Superiores, en las salas de Galería Van Riel, presentando su manifiesto:

Arte Madí es la organización de todos los elementos propios de cada Arte en su continuo. Con lo concreto comienza el período del arte no figurativo, en el cual el artista, sirviéndose del elemento de su respectivo continuo crea la obra en toda su pureza. Pero en lo concreto ha habido una falta de universalidad [...]. Madí confirma el deseo del hombre de inventar objetos al lado de la humanidad luchando por una sociedad sin clases que libera la energía y domina el espacio y el tiempo en todos los sentidos y la materia en sus últimas consecuencias²

En 1947, Kosice expone en el Bohemian Club mostrando esculturas y objetos articulados, como su *Röyi*, poemas y algunas estructuras en vidrio y madera. Los Madí adoptaron el marco recortado e irregular, la superficie plana o curva, la articulación de planos de color estrictamente proporcionados y combinados, intentando producir un arte matemático, dinámico y dialéctico.

Lozza publica en 1949 el *Manifiesto Perceptista*:

La pintura perceptista exalta los elementos de la percepción visual de la plástica, el plano color, y crea una verdadera relación del espectador con la pintura en el orden práctico. [...] El perceptismo tuvo que superar las contradicciones que detenían el avance de la pintura no figurativa para acercar la plástica al hombre y reintegrarla a su verdadera función social, el muro arquitectura, logrando con esta conquista una síntesis definitiva entre los valores eminentemente pictóricos y la sensibilidad estética del hombre actual. En este medio concreto en que convive el hombre, la pintura ingresa en una categoría real y colectiva, y deja de ser el resultado de una interpretación individualista del mundo circundante.³

El Perceptismo excluye el cuadro ortogonal concreto y el marco recortado del Madí. Dispone sobre un muro, separados, los elementos geométricos de la obra, sustituyendo la noción de fondo por la de campo plástico. De esta manera enfatizan la percepción, por tanto la objetividad visual.

² Kosice, G. En Córdova Iturburu, C. Op. cit.

³ Lozza, R, ibídem.

Tomás Maldonado escribía en 1951 que “la vocación del arte concreto era convertirse en el arte social del mañana, el único posible de articularse con los grandes espacios públicos y privados, con la urbe y el campo”. En este contexto funda la revista *Nueva Visión*, expresión de las reflexiones iniciadas por Moholy Nagy. En 1952, alrededor del escritor Aldo Pellegrini, se forma el grupo *Artistas modernos de la Argentina*, donde Hlito y Maldonado se acercan a los artistas abstractos además de los concretos. En 1955, Arden Quin regresa a Buenos Aires por un tiempo, luego de radicarse en París, y ayuda a formar el Salón de Arte Nuevo, reuniéndose, al margen de las disputas, todos los artistas de estas tendencias. Se publica el libro *Artistas Abstractos* prologado por Pellegrini, editado por *Cercle et Carré*.

Con variaciones todos los realizadores de la “vanguardia” buscaban reinventar una realidad estética objetiva por medio de elementos objetivos. Un arte puro, configurado por hechos visuales puros, obturando la tradición representativa de la imagen. Un repertorio plástico limitado con operaciones ilimitadas: líneas rectas y curvas, triángulos, polígonos, elipsis, círculos, en interacción. El espacio vuelto dinámico a partir del diálogo con las formas.

En 1956 Arden Quin reúne un grupo de artistas con el nombre de *Arte nuevo*, los que se proponen destruir los falsos mitos del arte figurativo académico y difundir el conocimiento de los diferentes planteos visuales propuestos por las corrientes no figurativas. Su objetivo era superar la crisis comunicativa entre artistas y público a través del lenguaje abstracto.

Maldonado, Melé y el Arte Concreto

Tomás Maldonado profundiza los desarrollos del constructivismo ruso y la Bauhaus y, en su contacto con Max Bill, logrará fijar las metas de estas vanguardias: El artista terminará disolviéndose en la figura del diseñador, tratando de hacer converger las artes en la planificación de un entorno visual acorde con una sociedad estructurada racionalmente – bases de su proyecto moderno. Teniendo como meta el progreso científico- tecnológico puesto al servicio de la sociedad, se pensó asimismo como vanguardia, como utopía moderna. Las producciones concretas intentaron emular las realizaciones derivadas de los principios científicos y tecnológicos, hablando de invención y llevando la factura plástica a la anulación expresiva, como si la obra fuese realizada por medios mecánicos. Los artistas de *Arte Concreto Invención* no incorporaron el movimiento en sus obras puesto que no querían producir situaciones compositivas automáticas, en tanto que tenían además una observación clara de las limitaciones tecnológicas de su época. Estudiaron el movimiento dentro del concepto de *concreto espacial*, a partir de direcciones, planos y colores ubicados en el espacio real y concreto. Según Melé, el marco recortado se convirtió en forma determinante y a priori del arte MADI, por tanto dogmático; mientras que para los Concretos fue solo una etapa en su método de construcción. En estos el límite irregular del cuadro estaba determinado por una estructura de planos simples, enteros, que no contenían ningún grafismo ni representación plástica.

Todos los planos, de un solo valor o color eran funcionales en la composición, que se proyectaba desde adentro hacia fuera determinando el límite irregular de la obra. Se pintaban sobre construcciones de madera, paneles, en colores saturados; nunca se enmarcaban ya que se intentaba integrarlos al muro. Un paso posterior fue la *pintura-objeto*. Estas consistían en formas geométricas simples, de colores puros, yuxtapuestas unas con otras. Se usó el sentido de acoplamiento, con variaciones compositivas inéditas. Más tarde se separaron los planos haciendo penetrar el espacio entre ellos conservando lo *coplanar*. Los planos en todos los concretos eran enteros, no figurativos plenos; el plano puede considerarse como una unidad mínima significativa, puesto que los artistas lo comprendían como una superficie concreta y plásticamente válida en sí misma. Las formas concretas coplanares intentaban separarse de las MADI, en tanto que las formas estaban separadas pero fijas. Eran un conjunto de planos yuxtapuestos que no podían cambiar de posición sin destruir la composición establecida. Melé destaca que esto era así puesto que cada forma, cada color y cada posición estaban estudiados de tal manera que, separar solo un milímetro alteraba la armonía propuesta. Los coplanares concretos eran fijos.

