



DE CATEGORÍAS Y OTRAS VÍAS DE EXPLICACIÓN: UNA LECTURA HISTORIOGRÁFICA DE LOS ANALES DE BUENOS AIRES (1948-1971)

Marta Penhos / Argentina

Este texto propone una aproximación al estudio de una publicación clave en el área de la historia del arte y la arquitectura americanas, los *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* en su primera etapa, que consta de 24 números aparecidos entre 1948 y 1971. La revista fue una iniciativa del arquitecto Mario Buschiazzo, quien dirigía el Instituto, creado a instancias suyas en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires en 1946. La existencia del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, fundado en 1937 por Manuel Toussaint, fue el aliciente para constituir un centro universitario de investigación en el otro extremo del continente, que contara, igual que el mexicano, con una publicación periódica, así como con un proyecto editorial que incluyó además una gran cantidad de libros y folletos¹.

El propio Buschiazzo y Héctor Schenone, secretario académico del Instituto, los argentinos Adolfo Ribera, José Torre Revello, Guillermo Furlong, los españoles Diego Angulo Iníguez y Enrique Marco Dorta, el colombiano Carlos Arbeláez Camacho, el peruano Emilio Harth-Terré, los bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert, terminaron tejiendo por aquellos años una red intercontinental de

investigadores, a los que hay que sumar los norteamericanos Harold Wethey, George Kubler y Martín Soria, y los emigrados europeos, como Erwin Walter Palm, Pál Kelemen y Heinrich Berlin, quienes en los difíciles años de la posguerra europea se habían volcado a estudiar el arte americano. Por los *Anales* circularon los textos de muchos de ellos, considerados avances significativos en un campo aún en construcción como lo era el dedicado a la producción artística de la colonia y el siglo XIX. Sus nombres nos apelan a realizar una lectura de la publicación que nos permita adentrarnos en aspectos historiográficos de nuestra disciplina.

La revista se presenta como un terreno en el que es posible rastrear las huellas de diferentes posiciones teóricas y metodológicas sostenidas por quienes la dirigieron, por quienes escribieron los artículos, y también por los autores de los libros reseñados en las notas bibliográficas, una sección que desde el primer número se convirtió en espacio de debate de ideas sobre la investigación en historia del arte. Es interesante, entonces, enfocar en los esquemas, categorías y conceptos que funcionaron como vías de explicación del arte del periodo colonial en las décadas del '50 y el '60, a través del análisis de los artículos publicados en *Anales*. La selección del abundante material

que nos provee la revista será acotada, dados los necesarios límites de esta presentación.

El interés de los responsables de los *Anales* era dotar de una base documental sólida a los estudios de arte americano, algo que es posible verificar en muchos trabajos dedicados a aportar todo tipo de información fundada sobre obras y artistas. El punto de partida casi excluyente para organizar estos textos es el paradigma de los estilos del arte europeo asociado a una división en periodos, junto con otra noción fundamental de la disciplina, la de escuela. Sin embargo, la traslación de estas categorías a una producción vasta y diversa como la americana no dejó de evidenciar desajustes. Una buena parte de los textos publicados en *Anales* dan cuenta del esfuerzo por adaptar los esquemas consagrados a una realidad cuyas complejidades recién se estaban develando. Junto con el problema de los estilos apareció con fuerza la cuestión de la definición e identidad del arte americano, y la revisión de nociones como regionalismo, provincialismo, originalidad, dependencia, "lo indígena", "lo popular", en el marco de interpretaciones que exploraban alternativas a las ya conocidas.

Detengámonos primero en la Presentación del número 1 de la revista. En un solo párrafo, Buschiazzo enmarca el emprendimiento en el creciente interés en los estudios de arte y arquitectura americanos, que habían estado "demorados" hasta hacía unos veinticinco años, y a la vez lo diferencia de las "tentativas románticas", identificándolo como receptor de "la labor precisa, documentada, metódica, de las nuevas generaciones". Seguidamente señala la "carencia de una publicación especializada", que los *Anales*, con espíritu verdaderamente universitario, venían a cubrir². Es decir que, desde el comienzo, la publicación va a tener un sesgo polémico, de confrontación con las líneas tradicionales de los estudios artísticos que se hallaban vigentes desde los albores del siglo XX³.