El problema básico del marco recortado era la interpenetración del afuera con el adentro, del espacio externo en el interior de la pintura. Lo cual produjo una indagación sobre la integración del arte con el urbanismo y la arquitectura. Empezó a primar la idea de que las artes plásticas formaban parte de un todo mayor, de un plan urbanístico, lo que llevó años más tarde a Maldonado al diseño y la arquitectura de lo que sintetiza como proyecto Moderno. Los concretos tomaban el espacio como un elemento a trabajar en los límites de los medios que condicionaban su creación. El recorrido de direcciones espaciales sobre un plano real fue uno de los ejes de creación. Para un artista concreto un elemento básico como la línea atraviesa el espacio provocando tanto un recorrido como la división del plano mayor en diferentes áreas en tensión. El espacio *vacío* deja de ser tal y adquiere jerarquía por el cruce de energías que implica, se activa. Las formas preferidas fueron las rectas frente a las curvas. La escultura tomó dicho sentido espacial. Se rechazó la masa y se exaltó el espacio considerado vacío. Trabajaron con vidrio y plásticos, estudiando el valor estético de cada material. Melé comenta que una de sus preocupaciones fue concretizar la ilusión del espacio producido entre dos planos de colores. Para ello, como la mayoría de los concretos pasó de la pintura al relieve y de este a la escultura. Maldonado agrega planchas de plástico a sus pinturas, separadas varios centímetros del plano principal, como soporte de los planos en el espacio real.

Raúl Lozza y el Perceptismo

Los principios del *Perceptismo* pueden explicarse a partir de los siguientes conceptos:

- La sustitución del fondo tradicional condicionante de la dualidad espacial por la noción de campo o muro arquitectónico.

- La creación de la cualimetría de la forma plana que permite la síntesis de la forma y el color sobre determinado campo.
- La estructura centrífuga de referencias en el espacio que anula la incidencia tradicional de la periferia como estructura de una forma continente que hace de la obra de arte un mundo aparte de nuestras vivencias reales. Afirma una radical oposición a cualquier tipo de representación.

Para Raúl Lozza el método que define lo abstracto y lo concreto en la obra de arte dio como resultado que el objeto estético no se oculte detrás de la apariencia, sino de presentar una realidad diferente como verdad plástica. Este objetivo puso de manifiesto la necesidad de un cambio sustancial en los códigos estéticos. El desarrollo del pensamiento científico, a través de los aportes de la física como de las teorías gestálticas, permitió alcanzar una meta no representativa para las imágenes. En este sentido se trataron de traducir a la pintura y relieves los equivalentes estructurales de la ciencia. Se tomó en especial consideración las relaciones espaciales, las tensiones de las formas en el campo plástico, las incidencias del contexto en los procesos gestálticos de las extensiones cromáticas, las continuidades y discontinuidades y los ritmos en los planos del espacio. La producción de estos principios lo llevó a participar primero en la *Asociación Arte Concreto Invención* en los años 1945 y 46. Habiendo logrado superar las contradicciones del ilusionismo tradicional del espacio figurativo, el artista encontraba aún resabios del modelo tradicional: el espacio imaginario. Puesto que en su revisión sostiene que en esa etapa el marco regular aportó una solución al problema, pero se mantuvo dentro los límites de la pintura abstracta.

A principio de 1947, Lozza empieza a investigar algunos métodos para reducir las ambigüedades entre la visión normal y la visión imaginaria, tratando de centrar la función emotiva e intelectual propia de la relación objeto-espectador, desde o a partir de la misma obra, alejándose de los mundos que se construyen en el modelo representacional. A partir de este momento se piensa en una nueva pintura, la concreta, el pasaje de lo representativo a lo *presentativo*. En este momento empieza a estudiar la conquista del espacio real por la pintura concreta. Para apoyar estos principios el artista utilizará nociones de la física y la matemática modernas, la teoría de la relatividad de Einstein, la teoría de los Cuanta de Plank y las ecuaciones del campo electromagnético de Maxwell. Aproximar el arte a lo cotidiano y establecer un lenguaje científico para la creación artística serán sus metas próximas. Desde la autonomía del puro perceptismo echa unas bases sociales para la transformación y el aprendizaje de la percepción. Particularmente su producción se centra en el borrado de los límites o el marco de encierro, último eslabón de la dualidad percepción-ilusión, y trabaja con el objeto fragmentado, intercambiable, discontinuo. Primero a través de planos separados y sujetos con barras. Esto trajo aparejado pensar no solo en el problema de la forma sino también en el color, en la sustitución de las diferentes armonías y codificaciones cromáticas por el uso relacional del

color en función de las formas, por una teoría del color basada en la potencialidad relativa y las discontinuidades. Su poética se traduce en la creación de una estructura abierta.

Para el artista la pintura concreta tiene un mensaje directo sin ropajes superfluos. En este camino es acompañado por el teórico Abraham Haber que en 1953 escribe un artículo en el que explica el *sistema cualimétrico* matemático utilizado por Lozza. Allí subraya que dicho sistema más que presentarse contradictoriamente, puesto que la suma de las partes resulta mayor al todo, es una síntesis entre el color y su extensión en el campo plástico, a su vez colorido. El rigor matemático ayuda a emplazar las figuras poligonales en el campo plástico, aunque el número, en lugar de la geometría, fue solo una herramienta usada en la noción de *cualimetría*. La realidad creada se vuelve ópticamente tangible y las combinatorias numéricas permanecen en la estructura. La percepción se centra en las exigencias implicadas en el campo visual, en el juego de subestructuras que marcan tensiones, agrupamientos y expulsiones. En esos años el pintor experimenta con la integración del entorno, pensando en el suceso plástico, considerando la obra en su emplazamiento según las variables: dimensión total del muro arquitectónico, distancia media entre éste y el espectador, campo visual pictórico o el ángulo de percepción simultánea, el color real del muro y la intensidad cromática aparente de acuerdo a la luz y al espacio y distancia campo estructural o el espacio

Madí Internacional a partir de Arden Quin

Para los artistas de *Madí* internacional es el uruguayo Arden Quin el vector principal del movimiento originado en 1946. Una forma Madí es algo más que una apariencia poligonal bi o tridimensional. Su color, dirección, proporción, ubicación, e impacto visual determinan un espacio, lo señalan, creando una energía dinámica, que está más allá del cuadro- ventana. La obra Madí trata de motivar en el espectador la percepción pura. Arden Quin ya en 1942 construye sus *Formas Negras*, vaciando el rectángulo compositivo. En 1945 dentro de la efervescencia provocada por Arturo expone junto a Rothfuss sus coplanales, que consistían en los famosos planos de color articulados compuestos de varios polígonos, la totalidad y cada parte son móviles lo que permite infinitas variaciones. Tomando como referencias estas obras el artista López Osornio considera a Arden Quin pionero en el arte cinético. En 1947 se produce una ruptura definitiva del grupo que compartía con Rothfuss y Kosice. Arden Quin se radica en París, lanzando allí el movimiento internacional. Kosice por su parte edita la revista *MADI* que se convierte en *MADIMENSOR*, asociándose con Rothfuss. Para el MADISMO, el movimiento era un elemento importante, encarado como un desplazamiento de planos o volúmenes o como posibilidad intencional del espectador al intervenir en las articulaciones posibles de las distintas partes de una composición. Justamente Kosice incorporará mecanismos para producir el movimiento real, particularmente con la fluidez del agua.