Ejemplos de la línea metodológica cultivada por los autores más comprometidos con los *Anales* son dos artículos de este primer número, uno debido a Torre Revello sobre obras artísticas procedentes de España que llegaron a América durante la colonia, y otro acerca de pintores activos en Buenos Aires en el siglo XVIII, por Ribera. Ambos tienen como base la información extraída de documentos relevados por los propios autores, dejando para las fuentes secundarias la función de avalarla o reforzarla. Si se advierte un tibio ánimo de plantear una discusión a partir de lo aportado, este propósito nunca llega a ser central, resultando textos de carácter fuertemente

"presentativo", como si los autores pretendieran mostrarnos los documentos para que sacáramos nuestras propias conclusiones. En una frase corta, Ribera es claro respecto del método necesario para reconstruir la actividad artística de la ciudad porteña: "Pintores había, pero hemos perdido sus rastros, menester es encontrarlos y para esto lo único que cabe hacer es consultar archivos y estudiar las viejas pinturas conservadas"⁴.

Los demás artículos, firmados por Guillermo Furlong, Manuel Domínguez, y nuevamente Ribera, también se basan en la presentación de documentos (salvo uno de Fernando Moliné, más especulativo), y junto con la sección de "Relaciones documentales", en la que se transcribe material de archivo inédito, nos brindan una primera aproximación a la cuestión de la metodología sostenida desde la revista.

Sin embargo, la apuesta más fuerte de los editores se encuentra en otra sección, las "Notas bibliográficas", dentro de las que se desarrollaría una intensa tarea de crítica de las publicaciones más importantes del campo, entre ellas nada menos que las de la Academia Nacional de Bellas Artes, que presidía Martín Noel, precursor e impulsor de los estudios coloniales. La polémica desatada a partir de la primera reseña de los Cuadernos de *Documentos de Arte Argentino* de la Academia ha sido analizada por Ramón Gutiérrez como índice del giro metodológico que se estaba produciendo en el terreno de la historia del arte y la arquitectura coloniales, desde la perspectiva a menudo impresionista o romántica de los académicos, hacia el rigor crítico de los investigadores nucleados en *Anales*⁵. Las notas sobre las publicaciones académicas se sucedieron a lo largo de más de diez números. Sus autores —el propio Buschiazzo, Schenone, Furlong— cargaron contra la prosa florida y las "licencias literarias" de Noel y algunos de sus colegas, pero sobre todo contra la falta de especialización de muchos a quienes se encargaban los textos introductorios de los Cuadernos, los gruesos errores en los epígrafes de las fotografías, la escasa utilidad de las mismas desde un punto de vista documental⁶. Es bien sintomática de la búsqueda de precisión en la terminología utilizada en los estudios de arte colonial, que es común a los responsables de *Anales*, la insistencia en señalar en estas notas las palabras usadas equivocadamente o la casi disparatada invención que algunos autores hacían de ellas: Buschiazzo lo hace con Noel —"atribulado por complicado, nichal por nicho [...], portalada por portada..."—, "badajo por cubo del campanario", etc.—, y años después con Cossio del Pomar, en cuyo *Arte del Perú Colonial*, publicado en

1958, encontraba un "manejo de los estilos con despreocupación objetable?".

Ahora bien, si el número 1 parece un producto aún modesto y circunscripto a la producción de los investigadores locales, sin duda la inclusión del texto de Erwin Palm, "Estilo y época en el arte colonial" en el número siguiente, proyectó la publicación a un ámbito mayor y favoreció su inserción en las discusiones intercontinentales. El artículo comienza planteando las dificultades del paradigma de los estilos al confrontarse con la producción americana del periodo colonial, y la necesidad de elaborar una propuesta alternativa que contemplase no sólo la sucesión sino también la simultaneidad de los lenguajes históricos. La "sensación del tiempo en la colonia", complicada y alterada respecto del ordenado tiempo europeo⁸, apelaba a poner en discusión la confianza en la existencia de "épocas" del arte y la segura periodización de las obras.

Palm apuntaba además a señalar otras cuestiones clave de nuestro campo, como las dificultades presentadas por el uso de la categoría de "lo popular", expediente tan acudido toda vez que el fenómeno estudiado no se ajusta al esquema de los estilos, y la elaboración en la América española de elementos —que llama "vocablos"— llegados en forma aluvional desde diferentes sitios de Europa. Cierto es que Palm consideraba la existencia de un desarrollo "orgánico", natural podríamos decir, propio del arte europeo, del que carecen los productos americanos, que se desenvuelven de una manera aparentemente caótica. Este quiebre del sentido progresivo cronológico de los objetos artísticos se debe, para Palm, a una tensión entre el fuerte universalismo del lenguaje renacentista, o "imperial" según sus palabras, vigente a la llegada de los españoles a América y "el recuerdo individual y colectivo que en la colonia adquiere un papel obsesionante de justificación y defensa". Esta última tendencia traería en la arquitectura la incorporación desordenada de "vocablos" de estilos anteriores y contemporáneos —gótico y hasta románico, plateresco, mudéjar, etc.— que a modo de recuerdos idealizados de la metrópoli remitían a lo conocido y al mismo tiempo permitían elaborar una nueva identidad cultural. Este argumento se apoya en una lista de ejemplos concretos brevemente analizados. Es muy interesante la afirmación de Palm de que el uso de esos elementos nostálgicos se da sobre todo en la ornamentación, indicando una disociación entre estructura y ornamento que, en relación con la valoración del arte americano, enfrentaría más tarde a quienes como Gasparini pusieron el acento en las escasas innovaciones estructurales de los