Kosice: de Madí a la utopía de la ciudad

Gyula Kosice, funda el Madí Rioplatense. Edita entre 1947 y 1954 los ocho números de la revista *Madí Universal*. Pero su producción y poética trasciende las particularidades y discusiones del grupo fundador. Su cosmovisión se enclava en conceptos integrativos del arte con la tecnología y el ser más allá de la tierra. Su declaración en *Arturo* “el hombre no ha de terminar en la tierra” se fundamenta en preocupaciones por el espacio estelar que lo llevaran a proyectar la ciudad hidroespacial. La integración del arte con la vida es una preocupación que el artista encuentra desde sus inicios en la lectura de Leonardo. El arte es entendido por él como un producto del pensamiento consciente y de la imaginación científica visionaria. En tabla en los años '40 una guerra contra el surrealismo como posteriormente con el resto del grupo de formación. Básicamente establece las diferencias entre Madí y el Arte Concreto. Entiende que Madí reflexiona sobre el hecho estético en su relación con el ser en el mundo. El Arte concreto para el solo ofrece una sustitución de la geometría por lo figurativo, del marco recortado por el cuadro ventana, de lo objetivo por lo subjetivo. Él intenta un más allá buscando la integración de las artes y un nuevo humanismo.

Sus primeras esculturas, como *Royi*, traducen su investigación sobre la transformación de los espacios y el movimiento real. A fines de los años '40 experimenta en esculturas- objetos con el agua, elemento básico de transformación, desarrollando en los años '50 y '60 hidroesculturas y esculturas con luz neón. La experiencia con nuevos materiales es bastante temprana en Kosice. Utiliza vidrios, y estos lo llevan al plexiglás o acrílico, combinado con madera, huesos, aluminio, corcho, etc. La arquitectura del agua en la escultura, esculturas hidrocinéticas, o sea un nuevo medio de comunicación estética fue expuesta por primera vez en la Galería Denise René de París en los años '50. Recordemos que dicha Galería es el núcleo de desarrollo y afirmación del Arte Concreto-Cinético.

El mismo Kosice retrotrae sus investigaciones a las primeras operaciones de la vanguardia, en la introducción del movimiento como elemento plástico que comienza en la escuela Constructivista rusa y la Bauhaus, a través de los estudios lumínicos de Moholy Nagi. Madí concreta y profundiza esas experiencias. El artista considera que el movimiento era necesario buscarlo a partir de la utilización de una fuente de energía natural. El punto de partida fue cercar el agua en una escultura trasparente y utilizar su tendencia a la dispersión, otorgándole un poder de circulación mediante el desplazamiento del aire en todas sus direcciones. En los años '70, concibe la *Ciudad Hidroespacial*. La premisa “es liberar al ser humano de toda atadura”.

La utopía de integrar el arte, en sus manifestaciones o nuevas acepciones, con la vida, a la luz de proyectos superadores de los conflictos sociales y ambientales, y la confianza en el uso adecuado de la tecnología, cobra un significado nuevo apoyado en la investigación científica aleatoria y en una postura tanto ética como ecológica. Piensa en la

construcción de un espacio como realización futura. Si nos detenemos a pensar por un momento, la mirada urbanística de los concretos comparte alguno de los principios de la ciudad de Kosice. Sin embargo podemos verificar un alto pragmatismo en la praxis de Maldonado, inserto concretamente en la arquitectura y el diseño, a diferencia del pensamiento estético de un Kosice, que es proyectual e intermedial.

Deseo de utopía

Los artistas de *Arte Concreto Invención*, *Perceptismo* y *Madí* fueron reconocidos como la primera vanguardia rioplatense. Sin embargo no es la posición en el plano internacional, o la avanzada moderna que proponen con respecto a cierto *provincialismo* en el resto de los artistas señalado por la crítica, lo que los vuelve decididamente reveladores de un cambio de actitud y una filiación estética moderna. Es la posición asumida en el trabajo plástico y en el compromiso utópico de pensar una vía superadora de la modernidad.

Si la mirada sobre el período que va de los años '20 a los '50 se centró sobre la oposición tradición-innovación, las experiencias, objetos, imágenes y palabras que se pueden hallar en los intersticios del devenir histórico corren tal dicotomía y ponen en evidencia las herencias, los préstamos las trasgresiones. Las tensiones que se vienen señalando en los diferentes capítulos que componen este libro ponen de manifiesto varias búsquedas simultáneas de los artistas rioplatenses y latinoamericanos por experimentar las diferentes modernidades que se van acoplando. En estas artes visuales, en las que la invención pretende dominar por sobre otro tipo de creación, en aquellas que pretenden devorar y transformar a partir de apropiaciones críticas, en las que condensan, desplazan y sintetizan lo americano profundo con lo europeo emergente, en todas domina lo experimental, el laboratorio, el juego, la agitación política macro o micro (según se trate de cambiar las condiciones capitalistas, las luchas por descolonizar las ideas en la sociedad, la reivindicación de sectores opacados, la lucha en el campo artístico institucionalizado), la utopía. Vanguardia y modernidad como cierre de un tiempo.

Bibliografía

- Ades, D. (comp.) (1989). *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Turner.
- Benjamin, W., (1934). "El autor como productor", en Wallis, B. (ed.) (2001). *Arte después de la Modernidad, nuevos planteos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e Historicidad, Modelos y Métodos del Siglo XX*. Madrid: Akal.
- Córdova Iturburu, C. (1978). *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires: Librería de la ciudad.
- Elliot, D. (comp.) (1994). *Argentina 1920-1994*. Oxford: Museo de Arte Moderno.

- Gradowczyk, M. (2007). *Torres García: Utopía y transgresión*, Montevideo: Museo Torres García.
- Haber, A. (1949). "La pintura perceptista", en *Raúl Lozza: Primera exposición de pintura perceptista*. Buenos Aires: Van Riel Galería de Arte.
- Lauría, A. (2003). *Arte concreto en Argentina*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta. En línea.
Disponible en: <www.cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/01definicion.php>.
- Melé, J. (1999). *La Vanguardia del 40*. Buenos Aires: Cinco
- Perazzo, N. (1980). *Arte Concreto en Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone.

CAPÍTULO 13

Una aproximación al grupo Espartaco. Vínculos con los itinerarios modernos, entre las tensiones de la resistencia cultural y la internacionalización del arte argentino en la década de 1960

Axel Ezequiel Ferreyra Macedo

En este capítulo se construye un marco para analizar las tensiones que produce la figuración crítica en el contexto latinoamericano, específicamente en la Argentina de la década de 1960. Para ello se toma como eje de estudio al *Grupo Espartaco* (1959-1969, movimiento artístico revolucionario), se establecerá un breve estudio comparativo sobre las nociones de centro-periferia (Traba, 1973) y simultaneidad (Giunta, 2001 y 2014). El objetivo es plantear cómo algunas propuestas figurativas críticas¹ desarrollan una ampliación de rasgos de resistencia² contra la internacionalización del arte. Se considera la situación latinoamericana, tomando las influencias de las vanguardias históricas latinoamericanas, y rasgos contestatarios de los primeros modernos en Argentina (Malosetti Costa, 2001), que los integrantes del *Grupo Espartaco* toman para producción, generando prácticas intermedias a la noción de vanguardia en Buenos Aires.

¹ Se trata de utilizar un concepto más amplio como el de figuración crítica en lugar de la categoría de vanguardias ortodoxas (Longoni, 2006-2007). Personifica lo que Simón Marchan Fitz (1986), se refiere al regreso de la representación figurativa en la década del sesenta, abarcada desde un sentido más amplio que una representación tradicional, el sentido "crítico" en la figuración es incluido en este trabajo para el *Grupo Espartaco*, porque tienen una actitud contestataria, desde sus búsquedas artísticas con la situación de la época, ya sea el contexto sociocultural, artístico u político.

² Se toma el concepto de resistencia por Marta Traba (1987), que representa la resistencia cultural en el continente Latinoamericano. Integrado por artistas, que tuvieron una posición de rechazo con las nuevas propuestas artísticas de nuevos lenguajes euro-norteamericanos surgidos en la década (como el experimentalismo y conceptualismo). Sin embargo, desde este trabajo se entiende que esta resistencia supo utilizar estrategias que conocieron a través del nuevo arte de esa década, tanto para explorar los recursos de su propia área cultural, como para defender la marca regional y culturalmente diversificada del arte latinoamericano. En el caso del *Grupo Espartaco*, es la lucha contra lo que ellos llaman coloniaje artístico.

Tensiones entre lo local y lo internacional

En la década del 60, los artistas que se circunscriben en una resistencia cultural regional en Latinoamérica, desarrollan propuestas figurativas críticas. Si sumamos a esta idea los conceptos de áreas cerradas y abiertas desarrollados en el territorio latinoamericano según el trabajo de Marta Traba (1973), se entiende a Buenos Aires como una capital abierta a las tendencias europeas y norteamericanas, en la que la autora señala esa vulnerabilidad que tienen estas áreas en el campo artístico. Traba pone en juego artistas que marcan la resistencia de esa intromisión extranjera.

Las características de estas resistencias se oponen a las áreas abiertas que se instalan en ciertas zonas de Latinoamérica, como en Argentina, en sentido más amplio, estas áreas se generan bajo el auspicio de grupos reconocidos de poder, se organizan bajo vanguardias descalificadas e impuras, el caos se defiende, y hay una necesidad muy fuerte de innovar, es la audacia o muerte. De todas formas, Traba no visualiza una resistencia cultural clara en las artes plásticas de los sesenta, no solo en Argentina sino casi en toda Latinoamérica.

Como ejemplo de caso, Carlos Alonso, uno de los pocos representantes de una estética de la resistencia en la Argentina para Traba, se pone en contraposición de actitudes de vanguardia, representa en sus dibujos y pinturas, como en la serie de retratos de *L. E. S.*, (1967-68) con un expresionismo muy personal, rasgos estilísticos que superan una figuración tradicional, entran también en un plano psicológico, y evocan el lugar dramático del artista en su sociedad.

Con otra posición, Andrea Giunta (2001), replantea la relación centro-periferia, desplazándola para destacar el proyecto de internacionalización que sufren las prácticas artísticas, lo representa a través del Instituto Di Tella, espacio representante del arte nuevo y la vanguardia porteña, éste lleva a cabo un proyecto de internacionalización del arte argentino. Buenos Aires se encuentra atravesado por dicho desplazamiento para centrarse en las producciones de arte nuevo, que comprenden el de las neovanguardias, como las tendencias conceptuales y experimentales de las denominadas nuevas prácticas artísticas.

Estos nuevos comportamientos ponen el interés en el proceso creativo más que en el aspecto objetual de la obra de arte, como la *experiencia* de *La Menesunda* (1965) producida por Marta Minujin y Rubén Santantonín. En una primera idea de Santantonín, la obra iba a conformarse de manera muy compleja. La obra estableció un nuevo tipo de relación entre los roles del artista y el público, como en sus habitaciones, en las que el espectador al atravesarlos, se enfrentaba a diversas situaciones y experiencias, como encontrar una pareja charlando en una cama, entre otras acciones. Este tipo de experiencias posicionaban al público en un especta/actor, es decir, un espectador activo, involucrado, que ya no contempla la obra sino que la transita, la vive, la experimenta. Ya no está ante el cuadro, sino que está en la misma obra.

Sin embargo, como señala Giunta (2001), los medios periodísticos por la misma espectacularización que se crea en torno a Minujin, fetichizan y banalizan *La Menesunda*, alejándose de la propuesta original de Santantonín. Esto también se debe a la misma búsqueda de consagración que buscaba el ecosistema artístico en torno al Di Tella: la moda, esto también es parte del proyecto de internacionalización del arte y es un referente del *modelo Di Tella*.