edificios, con Mesa y Gisbert, atentos a los valores plásticos contenidos en la riqueza ornamental de los mismos.

Palm utiliza en dos oportunidades los términos "arte mestizo" y "estilo mestizo", sin abundar en sus significados. Al comienzo del artículo refiere el primero al influjo indígena, y hacia el final, el segundo parece corresponder a una elaboración americana de estilos regionales españoles. Es la primera vez que hace su aparición en la revista un concepto rico y polémico, ya aplicado en la década de 1920 por los argentinos Martín Noel y Angel Guido a la arquitectura colonial (por ej. *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, de Guido, 1925), difundido más tarde por Harold Wethey en su *Colonial Architecture and Sculpture in Peru* de 1949, y que se consagraría definitivamente a través de los trabajos señeros de Mesa y Gisbert. Para el momento en que aparece este número de Anales tenía amplia circulación en los medios intelectuales otro texto de Guido, *Redescubrimiento de América en el arte* (1942), en el que extendía el uso de mestizo a las expresiones pictóricas y escultóricas, mientras que ya obtenía repercusión el de Wethey, reseñado en el volumen 3 de Anales por el director de la revista. En ese mismo número saldría un artículo del norteamericano, "Retablos coloniales de Bolivia". En su reseña, Buschiuzzo toma partido respecto de la consideración de "las manifestaciones arquitectónicas de la zona del Titicaca, que Wethey llama acertadamente *mestizas*". Como veremos más adelante, años después matizaría esta posición. Por de pronto, su comentario de 1950 nos sirve para detectar la aceptación del término entre los especialistas.

En los párrafos de Palm, "estilo mestizo" se vincula, no casualmente, con otras nociones de presencia insistente en nuestro campo: regionalismo (el de los lenguajes españoles), provincialismo (el del arte producido en las provincias españolas y en las nuevas provincias americanas), fusión (no hispano-indígena sino entre el mudéjar y el barroco), que junto con la mención de "transiciones, maridajes y gamas de la asimilación", dan cuenta de una suerte de desconcierto conceptual frente a la realidad del arte americano.

El otro factor ligado para Palm con el desfasaje histórico de los estilos en la América española, es "la simplificación del ambiente colonial" o "condiciones simplificadoras de la colonia"¹⁰, un concepto algo impreciso —el autor no lo explica— que abre las puertas a valoraciones negativas del arte colonial, alejadas en principio de las intenciones expresas del autor. Decimos "en principio" porque hay que señalar que si, por un lado Palm plantea

los problemas del esquema de los estilos históricos en relación a los estudios coloniales, por otro confirma la existencia casi natural de la sucesión estilística en el arte europeo, contraposición de la que resulta una anomalía o peculiaridad del arte americano, "simplificado" respecto de sus modelos, y por lo tanto de menor jerarquía.

En este sentido, el artículo de Palm es una buena entrada a la tensión presente en gran parte del contenido de los *Anales*: señalamiento agudo de las insuficiencias de dos pilares básicos de la historia del arte tradicional —la adscripción de las obras a un estilo, y la periodización— a la vez despliega un conocimiento precisamente fundado en ellos para abordar el arte de la colonia. Buenos ejemplos en este sentido resultan los textos de Mesa y Gisbert publicados durante los primeros diez años de la revista, estudios minuciosos y exhaustivos que parten invariablemente de los conceptos estilísticos, "manierismo", "romanismo manierista", "barroco", en cada uno de los cuales ubican a los artistas andinos, mientras por otro lado no dejan de señalar la singularidad de sus obras y por lo tanto cierto desajuste respecto de ellos¹¹.

Con el aporte de Angulo Ináñez, Marco Dorta y Harth-Terré el número 2 completaba el repertorio de prestigiosos colaboradores de *Anales*.