Debido a ello, se puede entender que los rasgos principales de la internacionalización del arte en los sesenta, se centra en un programa actualizador y seductor, para Giunta éste pasa por diferentes procesos hasta que la palabra internacionalización se transforma en sinónimo de dependencia cultural.

Se tiene que tener en consideración en el desarrollo de estas nuevas prácticas, los rasgos sintomáticos de arte contemporáneo que poseen, para entender esta condición de arte contemporáneo que aporta Giunta (2014); la autora usa el término de simultaneidad para abarcar el paisaje global de diversas prácticas artísticas, de esta manera plantea cuando empieza lo contemporáneo y la eficacia que introduce en las vanguardias simultáneas en realidad hace un recorrido de conceptos que habían sintetizado otros autores como Flores Ballesteros³, a la vez que interpela a Traba desde la *resistencia*, y aparece esa contemporaneidad-simultaneidad, en una cultura de redes inmersa en diversos paradigmas, en diferentes alternancias de épocas. Los nuevos presupuestos artísticos hacen que se replanteen estos paradigmas, este trabajo se enfoca en la identidad artística argentina y latinoamericana, para pensar una ampliación de la *resistencia plástica* en Buenos Aires, en una década marcada por un fuerte internacionalismo del arte, que pone en cuestionamiento los desplazamientos de la relación centro-periferia.

Hay que sumar ciertos artistas y grupos que encaran propuestas diferentes al llamado arte nuevo de ese entonces, como los murales de Carpani, los afiches de Castagnino para la CGT, el *Grupo Espartaco* y en La Plata el caso del grupo Diálogo, junto con artistas como Colombres, Bernardo Fontanet, o el ya mencionado Carlos Alonso, entre otros, quienes marcan una resistencia, que es también una búsqueda de las raíces que desde la modernidad, Latinoamérica continua buscando. Aunque parte de estos artistas pueden enmarcarse en los grupos disparejos que tienen espacio en los salones del Museo de Arte Moderno, bajo la dirección de Rafael Squirru, la derivación en la que llevaron sus contenidos es central para destacar sus características de resistencia artística mediante una práctica social. Para señalar estos supuestos se ejemplifica con el desarrollo del *Grupo Espartaco* (1959-1969). Estos, acentúan una postura intermedia y original con esa lucha en la defensa de una identidad artística latinoamericana.

En 1957, el grupo se empieza conformar con Juan Manuel Sánchez, Ricardo Carpani y Mario Mollari, aunque surge oficialmente en 1959 y terminan de darle forma al grupo con Carlos

³ Flores Ballesteros, E. (2003) "Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización", en *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, N°3. Pp. 31-44.

Sessano, Esperilio Bute, Elena Diz, Pacual Di Bianco, Raúl Lara y Franco Venturi⁴, cuando construyen su manifiesto pensando lo nacional desde lo latinoamericano. Los postulados son radicalizados cuando Carpani plantea *Un arte revolucionario latinoamericano* (1961), pero fundamentalmente es desde el *Grupo Espartaco* que se retoma la tradición tanto del muralismo mexicano, de Rufino Tamayo y Portinari, como de otros artistas, otras vinculaciones posibles las desarrolla mediante un recorrido estricto a partir del análisis interno del Movimiento Espartaco, Bute Sánchez de Hoyos (2014), para este estudio es importante rescatar la vinculación con el movimiento Antropófago, su manifiesto tiene crédito tanto en la práctica artística como “en cierto rasgo ideológico” (Bute Sánchez de Hoyos, 2014: 121). Además, volviendo a lo que señala Andrea Giunta en relación a rasgos sintomáticos contemporáneos (2014), se puede observar en Espartaco estas alternancias en lo contemporáneo, desde una suerte de pintura de *síntesis* (Bute Sánchez de Hoyos: 337), pero tomando rasgos de la tradición popular que entrecruzan con rasgos vanguardistas. En efecto acentúan una postura intermedia y original con esa lucha en la defensa de una identidad artística latinoamericana. Estos vínculos se articulan dentro de un programa de arte público con función social. Que es pensar un arte latinoamericano potenciado desde una figuración crítica.

Lo que interpela a esta primera aproximación sobre los precedentes e influencias del grupo son las vinculaciones mencionadas con las vanguardias históricas latinoamericanas.

Se puede emparentar al grupo con el movimiento del muralismo mexicano, por las relaciones que tenían con el artista J. E. Spilimbergo y el libro sobre *Diego Rivera y el arte en la revolución mejicana*, es a través de Carpani que surge tal relación, y que se puede encontrar los primeros rasgos de influencias.

Como ejemplo de tal vinculación, los rasgos indigenistas que toma Ricardo Carpani, utilizados en el mural 1º de Mayo, 1963. Situado en el Sindicato de los Obreros del Vestido, es un gran homenaje a los trabajadores, representándolos con la fecha que los conmemora mundialmente.

En esta obra pueden verse los cuerpos con gran musculatura, creando así en las figuras una simbolización de colosos de piedra, formada por el empaste de la pintura, todo para mostrar la dignidad y fuerza del obrero, se nota el uso de una iconografía de rasgos indigenistas, particularmente de la cultura olmeca, en los labios gruesos, narices anchas y cuerpos *pétreos*. La energía de la pintura conlleva una gran expresividad utilizando el uso social y el acento americanista.

En cuanto a otras estrategias, los rasgos de un estilo antropófago, los utilizan más que Carpani artistas como Juan Manuel Sánchez o artistas más jóvenes como Franco Venturi o Sessano.

En la obra *Fábrica* (óleo sobre tela, 1960) de Juan Manuel Sánchez, se puede visibilizar esta idea del movimiento antropófago, de devorar un estilo artístico ajeno a su contexto y digerirlo transformándolo con un estilo más regional. En la producción de Sánchez, la

⁴ Se considera a Tito Vallacco y Claudio Piedras como miembros del grupo, además de los mencionados. A partir de la información de Bute S. de Hoyos y el documental hecho al grupo en Canadá (*Testimonio de vida: documental, Canadá, 1997*).

vinculación con el cubismo es ineludible, tanto por la geometrización y descomposición de la figura, o la economía de las formas, como también por su búsqueda de llegar a la síntesis plena de la planimetría. En *Fábrica* esta digerida tal vinculación cubista, como herramienta para relacionar la realidad industrial, aliándola desde un paisaje pictórico que quiere identificar con la sociedad obrera de ese entonces.

Sin embargo, con las influencias del muralismo había debates en la apropiación de rasgos estilísticos. Como en el caso de Siqueiros, que aunque se lo relaciona con el grupo, se considera que el vínculo con las predicas de ese artista contrastan con la filiación Trotskista que *parece aceptada por ciertos críticos* (Bute S. de H., 2014. Pp. 203). La aparente oscilación entre el Trotskismo y Siqueiros dirige las tensiones hacia el propio *Movimiento Espartaco*. Aunque la obra de Carpani mencionada no pertenece exactamente a su momento activo dentro del *Grupo Espartaco*, sirve como ejemplo para ver la vinculación con el muralismo americanista. Pero desde la perspectiva más abierta analizada, la vinculación es a partir de la resignificación de algunas ideas del muralismo mexicano.

En definitiva, el *Grupo Espartaco* está marcado por la mirada anacrónica de algunos críticos que lo vinculan con precedentes artístico-políticos diversos, sin considerar los cruces estilísticos que hace el Movimiento en su práctica artística.

El Grupo Espartaco entre la vanguardia y lo popular. Del medio a la práctica social.

La ligazón entre la experiencia de 1920-30 con el programa de arte público y función social del arte de Espartaco, está liberada en un camino abierto a las prácticas muralistas, y las influencias de en realidad todo el indigenismo, así también como el expresionismo, y cualquier otra aproximación estilística con las vanguardias históricas.

Como resultado, el desarrollo de esta figuración crítica que el grupo abarca, mediante las proyecciones y mediaciones en las artes visuales, permiten reflexionar sobre la función de la práctica social a la que llegan. De todas formas, los Espartaco desarrollan un trabajo en caballete muy amplio que también se emparenta de cierta manera con rasgos vanguardistas revolucionarios y contestatarios de la época, pero de una manera muy particular, marcado por diferentes tensiones.

Para poder plantear estos presupuestos, es necesario identificar a los artistas referentes para el grupo. En la historia del arte argentino, quienes cristalizan estos rasgos contestatarios, son los *primeros modernos de fin de siglo XIX*, a los que podemos considerar precedentes para Espartaco. Por otro lado, la articulación de las estrategias prácticas de la producción artística del grupo, termina confluyendo rasgos de una *modernidad paralela* (Escobar, 1998), esto permite posicionarlos en un lugar intermedio con la vanguardia de la década del sesenta.

Los primeros modernos en Argentina son artistas como Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova o Angel della Valle, ellos tuvieron una actitud contestataria en el campo de las *Bellas Artes* durante las últimas décadas del siglo XIX, (Laura Malosetti Costa, 2001), con una actividad crítica en torno a cómo y qué representar, ante la posibilidad de un arte plástico nacional y moderno. Las estrategias montadas por éstos artistas se desarrollaron desde una forma innovadora, y como en América Latina y en Buenos Aires en particular no existía un sistema de las Bellas Artes asentado, los pequeños gestos que se hacen a fin del siglo XIX y a comienzos del XX, son de forma contestataria y crítica, tanto para mostrar la gente común, la clase obrera, el hambre, la explotación, o incluso el desnudo, la antinomia civilización y barbarie. La novedad, es el inicio de una tradición crítica que estuvo impregnada de gestos y acciones contra las instituciones de la generación del ochenta y la moral del patriciado.

Esta actitud crítica se puede observar en el *Grupo Espartaco* contra la institución arte de la época, una de las que mantiene un gran rechazo era el Instituto Di Tella, esto hace replantear las herramientas y las relaciones que toman del pasado e incluso, los aportes de las vanguardias que desarrollan los artistas en la década del 60. Dentro del eterno debate de la función social del arte, en el grupo Movimiento Espartaco, se pueden ver presupuestos que tienen rasgos de esa novedad que cristalizan los modernos en sus actitudes contestatarias. La diferencia constaría en que sí confluyen en un plano intermedio pero paralelo a las problemáticas sociales, distando de las radicalizaciones de otros artistas en ese entonces. A diferencia de rasgos vanguardistas radicales, se pueden trasladar sus posturas en actitudes en las que se encuentran rasgos de la modernidad paralela:

No parten de una preocupación previa por ser modernos o, en el otro extremo, conservar la "autenticidad". Pero tampoco les asusta en absoluto a ellos adoptar, a veces con mucha rapidez, pautas modernas cuando resulten convenientes a exigencias expresivas o funcionales. O conservar, obstinadamente, formas arcaicas cuando mantuvieren ellas vigencia. [...] Lo que termina delimitando en su producción} procesos mediante los cuales ciertas formas modernas son redefinidas desde prácticas continuadoras de historias ajenas a la experiencia moderna. [...] Presionados por condiciones nuevas que comprometen su supervivencia, [...] desarrollan diferentes estrategias simbólicas de apropiación de imágenes, técnicas y códigos modernos [...]. En los que recrean y reacomodan los escenarios de su producción, y aun tratan de ensancharlos compitiendo con los sectores ilustrados.⁵ (Escobar, 1998)

Sin embargo, lo citado se desarrolla en una tensión constante, propiciado por los mismos vaivenes intensos de ese período. En cuanto a ese plano intermedio, de indefinición en el sentido vanguardista, es observado por Giunta, ya que ve que los artistas que buscan una

⁵ Escobar, T. (1998). *Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono Sur: el caso paraguayo*. Pp.32-33.

transformación en la década del sesenta en cuanto al programa político y estético de la vanguardia, entran en un plano de indiferencia porque:

El programa político de la vanguardia quedaba, por el momento, fuera de discusión. Este paréntesis creaba esa zona de indefinición sobre lo que era posible entender una alianza productiva entre vanguardia e instituciones. Aquellos sectores que, como el *Grupo Espartaco*, hablaban en nombre de una vanguardia artística y política, representadas por su programa artístico realista y mural, no eran reconocidos por el medio artístico como vanguardia.⁶

De todas formas, el grupo está en contra del concepto de vanguardia, desde sus posturas contrarias al Instituto Di Tella que dejan entrever su oposición a la vanguardia, que ven como moda extranjerizante. En esto se suman a diferentes grupos de izquierda que impugnan el concepto de vanguardia en esa época, en lo que Longoni interpreta que sucede:

En lugar de reeditarse la antigua oposición entre realismo y abstracción, según la cual la vanguardia es leída como la expresión decadente de la burguesía en descomposición, se acude en los '60 al término "vanguardia" como si fuera un paraguas similar al que en décadas previas había constituido el término "realismo", es decir, un concepto tan flexible como para abarcar todo aquello que se quiere reivindicar.⁷

Por otra parte, desde Calinescu (1987), no asume que el espíritu vanguardista fuera abandonado por completo, considera que los diversos conflictos que se desarrollan en la década del 60, hace que convivan con otras interpretaciones de las manifestaciones artísticas (como la etiqueta neovanguardia), obstruyendo el espíritu revolucionario de los que si seguían teniendo una fuerte lucha contra la institución arte.