Nuevamente aparece Palm suscribiendo otro artículo de peso sobre "Las capillas abiertas americanas y sus antecedentes en el occidente cristiano", en el volumen 6 de *Anales* de 1953. Si bien no nos detendremos en él, vale la pena señalar el método filogenético seguido por el autor, y el énfasis en los orígenes medievales de algunas manifestaciones coloniales, tema que sería retomado varias veces por los especialistas en los años siguientes¹².

El número 15 de la revista, en 1962, trae nuevamente a nuestra consideración el problema del arte mestizo. Mesa y Gisbert, autores del artículo sobre "La arquitectura 'mestiza' en el Collao: la obra de Diego Choque y Malco Maita", entrecomillaron el término en el título y decidieron explicar en una nota al pie su aplicación para designar "la arquitectura barroca que se realiza en Arequipa y las tierras altas del Virreinato del Perú, desde el Collao hasta Potosí". Se basaban en Wethey, que ya había publicado *Mestizo architecture in Bolivia* (1951), y señalaban la aceptación de Buschiazzo tal como aparece en *Arquitectura colonial en Iberoamérica*, de 1961, para contrarrestar, según la propia Gisbert, las agudas críticas que George Kubler había realizado a la utilización del concepto¹³. Dos años más tarde, el número 17 de *Anales* trae un texto, "El soporte antropomorfo de los siglos XVII y XVIII en Colombia", cuyo autor, el español Santiago Sebastián, lo pauta de

acuerdo a una división que reconoce diferentes ejes —el estilo y la procedencia de los modelos: "Soportes manieristas", "La influencia italiana", "La influencia flamenca", "La influencia francesa", para incluir finalmente los "Soportes mestizos". Allí discute la idea de "indiátile" propuesta por Guido para aquellos que presentan formas de mujer portando cestas, pero acepta plenamente la categoría de "mestizo", a la vez que afirma la procedencia prehispánica de los soportes de San Francisco de Popayán.

En la misma época vería la luz la primera edición de la *Historia de la Pintura Cuzqueña* (1962), que sin duda constituyó, junto con otras publicaciones de Mesa y Gisbert, la consagración definitiva del concepto *estilo mestizo*. Durante las décadas del '60 y el '70, la tendencia a explicar la cultura latinoamericana en términos de *mezcla*, *fusión* o *mestizaje* excede el campo de los estudios coloniales y se inserta en una renovada búsqueda de definición de identidades a nivel regional, dentro de corrientes intelectuales marcadas por la difusión de la teoría de la dependencia, la adscripción al relativismo cultural y la incorporación de los aportes de la antropología estructuralista. Como se ha señalado respecto de la propuesta que hacían en ese momento los historiadores de la arquitectura argentinos, se estaba elaborando "una nueva teoría del valor", a partir de la preocupación de encontrar claves metodológicas para analizar una arquitectura realizada en espacios coloniales, en una particular coyuntura histórico-cultural como la de los años '60¹⁴.

En este marco, estilo mestizo puede ser pensado como una construcción categorial capaz de señalar una salida a la opción entre los dos polos principales considerados por la historiografía de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX: el elemento español y la influencia indígena. Si en estas explicaciones, y aún en muchos trabajos de los mismos protagonistas de *Anales*, "lo español" resultaba relativamente fácil de detectar en la presencia de elementos de los estilos históricos en las obras coloniales, en cambio la consideración del aporte local suscitaba dificultades derivadas de su problemática definición: ¿qué es "lo indígena" en esas obras? ¿Una cierta tendencia formal? ¿La aparición o el énfasis en determinados temas iconográficos? ¿La marca de una difusa mano de obra? La idea de *mezcla* de alguna manera permitía subsanar esta cuestión, al identificar los rasgos originales o notables de una obra con la presencia ya mestizada de los elementos formales, iconográficos o "espirituales" prehispánicos y europeos. Por una parte, el énfasis en lo hispánico garantizaba la entrada del arte colonial en una historia del arte occidental, pero llevaba implícita la aceptación de una

dependencia inapelable. Por otra, la insistencia en "lo indígena" se apoyaba en una genealogía americana para afinar los rasgos propios de la producción colonial, aunque a costa de aislarla como un conjunto sui generis. La fortuna del concepto arte mestizo o estilo mestizo, con su amplio abanico de significaciones, tal vez pueda explicarse por su capacidad para aliviar la tensión, no exenta de violencia, entre dos términos en apariencia irreconciliables¹⁵. Un índice de su lugar actual en la historia cultural es el texto de Serge Gruzinski, titulado precisamente *El pensamiento mestizo*¹⁶.