A pesar de la crisis con la que tuvo que enfrentarse la década de 1960, el concepto de la vanguardia no fracasó. Estuvo secretamente protegido por sus contradicciones internas, efectivamente por sus innumerables aporías [...] y, paradójicamente, por su larga y casi incestuosa asociación tanto con la idea como con la praxis vital de la crisis cultural. [...] el vanguardista, lejos de interesarse por la novedad como tal [...] intenta realmente descubrir o inventar nuevas formas, aspectos, o posibilidades de crisis.⁸

⁶ Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Pp. 103

⁷ Longoni, A. (2006-2007). "La teoría de la vanguardia como corset", en *Pensamiento de los confines*, N° 18, julio de 2006. Pp. 61-68. En línea. Disponible en: <paraleersobrearte.blogspot.com.ar/2010/09/ana-longoni-la-teoria-de-la-vanguardia.html>.

⁸ Calinescu, M. (1987). *Cinco caras de la modernidad: el modernismo, avant-garde, decadencia, kitsch, el postmodernismo*. Pp. 31.

Pensar estas cuestiones permiten ver de forma efectiva esta posición intermedia del *Grupo Espartaco*, y además que ciertas categorizaciones entran en encorsetamientos, en el caso vanguardista, da otra idea de vanguardia latinoamericana que no rompe con el pasado: *sino que se reapropian productivamente de zonas de la tradición (cultura y popular)*. Si a esto le agregamos que después del 1945 hubo una idea en algunos artistas de extender la modernidad, nos permite pensar en contradicciones, superposiciones de conceptos, y diversificaciones en las aspiraciones de los artistas. Esto también interpela a las lecturas de la década, porque por qué no, ya que Longoni en su trabajo de la *La teoría de la vanguardia como corset* ya no piensa como podía leerse en el libro *Del Di Tella a Tucumán arde* con una idea más desarrollada por etapas (de una vanguardia cínica, a otra etapa más contestataria *heroica*) de la vanguardia de los años 60 con diferentes procesos, si no que:

El que une a vanguardia e instituciones artísticas a lo largo de toda la época es, en todo caso, un lazo cambiante e incluso contradictorio, signado por convivencias pasajeras o pertenencias más persistentes, rupturas estruendosas y “copamientos” coyunturales, asincronías y también consonancias que permitieron el impulso de iniciativas comunes”.⁹

Es importante destacar que dentro del grupo se articula con diferentes estrategias para desarrollar una acción artística militante, desde el arte para su contexto sociocultural y político, ahí radica su posición política, desde un arte que atraviesa la política, otros postulados que se desplacen de esta idea pueden troncar de forma instrumental los objetivos de Espartaco.

Otras estrategias, fueron sus construcciones con inventivas sobre otras prácticas artísticas (cubismo, expresionismo, antropofagia, muralismo mexicano, pop-art, figuración narrativa). Sin embargo, ninguna de éstas puede definirlo, ni desde una categoría/etiqueta absolutamente vanguardista, ni por estar ajustado solamente al programa de las nuevas figuraciones. Se pueden rescatar sus rasgos e influencias estilísticas, pero no es efectivo categorizarlo de forma exclusiva. Aunque hay que reconocer que, por estos cruces, se dan contradicciones, es intención del grupo de avanzar con actitud revolucionaria y combativa.

El punto en conflicto que va de su práctica artística a una práctica social se ve en los dispositivos del arte impreso y la gráfica política, que construye un arte vinculado al compromiso político. Los estudiantes de la década de 1960 se sienten representados por la temática que exalta Espartaco, tienen reproducciones de Carpani, de Sánchez y otros integrantes del grupo, porque es muy significativo tener una serigrafía con una estética que marque una vuelta a lo nacional. En la entrevista realizada para el documental *Testimonio de vida*, Jorge Lewinger, como joven de la década, manifiesta la influencia en su actividad

⁹ Longoni, A. (2006-2007). “La teoría de la vanguardia como corset”, en *Pensamiento de los confines*, N° 18, julio de 2006. Pp. 61-68. En línea. Disponible en: <paraleersobrearte.blogspot.com.ar/2010/09/ana-longoni-la-teoria-de-la-vanguardia.html>.

militante¹⁰, así también Nora Patrich¹¹ en años de la dictadura manifiesta el valor del contenido *espartaquista*. Los estudiantes universitarios sienten esas expresiones del arte en la cultura que se está gestando en la universidad, porque tiene que ver con la política de transformar la situación de la época, con la falta de un estado democrático, con tener una actitud revolucionaria. Las serigrafías circulan en puestos de libros cercanos a la universidad. Los estudiantes prefieren eso en vez de tener un afiche que no represente sus ideologías.

No hay que olvidar que su programa de arte público se potencia con el trabajo en xilografía, sacando las obras a la calle, acercándose a la universidad y a otras asociaciones, como sindicatos. Dentro de este programa, el mural se ve como una estrategia más de democratización del arte.

Su búsqueda no solo termina desarrollando un arte monumental sino también haciendo énfasis en el carácter público del arte, lo que se ve reflejado en sus actividades, que no son parte totalmente de ese plano institucional, pero tampoco de una radicalización política, ni de un programa absolutamente vanguardista, si que abarca la función social revolucionaria de la figuración crítica.

Bibliografía:

- Burger P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- (2014). *El Movimiento Espartaco, vanguardia, arte y política*. España: Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla.
- Calinescu, M. (1987). *Cinco caras de la modernidad: el modernismo, avant-garde, decadencia, kitsch, el potmodernismo*. Carolina del Norte: Duke University Press
- Cippolini, R. (2003). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Pp. 285-288. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- De Michelli, M. (1981). *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Escobar, T. (1998). *Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono Sur: el caso paraguayo*. En línea. Disponible en:
<servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF>.
- Flores Ballesteros, E. (2003). "Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización", en *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, N°3, Pp. 31-44.
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos aires: ArteBA.

¹⁰ CFR. "Testimonio de vida": documental, Canadá, 1997.