A la vez, se ensayaban otros expedientes para explicar el arte de la colonia sin llegar a discutir a fondo el paradigma de los estilos: las ideas importadas de sede antropológica, como "sincretismo", "simbiosis", o de la teoría musical, como "trasposición", también tuvieron su lugar en los artículos de *Anales*¹⁷.

Sin embargo, la polémica más viva era la motivada por la aplicación del calificativo *mestizo* y la categoría estilística *barroco* al arte y la arquitectura de los dominios españoles en América. Para 1966, fecha en que Pál Kelemen publica su breve texto "El barroco americano y la semántica de importación" en *Anales* n° 19, ya Gasparini, otro autor presente en la revista, había dado a conocer su discusión de ambos términos, el primero por referir a una realidad biológica, el segundo por no ajustar del todo a la producción arquitectónica americana, carente de innovaciones estrictamente espaciales. En ponencias de 1964 y 1965, Gasparini vertía las ideas que en 1980 lo enfrentaron con otros especialistas: la originalidad de la arquitectura hispanoamericana restringida a la ornamentación, la limitada presencia de un lenguaje genuinamente barroco a nivel de los planteos espaciales, la escasa o nula influencia indígena en las obras, el carácter marcadamente provincial o bien popular de muchas de ellas¹⁸. Kelemen pretendía, entonces, poner paños fríos en un debate centrado en "cuestiones semánticas" que, a su juicio, enrarecía el clima en que se desenvolvían los estudios de un campo aún en construcción. En su artículo, el húngaro justificaba la adopción de palabras "importadas" siempre que contribuyeran a la comprensión del arte americano, un fenómeno con sus propias particularidades y en pleno proceso de investigación¹⁹.

"El problema del arte mestizo" fue finalmente retomado en el artículo que con ese título publicó Buschiazzo en *Anales* 22, de 1969. Realiza allí un exhaustivo análisis de los tres ejes de las argumentaciones a favor del carácter americano, indígena o mestizo de muchas obras coloniales: "a) los temas utilizados; b) la técnica empleada; c) la

interpretación arbitraria de las formas europeas". El primer ítem refiere a los motivos que, "llevados por el entusiasmo americanista" los estudiosos desde Lampérez y Romea, Noel y Guido hasta ese momento, reputaban como indudablemente "indígenas", carácter que Buschiazzo se ocupa de relativizar en gran parte de ellos. "No quiero con esto desdecirme por completo de afirmaciones escritas muchos años atrás [...] Busco tan solo encontrar honestamente la verdad, convencido de que nuestra causa ganará adeptos si, a despecho de una abundancia dudosa, nos apoyamos en reducidos ejemplos, pero verdaderos, irrefutables²⁰".

Respecto de la "euforia decorativa" y la técnica empleada en la ornamentación arquitectónica, a menudo tosca, de perfiles acusados, el autor sostiene su sesgo netamente americano, si bien confiesa que aún faltan explicaciones convincentes: "Ya sea producto de una técnica indígena o mestiza, de una visión planista por defecto, o de un desborde de imaginación", "frente a los templos de Arequipa, Pomata, Zepita, Juli, La Paz, Potosí o Zacatecas, estamos ante algo indudablemente americano²¹".

El tercer ítem se liga con una interpretación sociopolítica del arte colonial, en cuyas singularidades se había querido ver la resistencia y rebeldía del indio hacia las imposiciones del conquistador, a la manera de Guido y el peruano José Uriel García. Tomando fragmentos de textos de ambos, Buschiazzo muestra la arbitrariedad de atribuciones como la de San Lorenzo de Potosí al indio Condori, o la falta de sustento de la explicación de las "indiátides" como símbolo del sometimiento indígena. También analiza el director de la revista "el enfoque racial", que dota de un alto valor a las obras supuestamente realizadas por indios. Y aquí es donde explica su posición a favor de la aplicación de *mestizo* al arte de la colonia: si la palabra define al hijo de padres de diferente raza, "bien puede aplicarse por extensión la misma denominación para todas esas formas que, sobre el esqueleto tectónico hispano la decoración americana fue imprimiendo su sello hasta alcanzar valores de expresión propia, regional²²". Nótese cuán lejos estamos de la ecuación sumatoria de Guido: arte español + arte indígena = arte colonial, y al mismo tiempo cómo vuelve a aparecer la dicotomía entre estructura y ornamentación que ya mencionamos.

Buschiazzo sostiene, entonces, que no hay que confundir lo étnico con lo estético, y que al margen de la raza de los productores, lo que importa es el monumento en sí. El Sagrario de México, realizado por el andaluz Lorenzo Rodríguez, es obra netamente americana, mientras

que la iglesia de San Pedro de Cuzco, de Tomás Tayru Túpac, no presenta las típicas características atribuidas a la influencia indígena, aunque su autor lo fuera sin dudas.

El texto se cierra con una afirmación que hoy discutiríamos: "creo firmemente en la arquitectura hispano-americana de la época de la colonización como una escuela más, dentro del gran cuadro del barroco español", merecedora de estudios serios y rigurosos. Luego viene un llamado a actuar con criterio prudente: "Ni ver ciertas formas y motivos americanos que no son tales, ni suponer actitudes rebeldes que no existieron o todo caso no pueden probarse, ni creer en influjos que no hubo". Para terminar, Buschiazzo pone de relieve los valores y virtudes de un arte que hizo del "derroche ornamental" su sello auténtico, más allá de las definiciones y etiquetas: "Arte mestizo, arte primitivo, arte popular, con todas las tosquedades e ingenuidades de lo inicial, pero con toda la frescura y la sinceridad de lo natural y espontáneo"²³. Hoy la frase nos parece sorprendentemente atravesada por aquel romanticismo que Buschiazzo y sus compañeros no perdonaban en los precursores. La imprecisión y vaguedad de las palabras —qué es lo ingenuo, natural y espontáneo en las producciones culturales— marca los alcances y también los límites de las explicaciones ensayadas hasta ese momento para el arte de la colonia.

En efecto, el artículo de Buschiazzo de alguna manera resulta un balance del trabajo realizado en torno a cuestiones tales como la definición, valoración e interpretación del arte colonial, pero exhibe con claridad hasta qué punto podía llegar un enfoque que insistía en partir de los paradigmas tradicionales.

Conforme nos acercamos al final de la primera época de *Anales*, los problemas vinculados con la terminología y con esquemas conceptuales alcanzan una clara formulación. Transitado ya un largo y fructífero camino por la generación de los "documentalistas", habiéndose llenado las páginas de la revista de un despliegue de información pacientemente acopiada a partir del trabajo de archivo y del examen de las obras, quedaba por realizar aún la tarea que permitiera interpretar esa masa de información en términos que superaran los entusiasmos americanistas o la mera adición del arte colonial como un capítulo más del arte español. La apelación a encarar esa nueva etapa es clara en el artículo de Damián Bayón "Hacia un nuevo enfoque del arte colonial sudamericano", aparecido en el N° 23 de la publicación, en 1970. Luego de hacer una breve historia de los estudios de arte colonial, Bayón afirma que hay "que decir toda la verdad a riesgo de resultar

desagradable", y sigue: "en Sudamérica el arte colonial cuenta apenas con un puñado de obras maestras"²⁴. A partir de esta realidad de "pariente pobre" respecto de Europa, el autor propone hacer un inventario minucioso de aquellas obras consideradas significativas por los especialistas, a partir de "datos concretos y controlables" y no de su adscripción a un *estilo o escuela*, conceptos que discute primero en una nota al pie y sin abundar demasiado. Plantea luego la necesidad de superar la confección de "fichas históricas", "la acumulación de nuevos datos o la discusión incansable de las fuentes"²⁵, para arriesgar interpretaciones de los fenómenos artísticos en el "sentido general de la Historia del continente", atendiendo a las obras como un todo —espacio y ornamentación— y en su relación con el entorno y el proceso histórico en el que se insertan.

Más adelante sí explica Bayón su desconfianza de la aplicación de las categorías estilísticas, aún para el arte europeo: cómodas desde un punto de vista didáctico, terminan a menudo por confundir, y su uso reiterado las convierte en términos vacíos, "refugio de los perezosos mentales". La situación se complica más cuando los estilos refieren al arte de culturas ajenas a la europea: "cuando entramos en otra cultura hay que cambiar también de sistema de referencia"²⁶.

El texto es sumamente novedoso, por la puesta en discusión franca del problema de los estilos, latente a lo largo de 15 años en los textos de la revista, y en la medida en que anuncia sendas de investigación que se probarían en las décadas siguientes: por ejemplo la consideración de las obras en su totalidad, "la envoltura arquitectónica y la decoración que encierra, vale decir el continente y el contenido de sillerías, retablos, imágenes, cuadros", y respecto de un contexto histórico-cultural, una perspectiva explorada por la generación posterior a la de *Anales*, integrada entre otros por Ramón Gutiérrez. Otra afirmación de Bayón resuena con fuerza hasta nuestros días: "no hay una fórmula que sirva para cualquier caso ni que sea capaz de abarcarlo todo"²⁷, es decir el rechazo a las explicaciones únicas y la necesidad de estudiar cada caso o proceso en su especificidad.

Un sentido similar al del artículo de Bayón, de cierre de una etapa y anuncio de otra, tiene el de Xavier Martini "Notas para una crítica de la arquitectura colonial argentina" incluido en el que sería el último número de *Anales* en su primera época. Martini, igual que Bayón, comienza haciendo una resumida historia de las investigaciones, desde la primera generación "romántica" hasta

la que le siguió, de los "historiadores rigurosos". "En este momento se abre una tercera etapa, en la cual el acento deberá estar en la valoración global, en la crítica²⁸..."

Seguidamente, reseña esa valoración, referida a los edificios coloniales en la Argentina, tal como aparece en los principales autores (Bayón, Kubler, Buschiazzo, Kelemen), y cuyo "contenido [es] poco alentador". Y en este punto, Martini atribuye ese sesgo al hecho de que los juicios se han apoyado en "estructurar la crítica con referencia a un modelo normativo derivado de la gran arquitectura europea". Para la elaboración de "un modelo teórico apto para explicar ésta [la arquitectura colonial]" Martini, como Bayón, propone "comprenderla como un todo estructurado y no como una suma de pormenores estilísticos o funcionales", echando mano ambos del concepto de *gestalt* difundido por esa escuela de psicología. El punto de partida del nuevo modelo es el abandono de la idea de arquitectura dentro del ámbito de las bellas artes y de una teoría artística culta, y la introducción de la problemática de lo popular. A diferencia del uso poco preciso que en general se venía haciendo del término "popular" en relación con el arte colonial, Martini pretende abordarlo en su complejidad con la consideración de definiciones provenientes del folklore y de aportes de la historia social del arte, que le permiten identificar puntos de contacto posibles entre producciones populares y coloniales. El autor propone pensar la arquitectura colonial como un tercer modelo, diferente tanto de "la arquitectura culta concebida como una de las bellas artes", como de "la arquitectura popular como habitat desprovisto de dimensión estética": "habitat significante", en el que el componente estético es sólo una motivación más, siempre subordinada al logro de un habitat apropiado para distintas

actividades de la existencia individual y colectiva. La postura de Martini, que ponía en primer término la experiencia vital del espacio, iba contra la influencia de Bruno Zevi y su concepción "simplista y unilateral" del espacio, "exclusivamente geométrico-estética". Como confirma Schenone, la lectura de *Sapere vedere l'architettura* (1948) y *Storia dell'architettura moderna* (1950), éste último reseñado por Buschiazzo en el N° 4 de *Anales*, había tenido gran impacto entre los estudiosos de la arquitectura, especialmente dentro del círculo de la revista²⁹. Toda la argumentación de Martini está atravesada por preocupaciones teóricas, las citas de Hauser, Eco, Heidegger, Piaget, junto con las de Norberg-Schultz y Bohigas, entre otros³⁰, muestran el rango de preocupaciones de una generación que buscaba ampliar el horizonte interpretativo del arte colonial.

A pesar del entusiasmo de Jorge Gazaneo, que en su texto de presentación de *Anales* 24 saludaba las propuestas lanzadas en los artículos de Buschiazzo (que había fallecido en 1970), Bayón y Martini como indicativas de los "nuevos enfoques ambientalistas" que se presentarían en los próximos números, la revista se vio interrumpida, dentro de un complejo panorama político-cultural que vivía el país. Hubo que esperar hasta 1987 para que el número 25 viese la luz, pero la etapa que con él se inicia ya es parte de otra historia.

La lectura aquí propuesta busca aportar elementos dentro de una revisión crítica de las categorías y otras vías para nombrar y explicar nuestros objetos de estudio, en la medida en que somos herederos de una generación que desde mediados del siglo XX inició una contribución decisiva en la formulación de preguntas fundamentales sobre ellos, que aún siguen vigentes.

NOTAS

- ¹ La primera publicación del Instituto fue la *Bibliografía del Arte Colonial Argentino*, de 1947. Hasta 1970 se editaron algo más de cincuenta libros y revistas, además de folletos y otros textos menores.
- ² *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, N° 1, 1948, p. 7.
- ³ Aspectos de estas corrientes, en Laura Malosetti, Gabriela Siracusano y Ana M. Telesca, "Impacto de la 'moderna' historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino", en *(In)disciplinas: estética e Historia del Arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, 1999; María Alba Bovisio y Marra Penhos, "La 'construcción' de América en la obra de Ricardo Rojas y Angel Guido", *Actas de las III Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, CD Rom; M. Penhos, "El hispanismo/Indigenismo: una tensión permanente", en Juana Gutiérrez Haces y María Concepción García Sáiz (coords.), *Pintura Iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*. Materiales para su estudio, México, Banamex-OEI (en prensa).
- ⁴ *Anales...* N° 1, p. 99.
- ⁵ RAMÓN GUTIÉRREZ, "La polémica Noel-Buschiazzo", en *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, pp. 237-247. Ver también Daniel Schávelzon, "Bio-bibliografía de Mario Buschiazzo", en *Revista de Arquitectura*, N° 141, Buenos Aires, 1988.
- ⁶ Ver entre otros ejemplos las cuatro notas bibliográficas de *Anales...* N° 1 firmadas por Schenone, Furlong y Ribera, pp. 126-137; y la del N° 11, de 1958, por Schenone, pp. 114-115.
- ⁷ *Anales...* N° 2, pp. 131-132; *Anales...* N° 12, 1959, pp. 111-112.
- ⁸ *Anales...* N° 2, p. 18.
- ⁹ *Ibidem*, p. 9.
- ¹⁰ *Ibidem*, pp. 10, 13 y 18.
- ¹¹ Por ejemplo "El pintor Diego Quispe Tito", en *Anales...* N° 8, 1955, pp. 115-121; "Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto Perú", en *Anales...* N° 10, 1957, pp. 9-45.
- ¹² Entre otros, Francisco Srasny, "Síntomas medievales en el 'barroco americano'", Documento de trabajo N° 63, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1994.
- ¹³ Comunicación personal, marzo de 2005. Además de artículos publicados en diferentes revistas, Kubler había dado a conocer su posición en el libro escrito con Martín Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions (1500-1800)*, de 1959.
- ¹⁴ FERNANDO ALIATA, "Neoclasicismo en el Río de la Plata. Fuentes y construcción bibliográfica", ponencia presentada en las VIII Jornadas de Teoría e Historia del Arte. *Epílogos y prólogos en el fin de siglo*, Buenos Aires, 1999.
- ¹⁵ M. PENHOS, "Hispanismo/Indigenismo...", cit.
- ¹⁶ MARÍA ALBA BOVISIO Y M. PENHOS, "De la 'guerra' al mestizaje. Dos textos de Serge Gruzinski para pensar América", en *Actas de las IV Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 2004 (CD Rom).
- ¹⁷ Sobre "trasposición", ver el repertorio de ejemplos americanos en los que aparece según Paul Dony "la readaptación de los estilos europeos, su aclimatación", "Trasposición de estilos en la arquitectura hispanoamericana del siglo XVI", *Anales...* N° 22, 1969, pp. 58-71.
- ¹⁸ GRAZIANO GASPARINI, "Significación de la arquitectura barroca en Hispanoamérica", *Símbolo de Arte Hispanoamericano, XXXVI Congreso de Americanistas*, Barcelona, 1964; "Las influencias indígenas en la arquitectura barroca de Hispanoamérica", *Symposium Panamericano de Restauración y Conservación de Monumentos*, San Agustín de la Florida, 1965. El punto más alto de la polémica, de la que participaron además de Gasparini y Mesa y Gisbert, Ramón Gutiérrez y Paolo Portoghesi, se dio en el marco del *Symposium Internazionale sul Barocco Latino Americano*, realizado en Roma en 1980.
- ¹⁹ PÁL KELEMEN, "El barroco americano y la semántica de importación", en *Anales...*, N° 19, 1966, p. 43.
- ²⁰ BUSCHIAZZO, MARIO, "El problema del arte mestizo", en *Anales...*, N° 22, 1969, p. 89.
- ²¹ *Ibidem*, p. 92.
- ²² *Ibidem*, pp. 98-99.
- ²³ *Ibidem*, pp. 101-102.
- ²⁴ DAMIÁN BAYÓN, "Hacia un nuevo enfoque del arte colonial sudamericano", en *Anales...*, N° 23, 1970, pp. 18-19.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 21.
- ²⁶ *Ibidem*, pp. 24-25.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 21.
- ²⁸ JOSÉ XAVIER MARTINI, "Notas para una crítica de la arquitectura colonial argentina", en *Anales...* N° 24, 1971, pp. 9-10.
- ²⁹ Entrevista personal, agosto de 2004.
- ³⁰ Algunos títulos citados por Martini son Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*, 1964; Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, 1961; Sibyl Moholy-Nagy, *Native genius in anonymous architecture*, 1957; Augusto R. Cortazar, "Artesanías: teoría y estímulo", 1968; Oriol Bohigas, *Contra una arquitectura adjetivada*, 1969; Humberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, 1968; Martin Heidegger, *Sein und Zeit*; Jean Piaget, *La psychologie de l'intelligence*; Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, 1971.