¹¹ Entrevista realizada a Nora Patrich por autor, Buenos Aires, 2014.

- Longoni, A. (2006-2007). *La teoría de la vanguardia como corset*. En línea. Disponible en: paraleersobrearte.blogspot.com.ar/2010/09/ana-longoni-la-teoria-de-la-vanguardia.html.
- Malosetti Costa, E. (2001). *Los primeros modernos, arte y sociedad a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Cultura Económica.
- Traba, M. (1973). *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. México: Siglo Veintiuno.

Los autores

Mariela Alonso

Profesora en Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP) y Profesora en Historia de las Artes Visuales (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Arte Latinoamericano de la FBA, UNLP. Es Titular de la cátedra Producción de Textos, FBA, UNLP, y Adjunta de la cátedra de Historia de de las Artes Visuales 3 de la misma unidad académica. Es Titular de las cátedras de Historia Sociocultural del Arte y Comunicación y Semiótica para la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires (UNA). Durante 2012-2013 se desempeñó como Coordinadora de Artes Visuales del ECuNHí, el Espacio Cultural Nuestros Hijos de las Madres de Plaza de Mayo, que funciona en el Espacio Memoria y Derechos Humanos (Ex ESMA). Organiza y produce exposiciones de artes plásticas a nivel nacional, entre las cuales se destaca *El lenguaje gráfico de Pablo Picasso*, muestra itinerante que recorre la Argentina desde 2012.

María de los Ángeles de Rueda

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Magíster en Estética y Teoría de las Artes.

Es titular de Historia de las Artes Visuales 3 y de Historia del Arte 6 y 7 en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Profesora de postgrado en las Facultades de Bellas Artes, Arquitectura y Humanidades de la UNLP. Docente- investigadora categoría 1, dirige desde hace varios años proyectos sobre temas de artes y medios, artes y cultura visual en Argentina y América Latina. Autora y coautora de varias publicaciones. Se ha desempeñado como directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP desde 2005 hasta 2014.

María Eugenia Costa

Historiadora, UNLP y magíster en Gestión y Políticas Culturales, UP. Su tesis versó sobre políticas editoriales en torno al libro ilustrado. Obtuvo un premio de investigación sobre impresores alemanes y artes gráficas, BN. En la actualidad se desempeña como titular de *Historia del libro*, FaHCE y adjunta de Historia del Arte 6 y 7, FBA, UNLP. Es investigadora del IHAAA, FBA, cat.III. Integró proyectos acreditados sobre la cultura visual rioplatense y el rol de

la imagen en la prensa escrita decimonónica y sobre el libro como producto editorial. Actualmente participa en “Arte y medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes” y de “Políticas editoriales y modernización literaria: géneros, cultura visual y nuevas tecnologías”. Posee diversas publicaciones científicas en el área.

Malena Di Bastiano

Licenciada y Profesora en Historia de las Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Doctoranda en Artes en la misma Facultad. Profesora adjunta en Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual de la carrera de Artes Audiovisuales y docente en las cátedras de Historia del arte 6 y 7 (SXIX). Investigadora en diversas áreas del campo artístico, como fotografía, cine, performance, documental, experimental y vanguardias.

Fabiana di Luca

Profesora en Artes Plásticas con orientación en pintura. (FBA/UNLP). Es jefe de trabajos prácticos en Historia de las Artes Visuales 3 y ayudante diplomada en Historia del Arte 6 y 7. Miembro fundador e integrante hasta la actualidad del colectivo cultural La Grieta y coordinadora del taller de artes visuales “La Vaca de Muchos Colores”.

Axel Ezequiel Ferreyra Macedo

Alumno avanzado en la carrera de Licenciatura y Profesorado en Artes Plásticas, FBA UNLP. En la misma facultad es adscripto a la cátedra de Historia de las Artes Visuales 3 y adscripto al Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Becario UNLP en el programa de becas Estímulo a Vocaciones Científicas

Rubén Ángel Hitz

Licenciado en Historia de las Artes Plásticas, doctorando en Arte Latinoamericano Contemporáneo, docente e investigador, ha sido Jefe del Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP; titular de Historiografía de las Artes Visuales I, II y III; y titular de Semiótica de las Artes Visuales, todas asignaturas de la carrera de Historia del Arte. Orientación en Artes Visuales de la mencionada unidad académica. Ha sido docente e investigador en la Facultad de Ciencias Sociales de Universidad Nacional de Buenos Aires UBA.

Claudia Helena Lorenzo

Graduada en Filosofía en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y en Artes Plásticas en la Facultad de Bellas Artes, ambas de la Universidad Nacional de La Plata. Gana, en 1982, la Beca de Estudios no-convencionales, “Semester at Sea”, de la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos. Se desempeña en docencia universitaria y en producción de Obra

personal. Integrante del Grupo de Plásticos "Parte X". Participa en Concursos y Muestras Oficiales y Privados. En el año 2000 es Co-creadora de la Cátedra de Taller de Mosaico en la UNA (Universidad Nacional del Arte) (CABA). Viaja a Ravenna, Italia, en 2004, para perfeccionarse en técnicas y materiales de mosaico inexistentes en Argentina. Actualmente es Profesora Adjunta Ordinaria de Taller de Mosaico (UNA) y docente en la Cátedra de Historia de las Artes Visuales 3, de la Facultad de Bellas Artes (UNLP).

Magdalena I. Pérez Balbi

Licenciada en Historia de las Artes Visuales (FBA/UNLP) y doctoranda en Ciencias Sociales (FSOC/UBA). Integró el PEI 2012-2013 (Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona). Ayudante en las cátedras Historia de las Artes Visuales 3 e Integración Cultural 2, de la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Colaboradora del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).

Jorgelina Araceli Sciorra

Profesora en Historia de las Artes Visuales y alumna del Magister en Estética y Teoría del Arte en la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como docente en las materias: Historia de las Artes Visuales IV-V, Estética e Historiografía del Arte III. Afiliación Institucional: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Ha participado en congresos y jornadas nacionales e internacionales.

Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad : itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa 1830-1945 / Mariela Alonso ... [et al.] ; coordinación general de María de los Angeles de Rueda. - 1a ed. adaptada. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2015.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1252-7

1. Artes Visuales. I. Alonso, Mariela II. Rueda, María de los Angeles de, coord.
CDD 778.5

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina
+54 221 427 3992 / 427 4898
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edupl integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)
ISBN 978-950-34-1252-7
Primera edición, 2015

© 2015 - Edulp

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA