

Libros de **Cátedra**

Figuraciones de una modernidad descentrada

Derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa (1850-1950)

María de los Ángeles De Rueda
y Magdalena I. Pérez Balbi (coordinadoras)

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales


Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

FIGURACIONES DE UNA MODERNIDAD DESCENTRADA

DERIVAS SOBRE ALGUNOS TEMAS DE LAS ARTES VISUALES
EN AMÉRICA LATINA Y EUROPA (1850-1950)

María de los Ángeles De Rueda
Magdalena I. Pérez Balbi
(coordinadoras)

Facultad de Bellas Artes UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Índice

Introducción _____	5
<i>María de los Ángeles De Rueda</i>	
Capítulo 1: Del costumbrismo al realismo como vanguardia _____	9
<i>María de los Ángeles De Rueda</i>	
Capítulo 2: Episodios de cruce entre arte y política en el arte argentino (1880-1950) _____	22
<i>Magdalena I. Pérez Balbi</i>	
Capítulo 3: Naturaleza, ausencia y presencia del paisaje, entre Velasco y Fader _____	35
<i>Rubén Hitz</i>	
Capítulo 4: ¿Orillas sin río? Paisajes argentinos del Plata (mediados del siglo XIX a mediados del XX) _____	40
<i>Fabiana di Luca</i>	
Capítulo 5: La modernidad paradójica: El pintor Camilo Egas y el indigenismo en Ecuador _____	65
<i>Claudia Helena Lorenzo</i>	
Capítulo 6: La revista de Arte Augusta: ecos y paralelismos del Movimiento indigenista en Argentina _____	76
<i>Jorgelina Araceli Sciorra</i>	
Capítulo 7: Arte y revolución en las páginas de <i>Revista de Oriente</i> (1925-1926) _____	89
<i>Inés Fernández Harari</i>	
Capítulo 8: El cuerpo mecanizado: La transformación del cuerpo a través del vestuario _____	98
<i>Pheonía Veloz</i>	

Capítulo 9: La figuración de lo maravilloso y lo cotidiano en América Latina (1930- 1950) _____	114
<i>Maria de los Ángeles De Rueda</i>	
Capítulo 10: Dislocamientos surrealistas en Batlle Planas _____	133
<i>Axel Ferreyra Macedo</i>	
Capítulo 11: La escultura en el Río de La Plata: del monumento público al objeto abstracto _____	141
<i>Mariela Alonso y Rocío Sosa</i>	
Anexo. ¿Un arte latinoamericano? _____	147
<i>Mariela Alonso</i>	
Los autores _____	151

Introducción

María de los Ángeles de Rueda

El libro de la cátedra de Historia de las Artes Visuales III de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP se titula *Figuraciones de una Modernidad Descentrada: derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa, entre 1850-1950*. Se presenta como continuidad de contenidos y enfoques elaborados en el primer volumen, titulado *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa (1830-1945)*.

Como ya se subraya en dicho texto, la asignatura se compone de cuatro módulos o bloques temáticos: la idea de modernidad, las periodizaciones, ciclos y narrativas en las artes visuales, el proceso de consolidación y transformación del arte moderno durante el siglo XIX en Europa y América Latina; el ciclo de las vanguardias históricas europeas y las producciones artísticas latinoamericanas entre el cosmopolitismo y el regionalismo en la primera mitad del siglo XX.

Los temas abordados en este libro, enmarcados en el cuarto módulo, exploran algunos aspectos del resto de los contenidos posibles; la estrategia comparativa entre América Latina, Argentina y Europa se establece a partir de algunos tópicos y subtemas haciendo hincapié en un eje sincrónico descentrado y en una deriva de sentido y de articulaciones. Por lo tanto, esta nueva propuesta del libro de cátedra aborda el estudio y la reflexión de algunos caminos y experiencias de la modernidad artística desde una perspectiva que invierte el eje Europa-Latinoamérica, a partir de los conceptos de modernidades paralelas y simultáneas, el regionalismo, la antropofagia y las apropiaciones críticas de las narrativas y operaciones dominantes de la historia del arte. La cátedra observa el Arte moderno a través de los conceptos de tensión, revolución y regionalismo crítico. En esta oportunidad, se propone acercar una mirada a las respuestas artísticas a las relaciones de poder, entre las culturas centrales y las periféricas desde el desarrollo de algunas temáticas opacadas, géneros subestimados y dispositivos no considerados habitualmente; se trata de enfocar el estudio sobre obras que han dado respuestas dinámicas a los procesos de modernidad, modernización e identidad. El propósito es que los alumnos y alumnas puedan encontrar una metodología de estudio y comprensión de una historia del arte en construcción permanente, desde el análisis de una imagen, un proceso, un contexto crítico, a través del desplazamiento de la mirada.

Volver a mirar desde un aquí y ahora

Los años de labor en la cátedra nos dan la certeza de que es fundamental volcar la experiencia del trabajo con alumnos de la carrera de Artes Plásticas e Historia del Arte, en clases dinámicas y participativas, y compilar el material resultante de la construcción de sentido dialógica del aula entre alumnos y docentes. Desde el punto de vista de las necesidades respecto de vacancias o perspectivas de encuadre, este volumen se justifica en la concepción de montaje de la historia, de relación de discontinuidades y pequeños relatos, en la mirada comparativa y relacional, tratando de comprender el período desde las diferentes apropiaciones de la modernidad entre América Latina, Argentina y Europa. Los objetivos de este libro son:

- La promoción del estudio y la comprensión del Arte Argentino y Latinoamericano en relación con el Arte Europeo desde una perspectiva comparativa crítica.
- La sistematización de una perspectiva de encuadre teórico, histórico y pedagógico sustentada en el montaje de núcleos problemáticos en torno a las modernidades descentradas, paralelas y simultáneas.
- El estudio de una serie de obras, movimientos, lenguajes que, en su condición de excepcionalidades, de *detalles*, fundamentan mediante el análisis visual y contextual la observación crítica.

En un sistema de inclusiones y exclusiones, e invisibilidades, **volver a mirar** implica también recuperar el pensamiento crítico moderno en América Latina y algunas ideas elaboradas por pensadores, artistas, escritores y críticos.

A lo largo de la cursada -y, por lo tanto, de este libro- se exploran los conceptos de modernidad, paralelismos, derivas, y descentramientos. Se piensa la historia en montajes y ciclos de tiempos y espacios heterogéneos a partir de la experiencia situada.

La perspectiva del espectador es crucial para comprender el sentido de la obra de arte. No se puede reconstruir la intencionalidad del artista, son las lecturas históricas las que otorgan significaciones en tiempos trastornados, la relación dinámica entre el presente y el pasado. Como subraya Mieke Bal (2016) **la obra habita el ahora**. No hay tiempos homogéneos en la modernidad americana ni estilos homologables con la modernidad europea, más que en un sentido amplio y reduccionista, que en este caso solo se justifica como orientación didáctica en periodizaciones y líneas posibles de temporalidades difusas. Se producen desplazamientos, errancias, miradas y apropiaciones, como ya sugerimos en el volumen 1.

En estos casos, las elecciones de obras y autores pasan por aplicar un análisis visual y desmontar nociones, categorías, supuestos, sobre la base de que cada mirada inaugura y desborda la historia canónica. El acto y la experiencia de la mirada, establecen una posición crítica como la que debe considerarse respecto del pensamiento latinoamericano moderno:

Esa identidad, aun encarada como utopía, es la que reunifica las diversas tendencias, particulares o de grupo, del arte latinoamericano. Pero el

objetivo de alcanzar la identidad no puede salir de la especulación teórica sino de las obras de los artistas. Ellas nos guiarán por un laberinto que, pese a todo, tiene sus claves para que podamos recorrerlo con éxito. (Traba, 1994,10).

Respecto de los ciclos históricos de la modernidad regional Elsa Flores Ballesteros propone:

Partir de la conformación conjunta del llamado 'sistema de las artes cultas' del Estado-Nación en la modernidad occidental. Al enfoque moderno-occidental se debió, entonces, no sólo la elaboración del concepto de Arte y sus relativas y sucesivas transformaciones, sino también la acumulación y clasificación de las obras, su encuadramiento en el marco de los estilos primero y de las vanguardias después, una exploración acabada de la visualidad y de las técnicas artísticas, la sistematización de las numerosas disciplinas que giraron en torno del fenómeno artístico, etc. (Flores Ballesteros, 2003, 32).

Junto al arte culto se produjo arte popular (interpretado de manera diversa según los aspectos ideológicos, políticos, sociales o estéticos puestos en juego), y más tarde, con el advenimiento de medios de comunicación de masas y la industria cultural, el arte masivo. El enfoque moderno se caracterizó por tratar de deslindar con cierto rigor sus fronteras antes de la *gran división*, dejando *lo otro evanescente* (Huyssen, 2002) fuera de los estudios sobre arte moderno y vanguardias. Este autor considera que luego de los centenarios, se genera un pensamiento crítico y artístico definido, por Marta Traba (1994) como la **tradición de lo nacional**. Esta tradición no es fija o estereotipada, sino que se moviliza con la inclusión y develación de rasgos locales, de lo criollo, lo mestizo, lo negro, lo indio en una trama compleja de indagación y apropiación de la novedad europea. Muralistas, indigenistas y antropófagos forman parte de esa tradición moderna periférica y descentrada.

A partir de los años 30 la imaginación técnica y la industria cultural ponen en escena *nuevas otredades*, la cultura popular y la cultura de masas, que se incorporan a dialogar críticamente con esas artes y ese pensamiento nacional latinoamericano no homogéneo. Otro pensador que Flores Ballesteros rescata es García Canclini que considera el **latinoamericanismo** como una forma ampliada de nacionalismo (nación latinoamericana, Hispanoamérica, Iberoamérica, Latinoamérica). En ese sentido las culturas de mezcla e hibridaciones potencian las derivas tradicionales e innovadoras de variados grupos, artistas, movimientos y géneros. La lógica de inclusión y exclusión recreará nuevos motivos y figuras.

Estos temas no se definen en el libro, sino que se presentan a través de la elección de géneros, obras, autores, dispositivos y episodios descentrados para comentar o describir. Se ha utilizado una metodología comparativa en el que la especificidad y la convergencia tensionan las significaciones y usos sociales de las imágenes para funcionar como apuntes o disparadores para seguir investigando y construyendo una o varias historias de las artes visuales desde aquí y ahora.

Referencias

- Bal, M. (2016). *Tiempos Trastornados, Análisis, Historias y políticas de la mirada*. Madrid. Akal
- Flores Ballesteros, E. (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. *Huellas*, 3, 31-44.
- Huyssen, A. (2002) *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Traba, M., (1994) *Arte de América Latina 1900-1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.

CAPÍTULO 1

Del costumbrismo al realismo como vanguardia

María de los Ángeles De Rueda

Usos y costumbres y los problemas del género

En este capítulo se describen algunos rasgos de la representación de usos y costumbres que conforman un género de las artes visuales durante el siglo XIX. Las costumbres populares son tipificadas a través de la pintura y el grabado. Dentro del marco de afianzamiento de las manifestaciones modernas de las artes plásticas y en tensión con el despertar de una conciencia artística autónoma, se desarrolla en América Latina (Argentina, en particular) y Europa, una figuración que narra, describe, documenta o critica las formas de vida de los sectores populares, tomando para ello los tonos de época, la mirada superpuesta de lo local y el etnocentrismo europeo. En cierto modo se pone en discusión una dinámica en torno a las hegemonías culturales locales, las miradas imperiales y los discursos regionales. En algunos casos se va a transformar la descripción en crítica, dando visibilidad a condiciones sociales desiguales. El costumbrismo, desarrollado en la literatura, el teatro y las artes visuales, puede entenderse como un *macro* o *trans-género*, o aplicarse el concepto de *estilo amplio*, (Barata, 1974) para señalar los sincretismos y usos particulares de las formas del pasado en el territorio americano.

Según el diccionario de la Real Academia Española, el costumbrismo se caracteriza por la representación de las costumbres típicas de un país o región en obras literarias y pictóricas. En la cultura hispana, el costumbrismo es un movimiento literario y artístico con elementos románticos y del realismo que se da principalmente durante el siglo XIX, con antecedentes en el siglo XVIII y prolongado hasta mediados del siglo XX, cuando irrumpe la cultura de masas. Por ejemplo, en literatura se llama *cuadro de costumbres* a un relato breve sobre aspectos tradicionales de la sociedad.

Las expediciones científicas, topográficas y económicas, de España, Inglaterra, Holanda, Portugal hacia América en la primera etapa de la modernidad, generan un intercambio de viajeros científicos, artistas aficionados y comerciantes, que llevaban consigo las representaciones, cartas y relatos de sus experiencias en América con ojos imperiales (Pratt, 1992). Por su parte, las élites criollas también mostrarán su enfoque crítico, en particular de los sectores populares, apropiándose de las formas y conceptos estéticos europeos, en un proceso de aculturación, aunque las tendencias románticas - modernas se mezclarán con improntas locales.

El costumbrismo está vinculado a la búsqueda del llamado “color local”. Es decir, se trata de encontrar rasgos típicos, pintorescos y tradicionales de los grupos sociales más característicos. Surge en el contexto del movimiento romántico y de los nacionalismos¹, por lo tanto, en la necesidad de definir e identificar una cultura propia, a través de la fijación de las descripciones y pinceladas, de pintar las costumbres y tipologías sociales². La búsqueda y consolidación de lo tradicional se mueve en un campo de tensiones y estructura dialéctica, entre la innovación y el pasado, entre la identidad regional y los imaginarios impuestos por las metrópolis sobre las ex colonias; en lo que Hegel llamó la dialéctica entre el amo y el esclavo, es decir como la autoconciencia de clase y capital cultural permite o no reconocer los propios rasgos identitarios y la afirmación de una cultura autónoma, en una *modernidad- otra* mestiza.

La modernización de la sociedad al estilo francés o inglés se intercepta con el espejo deformante de la crítica y el humor, produciendo estampas que escapan la lógica señalada, como en los *Disparates de Goya* o las mujeres con grandes *peinetones en la Buenos Aires de Bacle* en las *extravagancias* de 1834³. El costumbrismo se inscribe en el escenario de la modernidad, en el contexto de una cultura burguesa la subjetividad impone mirar *otros culturales*. Asimismo, la cultura de la reproductibilidad se multiplica, hacia fines de siglo XIX, de la mano de las imprentas y los géneros periodísticos, los álbumes de estampas litográficas, la fotografía y las tarjetas postales.

Las repúblicas americanas crearán instituciones culturales y artísticas modernas, se consolidará la opinión pública y la propaganda burguesa, el nacionalismo se va a modelar con la ideología de las clases dominantes que miran la luz europea y se recrean con las costumbres vernáculas. El periodista cubano Severo García Pérez escribía, en 1927, a propósito del costumbrismo en el arte considerándolo como una fase subordinada al nacionalismo:

Ya que este último abarca valores universales que se manifiestan a través de la representación de una esencia capaz de perdurar. (...) Las escenas costumbristas, aquellas que aparecen en fondos escenográficos teatrales o en las pinturas de Rose Bonheur, son “formas circunstanciales” que carecen de valores universales (...) El nacionalismo es una mirada, pero sobre todo una actitud hacia el futuro; es una idea en constante flujo que no puede ser reducida a la exteriorización de lo propio. (Pérez Servero, 1927)

¹ Tanto en Europa como América, a lo largo del siglo XIX crean y fortalecen los Estados Nacionales.

² Esto deriva de las clasificaciones y tipologías de la episteme clásica, que la modernidad transforma a través de una mirada iluminista- positivista- instrumental.

³ *Los Disparates* (titulada *Los proverbios*, en su primera edición) es la última serie de grabados de Goya. Iniciada en 1816, quedó inconclusa por su partida a Francia (1824) al volver el absolutismo. De las 22 planchas que componen la serie 18 fueron editadas en 1864 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y las 4 restantes se publicaron en París en 1877. Más información en: <http://museogoya.ibercaja.es/los-disparates.php> // <https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/>

César Hipólito Bacle (1794-1838) fue un litógrafo suizo que se radicó en Buenos Aires, con su esposa Adrienne, en noviembre de 1828. Aunque se conocen litografías hechas en Buenos Aires desde 1824, Bacle fue el primero en convertirlas en una actividad artística y comercialmente importante. Su obra más importante es *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos-Aires*, editada por él mismo, en Buenos Aires, en 6 cuadernillos de 6 litografías cada una, entre 1833 y 1835. Coloreadas a mano, las láminas ilustran variados aspectos de la vida de la ciudad y la campaña de Buenos Aires, algunas de ellas con marcado tono caricaturesco, como la serie de los peinetones. Más información en: <https://ilustracion.fadu.uba.ar/2014/08/22/cesar-hipolito-bacle/>

En general, la mirada hacia lo local, a las tradiciones y las costumbres se produjeron en la modernidad letrada a través de un campo intelectual y artístico cuya ideología se pudo corresponder con la visión paternalista y eurocéntrica de las clases dirigentes. Además, el paradigma estético que empezó a tallarse a fin de siglo, con las transformaciones plásticas y experimentales desde el pre-impresionismo, se pueden sintetizar en las observaciones de Paul Valéry (aclamado por los intelectuales de la década de 1920): “Si el “arte puro” de Paul Valéry no vale como escuela, podrá sostenerse como norma de buena hermenéutica” (Pérez, 1927, 282), anticipando, si se quiere, toda la reflexión crítica de Adorno, Benjamin, Greenberg y Bürger sobre la teoría del arte puro.

El costumbrismo es un género amplio, que pone en funcionamiento los regímenes de lo alto y lo bajo, la elite y lo popular, poniendo de manifiesto las jerarquías y prejuicios de las élites americanas, rioplatense, europea. Se puede señalar, por ejemplo, como el realismo social de **Courbet, Millet o Daumier**, además de poner en primer plano los aspectos recién mencionados muestran tipos sociales populares, lo que irrita a la crítica de la época e impide el ingreso a los salones oficiales por representar gente “tosca”, “fea”, de trabajos manuales como *Los picapedreros* de Courbet. Hay una mirada hacia un otro social, cultural, racial, que no es precisamente dialógica, sino más bien clausurante en la conformación de una tipología en función del color local o la tradición, como pueden ser (en nuestro contexto) los bailecitos criollos, o las pulperías, o el gran estereotipo del gaucho o el indígena. No obstante, hay fisuras en esta mirada que objetiviza al otro, convirtiéndolo en objeto de contemplación estética de un espectador que se excluye de la representación. Por eso *Buenos días, Señor Courbet* o *El encuentro* (Courbet, 1854) pone en escena el mecanismo de inversión en lo cotidiano alegorizando la condición de artista y sectores subalternos.

El origen del costumbrismo en América podemos rastrearlo en la *pintura de castas*, de amplia producción y consumo en el siglo XVIII. A esto se suman otras fuentes, como los modelos compositivos del retrato (de cuerpo entero y medio), la simultaneidad narrativa de las series de vidas de santos, la escena de género y las ilustraciones tipológicas realizadas en viajes expedicionarios.

En Europa las fuentes de las que se nutre el costumbrismo son: los *caprichos* (paisajes de fantasía a menudo con personajes en escena) y la escena pintoresca, que alcanzará su máxima popularidad a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, pasando de un escenario con clima picaresco- burlesco a una orientación descriptiva alegórica con fines moralizantes que enlaza con el Neoclasicismo (entre *el Columpio* de **Fragonard** y *El hijo pródigo* de **Greuze**).

De acuerdo con Guadalupe Álvarez de Araya Cid (2009) se puede distinguir⁴ entre la escena de género, la escena de costumbres y la pintura costumbrista. La primera se desarrolla en los siglos XVI al XVIII y orienta sus fines temáticos hacia la edificación moral, religiosa y espiritual. La escena de costumbres, en cambio, tiene una función tanto descriptiva como evocativa de mundos lejanos (representación de un otro sobre el eje del

⁴ La autora trabaja ampliamente las fuentes compositivas y los subgéneros disponibles en el pasaje del arte colonial al arte republicano en América.

exotismo). Finalmente, se puede señalar a la pintura y grabado costumbristas como la elaborada aproximadamente entre 1840 y 1900 (perviviendo hasta la década de 1930), en el marco de los procesos de construcción, consolidación y modernización de las naciones latinoamericanas, en cuyo interior habrá nuevos matices temáticos y compositivos que destacar (como tensiones entre una mirada complaciente, una purista y una mirada crítica). Como características de la pintura costumbrista podemos mencionar: localismo en sus tipos y lengua, énfasis en el enfoque de lo pintoresco y representativo, sátira y crítica social, infiltración del tema político-social, trabajo sobre los detalles de la realidad con escenas a veces muy crudas y hasta groseras, colorido y plasticidad.

En cierto modo, la estampa costumbrista nació ligada a la prensa burguesa, quizás por su carácter popular– masivo y su función de visualizar la contemporaneidad y cotidianeidad como las viñetas de **Daumier** en *El Charivari* o las calaveras de **José Guadalupe Posada**. Algunos de los rasgos del género son:

- la recreación de una anécdota, real o ficticia, extraída de la vida cotidiana y presentada en forma narrativa;
- la incorporación de algún motivo que provoque una reflexión ética sobre el tema tratado;
- la expresión o manifestación de la subjetividad del autor;
- el realce de los detalles;
- el énfasis cromático;
- las variaciones de verosimilitudes a fantasías;

En el costumbrismo literario se emplea un lenguaje sencillo, y a veces coloquial, para que pueda ser entendido por el amplio público al que va dirigido. Así mismo, en la pintura costumbrista las formas son claras y la representación verosímil. Cuando el tono busca la crítica se recurre a la ironía, la sátira y lo grotesco en la re-creación de tipos populares.

La palabra pintoresco se utiliza para titular los álbumes de viajeros y los uso y costumbres. ¿Cómo se definía a comienzos del siglo XIX? Joseph Addison, en *Los placeres de la imaginación* (1712), distinguió tres cualidades estéticas principales: belleza, grandeza (sublimidad) y singularidad (pintoresco). La estética de lo pintoresco fue desarrollada por autores como William Gilpin, Uvedale Price, Richard Payne Knigh, David Hume, Edmund Burke, quienes acuerdan vincular lo pintoresco, a la singularidad, la irregularidad, la variación o la rudeza (Bozal, 2000).

La estética de lo pintoresco habitó el romanticismo junto a lo sublime. La mirada imperial incorporó el exotismo oriental y americano, encontrando placer en las descripciones minuciosas de las irregularidades mestizas. Lo nuevo fue el otro posible de ser comprendido estéticamente. Y como señalamos anteriormente, los mecanismos de clausura e inversión posibilitaron que lo pintoresco se reconozca desde lo alto a lo bajo y desde lo bajo a lo alto, o incluso suspendiendo esa escala de valores. Lo pintoresco constituyó la entrada en escena de lo anticlásico, de las otredades dentro y fuera del centro de la modernidad. Los aficionados y artistas formados en academias recreaban la naturaleza, las escenas y los tipos pintorescos de los otros culturales incipientes.

La relación, complementaria y antagónica, de Nación y Revolución (dos conceptualizaciones de la modernidad) será parte del repertorio cultural- artístico europeo como base de los tópicos costumbristas, como de algunos rasgos de los géneros históricos, asimismo del pasaje de la estética de la representación a la estética de la autonomía de las formas. La modernidad revisa las tradiciones y en ese marco la pintura de usos y costumbres puede adquirir otras dinámicas.

La faceta costumbrista de lo pintoresco, el interés por los trajes y costumbres encontró una respuesta inmediata en América Latina. Algunos dibujantes y pintores profesionalizan las tipologías y arman catálogos como el colombiano **Torres Méndez** (Ades, 1992), o se hace un uso político de lo documental pintoresco de las costumbres del campo, como el argentino Carlos **Morel**, y su *Payada en una pulpería*, donde, según la lectura contemporánea de Amigo (2013) las facciones rosistas y antirosistas, los soldados de campaña, los gauchos, alguna china y algún indígena, se mezclan en cierta escena satírica⁵. El mensaje político desde el costumbrismo es posible únicamente desde el federalismo; los liberales no pudieron elaborar, según el autor, un corpus significativo de representación de los sectores populares antes de la década de 1850. A partir de entonces los responsables del imaginario de las costumbres rioplatenses fueron los artistas cooptados por los sectores vinculados al poder y la formación de las instituciones artísticas y culturales, entre ellos **Juan Manuel Blanes** y **Prilidiano Pueyrredón** o extranjeros como **León Pallière**. En estos casos, la correspondencia entre fuentes literarias y modelos académicos e influencias de las novedades europeas es destacable.

La investigadora Natalia Majluf (2013) señaló a propósito del costumbrismo peruano y las imágenes de las *tapadas* de Pancho Fierro, cómo el costumbrismo es un género que produce una transformación radical de las artes en la región, puesto que la reproductibilidad y el comercio de estampas de usos y costumbres se sobrepuso a la pintura colonial religiosa y fue más eficaz en el mercado que la pintura de retratos. Conformó nuevas prácticas y funciones para la imagen como narrativas de la emergencia de identidades nacionales.

Un caso interesante de pintura costumbrista mestiza es la realizada por el artista mexicano **Agustín Arrieta**, educado en la Academia de Puebla y que trabajó con singularidad los usos y costumbres populares, con una impronta popular mestiza, en ocasiones en forma realista- grotesca.

Los cuadros de Arrieta representan la visión de las clases bajas desde arriba. Se trata de la representación de “los otros” grupos sociales definidos desde la moral burguesa: las cocineras, los criados, los vendedores ambulantes generalmente situados en el ámbito público y en ocasiones emplazados en los espacios domésticos, como en el cuadro que nos ocupa. Se les ubica entonces en la cocina, el lugar de la servidumbre, pero también el espacio en el que conflúan el interior y el exterior. Así, la apariencia pintoresca de una escena doméstica sin conflictos se escinde pues, en el imaginario simbólico y plástico

⁵ Para ampliar el marco de las dimensiones entre arte, política y cultura visual en esa etapa consultar la tesis de María Cristina Fúkelman (2013): *La cultura visual en el Río de La Plata, 1834-1852: Innovaciones a partir de la configuración y de la función de la imagen política y costumbrista*, disponible en la biblioteca de nuestra facultad.

de Arrieta, las mujeres del pueblo están expuestas a las transgresiones. Es en el ámbito en el que se mueven los límites; las esferas de lo público y lo privado se fracturan y la convivencia entre los sexos prescinde de los parámetros de la moral burguesa. (Velázquez Guadarrama, 2013, 2)

Arrieta, el pintor del pueblo, se destacó también por los bodegones y escenas compuestas. Su pintura orgánica de colores saturados, el tratamiento visual que da a las frutas y objetos será una marca que enlaza la pintura anónima popular con las manifestaciones de algunas artistas de la modernidad de los años 30. El uso del calificativo mestizo para su pintura enfatiza la tensión señalada al comienzo del artículo. Se puede pensar su pintura de costumbres como una mirada regional que suspende las valoraciones de lo alto y lo bajo, se desplaza, deriva estas normas del gusto y va más allá de la academia y el gusto de las elites, en favor de trazar otras vías y enlaces con lo popular.

Como en el Río de la Plata también México tuvo desde mediados del siglo XIX un amplio desarrollo de la prensa gráfica ilustrada. El uso de la litografía para los tipos sociales insertos en las publicaciones es una clave. Se destacaron *El Mosaico Mexicano* (desde 1837), con obras costumbristas entre 1840-1842 y *Costumbres y trajes nacionales* (1843) y *los Mexicanos Pintados por sí mismos, Tipos y costumbres nacionales* (AAVV, 1854).

Hacia el fin del siglo XIX **José Guadalupe Posada** dio su impronta visual a los relatos populares de la mano de la industrialización de la ciudad y las modificaciones de las costumbres en la modernidad tecnológica. Interpretó en sus grabados, viñetas y calaveras⁶, los corridos y los acontecimientos en tono humorístico– satírico. Fue un cronista del pueblo que participó de periódicos como *La patria ilustrada*, *Revista de México* y *La Gaceta Callejera*. Ésta tenía un corte sensacionalista y registraba sucesos de gran repercusión, crímenes, catástrofes, milagros, lo sobrenatural en lo cotidiano. En hojas volante, textos e imágenes elaboradas⁷ recreó lo grotesco popular, las escenas de la calle, amarillistas, jocosas, maravillosas, y la calavera como ícono y símbolo de culto e idiosincrasia popular.

En el caso de las artes visuales rioplatenses se puede subrayar que, en las primeras décadas del siglo, se debaten los problemas del arte nacional, lo regional y la vanguardia. En ese marco ponemos el acento en la producción costumbrista de **Adolfo Bellocq**, quien realizó a lo largo de su trayectoria, dentro del grupo **Artistas del Pueblo** como en su trayectoria individual, una serie de tipos y escenas populares a la vez que grabados más satíricos y testimoniales, en el marco de una figuración política⁸.

Bellocq se acercó al arte a través del oficio de imprentero, pasó por los talleres musicales de Breyer y hnos. entre 1911 y 1917, aprendiendo litografía. En esos años se consolida un escenario que debate lo nacional, las influencias europeas, la entrada al modernismo, sobre la base del gusto de la escuela argentina, cuyo paradigma teórico fue Schiaffino. La modernización de lo artístico se corresponde con una serie de prácticas sociales, culturales y

⁶ Editados junto a Manuel Manilla.

⁷ Editadas por Vanegas Arroyo.

⁸ Amplia bibliografía sobre el tema: Ades (1990), Cippolini (2003), Santana (1994), De Rueda (comp). (2015), Muñoz (1997), Pacheco y Telesca (1987) y en el capítulo 2 de este libro.

económicas que pretenden la modernización general, entendida por los sectores dominantes como un proceso de universalidad (a la europea). El artista recuerda en sus memorias que 1914 ya formaban parte del Salón de los Rechazados, opuestos al Salón Nacional. En 1918 el grupo propone el Salón de los Independientes, sin jurados ni premios: “Entonces comenzó nuestra lucha de oposición contra esa barrera que parecía infranqueable, los combatimos abiertamente y nos organizamos para destruir el enquistamiento de ese círculo que pretendía gobernar las artes de nuestro país” (Bellocq en Corti, 1977, 2).

Con temáticas que denunciaban la explotación de los trabajadores y la miseria, los alegatos antibélicos y antifascistas, también la sátira y las costumbres picarescas, el artista junto a sus compañeros exponen y producen en bibliotecas populares, frigoríficos, plazas, fábricas, e ilustran con sus grabados los periódicos *La Protesta* y *Claridad* y libros de bolsillo de la editorial de Zamora.

El costumbrismo en Bellocq se manifiesta en las pinturas y grabados de finales de los años 20. La elaboración de un repertorio de tipos y escenas verosímiles de lo cotidiano, una escena como vidriera del mundo se tiñe de comicidad grotesca como en *Murga Boquense* (1920) o *Agencia de colocaciones* (s/f), un cuerpo colectivo de lo pintoresco urbano.

En sus pinturas como en los grabados más directos y comprometidos con la clase obrera y los sectores marginales, se manifiesta la carencia, las exclusiones sociales. La representación costumbrista, centrada a menudo en la manifestación del “color local”, vira hacia un tipo de nuevo realismo (parafraseando a Antonio Berni) en el que la avanzada hacia un ideario político imprime una actitud revolucionaria. Los Artistas del Pueblo han interpretado los márgenes de la sociedad dentro de un realismo que va de la crudeza a lo cómico. Siempre con una imagen clara, directa, exponencial de la realidad, a menudo con un trazo expresivo vinculado a los expresionismos que tanto se irradiaron en América Latina, además de la resonancia de Goya como referente inspirador para Adolfo Bellocq.

El realismo como vanguardia

A partir del siglo XIX las vanguardias políticas y artísticas se fijaron como objetivo hacer que lo excluido pasase del lado del poder, a modo de contrabando o a plena luz del día.

BOURRIAUD, 2015, 10.

Las costumbres de los sectores populares, el trabajo de los campesinos, los picapedreros y las lavanderas de París o del Río de La Plata, las tapadas, la gente en tranvía, los mercados y ferias populares, los linyeras, poco a poco se despojan de tanta descripción, interpelando la modernidad desde una forma sintética. Como ya dijimos, lo hacen a través del humor (de lo grotesco orgánico a la sátira política y la ironía intelectual) o bien poniendo énfasis en la condición miserable y la hipocresía burguesa.

El modernismo todo lo permite a condición de poseer de *l'esprit*. Es el fin de una trayectoria evolutiva que parte del realismo de Courbet, en que empezó a establecer el dualismo entre sujeto y plástica, y termina en nuestro tiempo con el triunfo de la plástica ...Todas las divagaciones críticas, filosóficas y estéticas sobre arte puro son ahora sustituidas por razonamientos realistas concordantes con la psicología colectiva y social del momento. (...) En el nuevo realismo que se perfila en nuestro medio, el tejido de la acción es lo más importante, porque no es solo imitación, de los seres y cosas, es, también, imitación de sus actividades, su vida, sus ideas y desgracias. El nuevo realismo no es una simple retórica o una declamación sin fondo ni objetividad; por el contrario, es el espejo sugestivo de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo. (Berni, 1936)

La modernidad desde el siglo XIX se asume en el pasaje de lo moderno como sinónimo de romanticismo a la división en 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.

En esa dualidad hay matices que tienen que ver con dos concepciones complementarias del realismo, una vinculada al ideal socialista-anarquista, como pueden pensarse las pinturas emblemáticas de la Argentina de fin de siglo XIX, *Sin pan y Sin trabajo* realizada por **Ernesto de la Cárcova** en 1884, en la que se traza un puente entre los trabajadores-desocupados de Italia y Buenos Aires, una espacialidad de la modernidad, transcultural; un tiempo- espacio pictórico entre los excluidos del sistema de producción capitalista.

El otro realismo, en el cual la idea o contenido crítico está presente, pero que se manifiesta en un salto radical de una forma sintética, fragmentaria, con cambios en los procedimientos plásticos. Como señala Bourriaud acerca de Courbet (y allí se puede ver el legado que anunciaba Berni para él y Siqueiros, por ejemplo) **se trata de pintar políticamente el mundo a partir no de la semejanza sino de un vínculo directo con lo real vivido**. “Una estética fundada en la acción, el compromiso y la capacidad de transformación (...) El arte histórico es esencialmente contemporáneo” (Courbet en Bourriaud, 2015, 117).

En el contexto de los años 20 y 30, en plena efervescencia de apropiaciones, revoluciones y gestos vanguardistas en América Latina (Ades, 1990), el descentramiento moderno americano consiste en la búsqueda de proyectos parciales que involucren las identidades y la avanzada del campo artístico (De Rueda, 2015, 52).

Antonio Berni se sumerge en un arte revolucionario a través de su adscripción al surrealismo y luego con la realización *Ejercicio Plástico* de **David Alfaro Siqueiros**, pintado en el sótano de la quinta Los Granados, en Don Torcuato, propiedad de Natalio Botana en 1933. Además de Berni, participaron también en la colaboración los artistas **Lino Enea Spilimbergo**, **Juan Carlos Castagnino**, y el escenógrafo uruguayo **Enrique Lázaro**. El grupo denominado **Equipo Poligráfico Ejecutor** inspiró la creación en 1934 del **Nuevo Realismo**. Así Berni pintó grandes composiciones con temas sociales críticos y combatió dentro de la **AIAPE** (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) al fascismo. Su obra *Manifestación* realizada

en 1934 tiene de fondo un barrio obrero de la ciudad de Rosario, con la Refinería Argentina, por ejemplo. En esos años, participa de la **Mutualidad de Artistas Plásticos** de Rosario (surgida en 1934), un espacio en el que estos artistas comprometidos y modernos desarrollaron una doble militancia a favor de la renovación estética y de la revolución en un complejo entramado en los años 30, en medio de censuras y afirmaciones nacionalistas, la búsqueda de un hombre nuevo y un colectivo revolucionario, que lleva el realismo sintético a la potencia de la materia, de lo residual, del detalle.

Junto a los integrantes de la Mutualidad, Berni interpela la realidad, con una contemporaneidad formal y experimentación del soporte, que en muchos casos tomó como fuente las imágenes periodísticas y las operaciones fragmentarias del collage. Siguiendo la tesis de Guillermo Fantoni:

La firme inclusión de Berni en el ámbito del modernismo estético y de las vanguardias, una formulación a su vez asociada a otro supuesto: numerosas formas de figuración y de realismo del período de entreguerras integran el cuerpo de lo moderno. Por lo tanto, y más allá de las rupturas formuladas por el propio artista con respecto a los primeros ismos, se trata de enfatizar los planos de continuidad entre sus experiencias europeas y la elaboración, al instalarse nuevamente en el país, del Nuevo Realismo, una concepción que bien puede considerarse como “una forma específicamente americana del modernismo”, ya que refunde sugerencias y procedimientos de algunas de las tendencias más operantes de su tiempo y cuya puesta se realizó en el marco de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos: movimiento que funcionó en Rosario como una avant-garde beligerante en el terreno del arte pero también como una avanzada en el espacio de la política. A partir de esa doble militancia, sus realizaciones más cumplidas no fueron pensadas como objetos de delectación para circular por galerías y museos y –menos aún– para insertarse en el mercado artístico, sino como manifestaciones a menudo efímeras e inestables que incluían una crítica institucional al mundo del arte y a la producción de obras autónomas, escindidas de la vida social. Me refiero fundamentalmente a pinturas de escala mural y a decoraciones para actos políticos, e incluso a carteles y volantes impresos que funcionaban como propaganda. En cualquiera de estos casos, se trataba de piezas realizadas grupalmente con nuevos materiales y dispositivos técnicos, y destinadas a circular por fábricas y sindicatos donde se pondrían en contacto con otro público: obreros y militantes que se cohesionarían y activarían a partir de esta presencia” (Fantoni, 2014, 7)

Como su *Primeros pasos* de 1936, una pintura cuyas figuras femeninas protagonizan en sus quehaceres domésticos e íntimos, una temporalidad y espacialidad diferente, tal vez ¿metafísica?, el sueño de la ascensión social, la marca del trabajo femenino. Un retrato indirecto de Paule y Lily, la esposa y la hija del artista, en la que se evoca un momento de posible cambio de lo femenino en la sociedad, en el mundo del trabajo (todo el imaginario popular en torno a la costurera y además el trabajo industrializado con la máquina de coser y la

movilidad de las clases populares, sumado al sueño de la muchacha de convertirse en una artista de la danza).

Podemos mencionar otros realismos críticos en el territorio latinoamericano, en consonancia con la vuelta a la figuración⁹. Artistas e intelectuales americanos se pronunciaban contra el fascismo desde una perspectiva de izquierda. Por ejemplo, en Brasil adquiere relevancia la figura de Mario Pedrosa, crítico de arte que adhirió al movimiento trotskista en 1929 luego del exilio del líder revolucionario en México y alentó el realismo social. Muchos artistas de la primera y segunda vanguardia se comprometieron con estas ideas y reformularon las búsquedas experimentales en pos de imágenes claras, directas, denunciantes, que también han tenido la potencia de revolucionar (aunque no lo parezca desde el paradigma del arte puro) el medio. *Mestizo* de **Cándido Portinari** (1934) es un ejemplo: una figura masculina monumental en primer plano que sitúa la identidad brasileña- americana en forma contundente, con un fondo en el que algunos detalles acompañan la idea de tierra, y trabajo, prosperidad, pero también evocan indirectamente las plantaciones de café y la explotación de un sector de la sociedad. Además de una síntesis personal de recursos de varias tradiciones plásticas vinculadas a su formación, sus viajes y esta oscilación permanente de lo cosmopolita y lo regional, en pos de una mirada no pintoresca desde su lugar.

Como subraya Fabiana Serviddio

(...) Su formación a partir los pintores del pasado- fundamentalmente los artistas italianos del primer Renacimiento, como Giotto, Masaccio, Andrea Mantegna, Andrea del Castagno, Piero della Francesca- lo inscriben en la concepción de una modernidad atenta no tanto a fuertes rupturas formales, sino al reconocimiento de los nuevos protagonistas raciales y los diversos paisajes para una definición de la identidad ecológica y cultural múltiple y mixta del Brasil (2011,17).

Portinari trabajó en la representación de los trabajadores urbanos y rurales, exaltando y rescatando las condiciones de producción de la economía de Brasil y las posibilidades del futuro, cuestionó las diferencias sociales y eso le llevó a escribir acerca del destino social del arte.

Conclusiones

Para cerrar este capítulo podemos concluir que, en la modernidad, se produce una derivación del costumbrismo hacia el realismo crítico. Esto no se da cronológicamente, y que hay desplazamientos y concomitancias con otros géneros y con las ideas y movimientos sociales, Pero tanto el género costumbrista como el modo, movimiento o tendencia realista

⁹ Cabe recordar que se ha caracterizado a la etapa de entreguerras como un *retorno al orden*, en términos de síntesis figurativas tanto en Europa como en América. Lejos de ser homogénea la estética del período y de presentar rasgos conservadores, se produce una simultaneidad de arte representacional con temáticas de crítica social.

crítico, se manifiestan de cara a la revisión de la representación de lo popular, de las identidades, de las preocupaciones de las formas. Un doble movimiento, el arte dentro y fuera de sí. El terreno de lo figurativo es vasto.

A medida que avanza la consolidación de un campo artístico moderno y la autonomía del arte en ese contexto, se multiplican las tendencias y acciones de grupos e individuos del mundo del arte que buscan su lugar dentro de las instituciones académicas, o en las instituciones de avanzada, o en la periferia generando nuevos espacios e imaginarios posibles del arte y la modernidad. **El realismo como vanguardia** es una tesis muy fecunda que pone en tela de juicio las revisiones del **Gran Relato Moderno**, de rupturas, abstracciones y experimentalismos. Estos aspectos que se vinculan a los rasgos que hacen a una obra de vanguardia (Bürger, 1987) pueden presentarse también en los realismos, en particular los producidos en la década de 1930 hasta la primera guerra, en donde varios artistas latinoamericanos y europeos recuperan la figuración, son críticos con los temas que representan, pero llegan a síntesis plásticas que poco tienen que ver con la pintura académica o la figuración canónica. Es evidente que están exponiendo con la pintura, el grabado o el dibujo su posición frente al avance violento y la censura de los totalitarismos, y la crueldad de los fascismos. También están respondiendo a la doctrina del realismo socialista, con mayor libertad y compromiso desde su lugar (por ejemplo, se puede ver la pintura de la brasileña **Tarsila do Amaral** y del suprematista ruso **Kazimir Malevich** sobre los obreros y campesinos en esos años con un proceso constructivo no objetual). Esto lleva a revisar cada grupo y artistas en cada una de las formaciones del campo artístico, ya que la intervención de las filiaciones políticas al partido comunista y sus derivaciones son elementos a tener en cuenta, como los pronunciamientos orgánicos de las agrupaciones de artistas e intelectuales frente al fascismo occidental.

Se considera en este capítulo la necesidad de volver a mirar y revisar los postulados teóricos descriptivos y predictivos acerca de las problemáticas de los géneros y los problemas de la figuración en esta **modernidad situada**.

Referencias

- AAVV (1854). *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*. México, Imprenta de M. Murgia y Comp. Recuperado de:
<https://www.archive.org/stream/losmexicanospint00mexi?ref=ol#page/n3/mode/2up>
- Ades, D. (1990). *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Turner.
- Álvarez De Araya Cid, G., (2009), *Algunas fuentes compositivas de la Pintura de costumbres en América Latina*, N.45, Recuperado de:
<Http://Revistaaisthesis.Uc.Cl/Index.Php/Rait/Article/View/393>

- Amigo, R. (2013) *Carlos Morel. El Costumbrismo Federal*. en Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (Caia). N° 3 | Año 2013. Recuperado de: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=default.php>
- Bayón, D., comp. (1974) *América Latina en sus artes*, México, SXXI editores, cap. Barata, M. (1974) *Épocas y Estilos*,
- Belloq, A. (1977) Mis Memorias. En Francisco H. Corti, *Vida y Obra de Adolfo Belloq*. Buenos Aires: Tiempo de Cultura.
- Berni, A. (1936) *El Nuevo Realismo*. Forma (Buenos Aires), Augusta 1936, 8, 14. Recuperado de: <http://lcaadocs.Mfah.Org/lcaadocs>
- Bourriaud, N., (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bozal, V., (1999) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías de artísticas contemporáneas*, Vol. 1, Madrid: Visor.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Corti, F. (1977). *Vida y Obra de Adolfo. Belloq*. Buenos Aires: Tiempo de Cultura.
- Cippolini, R. (2003). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- De Rueda, M. (2003). Colección de Belloq en el Museo Provincial de Bellas Artes. Museo Evita.
- (comp) (2015). *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad Itinerarios del Arte moderno entre América Latina y Europa 1830-1945*. La Plata: EDULP.
- Dolinko, S., (2016). *Consideraciones sobre la tradición del Grabado en la Argentina*, [05/07/2016], Nuevo Mundo. Recuperado de: <https://Nuevomundo.Revues.Org/69472>
- Elliott, D. comp.(1994), *Arte de Argentina 1920-1994*. Libro – catálogo, MAM, Oxford
- Fantoni, G. (2014). *El realismo como vanguardia, Berni y la mutualidad en los 30*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Giunta, A. (Comp.) (2005) *Cándido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Majluf, N. y Burke, M., (2013) *Tipos del Perú, La Lima criolla de Pancho Fierro*, ediciones El Viso. Recuperado de http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/majluf_libro.pdf
- Muñoz, M. Á. (1997). Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas. *Causas y azares*, (5), 116-130.
- Pacheco, M. y Telesca, A. (1987) *La pintura y el ambiente plástico argentino en la década del veinte (Antología documental)*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Pérez, Severo García (1927). Nacionalismo Y Costumbrismo. *De Avance*, 1(11) (septiembre 15, 1927. Recuperado de: <http://lcaadocs.mfah.org/lcaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1300058/language/es-MX/Default.aspx>
- Pratt, M., (2010) *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México, 1° ed. español F.C.E.

- Santana, R. (1994). Artistas del Pueblo. Arte y sociedad 1920-1930. En Elliot, D. (ed.) *Arte de Argentina 1920-1994* (pp.18-21). Oxford: Museum of Modern Art.
- Serviddio, F. (2011). Los Murales de Portinari en la Sala Hispánica de la Biblioteca del Congreso de los EE.UU.: Construcción Plástica de una Identidad Panamericana. *Cuadernos Del Cilha*, 12 (14), 21-150. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/Descarga/Articulo/4028318.Pdf>
- Svampa M., (2010). *El dilema argentino. Civilización o Barbarie*. Buenos Aires: Taurus.
- Velázquez Guadarrama, A. (2013). La Pintura Costumbrista Mexicana: Notas de Modernidad y Nacionalismo. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. (3), 1-11. Recuperado de: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=default.php>

CAPÍTULO 2

Episodios de cruce entre arte y política en el arte argentino (1880-1950)

Magdalena I. Pérez Balbi

Introducción

Este capítulo propone reflexionar sobre la articulación entre arte y política en tres momentos de la historia del arte argentino: la generación del '80, Los Artistas del Pueblo o "Grupo de Boedo" en la década del '30, y los artistas concretos en los '40. Estos tres episodios se enmarcan en coyunturas políticas completamente distintas, que será necesario reponer brevemente a fin de comprender la intervención de las obras en cada contexto y en el campo institucional del arte.

El objetivo de este capítulo es revisitar dichos momentos del arte argentino, ya relevados y analizados de manera extensa y profusa por diversos autores, considerando la articulación entre el arte y la política (y lo político del arte) más allá de la mera incorporación de *temas sociales* en las obras plásticas o de la perimida oposición *realismo comprometido* – *abstracción formalista*.

Primer episodio: Los '80 y la imagen de los trabajadores y trabajadoras

Cuando hablamos de la *generación del '80*, nos referimos a un conjunto de artistas que produjeron y exhibieron sus obras en dicha década, pero cuya formación y posterior práctica docente y crítica en el campo local, excede ese recorte estricto. De la misma manera, en la historia social y política de nuestro país, la generación del '80 define a aquellos gobernantes (desde Julio A. Roca a Victorino de la Plaza, 1880-1916) que llevaron adelante un programa político de consolidación del Estado-Nación bajo una visión positivista y liberal que implicó el genocidio de las poblaciones originarias (mediante la Campaña del Desierto en 1879) con un doble objetivo: *extender* las fronteras del territorio argentino para su explotación agrícola para insertarse (de manera dependiente) en el sistema económico internacional, y erradicar la

barbarie, cuya contrapartida era el fomento de la inmigración europea. La ilusión de *européizar* la cultura nacional, sería otro de los pilares para el orden y progreso de la nación¹.

En ese contexto, el campo artístico local se fue constituyendo de manera precaria a la vez que recibía los primeros *cimbronazos* de los movimientos de vanguardia². La constitución de una *academia* puede rastrearse en 1876, con la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) en Buenos Aires, agrupación de artistas plásticos, literatos e intelectuales en general cuyo programa derivó en la formación de la Escuela de la SEBA, el lugar más relevante de formación de artistas de fines del siglo XIX y principios del XX³. Dicha formación se completaba con el viaje a Europa, principalmente a través de las becas que, desde 1856, el estado ofrecía a artistas para finalizar sus estudios en Italia⁴. En 1892 irrumpe otro espacio fundamental: el Ateneo, en cuyos salones anuales (a semejanza de los Salones franceses) se exhibieron las obras de artistas argentinos y extranjeros de mayor influencia.

La formación de colecciones particulares, por parte de una burguesía que aumenta su consumo cultural (signado por la referencia europea) no genera un mercado para los artistas locales, que deben dedicarse a la docencia (de alumnos particulares en su taller o en los espacios institucionales recién formados) y a los esporádicos encargos (de obras de género y paisaje, y en menor medida al retrato, en franca retirada frente a la fotografía).

Tres obras paradigmáticas, que se configuran como acciones disruptivas en un campo endeble, nos sirven para revisar el cruce entre el arte y la política: *El despertar de la criada (Le lever de la bonne)* de Eduardo Sívori (1887); *La sopa de los pobres (Lo Sguazzetto)*, de Reynaldo Giudici (1884-5) y *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova (1894)⁵.

El despertar de la criada es una obra de Sívori realizada durante su estancia en París, que presenta al Salón de 1887 y que luego envía (junto con otras) para su exhibición en Buenos Aires. Si bien la obra tuvo amplia repercusión en la crítica parisina⁶, no llamó la atención de los críticos de vanguardia ni generó reacciones iracundas, como sucedería en su presentación porteña. Esto se debía a que en los Salones de los últimos años proliferaban las imágenes naturalistas a lo Millet y los desnudos de *cuerpos imperfectos* a lo Courbet:

Campesinos pobres, dedicados a su trabajo, niños huérfanos, pescadores ahogados, madres virtuosas, todo ello ubicado, con pocas excepciones, en ambientes no urbanos. Justamente el tipo de pobres que entusiasmaba a la

¹ Para ampliar esta síntesis, sugerimos Cattaruzza (2016).

² Por ejemplo: el Museo Nacional de Bellas Artes se funda en 1895, y su primer director fue Eduardo Schiaffino. Un año antes se creaba el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, con una importante colección de murales, pinturas al óleo y esculturas, y sería la primera sede de la Escuela de Dibujo (posteriormente Escuela Superior de Bellas Artes y actual Facultad de Bellas Artes, UNLP)

³ En 1905, la Sociedad Estímulo pasa a manos del estado transformándose en Academia Nacional de Bellas Artes.

⁴ El hecho de que el destino del viaje fuera Italia (y no Francia, o mejor dicho: París) reproducía el estilo de enseñanza local, signada por maestros italianos o de estilo italianizante. Sívori fue uno de los primeros en romper esa tradición al viajar (con sustento propio) a Francia, marcando el ingreso de la escuela francesa en nuestro país.

⁵ Dejamos de lado otras obras significativas como *Reposo* (E. Schiaffino, 1890), *La vuelta del malón* (Ángel dellaValle, 1892) u otras de Juan Manuel Blanes por cuestiones de extensión del presente capítulo. Para mayor desarrollo del periodo, ver Alonso (2015)

⁶ Para una transcripción y análisis pormenorizado de estas repercusiones, ver Malosetti Costa (2001, pp. 206-208).

burguesía. Éste era el naturalismo que imperaba en el Salón, elogiado por un amplio sector de la crítica de esas décadas. (Malosetti Costa, 2001, 210)

En los salones franceses de fin de siglo, el “ser de su tiempo”, la sinceridad y veracidad como principios rectores del pintor realista (Nochlin, 1991) se habían transformado en un mero recurso temático y de tratamiento de la figura, de juego de luces *au plein air*, desprovisto de toda carga crítica y/o política.

Por otra parte, esta obra se enmarcaba en la tradición de escenas de *boudoir* o de *toilette*, pero sin la carga erótica que tuvieran aquellas obras encargadas para colecciones personales. Pero *El despertar* abre una *zona conflictiva*: esta mujer era una trabajadora. No era una *ninfa terrenal* a la manera de Courbet, ni una mujer *bella*, aunque impúdica (como la Olympia de Manet), sino una mujer proletaria, del servicio doméstico que, aunque objeto de representación gustoso a la mirada burguesa, no debía aparecer desnuda ni constituirse como objeto (mucho menos, sujeto) del deseo erótico. Este fue el elemento disruptivo de la obra de Sívori.

La obra desembarca en Buenos Aires⁷ antecedida por traducciones de las críticas realizadas en el Salón, que hoy denominaríamos *operativo de prensa*. El escándalo como estrategia de (re)inserción en el campo local es, a nuestro entender, la opción que eligió Sívori. A pesar de las críticas por la “rudeza” o “lo grosero” del tema, además de “lo fea, sucia y desgredada” de la sirvienta, todos coincidían en destacar la excelente factura de la obra, la exquisitez del dibujo y la destreza en el manejo del color. Este atrevimiento del artista, como “pedrada de un adolescente en los vidrios de la Academia” (según Schiaffino⁸), pronto fue olvidada. Sívori realizó algunos desnudos más, pero convencionales y acordes al gusto burgués. El retrato y el paisaje fueron los géneros más trabajados.

La sopa de los pobres (Giudici) y *Sin pan y sin trabajo* (De la Cárcova) son dos obras que -como la sirvienta de Sívori- retratan la vida de la clase trabajadora, pero en este caso en el contexto doméstico-familiar, donde se trasladan las angustias de la explotación laboral. Como destaca Malosetti Costa (2001, p.290) en los pocos años que distan entre la presentación de una y otra obra, estalla la crisis de 1890 en nuestro país. Mientras tanto, se vive la primera ola de inmigración europea que, lejos de atraer a la intelectualidad del norte europeo (como añoraba la generación del '80) trajo a nuestra tierra cientos de miles de italianos y españoles: el *sur* europeo. *La sopa de los pobres* es también el reflejo de la precariedad, la explotación y la pobreza en la que vivían esos trabajadores seducidos por la promesa del acceso a la tierra y un futuro próspero en una tierra lejana. Exhibida en la casa Bossi & Botet de la calle Florida, en 1887, esta obra de grandes dimensiones, y por la crudeza de su imagen, no parecía destinada a una colección particular. Y así fue, pocos días después fue adquirida por el gobierno nacional, a instancias de Eduardo Wilde.

En 1894, De la Cárcova presenta *Sin pan y sin trabajo* en la Segundo Salón (o exposición) de El Ateneo, cuya sección de Bellas Artes dirigía Schiaffino. La obra tuvo una excelente

⁷ La obra se exhibe en la SEBA, de la que Sívori era miembro fundador y referente.

⁸ Eduardo Schiaffino en Diario La Nación, 25 de mayo de 1910, citado en Malosetti Costa (1999, 187)

recepción de la crítica, encuadrando la obra en el naturalismo europeo, como una sagrada familia secularizada, en la que se representaba el drama moderno del trabajador explotado pero organizado, por la huelga en la fábrica⁹ que irrumpía en el ámbito familiar a través de la ventana. Pasan desapercibidas las transgresiones a la mimesis naturalista y a la proyección en perspectiva que el autor opera para enfatizar el dramatismo de la escena.

Al igual que Schiaffino, De la Cárcova integraba el Centro Socialista Obrero, una de las agrupaciones socialistas fundadas recientemente en Buenos Aires¹⁰. Bajo esta clave puede leerse la crítica que le hiciera La Vanguardia, “periódico socialista científico, defensor de la clase trabajadora”:

La gente de buen tono, que ha aprendido a emocionarse como es debido, ante una pintura u otra obra de arte, aplaude complaciente el cuadro “Sin pan y sin trabajo” que se expone en el ateneo.

¡Gracias a Dios que hay huelgas! Así encuentran los pintores escenas de dolor en que inspirarse, y pueden distraernos con impresiones nuevas, ha de pensar más de un elegante amateur, ante la dramática obra del pintor de la Cárcova.

En la misma exposición figura el retrato de una gran señora bastante fea, suntuosamente vestida obra del mismo autor.

(La Vanguardia, 10 de Noviembre de 1894, citado en Malosetti Costa (2001, 310)

Mediante esta reseña irónica, Juan B. Justo -referente y figura política fundamental del socialismo en Argentina y supuesto autor de la nota- critica tanto el medio (la pintura al óleo) como el espacio de circulación de la obra. Ambos representan los consumos culturales de la burguesía (vernácula e internacional) y no de la clase que retrata. La nota critica el falso gesto crítico del artista y el cómodo lugar que deja al espectador al poder sensibilizarse con tales sucesos. Si la obra de Giudici mostraba una pobreza digna, en una pasmosa pasividad, la obra de De la Cárcova muestra un gesto rebelde, pero también impotente, y vuelve a remarcar la humildad y una sutil sumisión desde la figura de la mujer (González, 2013).

Episodio 2: Artistas del Pueblo y las herramientas de representación

La producción de los Artistas del Pueblo, en las décadas del '20 y '30, se da en simultáneo con el grupo Martín Fierro y los Pintores de la Boca. A pesar de las diferencias temáticas, de género y estilo (no solo visual sino también de escritura), los tres tienen a la ciudad como

⁹ Sobre esta escena versan distintas interpretaciones: desde represión a los trabajadores hasta obreros que buscan romper la huelga e ingresar a la fábrica.

¹⁰ El CSO era el más importante de la ciudad y la única agrupación de habla hispana, las otras estaban formadas por inmigrantes alemanes (Club Wörvats), franceses (Les Egaux) e italianos (El fascio dei lavoratori). Estas agrupaciones, con la incorporación de intelectuales, profesionales y estudiantes argentinos, conformarían el Partido Socialista en 1896. Malosetti Costa (2001).

referencia, y al barrio que los identifica como denominador común: Artistas del Pueblo (identificados con Barracas y luego con Boedo), como contracara del grupo de Florida (Martín Fierro) y en permanente relación con los artistas de La Boca.

El origen del grupo está, como la mayoría de los artistas porteños de la primera modernidad, en la formación de muchos de sus integrantes en la Academia de la SEBA. En 1914 se nuclean en torno a dos talleres en el barrio de Barracas: el taller de Santiago Palazzo, José Arato y Agustín Riganelli, y el que compartían Guillermo Facio Hebequer, Gonzalo del Villar, José Torre Revello, Adolfo Montero (y otros) desde fines de 1912. De allí surge la denominada Escuela de Barracas, compuesta por entonces, por Arato, Facio Hebequer, Riganelli, Palazzo Adolfo Bellocq y Abraham Vigo. La primera acción del grupo da cuenta de un posicionamiento político revulsivo respecto del campo artístico local: la realización del Salón de Obras Recusadas en el Salón Nacional de 1914. Constituido tres años antes, el jurado del salón rechaza la obra de estos artistas por sus “asuntos” (temas). A la manera de Courbet, el grupo exhibe sus obras como acción de resistencia a un campo institucional que consideraban “cerrado y hostil” y que promovía una pintura “pacata, relamida y circunspecta”¹¹. Como estrategia de organización, fundaron en 1917 la Sociedad Nacional de Artistas, Pintores y Escultores¹² y el Salón de Independientes, “sin jurados y sin premios”, cuya única edición fue en 1918¹³. Oponerse a los “señores” del campo artístico no era, para estos grupos, una acción individual sino una gesta colectiva, más cercana a los modos de acción sindicales y de organizaciones obreras que a la imagen romántica del artista-genio incomprendido por la Academia.

Con la muerte de Palazzo, el grupo figura como Grupo de los 5 (Arato, Bellocq, Facio Hebequer, Riganelli y Vigo). Una exposición en 1920 marca la madurez artística del grupo que, en adelante, se conocería como Artistas del Pueblo.

Esa vocación antiacadémica y de resistencia a los formatos institucionalizados de la vanguardia tiene su figura paradigmática en Facio Hebequer, quien radicaliza su oposición al sistema del arte llevando su obra al ámbito fabril y popular:

[...] en 1933 salgo de nuevo a la calle. Pero ahora es la calle verdadera. Cuelgo mis grabados en los clubs, bibliotecas, locales obreros. Los llevo a las fábricas y sindicatos y organizamos en todos ellos conversaciones sobre arte y realidad, sobre el artista y el medio social. En todas partes destruimos un poco la creencia sobre el artista como hombre superior y en todas, buceando en la entraña misma de la creación artística, la vinculamos a la ubicación especial de su época. Desde la Isla Maciel a Mataderos, todos los barrios porteños han recibido nuestra visita. [...] pasan de cien las que llevamos realizadas y que no

¹¹ Declaraciones de Facio Hebequer en *Crítica*, 8 de noviembre de 1935, citado en Muñoz (2008, 13)

¹² Por iniciativa de Santiago Stagnaro, referente del grupo de La Boca. Esto da cuenta de las estrechas relaciones con dicho grupo, que se evidencia también en la participación de Quinquela Martín en el Salón de Rechazados.

¹³ Recordemos que la primera exposición de Courbet fue realizada por el artista con las obras rechazadas por el Salón Nacional francés. Dicho espacio se instituyó como *Salon des Refusés* (salón de los rechazados) y luego *Salon des Independents*. Esto no implica que, quienes participaron de estos salones, no se incorporaran luego al campo institucional (exponiendo en salones nacionales, regionales o de distintas sociedades artísticas), como estrategia de “renovación desde adentro” (Muñoz, 2008).

son por cierto las “muestras” frías, llenas de empaque, de la calle Florida. En los locales obreros, una exposición es algo cordial, algo que los espectadores esperan desde hace largos años y que solo ahora llega hasta ellos, tan cordial y simpático, que se las recomiendo sinceramente...Es decir, a los colegas que no aspiren a vender [...] (Facio Hebequer, 1933)

Hebequer *resuelve* la contradicción de la que se acusaba a De la Cárcova: un arte del pueblo con un lenguaje, formato y dispositivo de circulación accesible al pueblo.

Como mencionábamos anteriormente, el grupo tiene como eje a la ciudad y al barrio como referencia identitaria. El arrabal no es solo variante de “paisaje urbano” sino escenario de la lucha y las miserias de los trabajadores. “El pueblo” sufriente, marginal y esclavizado es el sujeto de todas sus obras¹⁴.

Cierta literatura ha hecho del arrabal un lugar común poético. No hay tango, no hay canción, ni sainete, que no lo invoque o lo reproduzca para elogiar sus costumbres o sus virtudes. Toda la inmundicia moral y material que el arrabal vomita, por obra y gracia de una caterva de poetastros y musicantes inconscientes, se convirtió en una suerte de caramelo melancólico con el cual mata su aburrimiento la gente del centro [...] Sin embargo, el arrabal es cosa bien distinta. Sus moradores son siempre gentes de trabajo. Allí, vive la capa inferior del proletariado, los burreadores de todas las profesiones, las bestias más resignadas de la sociedad. El compadrito y la bataclana, son partos sietemesinos del centro. Los demás tipos, productos bastardos del teatro nacional. El arrabal produce otra cosa.

Arato no pintó el arrabal siguiendo la trayectoria consagrada del falso arrabal porteño. Lo ha pintado con una naturalidad conturbadora. Con todas sus lacras y sus parásitos. Sin asco. Se impuso, como quien dice, la tarea amarga de revelar una verdad que por un lado permanecía oculta y por el otro, se adulteraba villanamente. (Facio Hebequer, 1929¹⁵)

Es el barrio (y las afinidades políticas) que los acerca al grupo de escritores de Boedo, nucleados en torno a la Revista Claridad y la editorial homónima. Claridad es una publicación de arte y literatura, pero pensada como “tribuna del pensamiento de izquierda”, “más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones literarias”. Se presenta enfrentada a los grandes diarios (La Prensa y La Nación) y al suplemento cultural del diario Crítica, considerados principales estrados de los conceptos y estilos académicos. Esta voluntad rupturista y contrahegemónica la acerca a publicaciones como Martín Fierro y Proa, pero desde un pensamiento político radicalmente distinto (Wechsler, 2012). Persiste aquí la intención de *dar batalla desde adentro*, es decir, intervenir en el campo (editorial, en este caso) para proponer

¹⁴ Como destaca Muñoz (2008), la filiación anarquista de los integrantes del grupo (y de identidad obrera y migrante de estos barrios porteños) prefiere esta identificación del “pueblo” en lugar de “proletariado”, sujeto revolucionario (identificado con la figura del obrero victorioso y heroico) propio del marxismo.

¹⁵ Guillermo Facio Hebequer, *La Vanguardia*, 1 de mayo de 1929; reproducido en *Sentido social del arte*, Buenos Aires, La Vanguardia, 1936, p. 33. Compilado en Cippolini (2003).

miradas alternativas respecto del arte en general. Es así que Artistas del Pueblo toma dos frentes de batalla: la academia pero también la vanguardia (Muñoz, 1997). En oposición a ésta, recalcan en el grabado como antítesis de los formalismos pictóricos y como recuperación de una tradición realista y crítica, nutrida con influencias contemporáneas como el expresionismo de George Grosz, Otto Dix y Käthe Kollwitz¹⁶. El grabado retoma la ética del trabajador manual (Muñoz, 2008) a la vez que permite imágenes claras y, por supuesto, múltiples.

La obra de los Artistas del Pueblo no puede comprenderse sin la producción editorial: diseños de tapa de revistas y novelas¹⁷, grabados que acompañan y encabezan artículos no son meras ilustraciones accesorias a la palabra escrita, sino *grabados originales*¹⁸ que apuntan a la conformación visual de un imaginario político (Dolinko, 2016) cuyo objetivo está más allá del arte: la liberación del trabajador.

Episodio 3: Los concretos contra el realismo. El realismo contra los concretos

El arte concreto en nuestro país tiene un desarrollo exponencial en la década del '40 con los grupos MADI, Asociación Arte Concreto Invención (AACI) y Perceptismo (De Rueda, 2015). Desde la presentación de la mítica Revista Arturo en 1944 hasta sus derivas en el desarrollo del diseño, el Espacialismo de Fontana o el movimiento MADI Internacional, el arte concreto transitó por sinuosos caminos que van del rechazo a la aceptación y legitimación oficial¹⁹.

No describiremos las trayectorias y programas de cada grupo (trabajados en el libro de cátedra anterior) sino que nos centramos en los debates políticos que suscitó el arte concreto en nuestro país. En primer lugar, respecto de una política del campo, a través de la discusión sobre el concepto de "realismo". Esta discusión se funda en el posicionamiento ideológico-político de muchos de sus integrantes, lo que abre al segundo debate: la tensión entre el arte concreto y el Partido Comunista Argentino (PCA). A su vez, cabe recordar que estos movimientos desarrollan su producción en un contexto muy particular: los primeros gobiernos peronistas (1946-1955), cuyo discurso oficial²⁰ se opondrá férreamente a toda forma de arte abstracto.

¹⁶ Sobre la influencia de estos artistas y la circulación de sus grabados, ver Baur, 2012; Dolinko, 2016.

¹⁷ Hebequer ilustra *Malditos* (1924) de Elías Castelnuovo; Vigo, *Tinieblas* de Castelnuovo y Arato, *Los pobres* (1925) de Leonidas Barletta. Bellocq, *La casa por dentro* (1921), de Juan Palazzo, *Nacha Regules* (1922) e *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez, *Airampo* (1925) de Juan Carlos Dávalos y *Martín Fierro* (1930) de José Hernández.

¹⁸ Se refiere a las imágenes impresas del taco original (no reproducción de la impresión xilo o litográfica).

¹⁹ Para mayor desarrollo del arte concreto y otros movimientos contemporáneos recomendamos Ades (1990); De Rueda (2015); Gradowczyk (2006); Lucena (2015); Siracusano (1999).

²⁰ Sin ahondar demasiado en esta polémica, recordamos que la polémica fundante surge de los discursos del Ministro de Educación de la Nación Oscar Ivanisevich, aunque la gestión de Ignacio Pirovano (principal coleccionista de arte concreto y admirador de Maldonado) en el Museo de Arte Decorativo y presidente de la Comisión Nacional de Cultura, demarcó otras políticas (Lucena, 2015). Sobre las tensiones entre el peronismo y el campo cultural, ver: Giunta (1999b, 1999a); Lucena (2015). Los discursos de Ivanisevich pueden leerse en la revista Ramona 17 (octubre 2001), dentro del dossier "Estética(s) del Peronismo".

Desde las páginas de Arturo, y en los distintos manifiestos y textos (desde MADI a AACI y luego al Perceptismo), se considera la *invención* (creación pura, libre de toda relación con una realidad ajena a la obra misma) como concepto rector de un arte que se entiende como medio de conocimiento y de producción de objetos concretos en un espacio real, acorde al desarrollo técnico y momento histórico que se estaba transitando. Dentro de esta concepción, el debate sobre la imagen ya no reside en la diatriba figuración-abstracción, sino que parte de una nueva ontología del arte: la obra es objeto, un hecho en sí mismo que *se presenta* con sus elementos básicos y objetivos, sin intención de referirse a otra realidad más que a la propia materialidad, interviniendo (y por ende, transformando) un espacio real²¹. De esta manera, los artistas concretos definen a su producción como *realista*, por construir nuevas realidades, disputándole el término a sus contemporáneos²².

Edgar Bayley dice:

Vemos, entonces, que el arte concreto exalta a diferencia del surrealismo y de otros movimientos decadentes, a los cuales es despropósito equipararlo, el dominio sobre la realidad inmediata y la invención, para alegría y orgullo del hombre, de otra nueva. Es antiobjetivo, pero no porque desprecie la objetividad, sino porque se resiste a copiarla, a convertir las sobras en ficciones representativas, y porque quiere, por el contrario, crear nuevos objetos.

Así, resulta que el arte concreto es realista, esto es, se resiste que sus obras constituyan signos; es objetivo, inventivo, humanista y, lejos de complacerse en individualismos melancólicos, hermetismos o simbolismos misteriosos, afirma la necesidad de un arte colectivo y despojado de toda representación evidente o secreta. (E. Bayley: "Sobre el arte concreto", 1946²³)

De esta manera, el arte concreto se opone a la figuración (aún en su vertiente crítico-social o de *nuevo realismo*) pero también a todas las formas de abstracción, incluyendo a Torres García y su Universalismo Constructivo:

El arte representativo no es realista; no puede serlo nunca; sólo crea fantasmas de cosas. Para nosotros, marxistas, real es lo que la acción, la práctica, puede verificar. (T. Maldonado: "Los artistas concretos, el 'Realismo' y la realidad", 1946)

La gran aventura del arte no representativo, su más indubitable contribución a la evolución artística del hombre, es precisamente la no representación y la batalla por su consecución. Sólo un conocimiento insuficiente de sus distintas etapas puede llevar a creer en ese pretendido aprovechamiento ecléctico. El

²¹ Desde el problema del marco recortado elaborado por Rothfuss ("El marco, un problema del arte actual", 1944) al Manifiesto Perceptista de Lozza (1948). Estos textos, junto con otros que mencionamos en este capítulo, están compilados en Cippollini (2003).

²² Esta discusión se enmarca en el debate contemporáneo sobre el destino y futuro de la pintura local, analizado en Rossi (2004).

²³ Publicado en la revista Orientación, semanario oficial del PCA, 20 de febrero de 1946. Compilado en Cippollini (2003, pp. 195-198)

“constructivismo” uruguayo es el ejemplo típico de la mezcla ecléctica. En las obras de Torres García encontramos cubismo (mal cubismo), impresionismo, cocina del siglo XIX (sobre todo esto) y simbolismo barato (soles, muñecos pictográficos, pescaditos). [...] Las estructuras de Torres García, aún las más abstractas, ponen en descubierto una comprensión superficial del problema no-representativo [...] Torres García se declara contra la perspectiva y la tercera dimensión; pero sus “estructuras” no expresan, ni por aproximación, un anhelo verdaderamente planista, en el sentido absoluto, “concreto”, como lo entienden los no-figurativos. En ellas no hay soles, pescaditos, etc., pero hay espacio representado. Y esto por dos cosas: primero, porque usa el claroscuro; segundo, porque cuando se vale de las tintas planas no logra superar la modalidad planista de los pintores figurativos; es decir, no busca resolver el problema que determina una figura sobre fondo. (T. Maldonado: “Torres García contra el arte moderno”, 1946).

Parte de la reconstrucción del arte concreto por la Historia del Arte local ha omitido la militancia partidaria de muchos de sus integrantes, cuya posición ideológica se traduce en los textos y manifiestos que escriben. Conceptos como “hombre nuevo”, “arte revolucionario”, “materialismo-dialéctico”, “marxismo”, “arte socialista del futuro”, “arte burgués”, han resultado inocuos para muchos autores.

Este posicionamiento ideológico se tradujo también en militancia partidaria: Raúl Lozza se afilia al PCA en los 30 y Edgar Bayley, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Aldo Prior, y Tomás Maldonado los hacen en los 40. Otros como Juan Alberto Molenberg y Lidy Prati no forman parte orgánica del partido, pero adhieren políticamente.

En aquella coyuntura internacional, de surgimiento y consolidación de los fascismos, crisis capitalista de entreguerras y estallido de la Segunda Guerra Mundial, el PCA se posicionaba como defensor de la causa democrática a través de iniciativas político-culturales antifascistas. (Lucena, 2015) A esto se agregan dos factores, relacionados directamente con la práctica artística: “una solidaridad con las clases dominadas que se vincula con su posición dentro del campo del arte y con su manifiesta hostilidad hacia el arte burgués, y un radical programa estético materialista que se propone ser parte activa y crucial de la revolución proletaria” (Lucena, 2015, p. 103).

Las páginas de Orientación, la revista del PCA, constituyeron la escena de acalorados debates sobre definiciones del arte revolucionario, el rol del artista y su acción política de las que Maldonado fue un actor fundamental. Dichos debates dan cuenta de las distintas líneas dentro del partido²⁴ que, inicialmente, se mostraba entusiasta de propuestas estéticas tan disímiles como las de Berni (y el Taller de Arte Mural) y el arte concreto.

Los artistas y escritores del Movimiento Arte Concreto se afilian al Partido Comunista: Porque el Partido Comunista es una fuerza nacional al servicio del bienestar, la libertad y el desarrollo cultural de nuestro pueblo; porque ha

²⁴ No solo del PCA sino de la *Comintern*, órgano de gobierno del PC a nivel internacional.

luchado y lucha a diario, abnegada e inteligentemente, contra las tendencias regresivas que envilecen la existencia humana y traban su desenvolvimiento físico y espiritual; porque el pensamiento marxista-leninista, que el PC práctica, exalta la grandeza y la capacidad realizadora del hombre y niega las ficciones que, en todos los campos, lo humillan y esterilizan, y, finalmente, porque el P. Comunista afirma la fraternidad y el júbilo creador, amplía y densifica el espíritu, ensancha al infinito sus posibilidades inventivas y prefigura nuevas formas de sensibilidad y de vida. (Revista Orientación, 19 de septiembre de 1945, citado en Lucena, 2015, 102)

Esta etapa de *convivencia ecléctica* se debe, en parte, a que los artistas concretos no producían “obra concreta” para el partido, sino otro tipo de imágenes (afiches, escenografías, fotomontajes), mientras que las páginas de Orientación se poblaban con ilustraciones de Berni, Spilimbergo, Castagnino y se celebraba (mediante crónicas) la visita de Cándido Portinari a Buenos Aires y las enseñanzas de David A. Siqueiros. Sin embargo, el periódico les permitió a los concretos mantener una voz activa, es decir, un lugar en el campo político, pero también en el cultural.

Por otro lado, si bien el Realismo Socialista era el “estilo oficial” del arte ruso, no será hasta avanzada la década del '40 que se consolide como único estilo posible²⁵, dejando de lado (y luego proscribiendo) el constructivismo y todo lenguaje de vanguardia que había enriquecido el programa cultural de la Revolución de 1917 (Clark, 1997).

Esta férrea adhesión a la figuración mimética y monumental como directivas desde la URSS, junto a debates en el PC de otros países²⁶, cerraron el cerco sobre los concretos y terminaron con la expulsión de Maldonado en 1948, en sintonía con las “purgas” en el PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética). Con él se retiran el resto de los concretos, excepto Lozza (ya alejado de la AACI).

Cierre

En este capítulo revisamos tres momentos del arte argentino para pensar la articulación entre arte y política. Sin ánimos de ser exhaustivas, intentamos comprender las variadas estrategias y políticas visuales que los artistas han llevado adelante de acuerdo a la coyuntura política, los movimientos en boga y la propia concepción del arte y el rol del artista.

De esta manera, volvimos sobre obras paradigmáticas de la llamada Generación del 80, observando como la representación de la clase trabajadora *tensiona* géneros y estilos, y moviliza un campo artístico todavía en construcción. La incorporación del realismo francés, en

²⁵ Desde 1947, con la gestión de Andrei Zhdánov como secretario del Comité Central del Partido Comunista (URSS). (Longoni & Lucena, 2003)

²⁶ Fundamentalmente en Italia (del que participa Maldonado) y Francia. Para mayor desarrollo de estas discusiones, ver Longoni & Lucena, (2003); Lucena (2015).

un ámbito de maestros italianos, se vuelve más disruptiva al incorporar, ya no el desnudo de las ninfas terrenales, sino el de una trabajadora totalmente desacralizada. En el caso de la familia trabajadora, la distancia entre la humildad sumisa de *La Sopa de los Pobres* y el gesto enérgico de *Sin pan y sin trabajo*, puede interpretarse como un síntoma de la organización obrera, o como un mero gesto de falsa rebeldía (desde la crítica que realiza Juan B. Justo) al mantenerse dentro del espacio institucional.

Artistas del Pueblo retoma esta representación del trabajador, pero desde la disciplina del grabado, entendida como *medio* acorde no solo al espectador deseado, sino al objetivo del arte. Existe también una intención (al menos inicial) de no quedar relegados a la marginalidad del campo ni al lugar romántico del artista incomprendido, sino de generar acciones de resistencia al statu quo del campo. Estas acciones, además, partían de la premisa compartida con la clase trabajadora (de la que se consideraban parte): la organización colectiva como única vía de lucha política.

Por último, leemos en el arte concreto una articulación diversa del arte y lo político: ya no es desde lo temático o desde lo disciplinar sino desde la concepción de un arte nuevo para un hombre nuevo (propio de una nueva sociedad que llegaría por la acción revolucionaria y por la abolición de la actual sociedad de clases). La rigidez y verticalidad partidaria tradicional lo excluirían de todo proyecto político orgánico.

Referencias

- Ades, D. (1990). *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*. Madrid: Turner.
- Alonso, M. (2015). El sistema de las artes y la primera modernidad en América latina: la construcción de un arte nacional. En M. de los Á. De Rueda, *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa (1830-1945)* (pp. 42-46). La Plata: Edulp.
- Baur, S. (Ed.). (2012). *Claridad. La vanguardia en lucha*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Cattaruzza, A. (2016). La Argentina conservadora. En *Historia de la Argentina (1916-1955)* (3ra ed., pp. 23-42). C.A.B.A.: Siglo Veintiuno Editores.
- Cippolini, R. (2003). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual. 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Clark, T. (1997). La propaganda en el Estado comunista. En *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas* (pp. 73-101). Madrid: Akal.
- De Rueda, M. de los Á. (2015). La Vanguardia constructiva: Arte Abstracto- Concreto - Perceptista- Madi. En M. de los Á. De Rueda (comp.), *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la Modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa* (pp. 133-145). La Plata: Edulp.

- Dolinko, S. (2016). Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado a partir de <http://nuevomundo.revues.org/69472>
- Giunta, A. (1999a). Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo. En J. E. Burucúa (Ed.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y política*. (Vol. 2, pp. 57-118). Buenos Aires: Sudamericana.
- Giunta, A. (1999b). Nacionales y populares: los salones nacionales del peronismo. En M. Penhos & D. B. Wechsler (Eds.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Del Jilguero.
- González, F. E. (2013). *Desajustes: sobre arte y política en Argentina*. C.A.B.A.: Paradiso.
- Gradowczyk, M. H. (2006). *Arte abstracto: cruzando líneas desde el Sur*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Longoni, A., & Lucena, D. (2003, Verano -2004). De como el «júbilo creador» se transformó en desfachatez. El pasaje d emaldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948. *Políticas de la Memoria*, (4), 117-128.
- Lucena, D. (2015). *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años cuarenta*. C.A.B.A.: Biblos.
- Malosetti Costa, L. (1999). Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario. En *Nueva Historia Argentina* (Vol. Arte. 1, pp. 161-216). Buenos Aires: Sudamericana.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, M. Á. (1997). Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas. *Causas y azares*, (5), 116-130.
- Muñoz, M. Á. (2008). *Los artistas del pueblo. 1920-1930*. C.A.B.A.: Fundación OSDE.
- Nochlin, L. (1991). Il faut être de son temps. En *El realismo*. Madrid: Alianza.
- Rossi, C. (2004). En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción. En AAVV, *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*. (pp. 83-128). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Siracusano, G. (1999). Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50. En J. E. Burucúa (Ed.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y política*. (Vol. 2, pp. 13-56). Buenos Aires: Sudamericana.
- Wechsler, D. B. (2012). Claridad. «...a trabajar por dar al pueblo un arte propio!» En S. Baur (Ed.), *Claridad. La vanguardia en lucha* (pp. 41-49). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

Referencias de obras y artistas (por orden cronológico):

- Eduardo Sívori, El despertar de la criada (*Le lever de la bonne*), 1887. Óleo sobre lienzo, 198 x 131 cms. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.
<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1894>

Ernesto de la Cárcova, Sin pan y sin trabajo, 1894. Óleo sobre lienzo, 125,5 x 216 cms. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1777>

Reynaldo Giudici, La sopa de los pobres, 1883. Óleo sobre lienzo, 174 x 228 cms. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1778>

Artistas del Pueblo. Catálogo exposición "Artistas del Pueblo. 1920-1930" Fundación OSDE, Buenos Aires, 10 de abril al 31 de mayo de 2008.
[http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$133.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$133.pdf)

Arte concreto en Argentina: http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03_definicion.php

CAPÍTULO 3

Naturaleza, ausencia y presencia del paisaje, entre Velasco y Fader

Rubén Hitz

Introducción

Francisco de Holanda edita sus *Conversaciones con Miguel Ángel*, a partir de diálogos que se llevaron a cabo en 1538, cuando el gran florentino tenía ya sesenta y tres años y estaba pintando el Juicio Final en la Capilla Sixtina. En una de esas conversaciones, Miguel Ángel dice, en relación a la representación de la naturaleza:

El paisaje, y en general, el mundo exterior, era mucho menos importante que la idea –en el sentido platónico– que la obra de arte debía traducir. En lugar de copiar la naturaleza, había que corregirla para que fuera una invención en la que buscar la perfección ideal (De Holanda, 1956, 34).

Gran admirador de Miguel Ángel, Francisco de Holanda exageró un poco lo bien que había aprendido la lección cuando recomendó pintar con los ojos cerrados para evitar que la idea se desvaneciera.

Como sabemos, la naturaleza no es racional y, en consecuencia, el paisaje tampoco se caracteriza por reglas racionales como el orden, la simetría, la proporción o la armonía.

Un paisaje es una imagen de la naturaleza. Una experiencia de la naturaleza en forma de imagen, y también la interpretación de una imagen. El paisaje, entonces, no es exactamente lo que nos rodea: el entorno.

El término entorno es un concepto que ayuda a precisar los límites del significado de paisaje. La naturaleza, siguiendo a Fernández (2007) es el conjunto completo de las cosas, con sus energías, propiedades, procesos y productos. El paisaje es una pantalla de la naturaleza modificada por la cultura, una suma de naturaleza y cultura. En cambio, el entorno es un sitio percibido por un sujeto en forma compleja, es decir, no solo visualmente. Un lugar en el que se produce una serie de relaciones entre el sujeto, el espacio y sus significados. (Fernández, 2007, 166-167).

El entorno puede ser natural, pero el paisaje no. Para que exista es necesaria la elección cultural de un observador, determinada por su mirada, tanto con los ojos bien abiertos como

cerrados para atender sólo a las imágenes del pensamiento. El paisaje no es la naturaleza ni el entorno, sino una imagen de la naturaleza o del entorno. Un tipo de representación que ha sido válido en Occidente entre su invención en el Renacimiento, y su omisión, olvido o abandono más o menos beligerante a partir de un momento -un tanto impreciso- que no han tratado de aclarar los historiadores del arte dando protagonismo a las vanguardias del siglo XX.

Dicho esto, ahora podemos avanzar sobre el objeto de nuestro capítulo: el paisaje en José María Velasco y Fernando Fader.

José María Velasco

José María Velasco nació en Temascalcingo, Estado de México, en 1840. A los 15 años comenzó a asistir a clases de dibujo en la Academia de San Carlos, y a los 18 años a tomar clases con Eugenio Landesio, quien lo formó en el arte del paisaje, el dibujo y el uso del óleo.

Landesio era un italiano formado en Roma pero que desde 1855 fue maestro de paisaje en la dicha academia. De formación clásica, su método de enseñanza en el arte del paisaje incluía salidas al campo con sus alumnos. En esas salidas los alumnos debían tomar minuciosos apuntes de la naturaleza, pero de una manera sectorizada, es decir, atendiendo al detalle de una hoja, de una caída de agua, de las singularidades de un determinado tipo de roca, del plumaje de un ave o de los pétalos de una flor. El método incluía no solo el dibujo *in situ*, sino que además le había enseñado a Velasco a bocetar con óleo. A pesar de que estos bocetos al óleo parecían ser obras terminadas, pues parece ser que era muy rápido y habilidoso, en realidad una vez realizados estos ejercicios, la composición y el acabado del cuadro se realizaba en el taller.

Se podría decir que Velasco fue heredero de dos tradiciones: por un lado, el paisaje clásico, creado en el siglo XVII por Claude Lorrain y Nicolás Poussin, a través de su maestro Landesio. Y por otro lado, la influencia de aquella pintura que representaba escenas y estudios topográficos realizadas por los llamados *pintores viajeros*, todos ellos europeos, cuyas obras estaban impregnadas de actitudes románticas y pintorescas.

Por cualquiera de esas vías, Velasco se inclinó hacia las ciencias, como herramienta para perfeccionarse en el arte del paisaje. En paralelo a sus estudios artísticos, se inscribió en algunos cursos de la carrera de medicina, estudió zoología y botánica.

El ejercicio de realizar bocetos sectorizados de la naturaleza y su interés científico hicieron de José María Velasco un pintor que no representaba simplemente la vegetación, o un conjunto de rocas, sino determinados tipos de especies vegetales y determinados tipos de minerales. Si comparamos el *Valle de México* de 1875, (Ades, 1990) con la versión que su maestro Landesio nos da del mismo tema, nos será posible ver hasta qué punto Velasco utilizó y transformó las estructuras del paisaje clásico.

Puede verse con bastante claridad que Claude Lorraine pintaba una naturaleza idealizada. Si bien tomaba los apuntes del natural, en la campaña romana, los cuadros eran realizados en

su estudio siguiendo invariables principios compositivos. Sus vistas se encontraban enmarcadas por árboles o alguna colina, y se articulaban desde un primer plano hacia el horizonte en bandas alternantes unas más iluminadas y otras más oscuras con ángulos que enmascaraban delicadamente la transición de una a la otra, con frecuencia incluía algún río que obligaba al espectador a perder la vista en la lejanía. También podía incluir ninfas, pastores o figuras mitológicas que introducían un elemento poético y reforzaba el carácter ideal de la escena. Este tipo de composiciones propone una naturaleza unificada e ideal en total armonía con los personajes. En Landesio podemos encontrar la misma estructura compositiva, aunque sus personajes pertenecen a la contemporaneidad, ya no son mitológicos o históricos como los de Lorraine.

A pesar de esa vía del paisaje clásico en su formación, Velasco irrumpe con algunos cambios importantes en su estructura compositiva: elimina los marcos de árboles o colinas, eleva en el lienzo la línea del horizonte, hace desaparecer el punto central muy por debajo de la línea de referencia enfatiza los rasgos del primer plano, para acercarse más al espectador y nos muestra una extensión abierta en vez de cerrada. Pero además, produce un cambio fundamental: en lugar de la artificial y unificadora luz dorada de Lorraine o la más rosada de Landesio, introduce una luz naturalista (Ades, 1990:106), incluso realiza importantes estudios de nubes a la manera de Constable, que luego utiliza en sus pinturas para conseguir efectos de mayor dramatismo (Clarkson, 2010: 156).

Fernando Fader

Fernando Fader nació el 11 de abril de 1882. A pesar de que los historiadores coinciden en que su lugar de nacimiento fue Burdeos (Francia), el propio Fader declaró en un reportaje que le hiciera José León Pagano para el diario La Nación el 17 de febrero de 1924: "He nacido en Mendoza, donde viví hasta marchar a Europa". Lo cierto es que pasó su infancia en esa provincia hasta 1888 cuando partió a Francia y realizó sus estudios primarios. En 1892 ingresó a la Realschule del Palatinado del Rhin en Alemania para realizar su bachillerato. Regresó al país, pero en 1900 viaja a Europa, recorre museos, hasta que finalmente, en 1901, se inscribe en la Academia de Munich. Su maestro fue Heinrich von Zügel, quien lo instruyó en el arte de la pintura a campo abierto, en la importancia del uso de los colores cálidos y fríos, la vibración de los colores y de las teorías de la luz. Luego de cuatro años de aprendizaje regresó a la Argentina. Pintó paisajes, retratos e interiores con un marcado predominio de una paleta baja, por ejemplo: *Comida de cerdos*, un óleo de 1904 que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Fader fue uno de los fundadores y principal ideólogo del grupo Nexus. En una conferencia pronunciada en 1907 sobre las "Posibilidades de un arte argentino y sus probables caracteres", dijo: "sed tan fuertes que vuestras obras representen solo aquello que pueda ser vuestra patria"

(...) las raíces y nuestra fuerza están en cultivar lo propio” (Cipollini, 2003: 68). Para Fader y los integrantes de Nexus, las raíces estaban en nuestro paisaje.

Fader fue un pintor del aire libre y allí donde el entorno natural lo atrapaba, plantaba el caballete y comenzaba el cuadro. Cada obra le llevaba varias sesiones y llegó a ser tan exigente con su fidelidad al natural que muchas veces se vio obligado a esperar que se repitieran las mismas condiciones atmosféricas para continuar su obra.

Cada año al comenzar el otoño, su estación predilecta, realizaba excursiones pictóricas en las sierras, para preparar las obras que expondría en la primavera siguiente en la galería de su amigo Müller. Prefería esa atmósfera otoñal, seca y transparente y según palabras del mismo Fader “su luz, que a fuerza de clara y sencilla es de una complejidad asombrosa. Luz que impresiona y emociona” (Gutiérrez Zaldivar, 1993: 45). También realizó desolados paisajes de invierno, que pintaba rodeado de fogatas hasta que los dedos se entumecían, y ya en sus últimos años cuando no toleraba los fríos de la sierra comenzó a pintar motivos de verano. Y su paleta se fue aclarando y haciendo cada vez más luminosa. Su paleta varía, entonces, de esos primeros cuadros donde predominan los colores tierras, hasta esa otra que utiliza los azules apaciguados por el blanco, los colores lilas, los amarillos, hasta conseguir cada vez mayor luminosidad, como las estaciones del año.

Conclusiones

Podríamos decir que el valle de México pintado por Velasco encierra una compleja construcción de perspectivas aéreas, en la insistencia de sus visiones panorámicas. Existe en la construcción de esos grandes espacios cierto apetito de monumentalidad y la representación de la luz y la transparencia parecen casi imposibles, pero, definitivamente, son unas de sus mayores contribuciones al arte del paisaje en Iberoamérica.

Encontramos en la obra de Velasco un fuerte compromiso con su geografía, no solo desde un punto de vista artístico, sino también desde un punto de vista científico, que no deja de lado ni la historia ni la política. En la inmensidad de sus paisajes, que tematizan el valle de México, aparecen los cerros, los volcanes y sus nieves eternas, las lagunas, los minerales, la flora autóctona, pero también el ferrocarril, los puentes y los sembradíos que son observados desde lejos (como se puede ver en *Paisaje mejicano con pico de volcán* (1887); *Hacienda de Chimalpa* (1893); *El valle de México* (1875) y *El Citlaltepelt* (1879), entre otras¹). Es decir, esta obsesión de Velasco por representar el aire, la transparencia y la luz en la vastedad del valle también es una obsesión por representar una realidad geográfica e histórica de ese momento. Esto solo es posible por su formación académica en el dibujo, la pintura y las ciencias.

Fader también debió enfrentarse a la inmensidad del paisaje, de Mendoza primero y luego de Córdoba, pero, a diferencia de Velasco, prefirió trabajar el problema de la luz desde la

¹ Todas las obras citadas pueden encontrarse reproducidas en Ades (1990).

utilización de una paleta clara y a partir de grandes pinceladas. Y si bien siempre estaba presente el paisaje, porque sus composiciones eran construidas en el propio entorno objeto de observación, eligió que sobre él predominara la figura (ver: *Mañana de trabajo* (1917); *En el pajonal* (1919); *Blancos* (1921); *Sol de primavera* (1921); *Burra y burrito* (1924); *De tarde* (1926); *La mazamorra* (1927), entre otras²). El motivo o figura podía ser un objeto, un animal, una o varias figuras humanas. Es decir, estos motivos o figuras interactuaban en un paisaje, estas últimas, casi siempre presentando una cierta morosidad que hacía que las figuras no lograran despegarse del fondo, pues ambas conformaban el paisaje.

En Fader no encontramos la búsqueda de perfección o exactitud sobre las formas y colores en los objetos, en la flora y en la fauna, casi siempre domesticada, o en las figuras humanas, sino una cierta fidelidad a la atmósfera de luminosidad creada en un momento dado del día, tanto así, como ya dijimos, a veces esperaba durante días en la campaña para recobrar ese preciso momento, ese mismo efecto de luz que lo había cautivado.

Referencias

- Ades, D. (1990). *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Ministerio de Cultura / Turner.
- Collazo, A. H. (1980). *Fader. Revista Pintores argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: CEAL.
- Cipollini, R. (2003). *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.
- Clarkson, J. (2010). *Constable*. Barcelona: Phaidon.
- De Holanda, F. (1956). *Conversaciones con Miguel Ángel*. Buenos Aires: Ediciones La Reja.
- Fernández, H. (2007). Antiguas novedades. Reparaciones del paisaje en las artes visuales. En *Paisaje y Arte*. En: Maderuelo, Javier (dir) *Paisaje y Arte*. Madrid: Abada Editores.
- Gutiérrez Zaldivar, I. (1993). *El genio de Fader*. Buenos Aires: Zurbarán Ediciones.
- Hernández Peña, L.C. (2012): *Dos visiones de un mismo paisaje. Una aproximación a la obra de José María Velasco y Eugenio Landesio*. IX Foro de ciencia, creación y restauración. Guadalajara (Jalisco) México.
- Moyssén, X. (1963, July). Eugenio Landesio, teórico y crítico de arte. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Vol. 8, No. 32, pp. pp-69). Recuperado de http://www.analesiie.unam.mx/pdf/32_69-91.pdf

² Todas las obras citadas pueden encontrarse reproducidas en Gutiérrez Zaldivar (1993).

CAPÍTULO 4

¿Orillas sin río? Paisajes argentinos del Plata (mediados del siglo XIX a mediados del XX)

Fabiana di Luca

*¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que vinieron las proas a fundarme la patria?*

FUNDACIÓN MITOLÓGICA DE BUENOS AIRES (1929), JORGE LUIS BORGES

Más allá de que existan otros grandes ríos en nuestro país, más allá de que esos ríos tengan presencia decisiva en su historia y en su economía, más allá de que corran y destellen a través de su cancionero, su literatura o sus artes plásticas, el río por antonomasia en la Argentina es el Río de La Plata. A los habitantes de la ciudad de Buenos Aires se los llama porteños, se los distingue por la posesión de “el” puerto como si no hubiera otros puertos a lo largo del Paraná, el Uruguay o los seis mil kilómetros de litoral marítimo que van desde la desembocadura del Plata hasta Ushuaia. Sucede que el unitarismo no es una entelequia, sino una construcción en diversos planos con presencia palpable en nuestra vida cotidiana. También, por supuesto, en las formas según las cuales hemos ido construyendo y mirando imágenes. Así, en Argentina, la ciudad por antonomasia que es Buenos Aires, y el río junto al cual se fundó, más que como un par de opuestos a la manera campo-ciudad, aparecen como espacios de continuidad, de posibilidades, como interfase.

La historia de la ciudad de Buenos Aires está determinada por su condición fluvial, y la historia del Río de La Plata es la historia de su devenir puerto, es decir ciudad. Los modos de intervención -políticos, productivos, urbanísticos, ecológicos, simbólicos- sobre este espacio de condición inestable, imprecisa, han sido trazados de modo hegemónico por los avatares de la ciudad de Buenos Aires y, en su extensión unitaria, de la República Argentina. No deben comprenderse como intervenciones sólo aquellos modos más concreta y positivamente materiales. Laura Malosetti Costa, en *Pampa, ciudad y suburbio* señala que los espacios

Son algo más que lugares concretos. Condensan ideas, sentimientos, deseos, frustraciones en relación con la sociedad y con la política. Confrontan no sólo espacios sino tiempos distintos: el del trabajo y el del ocio, el de la naturaleza y el de la historia. Involucran la idea de progreso y de tradición, de acción y contemplación, de guerra y paz. (Malosetti Costa, 2007)

¿De qué maneras se fue configurando el Río de La Plata como paisaje? ¿En qué relaciones con las formas de planificar, construir y representar la ciudad de Buenos Aires? ¿Con qué invariantes y con qué matices o contracorrientes? ¿Qué otros paisajes del río habilitan la posibilidad de tensionar, descentralizar, contradecir la *galería oficial* de paisajes rioplatenses en su dimensión portuaria?

Preguntarse por el río como paisaje se relaciona indefectiblemente, en la historiografía del arte argentino, con la pregunta por el paisaje *nacional*. Y, por lo tanto, se ata a aquella interrogación -mitad conjuro, mitad programa- que recorre los textos fundacionales de la literatura argentina y de la nación argentina: la pregunta por el desierto. ¿Hay *un* paisaje *nacional*? ¿Es la pampa? Ese paisaje que el unitarismo cultural tendió a esencializar es el paisaje adyacente al río, es el paisaje más allá del río. Y si bien la imagen del desierto tanto como la del río están signada por la metáfora del mar -en los textos de Sarmiento, de Echeverría, de Hernández, pero también en las imágenes del río que se fueron produciendo a partir de la independencia-, el paisaje del río fue perdiendo su condición de inmensidad sublime (río- mar) en favor de una imagen donde lo que va primando son los barcos, las grúas, las chimeneas fabriles, los caseríos pintorescos de la ribera. Una imagen que se va urbanizando y civilizando hasta casi desaparecer la condición acuática.

El río desde la orilla o la orilla desde el río, siempre para que exista un paisaje es necesario tomar distancia, correrse, mirar desde afuera. Sólo desde esa perspectiva, desde esa distancia, se puede construir un paisaje. El paisaje no es una condición natural de un lugar, sino la construcción de un dispositivo que da cuenta de esa distancia pero también del proceso que va de la imagen (la representación) al entorno y viceversa, como plantea Jens Andermann en su artículo *Paisaje: Imagen, entorno, ensamble* (2008). El paisaje es -también- cifra de procesos históricos, culturales, sociales, económicos, ecológicos que surgen del habitar un lugar; y a la vez, dialécticamente, es imagen que va moldeando esos modos de habitar. En ese último sentido cabe afirmar -de acuerdo a lo definido por Diana Taylor (2003) que los paisajes son *productores de lugares*.

Desde esta perspectiva, la consolidación del paisaje como género autónomo en la historia del arte está vinculada a la consolidación del proyecto moderno en tres aspectos centrales:

-en tanto desarrollo de la cultura urbana que imprimirá en los modos de percepción de los hombres una primera distancia respecto de la relación hombre-naturaleza, y por tanto propenderá a una estetización de aquello a lo que ya no se pertenece;

-como invención de una imagen identitaria común acorde a los procesos de consolidación de los Estados-Nación (una de las características del multiforme y muchas veces contradictorio romanticismo);

-en relación al proceso de secularización del arte y autonomización del sistema del arte que implica la emergencia de nuevos géneros pictóricos para el nuevo público burgués.

En nuestro país, la preocupación por definir cuál es *el* paisaje *nacional*, estuvo asociada al proceso de organización nacional y a la constitución de un sistema del arte argentino.

¿Cuándo el Río de la Plata empieza a ser percibido como paisaje?

Como vamos a hablar del paisaje del agua, propongo hacerlo a modo de un viaje en barco. Un viaje que intente poner de manifiesto los lugares desde los cuales se ha mirado ese paisaje ¿Se mira desde la orilla? ¿Hacia la orilla? ¿O se mira ese paisaje, vasto hasta confundirse con el mar y abolir toda orilla, desde el agua misma?

Zarpar

El pasado. El porvenir, una litografía coloreada de Willems de 1860 es el punto de partida. Si bien esta obra pertenece a la Banda Oriental (la bandera así lo indica), nos permite fijar un punto inicial para el recorrido propuesto.

El pasado. El porvenir es una composición axial, simétrica (al estilo de las imágenes axiales medievales que sirven para diferenciar el bien del mal), cuyo eje es la alegoría (clásica) de la República. Ésta separa dos espacios bien diferenciados: el río y la pampa. La república, parada justo en el borde, en la orilla, mira hacia la derecha (en toda lectura occidental esto se corresponde con lo que está adelante, con lo que viene, con el futuro) que es donde se encuentran los barcos, la ciudad, el puerto. Este sentido de progreso que ilumina está reforzado no sólo porque allí aparece la variedad de formas (naturales y artificiales) sino también el color. Hacia la izquierda (lo que ya queda irremisiblemente atrás, el pasado), lo que vemos es el territorio de tierra adentro, es amenaza: un rayo está a punto de incendiar la tierra baldía, monocroma y monótona.

La República es el eje de tensión compositivo de esta imagen, pero también el eje de tensión entre dos fuerzas que motorizan la historia de la modernidad y de estas tierras en particular: naturaleza-cultura / campo-ciudad / barbarie-civilización. Es por agua que estas tierras se abren al mundo del progreso. Pero ¿cómo representar eso que aún es puro vacío? Si la pampa es el mar, el río es la extensión de esa inmensidad desierta.

Graciela Silvestri, en "Las dos orillas. Obras, proyectos y representaciones en el Río de la Plata" (en Borthagaray, 2002), señala en el primer acto de nombrar este río una cualidad en la que ya podemos advertir los devenires de este paisaje: "de la plata". Esa cualidad argéntea no designa una percepción del río mismo, sino un supuesto acceso a las riquezas metálicas que se extendió desde entonces para designar a todo el territorio: Argentina. Ya Magallanes había descubierto esta cuenca en sus expediciones en busca de un paso al Pacífico. Más tarde el Río de la Plata adquiere valor como posibilidad de transporte más rápido y seguro de las riquezas del Perú hacia España. El Río de la Plata es entonces paso de riquezas. La construcción (sin planificación) del puerto del Riachuelo y la discutida fundación de Buenos Aires fueron signadas por esta condición de punto de llegada de las riquezas extraídas tierra adentro y su salida al mar, es decir por su condición portuaria.

Si tierra adentro es amenaza de inmensidad, no son mejores las condiciones de estas orillas.

Los primeros paisajes del Río de la Plata son las imágenes que los artistas viajeros producen como datos auxiliares para la navegación mediante el reconocimiento de las costas con fines imperiales, una forma de representación que persiste, estilizada y gramaticalizada, en los modernos derroteros usados por los navegantes. Los primeros paisajes funcionaron también como “productores de lugares” y de subjetividades, configurando lo que Graciela Silvestri llama “lugares comunes”.

Podemos pensar la imagen de Willems como punto de inflexión no sólo en un sentido simbólico, sino también como hito para la posterior consolidación de un corpus de estampas que definen la fisonomía de la ciudad y su perfil costero, al mismo tiempo que dan cuenta de sus posibilidades de progreso. Si bien dichas estampas nunca podían tener la riqueza pintoresca de aquellas que representan regiones de latitudes tropicales, dieron lugar tanto a un incipiente consumo local como a la difusión en el viejo continente. Sobre todo, en Inglaterra y Francia, países de donde provenían la mayor parte de los artistas viajeros que se aventuraban hasta aquí, y también centros donde se imprimían los álbumes de estampas. En su dimensión simbólica *El pasado. El porvenir* da cuenta de la urgente necesidad, ya ineludible para aquellos años, de replantear el diseño portuario de estas costas. Ya funcionaban en la margen occidental del río dos puertos: uno en la boca del Riachuelo, demasiado lejos del centro comercial y administrativo de Buenos Aires y con serias dificultades de comunicación ¹; y en la ciudad, un puerto Aduanero -construido en 1855 donde era el viejo Fuerte- y uno de pasajeros (diseñado en 1858 por Prilidiano Pueyrredón). Puertos a los que les quedaba grande la palabra puerto, ya que carecían de escolleras que resguardasen a los barcos en dársenas, sólo consistían en muelles que penetraban al río 300 y 200 metros respectivamente. Domingo Faustino Sarmiento en “Situación Social” -artículo publicado en el diario *El Nacional* del 1 de julio de 1857- advierte: “El Río de la Plata es calificado como veleidoso; el Riachuelo como una débil corriente de agua. No tenemos pues, un puerto... vivimos a merced del viento y la marea”.

En *El color del río* Graciela Silvestri, aborda esa problemática tempranamente señalada por Sarmiento:

La ciudad más grande de América del Sur, después de Río de Janeiro, no tiene un puerto en 1850. Su puerto, si así se lo puede llamar, es La Boca: un sitio pintoresco pero pobre y mal equipado, con mezquinas viviendas construidas con tallos de bambú procedentes de Paraguay, un muelle de madera pletórico de actividad (cueros y lanas de Corrientes, madera del Paraná, uva de Mendoza, plumas de avestruz, pieles de Tigre); y más arriba por el Riachuelo, el pueblo de Barracas y sus saladeros. (Silvestri, 2004, 85)

Son años de grandes cambios técnicos en todo lo relativo a la navegación. El vapor va imponiéndose a la vela como medio de propulsión y aumenta el tamaño de los barcos. Al

¹ Si bien el ferrocarril de la Ensenada vinculaba La Boca con el centro desde 1865, el viaje era siempre dudoso. Con frecuencia las vías eran inutilizadas por inundaciones. Y la avenida general Brown, llamada también camino nuevo, corría entre pajonales, solía anegarse y además era necesario pagar peaje para atravesar un puente.

contar éstos con más eslora se requieren muelles más largos, y al aumentar su calado se hace indispensable mayor profundidad junto a los muelles. También son años en los que el volumen de producción de bienes requiere canales de salida al mercado mundial mucho más efectivos. En consecuencia, van sucediéndose una serie de proyectos portuarios. El ingeniero irlandés John Coghlan, en 1859, diseña una red de dársenas a lo largo del río desde la Boca del Riachuelo. Carlos Pellegrini, en 1862, elige centrarse en las orillas de la ciudad de Buenos Aires. Eduardo Madero, en 1880, sigue esa modalidad. Y en 1911, ante el fracaso de Madero, Luis Augusto Huergo propone la apertura del Puerto Nuevo situado más hacia el noroeste (finalizado a mediados de la década del '20).

Entre 1860 y las primeras tres décadas del siglo XX, Buenos Aires configura su carácter portuario. Son también los años durante los cuales se institucionaliza el Arte Argentino, proceso para el cual resulta innegable la centralidad del paisaje.

Rumbo 110 / El río como puerto

*...El país nuestro, por la simple razón
de su edad, entre las restantes naciones
civilizadas de la tierra, necesita ya
al presente el impulso que le
dé propia vida y con ella alas
que se echan al rumbo del progreso.*

LA PATRIA ARGENTINA, 2 DE SEPTIEMBRE DE 1881

Desde la década del '70 del siglo XIX a la década del Centenario, asistimos en el Río de la Plata a la conformación y afianzamiento del sistema del arte argentino (la Sociedad Estímulo, la Academia, los Salones, las becas de estudio, el Museo Nacional, la crítica, el coleccionismo, el comienzo de la Historia del Arte...).

El debate por el ser nacional y las reflexiones en torno a la producción artística aggiornada provocará una ampliación temática -hasta entonces hegemonizaban la pintura el retrato y las estampas de costumbres- para dar lugar a géneros nuevos como el desnudo, la alegoría, la pintura histórica y el paisaje. Este último, que hasta entonces sólo era escenario de algún drama en pinturas altamente literarias (Rugendas, Morel, Della Valle), o telón de fondo para alguna escena de costumbres, asume autonomía y valor estético como género pictórico. La pampa, el desierto ya conjurado, en su dimensión sublime o pintoresca, pero también otros paisajes del interior: las cataratas de Ballerini, el paisaje mendocino de Fader, por mencionar sólo algunos. El paisaje es por esos años representación de ámbitos naturales.

Habrá que esperar a los comienzos del siglo XX para ver los primeros paisajes urbanos de una Buenos Aires en plena expansión moderna. Hacia 1910 el gran aluvión inmigratorio ya había tenido lugar, se replanteaba el puerto de Buenos Aires, se ensanchaban avenidas como

Corrientes, se construían nuevos edificios públicos, plazas, parques, pabellones para la Exposición Universal del Centenario.

Pero volvamos a nuestro barco.

Trazamos en la carta náutica rumbo 110°. Desde Puerto Nuevo navegamos en dirección al Riachuelo.

Al llegar a la Boca, viramos a estribor y nos adentramos hasta lo que se conoce con el nombre de Vuelta de Rocha, a babor queda la isla Maciel, a estribor el barrio de La Boca.

La Vuelta de Rocha (antiguo Puerto de los Tachos) es nuestro punto de recalada. Se trata de un recodo que traza el Riachuelo, un curso de agua que desde el siglo XVII sirvió como puerto natural. Aquí desembocaba, hasta el año 1920, un ramal del ferrocarril -que luego dio origen al paseo Caminito-, donde se concentraban la actividad productiva y las viviendas. Arsenal de reparación de barcos (el mismo Almirante Brown instaló allí su maestranza denominada Arsenal del Riachuelo, para tener cerca a los carpinteros de ribera y calafates de la Vuelta de Rocha), carpinterías navales, depósitos de mercaderías y viviendas de obreros formaban un frente continuo sobre la costa. Diferentes construcciones –equipamientos, viviendas de iniciativa pública- se fueron agregando a través de los años al escenario original, contribuyendo a afirmar la identidad de La Boca. Graciela Silvestri, en *El color del río*, adjudica las particularidades de la historia cultural de este barrio en relación a los demás barrios porteños por un lado a su condición de aislamiento respecto del centro metropolitano, por otro, a una temprana vida social y cultural asociadas al trabajo y desarrolladas por los primeros inmigrantes, fundamentalmente italianos, que se asentaron en ese sector de la ciudad de Buenos Aires. Publicaciones como *El Ancla* (1865), *Eco de La Boca* (1888), *El Bohemio* (1892), *Cristóforo Colombo* (1892), *Progreso* (1896), *La Unión* (1899) dan cuenta de la variada gama de intereses culturales y tendencias ideológicas de una sociedad en conformación.

Llegada aquí, elijo una serie de pinturas de la enorme galería de imágenes del Riachuelo, La Boca como suburbio y la Vuelta de Rocha en particular como escenario central de ese puerto desde el cual mirar el río o donde el río se vuelve ciudad. Selección que permite analizar los modos en que el río es por sobre todo puerto, es decir producción, trabajo, fábrica, movimiento, urbe moderna.

Dársena 1: Santiago Stagnaro

Nacido en Montevideo, se radica en Buenos Aires, en el barrio de La Boca. Poeta, pintor y escultor, desde muy joven comparte su actividad artística con el activismo gremial y la militancia anarquista en la Sociedad de Resistencia de Obreros Caldereros y Anexos de la que era secretario y redactor de su órgano de prensa. Desde esta asociación gremial consigue junto a otros grupos obreros, la jornada laboral de ocho horas.

La vuelta de Rocha (1915) fue adquirida por el MNBA en 1943 al Ateneo Popular de la Boca, no está exhibida y las únicas referencias en su catálogo razonado refieren a su técnica,

medidas y a su estilo “*naturalista*”. Me interesa comenzar por esta obra precisamente por ser una obra no tan emblemática o canónica y por su carácter de estudio. La técnica y las dimensiones (tinta y acuarela sobre papel, 30 x 36cm) nos permiten analizar el contexto de producción pictórica de La Boca en estos años: la conjunción entre trabajo, militancia gremial y arte. Stagnaro es uno de los tantos alumnos que Lazzari reúne en su taller de la Sociedad Unión de La Boca que funciona desde 1903. Lazzari cuenta con una sólida formación académica y su pintura tiene la influencia de los *macchiaioli* italianos, trabaja sobre soportes de pequeño formato, particularmente tapas de cajas de cigarrillos de madera, cartones, tablitas. Su mirada se dirige a los rincones suburbanos, los paisajes costeros y los interiores humildes. Introduce la pintura al *plein air*, la rutina de taller consistía en llevar a sus alumnos a recorrer las orillas del Riachuelo y la Isla Maciel para que tomaran contacto con el entorno natural. Actividad que se extiende por bares, tertulias, pensiones y la mítica peluquería de Nuncio Nucíforo. Si bien Lazzari emplea con sus discípulos métodos de aprendizaje propios de la academia, tanto su acción docente como su obra introducen una alteración en el campo de la plástica argentina, ya que ambas se desarrollan en espacios alternativos y su visibilidad, hasta la década del '30, se encuentra limitada, casi exclusivamente, al ambiente boquense y por extensión a los bordes de Barracas, San Telmo y Avellaneda. En 1910 los alumnos de Lazzari exhiben por primera vez sus obras en la Sociedad Ligure. En 1911, con fondos de la Sociedad de Fomento de las Bellas Artes, comparten nuevo espacio de taller con escritores, poetas y actores, de allí saldrá la revista *Azul*, primera revista de La Boca especializada en artes y letras. Como señala Silvestri, la presencia de Stagnaro en este grupo inicial es clave, ya que condensa en su figura distintas dotes artísticas, no sólo plásticas sino también musicales, con su condición de intelectual político y activista que da forma a cierta ideología de articulación entre el arte y la vida. Aunque ésta más tarde sea despojada de sus aristas revolucionarias, tiñe la auto representación de los pintores de La Boca. En 1915, año de esta obra, Stagnaro y los ya ex alumnos de Lazzari, junto con los grabadores sociales (luego nucleados en torno a los Artistas del Pueblo) participan del Salón de los Recusados en la Cooperativa Artística.

La vuelta de Rocha es claramente un estudio al aire libre de este lugar central de la vida social y cultural del barrio. Lo que vemos en primer plano no es el río, el Riachuelo, sino la Plaza de los Suspiros. Con una pincelada rápida que está a mitad de camino entre el dibujo y la pintura, Stagnaro detiene la mirada no en los barcos ni en los reflejos del agua ni en la fisonomía arquitectónica del barrio, sino precisamente en todo ese movimiento de carros tirados por caballos, grúas, hombrecitos apenas esbozados que cargan y descargan lo que llegó o se va en esos barcos que vemos en tanto trama de mástiles, obenques, cabos. El río es apenas eso, un color azul modulado como bruma o niebla que se vuelve cielo o mástil de barco. Lo atmosférico de ese río fondo contrasta con el movimiento de la escena en tierra firme del primer plano. Si el río es la posibilidad del barco, lo que importa aquí no es ni el barco ni el río, sino toda esa enorme vitalidad que se despliega en la vida del puerto, en el trabajo de los hombres, en el intercambio mercantil, en el bullicio de la vida del puerto. Stagnaro muere en 1918 con apenas 30 años.

Dársena 2: Pío Collivadino

El Riachuelo es una pintura de Pío Collivadino presentada y premiada en 1916 en el Salón Nacional de Bellas Artes. Collivadino nació en Barracas en 1869. A diferencia de Stagnaro hizo el recorrido típico para la formación artística de la época. A los 20 años viajó a Roma para estudiar durante siete años en la Academia Nacional de Bellas Artes de San Lucas. En 1907 fundó el grupo Nexus junto con Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Carlos Ripamonte, Justo Lynch, Alberto Rossi y los escultores Arturo Dresco y Rogelio Yrurtia. En 1908 es director de la Academia Nacional de Bellas Artes, director del Teatro Colón y director de la Escuela Prilidiano Pueyrredón hasta 1944. Fue además el primer artista argentino en participar de la Bienal de Venecia (1901). Los itinerarios académicos contrastan claramente con los de Stagnaro como con los de la mayoría de los pintores de La Boca. Sin embargo, su obra nos permite acercarnos a una mirada que entra en diálogo con la de estos últimos, la amplía y la enriquece. Si bien no fue parte activa de los diversos grupos de artistas y espacios culturales de La Boca, su obra muestra un especial interés por este barrio. Según Malosetti Costa, *“Collivadino puso sobre la ciudad una mirada nueva, una mirada paisajística”*. Podría cuestionarse la justeza de esta apreciación, dado que los pintores del Riachuelo (podríamos decir desde el inicio del taller de Lázzari en 1903) ya habían producido un corpus importante de imágenes que traducían al barrio de La Boca en clave paisajística. La pertenencia de Collivadino al sistema del Arte ya consagrado no es un dato menor. Pero también debe reconocerse en él una mirada diferente respecto de la ciudad, una mirada que trasciende el pintoresquismo de gran parte de las pinturas del Riachuelo y pone en tensión, de manera deliberada, las contradicciones que inaugura el proceso de modernización de Buenos Aires: una ciudad en extinción y una ciudad en plena construcción. Hay en sus obras una mirada melancólica -los faroles de gas, las calles de tierra a punto de ser asfaltadas-, pero también una mirada que embellece la adversidad arrolladora de lo nuevo.

Para pintar *El Riachuelo*, Collivadino se para en el puente transbordador Nicolás Avellaneda, inaugurado apenas unos años antes (1914). Desde allí mira no el río, el río mar, sino el mismo Riachuelo internándose tierra adentro. Desde una perspectiva que rápidamente podríamos leer como fotográfica, Collivadino profundiza el espacio aún más allá de lo que puede registrar una cámara fotográfica. Esa profundidad de campo sin límites parece ansiar un travelling cinematográfico aéreo (recurso típico del cine de los '40 y '50, a veces suplantado por un montaje de planos que dan la sensación de un desplazamiento de la cámara). Hay una espacialidad en esta obra que implica desplazamiento. Es un espacio deliberadamente construido que le permite mostrarnos todo ese mundo urbano en pleno desarrollo que crece hacia los bordes del Riachuelo y más allá de La Vuelta de Rocha. Los puentes², las fábricas, el caserío pobre que crece en torno a las fábricas, los barcos. La enorme perspectiva aérea nos permite comprender la dimensión del crecimiento urbano. Eso es lo que importa, no el

² Los puentes son construcciones de esta época, hasta fines del siglo XIX el puente más duradero había sido el diseñado por Prilidiano Pueyrredón, construido en 1871 y arrasado por la inundación de 1884.

fragmento de vida portuaria que nos muestra Stagnaro. La perspectiva y el tratamiento de la luz, en una evidente clave postimpresionista, nos muestra un Riachuelo en pleno mediodía, bajo una luz que desdramatiza el paisaje. No hay una mirada sublime, pero tampoco la pátina pintoresca que podríamos encontrar en la obra de Stagnaro o tantos otros pintores de La Boca.

Dársena 3: Benito Quinquela Martín

El chirrido de la Usina Ítalo-Argentina de Electricidad precisándonos la hora: el de la locomotora, procedente de los diques que cruzando todo el barrio, se internaba por la curva y terminaba o iniciaba su periplo de carga en el puerto boquense; la aguda estridencia de los remolcadores pidiendo puente o paso en el Riachuelo; el golpeteo del motor levantando la eslinga que cargaba o descargaba la bodega de los barcos; el escape de alguna rauda lanchita a nafta, zigzagueando por el río; el chirrear de los engranajes que se oía cuando poníase a funcionar el viejo puente transbordador; el chapalear de los remos de los boteros de ida y vuelta a la Isla Maciel.

JOSÉ PUGLIESE, PERIODISTA, FUNDADOR DE LA ASOCIACIÓN IMPULSO (1940)

Entre la panorámica aérea de Collivadino y la instantánea de la Plaza de los Suspiros de Stagnaro, una escena en primer plano del trabajo de los estibadores de La Boca. A diferencia de París, donde los salones de los recusados eran una radical oposición -sobre todo estética- a la Academia, en Buenos Aires la Academia no sólo era muy joven para la década del '20 (surge cuando se nacionalizan los talleres de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1905), sino que sus propios integrantes (directivos y docentes) instalaron al interior de la institución el cuestionamiento a las viejas tradiciones pictóricas e introdujeron no sólo las nuevas tendencias estéticas (naturalismo, impresionismo, simbolismo) sino también los temas sociales. La Academia no podía ser un oponente ni en el plano ideológico ni en el estético. Los salones de oposición más que en la disputa estética o temática, operan en un sentido político respecto de la lucha por el acceso al arte, a los espacios de producción y exhibición en un sentido -vanguardista- de acercar el arte a la vida. La década del '20 es para muchos de estos artistas *del pueblo* momento de consagración, y aunque se continúe con un discurso social, muchos de ellos ya han obtenido premios en los Salones Nacionales o publican en medios masivos como La Nación (el caso de Facio Hébecquer) o exponen en Amigos del Arte, que es el reducto vanguardista porteño de la década del '20. En esta década Quinquela Martín se consagra ya como el pintor de La Boca más allá de La Vuelta de Rocha.

En la carbonería, saqué mis cuadros del cuarto de baño (allí los guardaba) y los fui poniendo ante Don Pío, que los fue mirando, detenidamente uno a uno sin hacer comentarios. Yo lo miraba a él, con el alma en un hilo [...] me dijo unas cuantas frases que cambiaron mi vida [...] me dijo que tenía una manera nueva

de ver y pintar [...] que en mis obras había personalidad y vigor [...] que yo podía ser el pintor de La Boca.

Quinquela Martín conoce a Collivadino en 1916, encuentro que de algún modo marca la trascendencia del pintor en el mundo institucional del arte nacional e internacional. Collivadino es quien lleva a Quinquela a exponer a la galería Witcomb en 1918. Ese mismo año es aceptada *Rincón del Riachuelo* en el Salón Nacional. A partir de esta fecha Quinquela Martín no sólo define todo su repertorio iconográfico, sino que además sus obras cambian de dimensiones. Comienza a pintar en grandes formatos, lo que provoca en el espectador un acercamiento mucho más intimidante a la escena, y le permite a él desarrollar con mayor énfasis expresivo la pincelada y el empaste.

Descarga de carbón con grampas es un óleo sobre tela de 220 x 200 centímetros. Presenta una de las tantas escenas que marcan el repertorio de Quinquela: los trabajadores en plena faena. En este caso los estibadores y operarios de las grúas en una sinfonía en la que los hombres lejos de ser individualizados (no tienen rostro ni variaciones físicas) son partes de un mecanismo total, de la cadena de montaje que es el puerto. El horizonte elevado es un recurso recurrente en la obra de Quinquela, le permite acentuar la cercanía a la escena y al río. Un primer plano que enfatiza lo expresivo, tanto por el encuadre como por el contraluz, en una paleta que se distancia de las más conocidas obras de Quinquela en la que prima el rojo, el amarillo y el negro. Podríamos decir por la luz y la temperatura que es una mañana de invierno. A primera vista lo que vemos es una enorme grampa, se parece a una boca monstruosa que amenaza con devorárselo todo: hombres, carbón, orilla, río. El estilo se acerca en este caso mucho más que en otras obras al expresionismo. ¿Cuál es aquí el paisaje del río? ¿Cómo aparece ese carácter de naturaleza que aporta el río? Si miramos esta obra inserta en una larga serie de pinturas sobre el Riachuelo, vemos que lo recurrente es el punto de vista y cierto tratamiento icónico de una serie de elementos que se repiten prácticamente sin variación: los hombres obreros, las planchadas, las grúas, el puente Avellaneda, las chimeneas, también el río. El río es lo que aparece *siempre igual* como una suerte de soporte en el que lo que va variando son las escenas más o menos dramáticas, más o menos pintorescas de la vida del trabajo portuario en los bordes del Riachuelo. A diferencia de la obra de Stagnaro en la que el agua, el río, no está más que sugerida en el color y los barcos, la obra de Quinquela nos muestra un río teñido con los reflejos de ese mundo mecánico. El río es también fábrica. Si atendemos sólo esta obra -por fuera de una serie mayor de las de Quinquela-, si intentamos olvidar la asimilación de La Boca como lugar, como paisaje, al nombre de Quinquela, y miramos la imagen con ese título *Descarga de carbón con grampa*, podríamos poner en discusión la inclusión de esta obra en tanto paisaje. Si lo que define a una imagen como paisaje es el protagonismo espacial que ocupa en la representación por sobre la escena o una figura en particular, ¿qué es lo protagónico en esta obra? Claramente no es el barrio, ni el río, ni la relación río-barrio, naturaleza-arquitectura en clave espacial. Por otro lado, el título tampoco ancla la imagen en un espacio particular que nos permita referenciar un barrio tan sobre representado como La Boca. Ni siquiera reconocemos el puente Avellaneda,

icónicamente representado por Quinquela en muchas de sus obras. Esta obra nos introduce no sólo en el problema de los límites entre géneros, sino que se abre a cuestiones propias de las rupturas vanguardistas en relación a la crisis de la representación mimética del mundo. El encuadre también podemos leerlo fotográficamente, pero hay unos forzamientos en los puntos de vista y perspectivas (especialmente en el modo de representar la grampa de la grúa) que obligan a dar cuenta de un espacio plástico que prioriza lo expresivo por sobre lo mimético. Suelen analizarse estos recursos de Quinquela como una limitación para el dibujo y la estructura compositiva desde la línea. Nos interesa pensar que estos recursos más que una limitación son una elección expresiva, que por otro lado pone en discusión los cánones tradicionales de construcción del espacio plástico. Ya para estos años Quinquela no sólo ha viajado a Europa, sino que en Buenos Aires andan de regreso algunos de los pintores de la Escuela de Paris, Petorutti, Guttero, Xul Solar. Las búsquedas vanguardistas ya están interpelando al público y a los artistas locales.

Dársena 4: Víctor Cúnsolo

Cúnsolo pertenece al tipo ya emblemático de pintores de La Boca: hijo de inmigrantes italianos, estudia pintura en un espacio no tradicional (la Sociedad Unione e Benevolenza) con el maestro italiano Mario Piccione y nunca realiza el consagrador viaje a Europa, su trayectoria es prácticamente autodidacta. Sin embargo, la obra de Cúnsolo parece sostenerse en aquella máxima de Tolstoi de "pinta tu aldea y serás universal". Es, de sus contemporáneos boquenses, junto con Fortunato Lacamera, el que desarrollará una obra en la que las búsquedas estrictamente formales y plásticas cobren protagonismo más allá de la temática portuaria del Riachuelo. Si la leemos en el contexto de consolidación de las vanguardias en el Río de la Plata, advertimos una clara filiación con el cubismo y el futurismo que en esos años van a sentar las bases para el arte abstracto. El vínculo con Alfredo Guttero (que organiza su exposición en la Asociación Amigos del Arte en 1928) así como la enorme tarea de difusión del arte italiano realizada por Emilio Petorutti (especialmente los pintores metafísicos) son influyentes en la obra de Cúnsolo.

En 1929 se produce la caída de la Bolsa en Nueva York y en 1930 el golpe de Uriburu da por concluida la segunda presidencia de Yrigoyen, estamos en el inicio de la dramática década infame: cierres de fábricas, desocupación, huelgas, represión. El puerto de Víctor Cúnsolo es un puerto vacío, no hay obreros, no hay bullicio, apenas unos barcos y unas chimeneas que exhalan, agónicas, los últimos humos. Frente al bullicio ensordecedor de Quinquela Martin, el silencio metafísico de Cúnsolo. Un silencio que se acentúa tanto por el vacío, por la ausencia de actividad humana, como por el tratamiento formal y pictórico. El puerto de Cúnsolo parece una escenografía de cartón en la que nunca hubo actores o de ellos queda apenas una huella. Sólo el humo en la chimenea del buque amarrado nos dice que aún hay movimiento. ¿Son los últimos barcos que llegarán y zarparán de este puerto?

¿O son, como los del contemporáneo tango *Nieblas del Riachuelo*³, “barcos que jamás han de zarpar”? También el río es inmovilidad. A no ser por esa sombra apenas insinuada en la orilla, que nos recuerda la condición móvil del agua, y por el pequeño remolcador, el río se ha convertido en pura forma sólida, no menos sólida que los bloques cúbicos de hormigón de la ciudad. Las casas sólo conservan lo pintoresco de los balcones, ya no hay chapa, ni cenefa de madera, ni textura. Como en los cuadros de Giorgio De Chirico, la arquitectura, las formas sólidas, macizas, se imponen sobre los seres componiendo un escenario en el que da la sensación de que algo está por suceder. Es una sensación de inminencia y ensoñación que se torna desolación y desamparo. Podría pensarse en una tentativa de representar algo tan irrepresentable como la entropía.

Para Cúnsolo prima una razón constructiva que lo lleva a depurar las formas. Mirando esta obra sin conocer al artista, su procedencia, su biografía, puede cuestionarse su representatividad del Riachuelo o La Boca. Podría ser un puerto cualquiera en cualquier lugar del mundo. Luego, se advierten las chimeneas de la usina, todavía anclan la imagen a La Boca. Aunque por cierto menos de lo que es capaz de hacerlo el icónico Puente Avellaneda. En esta pintura también aparece aquello señalado en la obra de Quinquela respecto del espacio plástico como construcción donde ya lo fundamental no son la representación mimética y la referencialidad. Cúnsolo es un pintor de La Boca, pero su interés no está puesto ni en lo pintoresco del barrio ni en lo sublime, como sí aparece en Quinquela, si bien de un modo distinto y nuevo: no el río, sino la máquina portuaria, como lo sublime (o lo infernal). Cúnsolo mira su barrio, pero encuentra en los barcos, las casas, los toldos de los comercios, la curva de la Vuelta de Rocha, y hasta en el mismo río, formas puras que le permiten construir un nuevo espacio en eso que es puro artificio: el cuadro.

Dársena 5: Fortunato Lacamera

Hijo de inmigrantes genoveses, nació en 1887 en pleno corazón boquense: la avenida Almirante Brown. Telegrafista del ferrocarril cuando niño y pintor de brocha gorda para ganarse la vida, Lacamera es uno de los tantos pintores de La Boca que nunca salió de su barrio. Su formación está marcada por el taller de Lázzari, una enorme rigurosidad autodidacta y una comprometida participación en la vida artística del barrio -es uno de los fundadores del Ateneo Popular en 1926-, pero especialmente en la Agrupación de Gente de Arte y Letras Impulso, fundada en su propio estudio en 1940 a partir de una convocatoria del periodista José Pugliese. Si bien proliferaban por el barrio los talleres y estudios, los circuitos de circulación de las obras -especialmente las galerías céntricas- estaban vedados a muchos artistas por los costos. Por eso, en su acta de fundación se proponen como objetivos:

³ Composición de Enrique Cadícamo y Juan Carlos Cobián, estrenada por Tita Merello en *La fuga*, largometraje dirigido por Luis Saslavsky.

Reunir bajo un techo común a todos los artistas plásticos y a quienes se sientan partícipes de sus inquietudes. Fomentar la mutualidad y el compañerismo entre sus asociados. Propender por todos los medios a su alcance a la divulgación del arte en todos sus aspectos (...) Implantar clases gratuitas para la enseñanza del dibujo, pintura, modelado, artes decorativas, etc. Editar un periódico que será el órgano oficial de la agrupación. Procurar de los poderes constituidos de la Nación mejoras y nuevas normas para la mayor difusión del arte en el pueblo. Costear el mantenimiento de una biblioteca de arte. Sostener un local para exposiciones, conferencias, conciertos y otros actos artísticos y culturales. Mantener relaciones con todas las entidades afines y colaborar con toda iniciativa tendiente a favorecer el arte y a los artistas.

En *Desde mi estudio*, Lacámara nos acerca el afuera a la intimidad del estudio. El afuera, el barrio, el puerto, el río ingresan al espacio íntimo del pintor que a su vez se lanza hacia ellos como la proa de una nave. A no olvidar: el pintor nunca salió de su barrio. ¿Cuál es el lugar que ocupa, en un pintor no viajero, el espacio taller? Allí se produce el encuentro con otros pintores, con poetas, con músicos, con periodistas. Allí se indaga minuciosamente en las formas del mundo. El mundo que para él es el barrio. Y el taller es ventana abierta al mundo. Esa interfase entre el afuera y el adentro. El afuera penetra como luz que proyecta la imagen del mundo y el adentro se expande hacia un afuera que además es puerto. Es el puerto del Riachuelo, aquí no hay dudas. El puente Avellaneda nos instala en el corazón de La Boca, en la misma Vuelta de Rocha. Los reflejos en la ventana de lo que ha quedado fuera de cuadro, es decir la representación dentro de la representación, nos permiten reconstruir la totalidad de ese afuera. No hace falta siquiera asomarse al balcón, desde la intimidad del estudio puedo verlo todo. La ventana es el dispositivo que permite captar la imagen del mundo. A diferencia de las pinturas románticas en las que la ventana es lo que nos separa, nos protege o nos permite husmear el peligro que acecha allí afuera, la ventana del estudio del pintor Fortunato Lacámara es aparato de visión que nos instala en el mundo. Por otro lado no es cualquier ventana. Es la ventana de un estudio de pintor. Allí Lacamera recoge las visiones del mundo que le acerca la ventana y construye la imagen. En este sentido es una obra profundamente moderna que nos hace reflexionar sobre la pintura ya no como ventana abierta al mundo, sino como mundo en sí, del mismo modo en que Manet lo hace en *Camarera del Folies Bergere* en el que ya no reconocemos los límites del espacio representado. La pintura es pintura y eso es algo que tanto la obra de Quinquela, como la de Cúnsolo o Lacámara instalan en un contexto artístico en el que la discusión vanguardista ya no es un asunto de la metrópoli parisina.

Largamos amarras de nuevo y buscamos en la carta el siguiente destino. Remontaremos el Río hacia su inicio, hacia la zona donde se vuelve verde. Trazo una línea con lápiz desde la Boca del Riachuelo hasta la desembocadura del Luján, la traslado con las reglas paralelas hasta la rosa y leo qué resulta. Luego, ordeno: ¡Timonel, rumbo 290!

Rumbo 290° / El río como edén

El 1 de diciembre de 1531, ante el esplendor que sitiaba a su expedición, el navegante lusitano Pedro Lopes de Souza anotó en la bitácora: “todos estaban espantados de la belleza de la tierra, y andábamos todos tan pasmados que no nos acordábamos de volver”. Coincidió, sin saberlo, con los habitantes originarios de nuestro litoral, para quienes en la confluencia de los ríos de La Plata, Paraná y Uruguay -según sus nomenclaturas actuales- se encontraba la *tierra sin mal*.

Más de tres siglos después, coincidió con ellos Domingo Faustino Sarmiento. Hacia 1850 comenzó a frecuentar el Delta y a escribir artículos acerca de ese territorio en el diario El Nacional. Lo hizo hasta el año de su muerte y el conjunto de esos títulos fue recopilado de manera póstuma en el volumen titulado *El Carapachay*, nombre de uno de los más de trescientos ríos y riachos que forman junto a las islas que delimitan una superficie igual a la de la república de El Salvador, y nombre que Sarmiento le asignaba a ese territorio en su conjunto.

Sarmiento, que había hecho un revelador viaje a los Estados Unidos de Norteamérica, pensaba que el Delta del Paraná podía convertirse en un lugar tan industrial como el Delta del Mississippi. Él mismo puso manos a la obra, se estableció temporariamente en un predio sobre el río Abra Nueva -hoy río Sarmiento-, plantó árboles frutales, trasladó diversas especies, hizo construir defensas costeras, luchó contra jejenes y mosquitos. Por supuesto, sin dejar de escribir. Y desengañado por la forma en que se habían repartido las tierras tras la llamada Campaña al desierto (1879), conformando latifundios en manos de poquísimas familias, llegó a plantear que el Delta era muy especial y allí la tierra, sí o sí, debía dividirse en pequeñas parcelas y asignarse a quien la trabajara. Una concepción sumamente progresiva, aunque es cierto que imaginaba a esos trabajadores europeos del norte rubios y de ojos claros.

La utopía de Sarmiento no tuvo lugar. Lo que sí sucedió fue que las familias patricias comenzaron a instalarse en la zona del Tigre con mansiones para descanso. Posteriormente, las comunidades de inmigrantes que fueron prosperando instalaron por la zona sus clubes náuticos y de remo: Tigre Sailing Club, Tigre Boating Club, Canotieri, Teutonia, Club Hispano de remo entre muchos otros. A esa profusa vida social y deportiva se sumaron cantidad de pequeños y no tan pequeños astilleros y la actividad de un puerto adonde confluían los frutos, la madera y la arena a utilizar en la gran urbe. Cerca de todo eso, como una tentación, miles de islas. La pintura no podía dejar de aventurarse por allí.

Fondeadero 1: Prilidiano Pueyrredón

Llegamos a la ribera de San Isidro. En las barrancas del Socorro -con vista al gran río- se alza la quinta *Santa Calixta* de Prilidiano Pueyrredón. Entre esta quinta y Buenos Aires el pintor pasó los años desde su vuelta a la Argentina hasta su muerte (1870), ahí mismo en esta quinta

de San Isidro que lleva el nombre de su madre. Prilidiano nació en 1823 en el seno de una familia de la elite criolla de Buenos Aires. Su padre había sido Director Supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Cuando Rosas se otorga la suma del poder público, la familia se exilia en Francia donde Pueyrredón estudiará ingeniería en la École Polytechnique de París, con una breve estadía en Río de Janeiro (entre los años 1841-44) donde estudia pintura en la Academia de Bellas Artes.

En 1849 vuelve a Buenos Aires sólo para realizar el retrato de Manuelita Rosas (1851) y se radica en el país definitivamente en 1854, al año siguiente de la batalla de Caseros. Pueyrredón ya domina el arte de la pintura y es contratado por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires como ingeniero-arquitecto para realizar varias obras públicas. Los años transcurridos entre finales de la década del '50 y 1866 son los más importantes para el desarrollo de su obra pictórica, que abarca desde retratos de la elite local hasta desnudos, paisajes, escenas costumbristas y algunas pocas obras de tema histórico. Cuadros como *Un alto en el camino* (1861) y *El rodeo* (1861) son obras paradigmáticas y fundacionales del paisaje argentino en la pintura.

Pero además de estas pinturas, de dimensiones que ya definen lo que será el canon de la pintura de paisaje de la pampa, Prilidiano Pueyrredón produce una considerable cantidad de acuarelas del paisaje de la ribera del Río de la Plata, algunas como *Sacada de la red* son de corte más costumbrista, pero la mayoría son paisajes autónomos.

Elijo dos de entre ellos: *Paisaje de la costa* (San Isidro) y *Paisaje* (Tres Bocas, Tigre). Ambas son de dimensiones muy pequeñas: 16.5 x 24.7 y 19 x 27 cms. respectivamente. No están fechadas, pero se estima que fueron realizadas durante los primeros años de la década del 60. Me interesan estas dos imágenes porque tanto la ribera de San Isidro como este sector del Delta de Tigre son tratadas como paisajes por primera vez desde los comienzos del arte argentino.

En la primera lo que vemos es la imagen del río abierto desde la costa: el cielo ocupa la mayor parte del campo plástico y hacia la izquierda pinta la orilla cubierta por una gran diversidad de árboles que cubren todo el terreno, hacia la derecha el río con una serie de veleros navegando y uno de ellos amarrado en la costa. En la línea de horizonte pinta las islas del Delta. Las embarcaciones que vemos no son botes de pescadores sino veleros. No puedo asegurar que no sean veleros de transporte de mercancías (en esos años la actividad de transporte entre la producción del litoral y Buenos Aires era esencialmente por río) pero si tenemos en cuenta que ya hacia 1850 muchos veleritos de paseo sirvieron de recreo a los señores ingleses que se trasladaban al Tigre y al Riachuelo, estos veleros bien podrían estar dando cuenta de una cultura del deporte y el ocio al aire libre que definirá la idiosincrasia de esta parte del río y del Tigre.

La segunda es el primer paisaje que se conoce del Delta, *Paisaje* (Tres Bocas). Se trata del lugar en el que confluyen el Río Sarmiento con los arroyos Santa Rosa y Abra Vieja. No tenemos información de que Pueyrredón fuera navegante, pero para poder pintar este paisaje tuvo que haber navegado al menos hasta alguna de las islas que allí se juntan ya que no hay

forma de acceso terrestre hasta allí. A juzgar por la imagen, está pintada desde la isla en la que más tarde construiría su casa el mismísimo Domingo Faustino Sarmiento, ya que vemos las bocas del Abra Vieja a la derecha y del Santa Rosa a la izquierda. No hay ningún detalle costumbrista en la imagen, sino más bien una clara intención de representar la atmósfera del lugar, la presencia del velero podría reforzar nuestra idea anterior de dar cuenta del tipo de embarcaciones y de navegación que se encontraban en esta parte del río.

Sí se sabe que Pueyrredón tenía como práctica habitual los paseos por la orilla del río. Es probable entonces que estas pinturas hayan sido realizadas al aire libre, por eso su tamaño y la técnica elegida: acuarela. También podrían haber sido hechas desde una embarcación (en el segundo caso el punto de vista permite considerar esta posibilidad). ¿Por qué Pueyrredón nunca pintó al óleo un paisaje del río? ¿Por qué todos estos paisajes -con mayor o menor detalle que denotan un posible trabajo en el taller- fueron pintados con esta técnica? Podría decir que por ser estudios al aire libre, como un registro de sus paseos, a la manera de las vistas de los artistas viajeros, elige esta técnica. También me permito la pregunta sobre si Pueyrredón consideraba a estas imágenes como paisajes dignos de ser pintados o mero divertimento. Pueyrredón es un pintor ya reconocido como tal. Para estos años ya pintó y definió una iconografía para representar la pampa. ¿Será que no puede escapar de los mandatos de la cultura argentina unitaria, que ya definieron a la pampa como nuestro paisaje *esencial*? ¿Por qué era imposible asumir los barcos y el río como asunto de su pintura, a la manera de un Turner por ejemplo? Si se mira un mapa de la Argentina sin preconcepciones, se advierte su carácter prácticamente insular. Si además se considera cuáles han sido sus corrientes migratorias y cómo se realizaron (y se siguen realizando) sus tráficos comerciales, ese carácter de isla se ve reforzado. Sin embargo, ese carácter no se manifiesta en su literatura, en sus artes plásticas o en su vida cotidiana. Y, con el correr de los años, el río fue quedando a la espalda de la ciudad, casi como algo vergonzante.

Fondeadero 2: Justo Lynch

Justo Lynch vuelve a la Argentina en el mismo momento en que lo harán los demás integrantes del grupo Nexus (1907) del que también fue parte. Su obra a diferencia de la del resto de los integrantes no adquiere una mayor trascendencia quizás porque no se inscribe en esta búsqueda que marca el recorrido del resto de los artistas respecto de recuperar cierto nacionalismo de raíz hispano criolla, que los llevará a muchos de ellos a rastrear en el pasado gauchesco y de las montoneras provincianas (Bernardo de Quirós) o en el paisaje del interior (Fader) el ser nacional amenazado por el cosmopolitismo de las tendencias de los artistas nucleados en torno al Ateneo (Sívori, Malharro, Schiaffino, etc). Pio Collivadino será una excepción, también Justo Lynch. Nacido en Martínez (muy cerca del río) en 1870. Estudió en la Asociación Estímulo de Bellas Artes con Della Valle, Giudice, Sívori y de la Cárcova. Más tarde completó su formación con el marinista Eduardo de Martino. En 1905 viajó a Europa, vivió en

Madrid y París. A su regreso concentrará su mirada en la vida portuaria, los barcos como motivo, el río. Mucho más cercano a los pintores de La Boca que a las discusiones del Grupo. La formación de estos artistas es en el impresionismo y su llegada a Buenos Aires suele leerse como el desembarco del impresionismo en la Argentina.

Sus innovaciones formales responden inequívocamente a búsquedas que van más allá de la adhesión formal a una escuela, y los llevan a transformar en paisaje una tierra, unos árboles, unos hombres a los que parecían interrogar tratando de arrancarles el secreto de la tan ansiada identidad nacional. (Laura Malosetti Costa, 1999, 209-210).

En este sentido que plantea Malosetti Costa de “arrancarle el secreto de la tan ansiada identidad nacional” proponemos leer la obra de Justo Lynch, uno de los pocos pintores argentinos que se abocó de modo casi exclusivo a la pintura de marinas, tanto contemporáneas como de imágenes históricas de batallas navales ⁴.

Costa del río es un óleo sobre cartón de 1906. No tenemos información de qué parte de la costa del río se trata, pero posiblemente sea la zona de Martínez por el tipo de vegetación y por los veleros, si fuera hacia la zona sur posiblemente aparecerían en el horizonte barcos de otra envergadura entrando al puerto, y dada la época, impulsados a vapor.

Con una composición que recuerda ciertos cuadros románticos de la ventana dentro del cuadro, el encuadre dentro del encuadre, los dos sauces funcionan como la abertura que nos permite ver el río, lo que sucede en el río. Intención que se refuerza con el personaje sentado a la orilla -apenas perceptible- que mira también los veleros pasar. El tratamiento del color, la luz y la pincelada empastada remiten a su filiación impresionista. El contraluz que se genera entre el espacio río de donde proviene la luz y la orilla en sombras, refuerzan la atención puesta en el río. El río es la invitación al viaje, pero es un viaje que no transmite sensación de peligro, sino de calma. El foco está en las impresiones que el pintor capta de esa luz en ese momento del día sobre ese río. Esta imagen es una de las pocas que podemos encontrar en la galería de paisajes de la Argentina de comienzos de siglo XX que retratan este río, eclipsada por la hegemónica imagen del puerto, el río como río visto desde la orilla, tal cual lo miraba Pueyrredón cuarenta años antes, pareciera no ser un paisaje que pueda disputar un lugar en la apasionada contienda de los pintores en torno al paisaje nacional. Rescato esta imagen entonces junto con las que incluiré hacia el final del mismo pintor, como un intento de Justo Lynch que es partícipe de esas acaloradas discusiones de la época, de arrancarle un sentido de identidad nacional al río y a lo que allí vive y se dirime (todas sus pinturas históricas son combates en el río).

⁴ Notoriamente, las únicas dos obras de Justo Lynch que forma parte del Museo Nacional de Bellas Artes pertenecen a su serie de pinturas del Riachuelo y no están exhibidas. Su obra la reivindica más una asociación de historia fluvial y marítima argentina -Histarmar- que los historiadores del arte en general.

Fondeadero 3: Horacio Butler

Laura Malossetti Costa, en *Pampa, ciudad y suburbio*, analiza los modos en que la ciudad se extiende más allá de sus bordes, los modos en que la ciudad

Avanza sobre la pampa y ésta entra a la ciudad. Como una orilla, el suburbio se transforma con el ritmo de un oleaje incesante y la cultura se enriquece para tomar nuevas formas allí, lejos del centro. Ese espacio donde la ciudad se hace campo y viceversa, constituye un mundo efímero y cambiante, casi inasible como paisaje por su misma precariedad. Lugar de asentamientos provisorios y rápidas transformaciones, de especulaciones inmobiliarias y proyectos fantásticos, el suburbio es lugar por excelencia de la ciudad efímera, fugaz. (Malossetti Costa, 2007)

¿Cómo puede ingresar en este planteo del *suburbio* el territorio del río y lo que crece en sus orillas? ¿Se puede pensar este otro territorio que no es ciudad como *suburbio*? Nuevamente la pregunta del río más allá del puerto.

Si Pueyrredón en sus años no logra resolver esta pregunta del río como paisaje y sólo se permite pintar la pampa como *el* paisaje ¿Qué pasa ya en el siglo XX con estos territorios a los que la ciudad ni siquiera llega como suburbio, sino como recreo de fin de semana, como paseo?

Si el paisaje es una invención de la cultura moderna, habrá paisaje en la medida en que se construya sobre estos territorios esa experiencia, esa mirada. Una experiencia que es extensión de la cultura urbana. Recién bien entrado el siglo XX, entre finales de los años 30 y mediados de los `50, nos encontramos con la obra de dos artistas que se adentran en esta geografía con una mirada absolutamente nueva que provocará la emergencia de un paisaje que, si bien no logra descentralizar la hegemonía portuaria, acerca al centro de la escena artística porteña una imagen del río que no se parece en nada al repertorio boquense ni tampoco al paisaje naturalista de las acuarelas de Pueyrredón o los óleos de Lynch.

El Tigre ya no es solamente la expansión y proliferación de rowings clubs, casonas inglesas, paseos dominicales, sino también la posibilidad de adentrarse en el interior de las islas. El río se convierte en laberinto de agua que nos interna en el verde ignoto, primitivo, edénico.

Horacio Butler compra en 1933 una casa sobre el río Carapachay e instala allí su taller. Su relación con el Delta se remonta a su infancia y juventud ya que la familia había tenido una casa de fin de semana en la zona. Si se mira la enorme producción de paisajes de las islas que el artista produce entre 1933 y el año de su muerte (1983), se encuentra un eclecticismo estilístico y técnico que lejos de connotar falta de estilo o de personalidad, da cuenta de una búsqueda, de un proceso en tanto experiencia vital en ese territorio. Los paisajes de Butler nos hablan de un modo de *estar* en la isla. Hay una comprensión, una aprehensión cada vez más comprometida con el lugar que implica un progresivo abandono del pintoresquismo que caracteriza sus primeras obras en pos de la construcción de un paisaje en el que ya no hay

distancia entre el monte, la casa, el hombre, la canoa, el agua. Butler no extiende sobre la isla la experiencia urbana, se interna allí, vive con los pies en el barro, el bicherío, los vaivenes de las mareas, las sudestadas, las tensiones entre la idiosincrasia del isleño y la del visitante de fin de semana... La isla no parece ser una extensión de la ciudad, no es suburbio en el sentido planteado por Malossetti Costa. Allí la cultura (la civilización) no alcanza esa fuerza arrolladora de dominio sobre la naturaleza. La relación entre cultura y naturaleza parece ser diferente, otra temporalidad, otro conflicto, otra historia. No es lugar de *la ciudad efímera y fugaz*.

Horacio Butler -que había cursado en 1915 en la Academia de Dibujo con quienes serían más tarde sus compañeros en París- decide abandonar la Academia y embarcarse rumbo a Europa en 1922. Por una cadena de encuentros fortuitos que lo convencen de no desembarcar en Vigo, sigue hasta el puerto de Hamburgo donde lo convencen que vaya a Worpswede, en el norte de Alemania. Allí se vincula con una comunidad de artistas que aún cultivan cierto misticismo romántico de las comunidades expresionistas de los comienzos de siglo. Entre Worpswede y Haus Inscluh (un albergue para artistas con talleres de artes aplicadas) Horacio Butler va a transitar su primera experiencia con el arte de vanguardia europeo. Malena Babino plantea que estos años en Alemania son fundamentales para comprender un aspecto de su obra poco atendido: el *vitalismo panteísta* que asume la naturaleza en su biografía y su obra. Más tarde se muda a París y allí se vincula con todo el ambiente de la Escuela de París y se reencuentra con sus viejos compañeros de la Academia (Bigatti, H. Basaldúa, A. Badi, L. E. Spilimbergo y S. Domínguez Neira, Raquel Forner). Es el período de entreguerras en el que las propuestas estéticas de las vanguardias históricas entran en crisis y se plantea una “vuelta al orden”⁵, la búsqueda de una *nueva figuración*. Estudia en el taller de Lhote en el marco de las Academias libres y hacia los últimos años el grupo de argentinos de la Escuela de París intercalan su estadía en París con largas temporadas en Cagnes sur Mer y Sanary sur Mer, dos localidades en el sur de Francia sobre el Mediterráneo. La vida comunal en estas pequeñas localidades supone en estos artistas un encuentro directo con la naturaleza que marcará la tensión que sobrevive en muchos de ellos a su vuelta al país: por un lado, las búsquedas más formalistas y abstractas aportadas por André Lhote y un impulso expresivo más espiritualista que proviene de la influencia de Othon Friesz, un pintor fauvista a cuyo taller también habían asistido. En la obra de Butler esta conjunción entre cubismo y fauvismo se enriquece con la influencia de los expresionistas alemanes de sus primeros años en Europa.

Al llegar a Buenos Aires en 1933 la renovación artística de vanguardia ya estaba en pleno desarrollo. Pero a Butler no lo impulsa la disputa formalista de la vanguardia: “Son confusiones de una primera hora. La palabra vanguardia no tiene para mí ningún sentido, ¿acaso en el arte existe posibilidad de progreso? Las pinturas de Altamira son tan actuales como cualquier balbuceo de vanguardia”. (Butler)

Quizás también por ello se permita ir del fauvismo al cubismo, del óleo al collage, de la litografía naturalista a la serigrafía sintética, de la pintura a la cerámica, la escenografía o la literatura.

⁵ Título de un célebre texto del poeta, ensayista, narrador y director de cine Jean Cocteau.

En este sentido sus imágenes dan cuenta de esa fuerza vital que asume la experiencia por sobre las disquisiciones racionalistas de la forma. Los principios formales son para él medios no fines.

Paisaje del Delta es una pintura al óleo de la que no conocemos ni medidas ni fecha como así tampoco su ubicación. Elijo esta pintura porque sintetiza alguna de las cuestiones planteadas. Es una composición horizontal en la que el horizonte elevado nos ubica más cerca del agua y de la vegetación. Tanto la luz como las figuras (árbol, casa, muelle, canoa, hombre, estacada) han sido traducidas a formas geométricas con las cuales el artista recompone un nuevo espacio, un nuevo paisaje, en el que fondo y figura ya no se distinguen y el agua es agua, pero también es monte. La luz que se filtra entre las ramas asume la corporalidad de las paredes de la casa y su verticalidad tensiona el movimiento horizontal del agua, pero también de la isla que es silueta de monte a la deriva. Aquí el paisaje es representación de un modo *aprehensivo* (en el sentido en que plantea Francastel⁶) de estar en el espacio. No hay distancia psíquica entre Butler y el monte isleño. Está tan cerca de ese fondo verde como del arroyo en el que está sumergido. El paisaje como imagen es la posibilidad de dar forma a esa experiencia vital de estar ahí. La pintura como *construcción* de ese paisaje que es experiencia.

Fondeadero 4: Xul Solar

Última parada de nuestro viaje, en el corazón del río Luján, Barrio La Ñata, donde se ubica *Li-Tao*, la casa en la que vivió hasta su muerte Xul Solar. Fondeamos allí y nos detenemos en una de las imágenes de la serie del Proyecto de Fachadas del Delta, año 1954. Alejandro Schultz Solari (Xul Solar) vuelve a la Argentina en 1924 con Emilio Pettorutti luego de 12 años de estadías repartidas entre España, Francia, Italia, Alemania. Su corta formación académica es de dos años en la Facultad de Arquitectura. Sus doce años de viajes por el mundo no sólo significan para Xul Solar el acceso a todos los movimientos artísticos de vanguardia sino también la apertura a otros saberes vinculados con la astrología, las lenguas, la religión, la filosofía, el esoterismo, la alquimia, el juego, el teatro, la música, la literatura. En una búsqueda incesante y personalísima de una correspondencia entre este mundo y un orden cósmico, oculto, Xul Solar compone un repertorio visual que oscila alternadamente hacia dos sentidos: el de los paisajes extraños, en los que abundan elementos herméticos, alquímicos y de las religiones orientales, y el de los mundos terrenos, posibles, habitables.

Cuando vuelve a Buenos Aires, la ciudad está en pleno desarrollo moderno de reestructuración urbanística, cultural, social y política. La tensión entre lo local y lo de afuera define el debate en torno a la modernidad y la vanguardia, cómo ser modernos superando la lógica del trasplante transoceánico. La mirada sobre la propia historia, la condición particular de nuestro ser y nuestro tiempo, marcan las búsquedas vanguardistas de todo América: “Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la

⁶ Nos referimos al análisis de “Destrucción del espacio plástico” que propone Francastel en *Sociología del arte*.

muerte” (J.L. Borges en *El tamaño de mi esperanza*, 1926). Xul Solar y Pettoruti serán recibidos en Buenos Aires por la revista *Martín Fierro*, dirigida, entre otros, por Oliverio Gironde y J. L. Borges en la que comenzará a participar activamente, pero su trayectoria está signada por una búsqueda tan extremadamente personal como solitaria. El universo de Xul Solar constituye un sistema de signos cuyos significados trascienden las fronteras nacionales o latinoamericanas y se vuelven universales como la pan lengua. En ese sincretismo universal Xul Solar es un inventor de mundos: inventa lenguas, religiones, juegos, seres y ciudades que vuelan, navegan o simplemente flotan en el cosmos. En 1954 cuando se instala definitivamente en el Tigre retoma una tipología arquitectónica recurrente en sus ciudades inventadas que es la de la casa lacustre y elabora los *Proyectos y Fachadas para casas en el Delta*, en un contexto en el que ya hacía rato se comenzaba a sentir la degradación arquitectónica de Tigre y las islas como consecuencia del corrimiento del consumo turístico de las clases altas porteñas primero a Mar del Plata, y a partir del primer peronismo desde Mar del Plata hacia Punta del Este. Las escaleras, los ventanales que dan al río, plataformas como miradores, terrazas, puentes que unen distintos sectores integran la arquitectura al medio acuático de un modo festivo y optimista que se refuerza con el uso de los colores para los muros (rojo, verde, amarillo, azul, naranja) como por las astas para banderas y banderines.

Berenice Gustavino (2003:17) plantea una relación discursiva entre Xul Solar y el arquitecto Bruno Taut, a quien podría haber conocido en su paso por Alemania. Considerado como un arquitecto expresionista y utópico, formado dentro del seno de la Deutscher Werkbund junto con Walter Gropius y Mies Van der Rohe, proponía una *arquitectura para la felicidad* con el propósito de superar los dolores de la guerra: un nuevo concepto de la arquitectura moderna donde la luz y la transparencia eran las principales características de una arquitectura ideal para lograr un paraíso en la tierra. Taut sostiene que los edificios que no estuviesen destinados a un individuo sino a un organismo colectivo debían ser de vidrio para conseguir una total integración entre la arquitectura y el medio ya que este último influye sustancialmente sobre la construcción de nuestra cultura y espiritualidad. Esta búsqueda de integración entre naturaleza y cultura, entre naturaleza y técnica, aparece en todas las obras de Xul Solar en las que la ciudad es el tema y en particular en esta serie de Fachadas para casas del Delta.

¿Cómo aparece el río en este paisaje que inventa Xul Solar? ¿Podemos decir que estas fachadas son paisajes? ¿Dónde radica el valor de esta imagen como paisaje si lo que Xul Solar pinta no es un paisaje, sino un proyecto, algo que no existe? Pero es cierto que presuponen el río para su existencia. Y quizás en este punto de nuestro viaje la pregunta por el río, el Río de la Plata, aquí se encuentre con otras construcciones imaginarias fundacionales como las de Domingo Faustino Sarmiento. El autor de *Facundo* situó sus dos proyectos más utópicos en el río: la confederación sudamericana con capital en la isla Martín García que desarrolla en *Argirópolis* (1850), y un delta desarrollado a la manera del Mississippi en los artículos del diario *El Nacional* recopilados, de manera póstuma, en *El Carapachay*.

El río como río / el agua como paisaje

Hasta aquí, nuestro viaje señala un protagonismo del espacio orilla por sobre el espacio río como territorio del agua. ¿Podemos pensar el paisaje del río como paisaje de agua?

Volvemos a Pueyrredón y Justo Lynch. Sólo en ellos he encontrado obras que hasta mediados del siglo XX den cuenta de una mirada que trasciende el borde de la orilla y se interna en lo que sucede allí donde perdemos toda referencialidad costera. La paleta y el poco contraste en el tratamiento entre agua y cielo marcan una continuidad entre río y cielo como si fueran lo mismo. Quizás la incorporación del barco como elemento que irrumpe en el espacio y marca la cualidad de ese espacio funcione aquí del mismo modo que el ombú en el vacío infinito de la pampa. Esos elementos son la posibilidad de conjurar el vacío, el desierto, y convertir en paisajes espacios que aún no pueden ser valorados como tales. También puedo leer esta imagen como parte de esa larga serie de paisajes del río que Pueyrredón bosqueja a partir de su experiencia sensible y concreta.

En *El Río de la Plata*, un óleo de Justo Lynch de 1930, advierto ya una mirada diferente del río como paisaje. Sin atreverse aún a internarse en esa condición de inconmensurabilidad amenazante del río como mar, a la manera de un William Turner, Lynch está en el río, mira el río desde el río.

Las dos obras consideradas incluyen como un motivo central, no sólo como un detalle accesorio, barcos. ¿Por qué incluirlos en el paisaje? Para esa pregunta no hay respuestas unívocas posibles. Podría en principio pensarse que a estos pintores los barcos les gustan. Elemental. Pero podría también mencionarse el ancestral temor al vacío. Y, como algo ya más específico de las artes plásticas, que ambos pintores comparten cierto temor de caer en lo (casi) abstracto, entonces pintar barcos los salva de las hipnóticas texturas del agua y el cielo. Además, si tenemos en cuenta que Argentina se organizó a partir de la dicotomía sarmientina civilización o barbarie, los barcos son la presencia de la civilización ante la barbarie indomable del río. Aparece así una paradoja que acechaba ya en la primera imagen de la serie elegida. En la litografía *El pasado, el porvenir*, de Willems, del lado que representaba la pampa estaban la barbarie, lo irracional, y del lado del río, la civilización. Pero a medida que la serie va avanzando en el tiempo, del lado de tierra crece la civilización -muelles, edificios, galpones, fábricas, grúas, barcos, vehículos-, y desde el río continúa acechando lo salvaje como amenaza latente siempre para todas las construcciones humanas. Por lo cual cabe pensar que, así como William Turner se ató al mástil de un barco para poder experimentar la tormenta (y también para ser un poco Odiseo y darse el placer sobrehumano de escuchar a las sirenas), Prilidiano Pueyrredón y Justo Lynch se atan a la representación de los barcos para no ser devorados por ese salvajismo que los amenaza, sí, pero porque los fascina. Y por eso, una y otra vez, como los habitantes de Manhattan del primer capítulo de *Moby Dick*, se acercan y se vuelven a acercar al agua.

Separadas por más de medio siglo de historia, estas dos obras me llevan nuevamente a la pregunta inicial acerca de cómo representar el río como paisaje. Una pregunta que no es sólo

estética sino -y sobre todo- una pregunta política. Argentina es un país en el que el territorio del agua está presente como destino o condena, resulta indispensable para la autonomía y la realización del país, y nunca hasta ahora ha sido asimilado completamente por la cultura oficial.

Muelle Luna Llena, Arroyo Gambado, Tigre, verano 2017

Referencias

- Andermann, J. (2008). Paisaje: imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, 13(14). En línea en de: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01>
- Borthagaray, J.M.. (comp.) (2002). *El río de la Plata como territorio*. Buenos Aires, Argentina: Infinito / FADU
- Cófreces & Muñoz (2010), *Tigre*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- Gustavino, B. (2003). Proyecto Fachada Delta. En María de los Ángeles De Rueda (comp.). *Arte y Utopía: la ciudad desde las artes visuales*. (pp. 17-25) Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (34), 63-89. Recuperado de: <http://www.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/428>
- Iparraguirre, S. (2001). El estallido de los lenguajes. *Pintura Argentina. Panorama del período 1810-2000. Volumen Primeras Vanguardias*, 9-17.
- (2001). Poéticas del Silencio. *Pintura Argentina. Panorama del período 1810-2000. Volumen Pintores de La Boca*.
- Malosetti Costa, L. (2007), *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- (1999). Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario. En *Nueva Historia Argentina* (Vol. Arte. 1, pp. 161-216). Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarmiento, D. F. (2011). *El Carapachay: imágenes del Delta del Paraná*. Buenos Aires: Eudeba. 2da ed.
- Silvestri, G. (2011). *El lugar común: una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- (primavera 2008), La pampa como el mar en La Biblioteca, revista n° 7 de la Biblioteca Nacional. Recuperado de: <http://biblio3.url.edu.gt/Revistas/La-Biblioteca/Archivos/No7.pdf>
- (2004). *El color del río: historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2da ed. 2012.
- (2001). Cuadros de la naturaleza: Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense (1853-1890). *Theomai: estudios sobre sociedad, naturaleza y desarrollo*, (3), 8. Recuperado de: <http://revista-theomai.unq.edu.ar/numero3/artsilvestri3.htm>
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Wechsler, D. (1999). Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945, En *Nueva Historia Argentina* (Vol. Arte. 2). Buenos Aires: Sudamericana.

Referencias de obras

Willems, *El pasado. El porvenir* (1860 - litografía en colores, 44,1 x 62.8cm. Colección del Museo Histórico Nacional). Artista alemán, su principal actividad en el Río de la Plata fue como dibujante de vistas de la ciudad y escenas gauchescas que ilustran las *Memorias de la Municipalidad* litografiadas por Kratzenstein e ilustraciones para la Revista del Plata, publicada por Carlos Pellegrini entre (1853 – 1856). Vivió en Montevideo y Buenos Aires entre 1850-1860

http://cvaa.com.ar/00sigloxix/imagenes/generos/grande/03_p3_03b_gr.jpg

Santiago Stagnaro (Uruguay, Montevideo, 1888 – Argentina, Buenos Aires, 1918), *Vuelta de Rocha*, 1915. Tinta y acuarela sobre papel, 30 x 36cm – Museo Nacional de Bellas Artes. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6561>

Pio Collivadino (Argentina, Buenos Aires, 1869 – Argentina, Buenos Aires, 1945), *El Riachuelo* (1916), óleo sobre tela, 72.3 x 84.5cm, 1916. MNBA adquisición en Salón Nacional de Pintura. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/5991>

Benito Quinquela Martín (Buenos Aires, 1 de marzo de 1890- ibídem, 28 de enero de 1977), *Descarga de carbón con grampas* (1928), óleo, 220 x 200 cm / Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe.

http://www.artefe.org.ar/Archivos/noticias_imagenes/174.JPG

Víctor Cunsolo (Vittoria, provincia de Siracusa, Italia, 1898 - Lanús, Buenos Aires, 1937), *El puerto* (1930). Óleo sobre cartón, 71 x 80, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.

http://cvaa.com.ar/02dossiers/la_boca/imagenes/artistas/grande/cunsolo_04_gr.jpg

Fortunato Lacámara (Buenos Aires 1887 – 1951), *Desde mi estudio*, 1929, óleo sobre tela 104x76. Ubicación desconocida. <https://www.pinterest.com/pin/416020084302725593/>

Prilidiano Pueyrredón (Buenos Aires 1823-1870), *Paisaje de la costa (San Isidro)*, acuarela sobre papel 16.5 x 24.7. Sin fechar. Museo Nacional de Bellas Artes.

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3174>

Prilidiano Pueyrredón (Buenos Aires 1823-1870), *Paisaje (Tres Bocas, Tigre)*, acuarela sobre papel, 19 x 27 cm. Sin fechar. Museo Nacional de Bellas Artes.

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3179>

Justo M. Lynch (1870 Martínez, Bs.As.–1953 Buenos Aires), *Costa del río*, óleo sobre cartón, 23 x 34.5 cm. 1906. Ubicación desconocida.

<http://www.artnet.com/artists/justo-m%C3%A1ximo-lynch/costa-del-rio-hDufOj0AWDnszPSTX9KmsA2>

Horacio Butler (1897 – 1983, Buenos Aires), *Paisaje del Delta*, óleo sobre tela, sin fechar, sin dato de medidas. Ubicación desconocida.

http://sudeste-perceptografia.blogspot.com.ar/2015_12_01_archive.html

Xul Solar (1857 San Fernando, Bs.As. – 1963 Tigre, Bs.As.), **Proyecto Fachadas de las casas del Delta** (1954), acuarela sobre papel. Museo Xul Solar – Fundación Pan Klub.

[http://www.xulsolar.org.ar/coleccion.html#prettyPhoto\[portfolio1\]/65/](http://www.xulsolar.org.ar/coleccion.html#prettyPhoto[portfolio1]/65/)

Prilidiano Pueyrredón (Buenos Aires 1823-1870) *Paisaje con Barcos (1862)*, acuarela sobre papel 17 x16 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/308>

Justo M. Lynch (1870 Martínez, Bs.As.–1953 Buenos Aires), *El Río de la Plata* (1930), óleo sobre tela, sin medidas. Colección Particular.

<http://www.histarmar.com.ar/Pinturas/Lynch/ElRiodelaPlataEnero1930.jpg>

CAPÍTULO 5

La modernidad paradójica: el pintor Camilo Egas y el Indigenismo en Ecuador

Claudia Helena Lorenzo

El Modernismo en los países hispanoamericanos fue una fuente de polémicas en el Siglo XX. Se discutió acerca de la noción misma de Modernismo; de quiénes fueron sus precursores; sus puntos de vista; su fecha de inicio y de finalización, llegando a haber posturas contrapuestas extremas y otras, más sincréticas entre aquellas. Las posiciones antitéticas presentaban al Modernismo en un caso, como carente de una visión americanista, y en la otra, como la búsqueda de una expresión artística genuinamente americana. Reinan la heterogeneidad y las contradicciones.

Abordar el Modernismo ecuatoriano como un fenómeno tardío respecto de producciones europeas, no aporta a cuestiones medulares del concepto.

Las nuevas aproximaciones al Modernismo latinoamericano muestran de forma diferente las “supuestas insignificancias y asincronías” sucedidas en el país (Handelsman, 2002, 44-45).

Michael Handelsman define al Modernismo en Hispanoamérica como un “fenómeno sincrético; como una actitud; una búsqueda de Modernidad y una época proteica” (p. 45). Se pone así en discusión la idea de que hubo una escuela o una generación modernista. Por el contrario, habrá características de individualidad, una orientación cosmopolita, producciones multifacéticas y también, contradicciones. Llega a haber una superposición de estéticas.

Pensar el Modernismo como una actitud implica pensarlo como una reacción contracultural al mercantilismo y al utilitarismo de la época. Los artistas defendieron el arte y la cultura con preciosismos y valores clásicos como la belleza. La crítica instalada los calificó de escapistas y artificiales.

El Modernismo que busca la modernidad puede ser explicado por Octavio Paz: “lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad sino por su heterogeneidad” (Paz, 1974,16). El mismo autor expresa que los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos. Los modernistas americanos no renegaban de América: solo de su realidad local. Si hubo algún tipo de fuga o evasión fue hacia una América contemporánea de la actualidad universal. (Paz, 1969,19)

El Modernismo debe verse como una época en evolución. Al tratarse de un fenómeno sincrético y pluralista, no puede abordarse desde una definición de estilo y/o temática. Hay que

enmarcarlo en un esquema amplio y flexible, es decir, epocal (Handelsman, 2002). Es la única manera de encontrar coherencia en un sistema que la resiste.

Debe verse como un movimiento general en el que conviven escuelas y estilos diversos como el naturalismo, el simbolismo y el impresionismo. Por otra parte, hay una revisión histórica que se plantea qué conservar de lo antiguo y cómo variar hacia ideas modernas.

La complejidad del Modernismo en Ecuador coincide con el planteo de Matei Calinescu: "Hay dos modernidades interdependientes y contradictorias entre sí. Una es racional, competitiva y tecnológica. La otra, culturalmente crítica y autocrítica, y se dedica a desmitificar los valores de la primera" (Calinescu, 1987, 265). De esta dialéctica surge la consideración de una dimensión social, de una socialización de las producciones artísticas. Los nuevos sujetos sociales que emergen con la revolución liberal de Eloy Alfaro en 1895 desplazan a la aristocracia tradicional, generando un clima de pesimismo, de marginalidad y una crisis de identidad entre algunos artistas y sectores sociales.

Encontramos así múltiples tensiones que atraviesan los campos culturales y sociales en el Modernismo ecuatoriano y de otros países de Hispanoamérica.

Camilo Egas comienza a pintar

En 1916, el pintor Camilo Egas aparece en el campo plástico de Ecuador con una pintura innovadora y diferente por su representación idealizada del indio ecuatoriano, un sujeto social anteriormente oprimido y luego, también invisibilizado.

A mediados del Siglo XIX en Ecuador se elimina el tributo indígena obligado al poder político. Este tributo representa casi el 50 % del presupuesto del Estado Colonial. Era obligatorio para los hombres entre 18 y 50 años. Se pagaba en dinero obtenido de la producción y venta de mercancías y para poder pagarlo, los indios se acogían al "concertaje". El tributo indígena incorporaba al indio al mercado comercial. El tributo era exclusivo de los indios, algo que acentuaba más las diferencias entre ser indígena y no serlo. En el Estado Republicano Ecuatoriano se clasificaba jurídica y políticamente a sus habitantes en dos grupos: Los blancos, exentos de contribución, y los indios, obligados al tributo (Suárez, 2001). Paradójicamente la discriminación de los indígenas respecto de la sociedad y cultura españolas, les proporcionaba un status particular, específico. Podían conservar y recrear aspectos de su identidad étnica y el tributo sostenía sus derechos sobre la tierra y el de un gobierno indígena como el "Cabildo indígena". Tenían además otros derechos y exenciones.

Con la abolición del tributo en 1857 y la declaración de su "ciudadanía", su status legal cambia. Este acto político lo invisibiliza: le quita su identidad diferenciada dentro de la sociedad ecuatoriana. La integración del indígena como ciudadano lo deja fuera de regulaciones estatales y legales propias.

Frente a este estado de situación a partir de 1895, los intelectuales y políticos liberales deciden hacerlo visible nuevamente mediante un discurso jerarquizador y la representación que la pintura hará de ellos. El Indigenismo de Camilo Egas entre 1910 y 1922 es funcional a este discurso.

Egas rompe con el sentido documental del Costumbrismo y con el paisaje realista decorativo de sus coetáneos. El avance de Egas llega hasta un cambio en la representación del cuerpo del indio, diferenciándola del relevamiento de rasgos hecho por ilustradores para los Libros de Viajeros desde la Colonia en el Siglo XIX. La Pintura costumbrista y los Libros de Viajeros aludían directamente al tipo étnico, a la jerarquía social de clase, a su filiación de linaje y su género, así como al tipo de trabajos que realizaban, todo ello de manera informativa y esquemática. Estas imágenes destinadas a la fruición de extranjeros coincidían con la visión que las élites terratenientes nacionales tenían del indio. La pintura costumbrista sirvió ideológicamente a la clasificación y ordenamiento de quienes eran considerados diferentes e inferiores (Pérez, 2004).

Los medios de representación del indígena en las dos primeras décadas del Siglo XX tienen connotaciones de naturalezas social, política, cultural y económica. La producción visual de esta nueva imagen indígena fue impulsada por una burguesía comercial costera, embarcada en la Modernidad, y que se consideraba a sí misma progresista. Se trata de una creación ajena a la autoconciencia india. Es por esto que le cabe el calificativo de "indigenista" y no de "indígena".¹

La nueva imagen de los pueblos originarios se corresponderá hacia 1910 con normas académicas legitimadas y una figuración influenciada por el Modernismo de Ignacio Zuloaga y Hermenegildo Anglada Camarassa, quienes también fueron maestros del pintor indigenista peruano José Sabogal en España. Ambos pintores españoles estuvieron alineados con una pintura regionalista en su contenido y con lecciones del postimpresionismo en términos técnicos y compositivos.

La aproximación modernista ecuatoriana a la figura del indígena opera con preceptos de la formación académica clásica y con la estilización de un canon anatómico europeo. El uso del color y la relación figura-fondo denotan influencias impresionistas y postimpresionistas.

Las evocaciones clásicas se encuentran en la estilización de los cuerpos; en los gestos; en ornamentos asociados con frisos helénicos y la ubicación de las figuras en primer plano. Egas coincidió con la visión clásica en tanto ésta es una idealización de la figura y sus representaciones de indios fueron una representación simbólica ajena a lo real pero según las necesidades de la nueva nación: es la imagen que provee el origen y la identidad a esta nueva nación moderna.

¹ El uso de términos como "indio" e "indigenismo" se corresponden con el léxico utilizado en el período estudiado y también, por estar presentes en la bibliografía consultada. El apelativo "Indianista" se contrapone a "Indigenista" en tanto denota una aproximación auténticamente indígena. El paso del Indigenismo al Neoindigenismo es un adelanto en las Ciencias Sociales: revalorizó el mundo de los pueblos originarios. El Indianismo, como intervención y discursos de intelectuales indígenas, crea una autopercepción de sus grupos étnicos y hace comprensibles los movimientos étnicos modernos del Ecuador (Ibarra, 1999).

El canon clásico enaltece y dignifica y a su vez, neutraliza al indio como sujeto social real y conflictivo (Pérez, 2004, 159). Según Pérez, las representaciones de indígenas realizadas por Egas en este primer período configuran una “Política del Cuerpo”. Sus cuerpos se equiparan a los producidos por la tradición clásica europea. Esta aproximación al origen greco-romano, cultural y artístico de Occidente les otorga un mayor valor.

Obras e influencias

Camilo Egas debe haber recibido en su formación temprana la influencia del Modernismo de sus maestros extranjeros en la Escuela de Bellas Artes de Quito. Tanto en los países latinos como eslavos, el Modernismo reivindicó los sentimientos nacionalistas afirmando los valores étnicos de las culturas populares, folklóricas, idealizadas, para conformar las identidades nacionales. Las nuevas proporciones y el cromatismo de impronta impresionista lo alejan del realismo fotográfico y del claroscuro.

La tendencia modernista se afianza en Egas luego de su primer viaje a Europa. A su regreso en 1916 pinta *Las Floristas*, *El Sanjuanito* y *Saumeriantes*. Hacia 1918 retrata indígenas como *El indio Mariano*, con la visión del Renacimiento italiano: perfiles duros de líneas puras. Deja ver su interés en resaltar el carácter y la fuerza étnica, rescatar su dignidad, al igual que José Sabogal en Perú. Es una actitud desafiante y novedosa en Ecuador.²

En el año 1920 regresa a Europa. Son años de cambios políticos y económicos en Ecuador y busca un ambiente más amplio en el plano artístico. Allí reafirma su tendencia nacionalista.

A su regreso en 1922 pinta por encargo una serie de 14 obras de temas indigenistas para la Biblioteca Americanista del Instituto dirigido por el arqueólogo Jacinto Jijón y Caamaño. En ellas utiliza las proporciones de la morfología europea (canon de 7 cabezas y media), muy diferente a la indígena. Diversifica las escenas, se vuelven más teatrales; da importancia al paisaje y se acerca al naturalismo. Utiliza el color de modo simbólico.

En estas primeras obras se encuentran elementos de la iconografía precolombina y diseños precolombinos, como los presentes en la obra *El Sanjuanito*: fajas del diseño textil encuadran las secciones de la imagen. Estos elementos aportan a la identidad ecuatoriana de la nueva nación. “Los poetas y pintores modernistas identificaban al mundo precolombino con el de la antigüedad clásica (europea)³ para proveer a las jóvenes naciones americanas de un mito de origen como el de Europa” (Pérez, 2004, 163).

Estas primeras aproximaciones son un tiempo de transición: inicia con una temática comprometida con sectores populares para luego derivar en experiencias más radicales.

En esta primera etapa nos encontramos con una grandísima paradoja: Camilo Egas es precursor e innovador utilizando cánones y convenciones europeas de la Antigüedad clásica. El

² Las obras de Camilo Egas mencionadas en el texto pueden encontrarse en Internet buscando “Imágenes de (título de la obra) de Camilo Egas” o mediante “Imágenes obras pictóricas Camilo Egas”.

³ El paréntesis es mío.

indio es revalorizado y realzado por la idealización de la figura humana clásica greco-romana. Y la estilización, siguiendo al modernismo español, lo hace moderno. La representación clasicista produce una ruptura con tendencias plásticas anteriores. Lo clásico se vuelve moderno por el sentido de ruptura con el Costumbrismo y la Pintura Documental de los pintores viajeros del Siglo XIX.

Arte, arqueología y política

El indio será integrado a la sociedad por la intelectualidad y la política nacionalista. Ya sucedida la Revolución Mexicana y la influencia del socialismo hacia 1910 y siguiendo sus planteamientos, el indígena deja de ser un problema meramente racial y se desplaza el foco hacia las desigualdades sociales y económicas también. Y la forma de integración a la sociedad blanca y mestiza será producida por una educación dirigida, superior y contemporánea, llamada por algunos “el blanqueamiento cultural”, con la carga de un fenómeno de “aculturación”. En el *Fondo Documental Camilo Egas*, aparecen las afirmaciones realizadas por el pintor en una entrevista de 1931: “La vida y la organización indígenas están condenadas. La cultura nativa se ha degenerado y despedazado desde la conquista española”. “Los indios deben aprender la civilización blanca, métodos e ideas modernas. De otro modo están condenados a aún mayor opresión y degradación”. De estas declaraciones pueden desprenderse interpretaciones opuestas: en un caso, Egas podría estar adhiriendo a la aculturación. Pero también podría plantearse, como José Carlos Mariátegui, ideólogo del Indigenismo Peruano, que la educación es el instrumento para la integración y el progreso. Aspiraba a la creación de un Nuevo Perú y de un Hombre Nuevo, incorporando todos los conocimientos innovadores contemporáneos mundiales. ¿Estas aspiraciones tienen necesariamente connotaciones racistas? ¿O se trata de una alternativa para defenderse de “lo otro” en términos de civilización hegemónica? ¿Una práctica Antropofágica en Ecuador?

En ausencia de un discurso especializado en etnografía, en artes populares y en folklore, la Arqueología con sus investigaciones ocupará esa función en el ámbito del Arte. Entre 1915 y 1923, Camilo Egas dio al indio la relevancia de la esencia de la nacionalidad ecuatoriana. Su valorización da inicio al Indigenismo como precursor.

Para 1909 las artesanías indígenas carecen de demanda y de interés. Pero paralelamente existe la actividad de coleccionistas. Se forman colecciones arqueológicas por y para arqueólogos, para Museos y para aficionados. En ese mismo año se presentan colecciones de objetos arqueológicos incaicos y el Museo de la Universidad de Quito contaba con piezas arqueológicas, de arte y de etnografía, vestuario y utilería inca y del Oriente ecuatoriano. La Arqueología tuvo un papel importante en la concepción de una cultura nacional moderna. Aportó a la definición de la identidad nacional.

Frente a la postura del blanqueamiento cultural, José Pablo Traversari, Director General de Bellas Artes, diserta sobre la intelectualidad de los aborígenes como fuente de inspiración para

el futuro y sobre la “expresión de un pensamiento regional superior en el arte azteca, incásico o indígena general de América” (Traversari, 1915, en Pérez, 1993, 1). Este discurso es coherente con un pensamiento americano idealista de la época, que propone a América Latina como un espacio ideal, si es reconstruido con sus características propias y específicas (Pérez, 1993). José Gabriel Navarro, director de la Escuela de Bellas Artes, Profesor de Historia del Arte y de Estética, considera que las producciones precolombinas son arte por su originalidad y por lo mismo, dan sentido al pensamiento nacionalista. El arte tiene una función social: debe estar vinculado con su medio y defiende el nacionalismo en el arte: el arte en América debe ser americano. Su enseñanza debe tener bases nacionales, inspiración propia, siguiendo su ambiente y su época (Navarro, 1912? en Pérez, 1993).

La Arqueología aportó sustento al pensamiento nacionalista. Estos basamentos idealistas y nacionalistas pudieron influenciar la visión del indígena de Camilo Egas. Entre 1915 y 1923, su pintura los tiene como protagonistas excluyentes, con sus danzas, sus rituales, sus costumbres y atavíos, ponchos, rebozos, fajas, collares, que aparecen incluidos en las imágenes como marcos de encierro, ornamentos y ambientaciones.

La crítica lo pondera por tratar temas nacionales y autóctonos de una manera nueva. Estas obras de temática indigenista iniciales lo convierten en el precursor del Indigenismo, que se desarrollará en las décadas de 1930 y 1940. Pero todas las etapas del indigenismo pueden encontrarse en la propia obra de Camilo Egas (Pérez, 1993).

Camilo Egas, viajero

Dentro de la producción plástica de Camilo Egas nos encontramos con otras dos etapas siguientes más referidas al tema del indio ecuatoriano. Egas viaja a Francia donde permanece entre 1923 y 1926. En París, tras conocer a Picasso, a Modigliani y a otros artistas, se replantea y cambia sus recursos y metodologías plásticas. Cambia radicalmente su lenguaje. Aborda la figura del indígena con cuerpos volumétricos, de factura tosca e irracional, abandonando todo preciosismo modernista (Svistoonoff, 2006). El contenido de las imágenes es crítico y de rechazo a las instituciones oficiales. En Europa, lo diferente puede generar una afirmación de lo propio.

Retorna a Quito en 1926. Junto con intelectuales jóvenes como Pablo Palacio, Guillermo Latorre, Jorge Reyes, Gonzalo Escudero entre otros, crea la Revista Hélice y abre la primera Galería de Arte siguiendo el ejemplo europeo. Su actividad fue resistida por el provincianismo quiteño, la situación económica ecuatoriana y la inercia mayoritaria a favor del status quo. Así es que Camilo Egas se embarca en 1927 hacia Nueva York con pasaporte diplomático. Allí entra en contacto con movimientos sociales y produce, hacia 1931, una pintura de denuncia, verdaderamente indigenista, antes que Eduardo Kingman y Diógenes Paredes.

Comienza su estadía en Nueva York dando clases como profesor particular de pintura y se instala cerca de Union Square y los subterráneos de la Calle 14. En 1929 inicia su relación con

la New School for Social Research (Nueva Escuela para la Investigación Social) en la que es contratado como el primer profesor de arte de la Institución. Fue el fundador de los Talleres de Arte y el director de ese Departamento entre 1935 y 1962, fecha en la que fallece.

En la New School conoce a José Clemente Orozco, de quien recibe influencias artísticas. En 1931 realiza su primera exposición individual en la New School con Pinturas de los Indios de Ecuador. En esa circunstancia, capta la atención del crítico de arte del New York Times, Eduard Alden Jewell, quien seguirá con entusiasmo la obra y la trayectoria de Egas desde este momento.

En 1932 crea en el subsuelo de la New School un mural en tela llamado *Festival Ecuatoriano*, con el tema recurrente de los indígenas, en sus rituales festivos. Este mural se inauguró al mismo tiempo que los de José Clemente Orozco y Thomas Benton. Los colores tierras y azules y la composición triangular se relacionan con características del arte y de la arquitectura inca. Los colores usados salen de arcillas coloreadas, que cuentan con componentes grasos propios para su fijación cuando son usados al fresco. Egas explica que la supervivencia de la obra es idéntica a la de la cerámica por tratarse de componentes minerales naturales sin adulterar, con los que sobrevivirá sin deteriorarse.

Se involucra con causas sociales y proletarias y de pensamiento progresista. Su pintura se compromete más con los desposeídos. Son obras de este período *Desocupados* (1932), *Trabajadores sin hogar* (1933) y *La Calle 14* de 1937. Las imágenes presentan un gran rigor compositivo. Los colores se acotan a tonos tierras; aparecen texturas y juegos espaciales.

En 1934 concluye dos murales más en la New School: *Cosecha Ecuatoriana* y *Cosecha Norteamericana*, realizados sobre lienzo como el "Festival". Sus protagonistas son campesinos retratados en forma monumental. La aglomeración de las figuras hace pensar en la influencia de Orozco (Svistoonoff, 2006).

En 1935 Egas es ya una figura en el ámbito del arte estadounidense. Para esa fecha ha realizado una cantidad de exposiciones individuales y colectivas y ha mostrado su ductilidad y apertura generando performances como la de la Biblioteca Pública de Nueva York, The Green Pastures. Ha ilustrado novelas; ha participado con obra en la muestra de Posters de la Galería Delphic Studios; integró el colectivo de artistas Contemporary Artist y ha recibido el honor de ser nombrado miembro de The Lower New York Art Council, siendo el único latino incluido en ese consejo.

El Mural de Camilo Egas en la Feria Mundial de Nueva York de 1939

En 1938 el gobierno de Ecuador firma un documento en Nueva York para la participación del país en la Feria Mundial que tendría lugar en esa ciudad en 1939. Se establecía la

construcción de un Pabellón ecuatoriano dedicado a la promoción de exposiciones, productos comerciales y otras actividades relacionadas con el país y sus pobladores.

El Ministro del Exterior, Tobar Donoso, nombra al pintor Camilo Egas, “Comisionado de Bellas Artes” para la intervención de Ecuador en la Feria. El contrato firmado por Egas establecía la realización de dos obras murales para ser presentadas en el Pabellón de la Feria de Nueva York en 1939 y en la Exposición Internacional Golden Gate, que se realizaría en 1940 en San Francisco, Estados Unidos. Su trayectoria y el reconocimiento de la crítica, lo hacían el artista a elegir para representar a Ecuador. El mismo New York Times anunciaba la participación de Egas en la Feria, asistido por Eduardo Kingman y Bolívar Mena Franco, quienes habían sido convocados por concurso público. Los murales tendrían la función de mostrar aspectos del Ecuador y sus “atracciones típicas”, según el periódico en septiembre de 1938.

El Tema del Evento era “El Mundo del Mañana”, considerando el entusiasmo social surgido por los avances científicos y tecnológicos previos a la Segunda Guerra Mundial. Este hecho histórico hará cambiar esta visión en Ferias posteriores. La Feria fue inaugurada con la presencia de Franklin Roosevelt y el Pabellón de Ecuador por el Cónsul Durán Ballén, quien en su discurso de apertura hizo referencia a los sombreros de paja, al cacao y a los jugos de naranjilla sin referencia alguna a los murales ni a Camilo Egas (Barrera- Agarwal, 2010). El Cónsul escribe al ministro del Exterior que la obra arquitectónica, también diseñada por Egas con estructura de acero y estuco, con mural exterior, tuvo una buena acogida pero que el tema del mural interior debió haber sido más adecuado, causando molestia en la colonia ecuatoriana en Estados Unidos.

El mural tiene como figura dominante a una mujer india semidesnuda y descalza, acompañada con otros episodios de indígenas en estado de pobreza y atraso. Las autoridades y otros compatriotas temen que Ecuador sea visto y considerado según estas imágenes. Los bocetos y las fotos de autor anónimo de este mural se encuentran en la Biblioteca Pública de la ciudad de Nueva York.

El contrato entre Camilo Egas y el Gobierno ecuatoriano acordaba que el mural se realizaría en paneles removibles para luego, ser enviados a Ecuador. El tamaño del mural, 18,2 x 8,5 metros, hacen pensar que debió haberse pintado en un taller de grandes dimensiones en la ciudad de Nueva York. Los diplomáticos ecuatorianos deslindaron su responsabilidad sobre las imágenes del mural argumentando que no habían tenido acceso a la obra con anticipación. Esperaban una producción visual que favoreciera la promoción turística del país y el comercio de productos con rentabilidad para particulares (Barrera- Agarwal, 2010)

Acompañan a la monumental imagen femenina del mural, indígenas ligados al cultivo de la tierra en un suelo árido y montañoso, con mazorcas secas y caídas en primer plano. La figura de la mujer es muy potente, rodeada de hombres, otras mujeres y niños. Sus rostros revelan la dureza de sus vidas y su soledad. Algunos siegan el trigo; otros transportan atados colgados de sus frentes. Aparecen el ganado, los tejidos con telar y hay alusiones a la actividad minera. Solo otros dos grupos que flanquean a la mujer central, no se corresponden con el sentimiento

general de la obra: a la derecha hay un conjunto de hombres en actitud de protesta y a la izquierda, dos niñas con una canasta, que trazan dibujos en la tierra. El New York Times entrevista a Egas, quien expresa: "(El Mural) quiere simbolizar no solo el pasado y el presente, sino el futuro del Ecuador. He intentado mostrar todas las variadas actividades del Ecuador, la cosecha de productos, la minería, los tejidos y demás. No hay especial significado en la mujer india que domina el mural. Ella simplemente representa al Ecuador y a nuestro ancestro indio"⁴.

Al momento de esta realización para la Feria no había un antecedente semejante en el arte ecuatoriano. Por otra parte, Egas ya había pintado otros murales y obras con evocaciones surrealistas y con una estética de denuncia. Paradójicamente, frente a las críticas valorativas recibidas por la participación de Egas en la Feria, no existe ningún documento oficial ecuatoriano que mencione el mural ni que lo haya registrado en fotografías. Sin embargo, la Enciclopedia Americana coloca a Camilo Egas a la altura de Diego Rivera y de José Clemente Orozco.

En 1940 las autoridades de relaciones exteriores ecuatorianas le retiran a Egas su pasaporte diplomático con el que había viajado desde su primera salida al extranjero para formarse. Tuvo que viajar a Cuba para conseguir otro, común, y una nueva visa para residir en Estados Unidos. El gobierno ecuatoriano cancela la participación del país en la Feria de 1940. De esta forma, se abandona tanto el Pabellón como el mural de Egas, Kingman y Mena Franco y demás objetos que se encontraban allí.

El Comisionado de la Feria intenta por todos los medios a su alcance que Ecuador responda por su patrimonio, ya que el convenio de participación en la Feria contemplaba claramente la demolición de los pabellones extranjeros para el emplazamiento de un parque público. Camilo Egas se encontraba imposibilitado de intervenir, relevado de su cargo, para preservar la obra. No habiendo recibido respuesta, es de suponer que el mural fue destruido en la demolición del Pabellón en el año 1941 (Barrera-Agarwal, 2010).

El mural de Egas, Kingman y Mena Franco no figura en el patrimonio artístico ecuatoriano ni materialmente ni bajo ninguna otra forma de registro.

Conclusión

La Modernidad es conflictiva, contradictoria, es un tiempo "histórico confuso, desorientado y de transición" (Handelsman, 2002, 51). El Modernismo es la expresión del conflicto social, político y cultural de la crisis de fin de Siglo XIX y los lenguajes artísticos se subordinan a esas necesidades. "Lo que se considera hoy modernidad en Ecuador...tiene sus orígenes en el modernismo, que, pese a sus orígenes elitistas, abrió nuevos derroteros" en el intento de liberarse de su pasado colonial (Handelsman, 2002, 57).

⁴ *Art of Egas sets motif for Ecuador*. New York Times 12 de junio de 1939, en Barrera-Agarwal, M.H (2010, 10)

Desde algunos sectores, puede hablarse de una identidad paradójica: “tener sangre india y mestiza y querer ser culturalmente blancos...los modernistas (vivieron) intensamente la subyugante antítesis de la sangre y de la cultura”, antítesis que se extiende a la política y a la economía (Arias Michelena, 1981, en Handelsman, 2002, 189).

El artista moderno ecuatoriano opuso resistencia al utilitarismo y mercantilismo dominantes. Encarnó en simultaneidad una identidad idealista y contestataria. Fueron ellos los que iniciaron una nueva concepción del arte y de la función del artista. Entre las paradojas de la Modernidad ecuatoriana se encuentran también las siguientes: los jóvenes modernistas ecuatorianos lucharon contra los planteos capitalistas, sosteniéndose en valores anacrónicos y elitistas. También Camilo Egas los sostuvo en sus comienzos como precursor indigenista.

Quienes se rebelaban contra la cultura imperante pertenecían a estratos sociales altos y medios, a los que atacaban precisamente. Así se hace patente la afirmación de Renato Poggioli: un arte de Vanguardia (ruptura) sólo es posible dentro de una sociedad burguesa (Poggioli, 1964). La burguesía capitalista es la condición de posibilidad de la existencia de las vanguardias. Pero tradición y ruptura coexisten y el Modernismo se extiende porque no hay procesos de cambio inmediatos en el gusto vigente ni en las tendencias políticas. Handelsman atribuye a esta época moderna los rasgos siguientes: Conocimiento, vago; conciencia, incompleta; y resistencia a sus avances.

En el transcurso de su producción artística, Egas fue cambiando sus influencias dominantes y su lenguaje plástico, cuidando con atención sus procesos internos. Su obra y su trayectoria siguieron por expresiones consideradas surrealistas hasta llegar al expresionismo abstracto para volver nuevamente al tema del indio ecuatoriano. Los conflictos con el gobierno de su país, entre otros motivos, lo mantuvieron alejado pero sin abandonar la temática de las etnias del Ecuador.

En 1956 regresa a Quito para exponer en el Museo de Arte Colonial de esa ciudad: La muestra fue auspiciada por La Casa de Cultura Ecuatoriana, estando en la presidencia de la entidad el Doctor Benjamín Carrión. Corrían otros aires. “Era un pionero, un mito más de la nueva identidad” (Svistonoff, 2006, 9).

Referencias

- Anónimo. (1917). *El Criollismo de Egas, C.* Quito: Fondo Documental Camilo Egas.
- Barrera-Agarwal, M.H. (2010). En busca del Mural de Camilo Egas en la Feria Mundial de 1939. *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, 1(31), 79-102.
- Barrera-Agarwal, M.H. (2010). La Saga Neoyorkina de Camilo Egas. En *Ilustres ecuatorianos en los Estados Unidos* (p. 11-31). Cuenca: Universidad Espíritu Santo.
- Calinescu, M. (1987). *Cinco Caras de la Modernidad*, Durham: Duke University Press.

- Handelsman, M. (2002). El Modernismo en el Ecuador y América. En Julio Pazos Barrera (coord.). *Historia de las literaturas del Ecuador. Volumen 4*. Quito: Universidad Andina Simón. Corporación Editora Nacional.
- Ibarra, H. (1999). Intelectuales indígenas, neindigenismo e indianismo en el Ecuador. *Ecuador Debate*, 48 (Diciembre), 71-94. Recuperado de www.flacsandes.edu.ec
- Paz, O. (1969). *Cuadrivio*. México: Joaquín Moritz.
- (1974). *Los hijos del limo: Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez, T. (1993) Apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923). En Alexandra Kennedy Troya (ed.) *Artes "académicas" y populares del Ecuador*, 143-164. Quito: Abya-Yala/ Fundación Paul Rivet.
- (2004). Raza y Modernidad en Las Florista y El Sanjuanito de Camilo Egas. En Ximena Sosa-Buchholz y William F. Waters (comp.) *Estudios Ecuatorianos. Un aporte a la discusión*. (157-165). Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Poggioli, R. (1964). *La Teoría del Arte de Vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Suárez, C. R. (2001). El racismo en el Ecuador Contemporáneo- Entre la Modernidad y el Fundamentalismo étnico. Fundación de Investigaciones Andino Amazónicas (FIAAM). Recuperado de <http://repositori.unm.edu>.
- Svistoonoff, N. (2006) *Tras las huellas de Camilo Egas*. (Tesis doctoral, Quito: Universidad Central de Ecuador).

CAPÍTULO 6

La revista de Arte Augusta: ecos y paralelismos del Movimiento indigenista en Argentina

Jorgelina Araceli Sciorra

El indigenismo¹ fue un movimiento político y cultural que se desarrolló durante las primeras décadas del siglo XX extendiéndose en Latinoamérica por México, Perú, Ecuador, Guatemala, Brasil, Bolivia y Argentina. Su objetivo se centró en las reivindicaciones de los derechos y las costumbres de los pueblos originarios, y en las denuncias de las desigualdades entre los sectores sociales, especialmente el problema “indígena”. Se amplió también la problemática al mestizo étnico o cultural.

El término *indigenismo* alude, en palabras de María Alba Bovisio (2014), a un grupo consolidado de artistas y a una reivindicación general, compleja y contradictoria, según de quienes se trate, de “lo indio”, dado que en su ámbito se desarrollaron diversas corrientes con posturas enfrentadas entre los representantes de la izquierda clasista, encabezada por José Carlos Mariátegui, y los representantes del indigenismo cuzqueño, el cual encontró en el político y periodista José Ángel Escalante a uno de sus más importantes líderes.

En el campo artístico el movimiento se manifestó en expresiones tales como las artes decorativas, el dibujo, la pintura, la cerámica, la música, la danza, la literatura y la arquitectura, entre otras. En la literatura, el indigenismo se desarrolló con parecida intensidad al nativismo rioplatense (orientado al gaucho) y al negrismo caribeño (dirigido a lo africano).

Con el propósito de promover la justicia social, afirma Eugenio Chang- Rodríguez (2009), el movimiento se difundió rápidamente, estimulado, primero por la Revolución Mexicana (1910), y después por la Revolución Rusa (1917). Esta difusión contó también con la adhesión de escritores y periodistas, quienes desde sus revistas y periódicos extendieron éstas ideas. Entre ellos cultivaron el indigenismo, los peruanos Manuel González Prada (1844-1918), Uriel García (1884-1965) y José Carlos Mariátegui (1894-1930), el mexicano José Vasconcelos (1882-1959), el ecuatoriano Jorge Icaza (1906- 78) y el boliviano Fernando Diez de Medina (1908-90). Los seis trataron, junto con otros, de definir y ubicar al indio en el contexto de su ideología, aplicada a la cultura y sociedad hispanoamericana.

Fueron numerosos y diversos los artículos realizados en favor de la causa. Se pueden mencionar entre ellos, los escritos de Manuel González Prada, *Nuestros Indios*, de 1904,

¹ En este capítulo se emplean los términos “indigenismo”, “indígena” e “indio”, dado que los autores citados así lo refieren.

retomado en *Horas de lucha* del año 1924, y los publicados en 1905 en el periódico ácrata *Los Parias* denominados *La cuestión indígena*. En el primero de ellos el escritor denunció la “hipocresía” de los periodistas y políticos autoproclamados indiófilos mientras que en el segundo denunció la protección por parte del poder ejecutivo, Congreso y tribunales, de los explotadores blancos y mestizos.

Herederos del accionar de González Prada, Pedro Zulen y Dora Mayer fundaron el periódico *El Deber Pro-Indígena* (1912-1917), desde el cual se informó sobre las condiciones de vida de las comunidades originarias, se documentó respecto de sus abusos y se publicaron trabajos a favor del amerindio.

Otro de los representantes más activos de este movimiento fue el socialista José Carlos Mariátegui, quien se inició como indigenista en 1924. Publicaciones dirigidas por él, como la revista *Amauta* (1926-1930) y el suplemento *Labor* (1928-1929) promovieron el indigenismo desde sus escritos. De igual modo que lo hicieron *Sierra* (1927-1930) en Lima y el Boletín *Titikaka* (1926-1930) en Puno.

En *Amauta*², se analizó el arte peruano y extranjero así como el contexto histórico y social del país. Su estética fue realizada por el dibujante José Sabogal, quien diseñó una estética indigenista propia que caracterizó la revista mediante la incorporación de una iconografía autóctona en sus páginas. Así en 1926, Sabogal diseñó la conocida “cabeza de indio”, que apareció en la portada del primer ejemplar de la publicación constituyéndose como su imagen identitaria³.

Los ecos de estas voces se reprodujeron por América del Sur a través del editorialismo programático que Mariátegui llevó adelante en colaboración del aprista Víctor Raúl Haya de la Torre, otro importante actor de los derechos de los sectores más vulnerables del Perú, los cuales fueron representados en la revista que dirigió, denominada *Claridad*.

En la Argentina, el movimiento indigenista ejerció cierto influjo en el campo artístico e intelectual favorecido por un contexto centrado en la búsqueda de una esencia nacional en germen. Con el objetivo de profundizar dicha cuestión, en este artículo se analizarán las posibles influencias de la corriente indigenista en el arte argentino presentes en las páginas de la revista de arte *Augusta* (1918-1920).

Problemáticas contextuales

Con el objetivo de enfrentar el “peligro” que la creciente inmigración de principios del siglo XX significaba para el Estado argentino, el arte ocupó un lugar privilegiado en el fortalecimiento de la identidad nacional.

² Sobre la Revista *Amauta*, ver el capítulo 11 del libro de cátedra anterior, Sciorra (2015).

³ Sobre José E. Sabogal ver el capítulo 10 del libro de cátedra anterior, Lorenzo (2015).

Siguiendo el análisis de Maristella Svampa (2010), la Argentina (desde 1880 al Centenario) se ve atravesada por cuatro grandes *cuestiones*: la 'cuestión inmigrante', la 'cuestión social', la 'cuestión nacional' y 'la cuestión política'. Y desarrolla:

La Argentina de 1882 a 1912 es una sociedad que presenta así diversos polos conflictivos: junto a la naciente "cuestión obrera" existe también la "cuestión inmigrante"; a menudo fusionadas, pero en otras ocasiones distinguidas. Las más de las veces, es posible observar un rechazo por la conceptualización de lo social, y entonces la llamada "cuestión social" es leída a través de la oposición entre lo nativo y lo extranjero. Pero ambas problemáticas tienen evidentemente puntos de encuentro y pueden ser fácilmente fusionables: uno de los elementos que presentan en común es su condición de "exóticas" con respecto a la sociedad argentina. En efecto, "exótica" es la palabra de orden que a menudo sintetiza y reúne distintas problemáticas que recorren la época. "Exótica" es dicha masa por extranjera y opuesta al elemento nativo; "exótico" su universo lingüístico y cultural, pero "exóticas" son también esas masas obreras en virtud de su ideología contestataria y revolucionaria. "Exóticas" porque ellas amenazan con deformar la fisonomía nacional. "Exótico" es también el progreso que se asocia en su materialidad a las masas cosmopolitas, portadoras de dichos valores (el inmigrante ambicioso y arribista).

La obsesión apolítica se presenta así bajo la figura de lo exótico, que remite a los distintos polos de conflictualidad nacidos del proceso de modernización y configura un nuevo fantasma de la barbarie desde el antimodernismo naciente. (pp. 100-101)

Así pues, ante la creciente necesidad de consolidar las raíces argentinas hacia el interior de la nación y de exaltar aquellas figuras que resultaron eficientes para tales fines, se privilegió la tradición como un programa de Estado. Fue en ese contexto en el que se pudieron difundir por el país las ideas provenientes del movimiento indigenista, las cuales resonaron con intensidad en el pensamiento de intelectuales y artistas de la época.

***Augusta* (1918- 1920)**

La revista de arte *Augusta* tuvo una tirada reducida de treinta y un números. Los primeros siete se publicaron en 1918, y los restantes aparecieron con una tirada mensual de enero a diciembre. La revista podía adquirirse mediante suscripción semestral o anual a un valor de \$ 6 o \$ 12, respectivamente. La editorial también ofrecía a la venta el Volumen I, de 1918, a un costo de \$ 14 (faltándole el primer número), el Volumen II, de 1919 (completo) a \$ 11 y los números atrasados a un precio de \$ 2. (Precios al año 1920)

La dirección de *Augusta* se integraba por un director literario y un director artístico. El primero fue Manuel Rojas Silveyra, escritor y crítico de arte; y el segundo el pintor Franz Van Riel.

En el sumario del primer ejemplar, su director, Rojas Silveyra, estudió la obra escultórica de Alberto Lagos; el crítico español Beruete y Moret, trazó la biografía del pintor valenciano Manuel Benedito; Atilio Chiappori analizó las aguafuertes de Rodolfo Franco; Enrique Prins trabajó el arte decorativo; Cupertino del Campo dedicó una mirada retrospectiva a la última Exposición del artista uruguayo Pedro Blanes Viale y Ernesto de la Guardia ofreció una necrología del compositor francés Claudio Debussy. Este primer ejemplar contó también con reproducciones de obras escultóricas, pictóricas y aguafuertes de artistas argentinos y una sección de decorados del interior. Tuvo además la colaboración de prestigiosos escritores y especialistas del país.

Entre los temas tratados en *Augusta* se pueden encontrar notas referidas a exposiciones de los salones de la época; biografías de artistas argentinos o extranjeros; exhibiciones de arte, individuales o colectivas; reseñas de arquitectura, cerámica, artes decorativas y otros escritos pintorescos y exóticos. Se incluyó entre las secciones, "La plástica de Augusta", la cual contuvo algunas obras de artistas y sus precios de ventas y un espacio para las "Opiniones de la prensa", el cual resulta de suma importancia al momento de caracterizar a esta publicación.

Opiniones de la prensa

Fueron numerosas y muy positivas las opiniones otorgadas por la prensa sobre la revista. En este apartado se transcriben algunas que resultan significativas para su descripción:

AUGUSTA. - Ha aparecido el primer número de "Augusta", nuestra revista de arte, que se propone aportar su concurso a la obra de la educación del sentido estético. Publicación sumamente interesante, une a la impecable presentación tipográfica, a los nítidos grabados, un material ameno de divulgación artística y de crítica elevada. Significa un verdadero esfuerzo que bien merece reconocimiento y la compensación legítima del éxito, sobre todo si prosigue en la senda que trazan sus palabras preliminares: infundir entusiasmo en la gente joven que consagra su vida al noble culto de la belleza.

Trae a la lucha un poco de sano optimismo: <<frecuentemente se oye decir, aduce, que en nuestro país no hay ambiente artístico, cuando, lo que falta, en realidad es la pasión del esfuerzo y la virtud de la perseverancia, porque el artista, como el peregrino, debe santificar con su fatiga los senderos más espinosos>>. Y los directores de <<Augusta>>, señores M. Rojas Silveyra y Franz Van Riel, ventajosamente conocidos en nuestro mundo artístico, han sabido exponer con ejemplo de su esfuerzo la razón y bondad de tal prédica".
(La Prensa)

AUGUSTA. - Con este título acaba de aparecer, lujosamente editado, el primer número de una revista mensual de arte, tan admirablemente impresa como bien

cuidada en la parte literaria, en la elección de los elementos ilustrativos y en el orden de sus diversas secciones.

Es un hermoso esfuerzo para contribuir a la cultura artística pública, digno de ser estimulado y secundado [...]. (La Nación)

AUGUSTA. - El distinguido escritor y crítico de arte señor M. Rojas Silveyra, preocupado siempre por la difusión de la alta cultura pública, ha emprendido la valiente tarea de dotar a nuestro ambiente artístico de una revista que, como las grandes revistas inglesas del género, dé mensualmente un cúmulo de impresiones y comentarios sobre las más interesantes y nobles manifestaciones del arte. (La Vanguardia)

AUGUSTA. - Hemos recibido el primer número de una revista de arte que aparece desde ayer en Buenos Aires bajo la dirección de los señores Frans Van Riel y M. Rojas Silveyra.

La nueva revista, que se titula <<Augusta>>, consta de 48 páginas de texto, esmeradamente impresas e ilustradas con numerosos grabados, al modo de las más famosas publicaciones similares de Europa y Norte América, cuyo formato, presentación y elevados propósitos de cultura estética nos recuerda.

Aparece <<Augusta>> auspiciada por los más prestigiosos elementos de la intelectualidad argentina y cuenta entre sus redactores con firmas tan autorizadas como las de Beruere y Moret, reputado crítico español, Cupertino del Campo, director del Museo Nacional de Bellas Artes, Atilio Chiappori, Enrique Prins, Victorio Pica, Ernesto de la Guardia, Marco Sibelius, etc.

Esta revista, la primera en su género que se edita en Buenos Aires y única en Sud América hasta la fecha, por su exclusiva consagración al arte está llamada a ser un valioso elemento de cultura estética y una interesante fuente de informaciones para todas las personas que siguen de cerca el movimiento de las bellas artes, tanto en el país como en el extranjero.

El sumario que tenemos a la vista nos permite apreciar debidamente la índole de esta nueva revista y la generalidad de sus miradas dentro de una materia tan vasta y generosa en fecundas enseñanzas como es el arte. Figuran en él interesantes estudios sobre escultura argentina, pintura española, arquitectura del Renacimiento, decoración, aguafuertes, cerámica y música, sin contar una interesante reseña sobre los últimos acontecimientos artísticos ocurridos en Europa.

Hacemos votos cordiales para que el éxito más halagüeño corone esta auspiciosa iniciativa, que incorpora a las letras argentinas un indicio de cultura artística y un signo de progreso intelectual. (El Orden)

AUGUSTA. - Han visitado nuestra mesa de redacción el primer número de nuestra elegante revista. Al recorrer sus páginas, hemos quedado gratamente impresionados, por el adelanto que ha alcanzado en nuestro país el ramo de las artes gráficas. Su impecable presentación, ha realzado el valor intrínseco de la revista, ya que su material y sus novedosos grabados hacen de ella una de las

más interesantes publicaciones que se editan en el país. Bien es verdad que están a su frente dos artistas, del lápiz y de la pluma, los señores Frans Van Riel y Rojas Silveyra. (Vida Ilustrada)

AUGUSTA. - Con este título ha llegado a nuestra mesa de redacción, el primer número de una revista de arte, que se ocupará de pintura, escultura, arquitectura, cerámica, muebles y artes decorativas en general.

<<Augusta>>, es una importante publicación artística, única, en su género en Buenos Aires, y que está llamada a cumplir una alta finalidad en nuestro mundo intelectual y en el desarrollo de nuestros gustos estéticos.

Hemos ojeado <<Augusta>>, encontrándole abundante material de lectura amena e instructiva y selecto material gráfico. <<Augusta>>, de ser así no solamente cumplirá la sagrada finalidad de difundir los conocimientos y las diversas etapas y evoluciones que ha sufrido el arte, a través de los tiempos y diferentes escuelas, sino que contribuirá al conocimiento de nuestros artistas nacionales y al fomento de nuestras exposiciones.

Dirigen la revista: como director artístico el señor Franz Van Riel y como jefe de redacción el señor M. Rojas Silveyra. (El Argentino)

Además de los mencionados, celebraron también la aparición de *Augusta*, las siguientes publicaciones: *La Mañana*, *El Diario*, *La Razón*, *Plus Ultra*, *Última hora*, *La Época*, *La Nota*, *Atlántida*, el diario platense *El Día*, las publicaciones cordobesas *La voz del Interior* y *La República*, *El Diario de Paraná*, *El Autonomista de Corrientes*, *El Orden de Tucumán*, *El Siglo de Santiago del Estero*, *Los Andes de Mendoza*, *La Opinión de San Luis*; y medios de colectividades extranjeras: *Le Courrier de La Plata*, *Patria degli Italiani*, *Giornale d'Italia*, *Italia del Popolo*, entre otros.

Temáticas indigenistas en las páginas de *Augusta*

Desde los primeros números de la revista se publicaron notas con marcada influencia del movimiento indigenista. Así pues, en el Número 2 de *Augusta*, Enrique Prins escribió el artículo *Decoraciones indígenas de González Garaño. El baile Caaporá*, el cual refiere a la exposición de las ilustraciones realizadas por Alfredo González Garaño para el baile Caaporá, que se exhibieron en Buenos Aires en el Tercer Salón Anual de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertes de 1917. Dicho baile fue un proyecto en común con Ricardo Güiraldes, quien escribió el libreto de la obra – texto que fue puesto en valor en el año 2010, a través del libro *Caaporá, un ballet indígena de modernidad*, editado por el Banco Galicia y Van Riel, con prólogo de Cecilia Smyth y estudio crítico de la historiadora del arte, María Elena Bobino.

La estética de Caaporá, inspirada en la leyenda guaraní del urutaú, buscó conciliar, de igual modo que el texto de Güiraldes, las raíces indígenas con el lenguaje contemporáneo.

Sobre la obra, Hugo Beccacece (2010) para una nota en el diario La Nación, manifestó que en Caaporá, se advierte con mucho detalle la anatomía de los personajes de la historia y se destaca el barroquismo y la suntuosidad de los ropajes que abundan en precisiones. Asimismo, agregó que tanto las ilustraciones de las máscaras como las figuras de hombres y mujeres con vasijas, están resueltas con formas muy sintéticas, casi abstractas, tomadas del lenguaje precolombino.

La obra se creó, según Bobino, como una especie de viaje imaginario hacia el origen, hacia el tiempo en que se confundían el mito y el rito como elementos de cohesión social.

En el artículo de Enrique Prins, se elogió la extrema fineza con la que el ilustrador realizó las imágenes del ballet, así como también, se exaltó la noble condición de los intentos artísticos del pintor.

Entre las ilustraciones de González Garaño presentes en *Augusta*, se encuentran: “cacique”, “grupo decorativo”, “cabeza tatuada”, “Caaporá”, “vaso guarany”, “ñanbú”, “la mujer del vaso” y “payé”. Todas ellas aluden a la cultura guaraní al reproducir su vestuario y sus objetos útiles, lo que posibilita recrear una estética americanista en la obra.

Al finalizar el escrito, el autor efectuó una reflexión en la que manifestó su postura respecto a la problemática indígena. Así lo expresó al decir:

No hemos llegado aún a ver nuestros ejemplares de raza en las manifestaciones de arte superior. Los pocos ensayos realizados han carecido de aquel soplo divino cuya fuente conocemos, para languidecer en el olvido, y morir después. Sólo el arte dramático, - nuestro siempre infantil arte dramático- ha aventurado con su habitual inocencia algunos devaneos. No es del caso debatir el asunto.

Toda iniciativa que tienda a dignificar nuestra vista material explotable, haciendo obra de alta belleza, será prueba de refinamiento de alma y los que ven en la pampa, en el gaucho y sus adminículos el programa de la estética nacional malogra una buena causa, creyendo que la vida pasada se reduce a poetizar, con más o menos lirismos los héroes de Gutiérrez y Ascasubi.

Mayor es el tesoro que guardan las tribus legendarias, sumidas en la penumbra de su época nebulosa, que el del paisano híbrido de las milongas, los entreveros y las puñaladas, parto que digiere fácilmente el populacho y que no ha encontrado, acaso por su índole, artística superante para elevarlo de rango y darle un destino más noble.

Por esto, y por su intrínseco valor, González Garaño, merece más que este sincero comentario, los plácemes de quien entienda que sus ilustraciones están a la altura de su digno empeño. (Prins, 1918, 79)

Dichas ilustraciones fueron expuestas posteriormente en Madrid por iniciativa de Joaquín Sorolla y cuatro años después la Revista Martín Fierro, de vanguardia en el país, reprodujo una de las pinturas del ballet como muestra de una estética americanista que empleó un lenguaje de renovación.

Continuó a este artículo otro de Fernán Félix de Amador (1918), denominado *El arte de la platería*, en el que se exaltó el carácter autóctono y legendario de esta actividad en América. Destacó el autor asimismo el carácter sagrado y estético que tuvo este metal para las culturas originarias en contraposición a la utilización netamente mercantil que hicieron sus contemporáneos. De plata eran los vasos para ofrendas mortuorias que confeccionaron los calchaquíes, ejemplos que tomó Félix de Amador para analizar su artículo. En el mismo, el escritor también criticó el accionar español del yanaconazgo, la mita y la encomienda por ser responsables de la reducción de las comunidades autóctonas. Su postura indigenista quedó plasmada en citas tales como la que a continuación se transcribe:

Fanatismo y codicia hacen alianza contra el precioso arte aborigen. De ahí la desaparición casi completa de estos objetos fundidos para transformarse en doblones, u ocultos en quien sabe que arcas olvidadas. Uno que otro vaso cincelado, algún plato de plata pintada o esmaltada, como el existente en el Museo Británico, que prueba que los indios conocían a fondo el difícil secreto de la aleación de los metales, algún alfiler o aretón, es todo lo que queda de aquel admirable imperio (de Amador, 1918, 80).

El artículo se encuentra ilustrado con piezas de platería colonial que muestran un sahumador colonial de plata labrada; tres modelos de mate colonial de plata repujada; topos, vincha y placas pectorales de arte inca; una cubierta para misal perteneciente a la escuela española del siglo XVI y finalmente un espejo colonial de plata repujada.

La nota concluye con un llamado a la recuperación de aquella tradición considerada "mastoc" por sus contemporáneos. En palabras de Fernán Félix de Amador (1918):

El arte de la platería criolla se va perdiendo poco a poco, con sus hermosos arcaísmos poblados de símbolos y su tradición milenaria americana. ¿No habrá algún artista que recoja el olvidado buril y perpetúe un arte genuinamente nuestro que nos vio nacer a la civilización y fue pretexto tal vez de nuestro primer sueño de belleza? (p.83)

Con el título *Alfarería Americana*, se encuentra otro artículo de Fernán Félix de Amador del año 1918, publicado en el Número 5 de la revista. El texto posee ilustraciones que muestran una urna, un plato y un juro calchaquí, un plato calchaquí con decoración draconiana, un juro con decoración serpentiforme, una urna con decoración antropomorfa y serpentiforme; una urna antropomorfa y huacos peruanos; entre otros.

El escrito refiere al accionar del escultor José Gerbino y del pintor Alfredo Guido, en favor de la renovación decorativa y del renacimiento del arte americano de la arcilla en el país advertible en la muestra de Witcomb, de la que ambos participaron en pro de la alfarería artística argentina.

Se exalta de estos artistas su propósito de renovación decorativa observada en la diversidad de los modelos adoptados - pucos, tazas, zuros, nipos, etc.- así como también en

los símbolos utilizados en los que se entrelazan dibujos geométricos de líneas cruzadas y paralelas con distintas divinidades y atributos.

En el artículo se describen también los tres periodos en los que se dividió a la cerámica calchaquí: el draconiano, el pre-incaico y el incaico; otorgando abundante información respecto de los mismos.

Félix de Amador (1918), impulsó desde sus líneas, la concientización sobre el valor que estas producciones revistieron y advirtió sobre el estado en el que se encontraron las mismas.

De todo este arte legendario de las viejas civilizaciones va quedando muy poco; dispérsanse para sí mismos, olvídense los cánones desusados, y sólo los arqueólogos, allá en el silencio de los museos desiertos, deletrean para sí mismos, el milenario alfabeto que escribiera "Uji", con sus lenguas ardientes. (p. 243)

Otro escrito en el que se observa la importancia que el arte autóctono representó para la época se encuentra en el Número 7 de *Augusta*, en el que una nota de L.E. Moi (1918), describió al *Primer Salón Nacional de Artes Decorativas*. En este texto se mencionó el éxito que tuvo el salón en aquel momento como prueba del creciente interés que este tipo de exposiciones significó "para los que afanosamente tratan de aclimatar aquí la planta todavía exótica del buen gusto". (p.342). En relación a esto, observó el autor, que tanto este salón como *Augusta* tuvieron el objetivo primordial de desarrollar el gusto artístico en el país, "todavía en germen". Propósito que recuerda las palabras de Eduardo Schiaffino presentes en la recopilación de 1910, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*.

El escrito se ilustró con diversas obras y objetos que se expusieron en aquella oportunidad entre los que se pueden mencionar: un "cofre estilo incaico" y una "repisa indígena" por Gerbino y Guido; "alfombras calchaquí y santiagueña" por Clemente Onelli; además de otros objetos como los "almohadones estilizados" por María Fierro; "El jardín romántico" por A. Sirio; el "cofre" por Magdalena Lernoud de Casaubón, entre otros.

De la exposición, lamentó el autor la carencia de un estilo propio, pauta esencial de todo lo que sea ornamentación, puesto que cuando un objeto de adorno no está ceñido a las leyes del canon y del estilo, a su entender, cae fácilmente en la frivolidad y en el mal gusto. Sólo parecen haber comprendido esta cuestión, afirmó Moi (1918), Alfredo Guido, Clemente Onelli, Gutero, la señorita Matilde Fierro.

Las cerámicas y maderas talladas son ídolos de pupila misteriosa, los fantásticos tapices aborígenes, los papeles pintados con ramazones y flores estilizadas, los raros almohadones historiados con liturgias incaicas; este es el arte decorativo, propiamente dicho, porque se aplica a la vivienda humana y tiende a enaltecer nuestra existencia por el hechizo de las cosas bellas dentro de lo que es útil y agradable a nuestros sentidos (p.350)

Hacia 1919, aparecieron otros textos con marcada tendencia indigenista en los números 8, 9 y 14. En el primero de ellos, J. Blanco Villalta escribió un artículo denominado *Alfarería Catamarqueña* y en el número 9, Pedro Blake redactó *Arte Americano*.

En el primero se analizó la sección arqueológica del Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires, ubicado en aquel momento en la Plaza Monserrat. El autor advirtió sobre las malas condiciones de exhibición y de conservación de aquella, enfatizando la precariedad de la construcción que la albergó.

Respecto de la colección, se destacaron las numerosas reliquias en piedra esculpida y cerámica de la cultura productora, así como también su variedad y riqueza ornamental. Describió el escritor el estilo draconiano y el de Santa María, a los cuales pertenecieron los objetos relevados. Se ilustró el artículo con urnas funerarias, estatuillas de barro cocido pertenecientes a los diaguitas de La Rioja, pipas y otros objetos como un amuleto de amor, destacando de sus productores su perfecta conciencia del arte y de la belleza.

El Jefe de la sección citada es el Dr. Eric Boman, hombre de ciencia muy reputado y un excelente amigo, que muestra con agrado y proporciona detalles minuciosos y amenos a los escasos visitantes de la rica colección de vasos antiguos que ha exumado durante su expedición a la provincia de la Rioja en 1914, colección que contiene verdaderas joyas del arte indígena antiguo de nuestro territorio tan digno de servir como punto de partida para un arte nacional en cuya formación todos debíamos empeñarnos. (Blanco Villalta, 1919, 33)

Blanco Villalta, consideró que las producciones autóctonas posibilitarían la base de la conformación de un arte nacional, para lo cual propuso el origen de un estilo netamente americano el que aplicado a las varias industrias de arte existentes pudiera servir para la decoración de lozas, porcelanas, cerámicas en general, decorados de marcos, de cuadros y varillas, tapices, alfombras y caminos, guarda de papel y papel para interiores, azulejos, mosaicos, etc. De ello surgiría, al entender del autor, un estilo nacional, noble por sus orígenes y por su fin.

De lo mencionado se advierte que el pensamiento euríndico que plasmaría Ricardo Rojas en 1924, se encontraba en germen entre los intelectuales del país, así como también se observa que la conformación de un arte nacional argentino continuaba siendo tema de interés y de debate para los actores del campo artístico.

En *Arte Americano*, Pedro Blake (1919) analizó “el elevado gusto estético” presente en la última exposición de artes decorativas realizada en la calle Arenales, en la cual:

Una larga serie de objetos se exhibían despertando con su exotismo encantador la admiración de todo temperamento fino. Allí había muebles, cofres, arquillas, cueros repujados, tapices, maderas labradas, sitiales y gran cantidad de alfarería; todo ello era una hermosa prueba de lo que puede hacer el artista valiéndose de los rudimentos decorativos de nuestros aborígenes (p.30)

Por último, un escrito de Manuel Rojas Silveyra, director de la revista, publicado en el Número 30 de *Augusta*, problematiza “El Salón Nacional de Artes Decorativas”. En este escrito, se describió al Tercer Salón Nacional de Artes Decorativas del país, confrontándolo con el primero de ellos efectuado en 1918. En dicha comparación, Rojas Silveyra entendió al tercero de ellos como desajustado a los requerimientos de un salón de tales características, el cual debía consistir en:

Hacer de la vivienda humana un sitio grato a la existencia, poner ante los ojos ávidos de belleza y de armonía el secreto de las líneas gráciles, de los tonos suaves, hacer que todas las cosas, hasta las más humildes, la silla, el papel que cubre los muros, el hierro de la chimenea, el cristal de la ventana, todo lo que vemos a diario, lo que constituye nuestra vivienda, lo que está en íntimo contacto con nuestro espíritu, vuelva a nosotros en la gracia. (Rojas Silveyra, 1920, 226)

Resulta interesante destacar que la nota da cuenta de la importancia que el arte decorativo tuvo para la época, de igual modo que demuestra que entre los objetos expuestos, algunos de los cuales ilustran el escrito, se encuentran: un “biombo estilo calchaqui”, “una alfombra estilo incásico”, “un telar indígena”; lo que confirma que estos objetos seguían siendo de interés para el momento y que se exhibían como un objeto artístico, cuestión que en la actualidad despierta un inconcluso debate.

Consideraciones Finales

Favorecido por el contexto de búsqueda de un “ser nacional” argentino que fortaleciera los lazos internos frente al peligro que representó la creciente inmigración de principios del siglo XX, el arte se constituyó como un campo propicio para publicitar aquella empresa que el Estado argentino entendió como imprescindible. En esta creciente perspectiva nacionalista se filtró la influencia del movimiento indigenista en el país, la cual se pudo manifestar en el pensamiento de los intelectuales que escribieron en la revista de arte *Augusta*.

Se demostró en esta investigación que los escritores que desarrollaron dicha temática en la revista denunciaron las condiciones en las que se exhibían o conservaban las obras pertenecientes a las culturas originarias del país de igual modo que manifestaron su preocupación ante la desaparición de las mismas.

A diferencia de los historiadores del arte que actuaron en aquel momento, Eduardo Schiaffino y José León Pagano, los cuales efectuaron una escasa y en ocasiones prejuiciosa descripción de las manifestaciones autóctonas en sus textos; en *Augusta*, quienes abordaron la temática del arte indígena, lo hicieron desde una concepción desde la cual exaltaron y revalorizaron esas creaciones.

En *Augusta* quedaron plasmadas diversas exposiciones que involucraron al arte autóctono, tales como las ilustraciones de González Garaño para el baile Caaporá así como los salones de artes decorativas en la que artistas tales como Alfredo Guido y José Gerbino, exhibieron objetos pertenecientes a la alfarería argentina.

Por su parte, Fernán Félix de Amador exaltó actividades tales como la alfarería y la platería americana en sus artículos, de igual modo que Pedro Blake abordó el arte americano y J. Blanco Villalta la alfarería catamarqueña.

Sin embargo, pese a estos intentos por destacar a las producciones autóctonas del país, estos artículos trataron de los objetos y, pero en menor medida de sus hacedores. A diferencia de las publicaciones peruanas ya mencionadas, no existió en estos escritores argentinos un compromiso mayor por las reivindicaciones sociales como sí ocurrió en México y Perú, debido quizá a que en aquel país el movimiento indigenista se desarrolló de la mano del socialismo y sus proclamas. Tampoco desarrolló la revista una estética autóctona tal como José Sabogal, dibujante peruano, realizó en *Amauta* (1926-1939), publicación que ornamentó sus páginas con iconografía americana. Si bien la revista peruana apareció seis años después de que *Augusta* finalizara su tiraje, la activa militancia de su director, José Carlos Mariátegui, ya se encontraba vigente de igual manera que su director artístico, el mencionado Sabogal, había visitado el noroeste argentino llevando consigo los rasgos de las comunidades que pudieron inspirarlo para la realización de la "cabeza de indio" que decoró las páginas de *Amauta*. Por su parte, la empresa que llevó adelante el peruano Manuel González Prada a través de sus ensayos y libros, pudo haber llegado al país como al resto de Latinoamérica, por medio de los intelectuales que adhirieron a la causa.

Cabe destacar que varios planteos de los escritos acá analizados coinciden con las ideas euríndicas de Ricardo Rojas en relación al deseo de una renovación decorativa en las artes y a la conformación de una estética americanista.

De lo analizado se puede concluir que la revista de arte *Augusta*, se constituyó como un documento histórico y archivístico dado el numeroso caudal de información que de ella se puede recaudar en relación a obras, artistas y salones del momento cuyo objetivo principal radicó en la formación del gusto artístico en el país, aún en germen. Se puede destacar de la misma la calidad de los grabados que la ilustraron, su temática diversa y los importantes escritores que en ella participaron.

El intento de los autores que en *Augusta* plasmaron sus reivindicaciones por el arte de las comunidades originarias resultó novedoso ante una teoría del arte tibia la cual, en respuesta a ciertos sectores hegemónicos del campo, centraron sus temas de interés en la conformación de un arte argentino basado en los estudios y becas internacionales y en la exaltación del arte extranjero.

Por lo tanto, se debe a esta publicación la incorporación y valoración de las producciones autóctonas argentinas como una temática de interés en el campo artístico en tanto estética de renovación de las artes.

Referencias

- Beccacece, Hugo. (2010). "Nijinsky y el ballet argentino que no fue". Recuperado en:
http://www.lanacion.com.ar/1331861-nijinsky-y-el-ballet-argentino-que-no-fue_
- Blake, Pedro V. (1919). "Arte Americano". (79-82). *Augusta*, revista de Arte. Recuperado en:
https://archive.org/stream/3649767_2_9#page/n33/mode/2up
- Blanco Villalta, J. (1919). "Alfarería catamarqueña". (33-41) *Augusta*, revista de arte. Recuperado en: https://archive.org/stream/3649767_2_8#page/n43/mode/2up
- Bovisio, María Alba (2014). "Sabogal". En: Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigaciones de Arte (CAIA). Recuperado en: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=books/book.php&obj=147&vol=4>.
- Chang- Rodríguez. (2009). "José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo". *Cuadernos de América sin nombre* (13-14). (p.103) Alicante: Universidad de Alicante. Recuperado en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13375/1/ASN_13_14_13.pdf
- Félix de Amador, Fernán. (1918). "El arte de la platería". (pp. 80-83). *Augusta*, revista de Arte. Recuperado en: https://archive.org/stream/3649767_1_2#page/n41/mode/2up
- Félix de Amador, Fernán. (1918). "Alfarería americana". (pp. 238- 243). *Augusta*, revista de Arte. Recuperado en: https://archive.org/stream/3649767_1_5#page/n43/mode/2up
- Moi. L.E. (1918). "Primer Salón Nacional de Artes Decorativas". (341- 356). *Augusta*, revista de Arte. Recuperado en: https://archive.org/stream/3649767_1_7#page/n45/mode/2up
- Prins, Enrique. (1918). "Las decoraciones indígenas de Gonzalez Garaño". (pp. 71- 79). *Augusta*, revista de Arte. Recuperado en:
https://archive.org/stream/3649767_1_2#page/n29/mode/2up
- Rojas Silveyra. Manuel (1919). "El Salón Nacional de Artes Decorativas". (209-227). *Augusta*, revista de arte. Recuperado en:
https://archive.org/stream/3649767_5_30#page/n21/mode/2up
- Svampa Maristella, (2010). "Los primeros dilemas de la Argentina moderna (1880-1913). Introducción y Capítulo 1: Las primeras transformaciones". En: *El dilema argentino. Civilización o Barbarie* (pp. 70-71; 100-101) Taurus, Buenos Aires.

CAPÍTULO 7

Arte y revolución en las páginas de *Revista de Oriente* (1925-1926)

Inés Fernández Harari

Introducción

En junio de 1925, la Asociación Amigos de Rusia en Buenos Aires lanzó el primer número de *Revista de Oriente*, su órgano oficial. Esta publicación tuvo por objetivo difundir la realidad soviética entre estudiantes, obreros e intelectuales argentinos, posicionándose como un medio de comunicación alternativo a la “prensa burguesa”.

A pesar de no haberse constituido estrictamente como una revista literaria o artística, en sus páginas se destinó un lugar de relevancia a estos tópicos. En las elecciones visuales, artículos y escritos reproducidos por los editores, podemos reconocer determinados posicionamientos frente a los debates estéticos que signaron las primeras décadas del siglo XX, particularmente aquellos referidos a la relación entre vanguardia artística y vanguardia política. En este sentido, como desarrollaremos a lo largo del capítulo, *Revista de Oriente* se colocó en una suerte de bisagra entre los realismos y las experiencias de las vanguardias soviéticas. Esta adscripción por momentos ambigua expresaría no solo el momento de transición que atravesaba la URSS en la definición de sus políticas culturales, sino también las tensiones que tenían lugar en el campo cultural argentino de la década del veinte, signado a su vez por la emergencia de los grupos de Boedo y Florida, formaciones que, aunque contrapuestas en sus principios rectores, admitieron intersecciones mutuas.

La emergencia de Oriente

La Revolución Rusa ejerció su influencia sobre la sociedad argentina despertando adhesiones y rechazos igual de vehementes. Tanto para aquellos que temían la amenaza del “maximalismo ruso” como para quienes veían en la revolución la concreción de una promesa largamente postergada, la apertura de un nuevo horizonte epocal resultaba evidente. Problemáticas inéditas comenzaron a ser debatidas con avidez entre los círculos de izquierda locales, redefiniendo posicionamientos, alianzas y antagonismos. Síntoma de esta coyuntura

será la proliferación, durante las primeras décadas del siglo XX, de agrupamientos y publicaciones abocados a interpretar el devenir de la revolución y evaluar cursos de acción. Una de las organizaciones más destacadas nacidas en este contexto fue la Asociación Amigos de Rusia, creada en Buenos Aires hacia 1925 bajo el liderazgo del abogado Arturo Orzábal Quintana⁴. Su objetivo principal fue lograr el reconocimiento de la Unión Soviética por parte del gobierno argentino y fomentar el intercambio comercial y cultural entre ambos países. Para favorecer su cometido, además de dictar conferencias y organizar actividades en distintas provincias, la asociación editó *Revista de Oriente*, una publicación militante (aunque no partidaria) cuya actividad se desplegó entre junio de 1925 y septiembre de 1926.

Una de las características más sobresalientes de esta revista radicó en la cantidad y calidad de las imágenes reproducidas. Además de contar con una portada impresa a dos colores, numerosos grabados y viñetas, sus lectores tuvieron acceso a una mirada de fotografías centradas en acontecimientos y personalidades de la política nacional e internacional. En este punto, la publicación se distinguió del grueso de la prensa de izquierda contemporánea, generalmente más austera en su materialidad. Por el mismo motivo, sin embargo, encontró también dificultades para mantener sus estándares de edición, sucumbiendo eventualmente, luego de diez números, ante la falta de presupuesto.

En lo que respecta a su orientación ideológica, si bien destaca una adscripción teórica al marxismo, aún puede reconocerse una impronta libertaria cercana a la de otras publicaciones coetáneas como *Cuasimodo* o *Insurrexit* (Tarcus, 2004, 759). Su independencia respecto de la ortodoxia del Partido Comunista permitió la convivencia de intelectuales de distinto signo, desde reconocidos anarquistas como Julio Barcos hasta figuras provenientes del aprismo peruano como Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui. El sentimiento antiimperialista y el entusiasmo por el experimento soviético funcionarán, en este marco, como aglutinadores de las distintas miradas convocadas. La declaración de propósitos publicada en el primer número de la revista resume estos lineamientos de la siguiente manera:

La última guerra europea ha acelerado el despertar de una nueva conciencia humana. Una tragedia tan inmensa no podía resultar estéril. Por encima de los escombros de la guerra, Rusia encarna hoy el anhelo universal de realizar la humanidad nueva y, por eso, frente a la política imperialista de Occidente representada por los Estados Unidos, es para nosotros símbolo de una nueva civilización. Queremos recoger en nuestras hojas el esfuerzo que a la par de Rusia, se realiza en Méjico, Marruecos, China, la India y desde el fondo de las masas obreras y campesinas de todo el mundo para divulgar entre los obreros e intelectuales de nuestro país y de toda América del Sud (Revista de Oriente, año 1, núm. 1, p. 3)

⁴ Por esos años fueron creadas sociedades similares en distintos países europeos y asiáticos, aunque sin conexión directa con la experiencia argentina. En el ámbito latinoamericano cabe destacar la fundación de una Asociación Amigos de Rusia en Uruguay durante noviembre de 1925, estrechamente vinculada a su par de Buenos Aires. Al respecto véase *Sobre el buen camino*, Revista de Oriente (1925), año1, núm. 2, p. 13 y *De la Asociación Amigos de Rusia del Uruguay*, ibídem, año 1, núm. 6, p. 23.

De este breve texto se desprende que el Oriente, aludido por el nombre de la publicación⁵, designa, ante todo, a la Rusia soviética, cuna de la revolución socialista que se busca difundir a través del proyecto editorial. Sin embargo, la indefinición de este significante permite abarcar también otras regiones como la India, Marruecos, China, e incluso México. De esta forma, la palabra es despojada de su sentido meramente geográfico para volverla sinónimo de todas las naciones oprimidas que luchan por su emancipación.

Por otra parte, la idea de una sociedad regenerada que emerge por encima de los escombros de la Primera Guerra Mundial constituye un tópico recurrente en el pensamiento de la época. Si la revolución en Rusia prefiguraba la emergencia de un nuevo orden social, económico y cultural pasible de extenderse a todo el mundo, su contracara debía encontrarse en el derrumbe del liberalismo occidental y de los valores a él asociados. La imagen de un occidente en decadencia se extendió a partir de entonces minando la hegemonía cultural históricamente detentada por Europa.

En nuestro medio, fueron los intelectuales ligados a la Reforma Universitaria quienes mayor receptividad exhibieron ante esta problemática. Testimonio de ello es el célebre artículo de José Ingenieros titulado *El suicidio de los bárbaros*, donde el autor invierte la jerarquía establecida entre naciones al asignar el epíteto de “bárbaros” a aquellos países europeos históricamente concebidos como “civilizados”:

La civilización feudal, imperante en las naciones bárbaras de Europa, ha resuelto suicidarse, arrojándose al abismo de la guerra. [...] La actual hecatombe es un puente hacia el porvenir. Conviene que el estrago sea absoluto para que el suicidio no resulte una tentativa frustrada. Es necesario que la civilización feudal muera del todo, exterminada irreparablemente. (Ingenieros, 1914).

El resultado inevitable de la guerra, desde la lectura de Ingenieros, es el autoexterminio de los contendientes. No obstante, lo que se vislumbra en este “suicidio” no es solamente el fin de una civilización, sino también el advenimiento de una nueva era en la historia de la humanidad. La desestabilización de las referencias culturales canónicas prepara así el terreno para la emergencia de Latinoamérica y Oriente como potenciales relevos de la civilización occidental (Bergel, 2010).

Imágenes en tensión: las artes visuales entre Rusia y Argentina

Nos gustaría detenernos ahora en lo que constituye el objeto central de este trabajo: las concepciones sobre arte y cultura contenidas en *Revista de Oriente*. Alternando las noticias de actualidad y los análisis de especialistas en política y economía, la publicación presentó con

⁵ Es necesario destacar también que este nombre seguramente constituye una referencia a la *Revista de Occidente* dirigida por José Ortega y Gasset desde 1923.

relativa frecuencia entrevistas a artistas, reseñas sobre los desarrollos culturales de Rusia y críticas de exposiciones tanto nacionales como internacionales. Si estos textos retienen nuestro interés es porque en ellos se cifran algunos de los debates estéticos y políticos más importantes del siglo xx.

Como órgano de la Asociación Amigos de Rusia, *Revista de Oriente* sostuvo un programa político bien definido. En materia artística, en cambio, sus posicionamientos eran eclécticos y por momentos contradictorios. Aunque arte y revolución se presentaban en sus páginas como términos de una articulación deseable y necesaria, la forma que tal unión debía adoptar era objeto de interpretaciones disímiles. De esta manera, un número podía mostrar aceptación hacia las experiencias de las vanguardias y el siguiente ponerlas en tela de juicio.

Esta clase de inconsistencia fue, en realidad, común a muchas publicaciones pro-comunistas de los años veinte, en gran medida porque la propia Unión Soviética atravesaba por ese entonces un proceso de apertura a múltiples tendencias artísticas sin que el Partido brindara su aval exclusivo a ninguna de ellas (Sánchez Vázquez, 1979, 50). A pesar de que gran parte de la dirigencia bolchevique se inclinaba a favorecer la función propagandística del arte, prefiriendo para ello un lenguaje realista accesible a las masas, la imposición de normativas rígidas en la esfera de la creación artística no fue sancionada sino hasta la década del treinta. En 1925 todavía encontramos tolerancia hacia la libre competencia de grupos y tendencias en este ámbito, tal como puede leerse en la resolución del Comité Central del PCUS de ese año. Sin embargo, paulatinamente se irá perfilando una política oficial tendiente a cercenar la experimentación y la autonomía de los productores, proceso que culminará con la disolución de las organizaciones artísticas independientes y la instauración del realismo socialista entre 1932 y 1934.

Un análisis de las elecciones visuales y los artículos reproducidos en *Revista de Oriente* nos permitirá rastrear algunos ecos locales de estas tensiones entre libertad y subordinación del artista al estado soviético, entre el imperativo del arte social y la innovación formal.

El campo cultural argentino de los veinte, desde el cual estas problemáticas eran leídas, atravesaba por ese entonces un proceso de modernización que, en la esfera de las artes plásticas, tuvo como consecuencia el surgimiento de nuevos actores, propuestas estéticas, debates y modos de intervenir en las instituciones y en la sociedad (Wechsler, 2010, 175). La historiografía suele caracterizar el período a partir de la oposición entre los grupos de Boedo y Florida, identificando al primero con un arte comprometido, renovador de temáticas y espacios de circulación, y al segundo con la vanguardia estética y el “arte puro”. Sin embargo, para comprender cabalmente la complejidad de este entramado cultural se vuelve necesario superar visiones binarias y atender a aquellos espacios donde se tejieron intercambios y préstamos entre las distintas posiciones del campo. Creemos que publicaciones como *Revista de Oriente*, heterogéneas en sus contenidos y colaboradores, puedan tal vez echar luz sobre estos cruces y devolvernos un panorama más rico. En sus páginas desfilaron autores ligados a Boedo como Álvaro Yunque o César Tiempo, pero también lo hicieron personalidades asociadas a la renovación estética como Jacobo Fijman y Eduardo González Lanuza. En lo que respecta a las

artes visuales, si bien podemos reconocer una marcada preferencia por los realismos, también las vanguardias soviéticas fueron valoradas en ocasiones, al menos allí donde se percibía su contribución a la causa revolucionaria.

A fin de ahondar en estas particularidades, proponemos detenernos en una serie de artículos en los que se evidencian los diferentes puntos de vista sostenidos por la revista en el ámbito de las artes.

El primer texto que nos interesa destacar se titula *El teatro de la Revolución*⁶ (Revista de Oriente, año 1, núm. 1, pp. 20-21) y tiene por objetivo dar cuenta de las transformaciones producidas en las artes escénicas rusas durante aquellos años. Firmado por Ernesto Lavacchioli, la nota presenta un recorrido histórico que va del primigenio Teatro de la Sátira Revolucionaria, nómada y rudimentario, hasta los desarrollos del Teatro de la Revolución liderado por Vsevolod Meyerhold. Lavacchioli destaca favorablemente el carácter cinematográfico de las puestas de este director, tendientes a descomponer los actos a la manera de cuadros, así como la radicalidad de sus diseños escenográficos constructivistas. Teniendo como objetivo familiarizar al lector con esta “feliz experiencia”, el artículo incluye fotografías de algunas obras interpretadas en los últimos tiempos, tales como: *El hombre masa* o *Los destructores de máquinas* de Ernst Toller.

El siguiente número incorpora nuevamente un artículo sobre arte soviético, esta vez vinculado al envío de la URSS a la Bienal de Venecia de 1924⁷. La importancia de este evento radicaba, según explican los editores, en la posibilidad de conocer las nuevas orientaciones artísticas nacidas al calor de la revolución. Sin embargo, a continuación, confiesan haber experimentado temor de que los artistas jóvenes estuvieran “embarcados en las escuelas más extremas del expresionismo, a juzgar por las ilustraciones y carteles de propaganda que llegaban en los impresos rusos”. Esta preocupación parece neutralizarse, finalmente, ante la variedad de tendencias y escuelas representadas en la exposición (cerca de 600 piezas fueron enviadas a Venecia en aquella ocasión). Siguiendo parcialmente el catálogo elaborado por Boris Ternovets, la nota intentará aprehender esa variedad y exponerla a los lectores argentinos.

Bajo el rótulo de “modernistas” se presentan, en primer lugar, las producciones de aquellos artistas que, “en ritmos futurísticos de luces y colores, quieren desvincularse de todo contacto con la realidad, formando una generación verdaderamente extremista”. Esta caracterización pretende englobar la producción de Kazimir Malevich, Liubov Popova, Alexander Rodchenko y Alexandra Exter. El texto continúa destacando la “aplicación de carácter decorativo” que las experiencias de estos artistas tuvieron para el teatro. De la pintura de Chagall, por otra parte, se resaltan “algunas composiciones gustosas de color y de refinado simplismo”, mientras que, cerrando el apartado, la obra de Annenkov invita a pensar la posibilidad de una síntesis fructífera entre cubismo y realismo. La reseña prosigue bajo el subtítulo de “impresionistas”, dedicado a exponer los logros de los “cézannistas” nucleados

⁶ *El teatro de la revolución*, Revista de Oriente, año 1, núm. 1, pp. 20-21.

⁷ *La pintura rusa en la exposición de Venecia*, Revista de Oriente, año 1, núm. 2, pp. 14-16.

en el grupo Sota de Diamantes. Obras de Rozhdestvensky, Falk, Mashkov y Lentulov son valoradas aquí por sus composiciones precisas y técnica sólida, expresión de un justo equilibrio entre experimentación y tradición. Luego tienen su lugar los “clásicos”, entre los que se cuentan miembros de Mundo del Arte y Rosa Azul, representantes del modernismo de fines del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, para apreciar los aspectos más recientes del espíritu y la pintura rusa—reza el artículo—conviene atender a las obras provenientes del Museo de la Armada Roja. En ellas, argumenta el autor del texto, se pone en evidencia cómo el “extremismo artístico” empieza a ser sucedido por una corriente “menos favorable a las abstracciones”, viraje que “exige el mismo proletariado ruso por su derecho a comprender el arte”. La descripción corresponde principalmente a la producción de los artistas reunidos en la Asociación de Pintores de la Rusia Revolucionaria.

En esta clase de reseñas, si bien comienzan a filtrarse juicios negativos hacia las vanguardias, así como reivindicaciones de una figuración naturalista “comprensible”, aún es posible reconocer un tono conciliador dispuesto a rescatar de cada movimiento su aporte al desarrollo del arte ruso. Algo distinto ocurre con la crítica anónima de la exposición parisina de Chagall reproducida en el mismo número de la revista. Breve pero lapidaria, la misma sostiene que

Chagall es un pintor con originalidad que place a cierto público, mentalmente cubístico o saboreador de impresiones fuertes.

En París su exposición fue un éxito aristocrático bancario; pero su aureola de artista se debe sobre todo a que los bárbaros bolcheviques le han hecho imposible la vida, porque no entienden el valor de su arte. Veámoslo:

Enamorado de su esposa, ha pintado con maravillosa exactitud el sexo de su mujer y lo intituló “Retrato”⁸.

Además de adherir explícitamente a los lineamientos de la crítica soviética, el texto ostenta un tono burlón que veremos repetirse en otros espacios de la revista, menos formales, como las tiras cómicas. Tal es el caso de la viñeta titulada “arte futurista”, donde un hombre confunde el retrato de la esposa del artista con un paisaje, evocando en algún punto la crítica a Chagall recién citada.

En este contexto de “llamado al orden”, donde se cuestionan las experiencias de las vanguardias y sus rupturas formales, destaca un artículo firmado por Martin Anderson Nexø⁹ dedicado a analizar el tópico de la cultura proletaria. Se trata de un tema ampliamente debatido durante los años previos e inmediatamente posteriores a la revolución, momento en el cual intelectuales y dirigentes políticos evaluaban la posibilidad y la conveniencia de crear una cultura propia de la clase obrera diferente de la burguesa. El principal animador de esta polémica fue Alexander Bogdanov, un pensador bolchevique que en sus escritos reinterpretó la teoría marxista otorgándole a la cultura y a la ideología un rol central en la transformación social. En un mundo signado por la lucha de clases, la tarea del proletariado debía consistir,

⁸ *Chagall*, Revista de Oriente, Año 1, Núm. 2, p. 34.

⁹ Asumimos que se trata de una escritura incorrecta del nombre del escritor danés Martin Andersen Nexø.

según Bogdanov, en la creación de su propia ideología y su propio modo de estructurar la experiencia humana; solo de esa manera dejaría de depender de los valores de la burguesía y estaría en condiciones de llevar a cabo y sostener la revolución socialista (Mally, 1990, 9). Estos postulados sirvieron de base para la creación de la Proletkult, organización surgida poco antes de los sucesos de octubre con el objetivo de engendrar esa nueva cultura proletaria destinada a reorganizar el mundo sobre principios alternativos. Dado que no existió un único concepto de cultura proletaria, tampoco la producción desarrollada al interior de la Proletkult fue homogénea: junto a una literatura contenidista de tintes románticos florecieron las expresiones más iconoclastas del constructivismo y el teatro y la música experimentales. La radicalidad de estas propuestas suscitó en no pocas ocasiones enfrentamientos con la dirigencia soviética. El propio Lenin consideraba que el trabajo primordial en el ámbito educativo debía orientarse no a la creación de una nueva cultura, sino a la difusión y democratización de la herencia cultural de la humanidad (Lucena, 2006).

El artículo de Andersen Nexø reproducido en *Revista de Oriente*, titulado *Proletariado y Arte*¹⁰, retoma estos debates y ensaya una crítica hacia la vertiente más vanguardista de la Proletkult. En palabras del autor, “el proletario tiene hoy mayores y más serios problemas de qué preocuparse, antes que el de ingeniarse en la producción de novedades literarias o pictóricas”. Si bien reconoce que el proceso revolucionario abrió para el arte y la literatura una nueva era, descarta la posibilidad de que su signo característico sea la exploración de nuevas formas, ya que esta preocupación, síntoma de una sociedad decadente, es ajena a los intereses del pueblo trabajador. Cuando éste está “rebalsante de valores intelectuales”, sostiene, no existe necesidad de recurrir a artificios artísticos: “No es de suponer que el proletariado se dedique a hacer pruebas de equilibrio flotando libremente en el aire tan solo para satisfacer a los estetas; y no lo hará de manera alguna si puede rendir libre culto a sus propias inclinaciones”. Desde esta perspectiva, Andersen Nexø rescata la literatura de aquellos autores proletarios que han podido crear una expresión auténtica de su clase a través de la descripción sencilla y realista de su entorno.

En contraposición a estas ideas, y como muestra del heterogéneo arco de posicionamientos estéticos que se hicieron presentes en la revista, cabe referirse a un pequeño artículo de Roberto Smith titulado *La paradoja de la realidad*¹¹, abocado a dilucidar la relación entre las vanguardias y lo real. El autor comienza por distinguir dos tipos de realidad: la cotidiana (única que solemos aceptar como tal) y aquella expresada por el teatro de Pirandello. La realidad pirandelliana, explica Smith, se vale de los mismos elementos prosaicos de la vida cotidiana, pero procede a alterar su orden habitual produciendo extrañamiento. Las vanguardias artísticas habrían ido un paso más allá al mostrarnos la posibilidad de crear una realidad nueva a partir de elementos cuyo nexos se resiste. El tono paradójico que emerge de dicha realidad creada, argumenta el autor, no hace más que ahondar su carácter de verdad.

¹⁰ Revista de Oriente, año 1, núm. 4, pp. 24-25.

¹¹ Revista de Oriente, año 2, núm. 7 y 8, p. 10.

Las ideas contenidas en este texto presentan cierta proximidad al concepto de “nueva sensibilidad” propuesto por la vanguardia martinfierrista, lo cual no resulta sorprendente si consideramos que Roberto Smith fue redactor de la revista *Inicial*, uno de los exponentes más importantes de la renovación estético-literaria en nuestro país.

La variedad de artículos citados permite comenzar a aprehender aquel eclecticismo al que hacíamos referencia. Cabe preguntarse, no obstante, si la heterogeneidad percibida en los discursos textuales encontró un eco también en las elecciones plásticas de la revista. Una primera aproximación a las portadas, grabados y reproducciones fotográficas indicaría que, en este aspecto, la publicación presentó menos variaciones y fue, en algún punto, más previsible. Como señala Patricia Artundo, la esfera de la visualidad brinda a las publicaciones la posibilidad de construir una imagen pública y una identidad en consonancia con su proyecto (Artundo, 2010, 9). En este sentido, *Revista de Oriente* adscribió a la estética predominante en las publicaciones de izquierda de la época, inclinándose por los lenguajes figurativos cercanos al realismo crítico y al expresionismo. De ello da cuenta la colaboración de artistas ligados a la tradición del grabado social como Pompeyo Audivert, Facio Hebequer y José Planas, así como la realización de una entrevista a Diego Rivera en el último número.

A través de estas elecciones se trasluce una predilección por el modelo canónico de artista comprometido, entendido como aquel sujeto capaz de canalizar las demandas populares y darles forma. Esta idea puede encontrarse formulada explícitamente en la descripción de Diego Rivera que esboza Esteban Praletich en el reportaje mencionado:

Una antena tendida hacia los cinco continentes, capaz de captar, para presentarnos concreta y bellamente, las necesidades—sentidas, aunque no formuladas cabalmente muchas veces—las aspiraciones vagas, los anhelos imprecisos, pero implacables, de una clase, columna del mundo¹².

Por otra parte, aunque no forme parte de las corrientes de renovación de los veinte ni se identifique como un artista de izquierda, la revista dedica un espacio considerable de su primer número a la difusión de la obra de Rogelio Yrurtia¹³. En opinión de los editores, a pesar de ser “uno de los pocos artistas completos” en actividad, Yrurtia es desconocido en los medios proletarios e infravalorado por los intelectuales. Son estas razones las que motivan una visita a su taller y la presentación de varias de sus esculturas. Luego de exhibirse sobre las características de su producción, su formación y los proyectos en marcha, la nota finaliza con una crítica a las autoridades municipales por negarse a emplazar el “Canto al Trabajo” en el espacio público de la ciudad: “La estupidez de algunos señores adinerados -se lee en el artículo- impide que la obra de un gran artista pueda estar en contacto con la masa del pueblo, adornando la ciudad y elevando a los hombres, que es la misión del arte”.

¹² Con Diego Rivera. *El artista de una clase*, Revista de Oriente, año 2, núm. 9 y 10, pp. 13-15.

¹³ “Yrurtia”, Revista de Oriente, año 1, núm. 1, pp. 16-17.

A través de esta selección de textos, nuestra intención fue poner de manifiesto las múltiples tramas que se tejieron entre la praxis artística y la política en *Revista de Oriente*. Imposibles de subsumir a un programa unificado, en ellas se imbricaron el teatro de Meyerhold y el realismo social, el muralismo mexicano y el naturalismo de Yrurtia. La idea de un arte al servicio del proletariado atraviesa cada una de las obras y escritos que los editores decidieron incluir en la publicación, aunque ello no supuso la adopción de una única corriente estética ni su reducción a la mera tematización de la vida obrera. Como señalábamos anteriormente, esta heterogeneidad puede comprenderse a la luz de las cambiantes políticas culturales de la Unión Soviética, pero también como síntoma de un campo cultural local que buscaba renovarse tanto ideológica como estéticamente. Ambos caminos tendieron a cruzarse, demostrando que las fronteras entre Boedo y Florida fueron más permeables de lo que se reconoce habitualmente.

Referencias

- Artundo, P.M. (2010). Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas. En IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010. La Plata, Argentina. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf
- Barnett, V. E. (1992). The Russian Presence in the 1924 Venice Biennale. En *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. (467-473). Nueva York: Guggenheim Museum.
- Bergel, M. (2006). Un caso de orientalismo invertido: la Revista de Oriente (1925-1926) y los modelos de relevo de la civilización occidental. *Prismas*, 10(1), 99-117.
- Ingenieros, J. (1914). El suicidio de los bárbaros. Recuperado de http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/republica_liberal/jose_ingenieros_y_la_primera_guerra_mundial.php
- Lucena, D. (2006). Cultura proletaria y vanguardia rusa: Discusiones en torno a la construcción de un nuevo mundo. *Question*, 1(12), 22.
- Mally, L. (1990). *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley: University of California Press.
- Pittaluga, R. (2016). *Soviets en Buenos Aires. La izquierda de la Argentina ante la revolución en Rusia*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sánchez Vázquez, A. (1979). *Sobre arte y revolución*, México D. F: Grijalbo.
- Tarcus, H. (2004). Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los 20. *Revista iberoamericana*, (208), 749-772.
- Wechsler, D. (2010). Imágenes en pugna. Papeles en conflicto: Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. *Poesis* (15), 168-195.

CAPÍTULO 8

El cuerpo mecanizado: La transformación del cuerpo a través del vestuario

Pheonía Veloz

El cuerpo humano de principios del siglo veinte se pone en discusión en el arte. El cuerpo de la ilustración positivista, reflejo de la Grecia clásica y diseñado con traje de dandy en el siglo diecinueve se desarticula con el desencanto provocado por la guerra, la muerte, la pérdida de sentido en el progreso y el miedo. Por otro lado, se redefine la fe en los misteriosos poderes del movimiento mecánico, en la invención de un mecanismo que supere al vulnerable organismo humano.

Las vanguardias que indagaron en la abstracción, el montaje (De Rueda, 2015, 59-69) o la representación del movimiento y el tiempo (cubismo, futurismo, dadaísmo, constructivismo y suprematismo) comenzaron a disolver o distorsionar el cuerpo en la pintura y en la escultura e incluso a omitirlo como tema. El cuerpo entra en una fase de transformación, de disolución. Se faceta, recorre, se mueve en el plano, se descompone en partes para montarlas de otro modo que al ensamblarlas conforman un nuevo cuerpo. La máquina, ícono de estas vanguardias y tiempos dados por el avance de la industria, el incremento de velocidad en los desplazamientos, la vorágine de la ciudad, las teorías científicas de la relatividad¹ que incorpora la dimensión del tiempo para comprender los fenómenos físicos que suceden en el universo y la imposibilidad de escapar al horror que la misma máquina provoca, marcan un horizonte diferente para pensar el cuerpo en el escenario. El cuerpo mecanizado, la marioneta, la máscara, el cuerpo como parte de un todo abstracto serán la inspiración de muchos directores al pensar las posibilidades ilimitadas de estos “super cuerpos” en la escena.

El teatro y el cine serán los laboratorios para visualizar en escala real (es decir el espacio y cuerpo escala 1:1) la desarticulación del mundo y cuerpo renacentista, mimético y por otro lado el rearmado de uno nuevo. En ellos se estudian los materiales y herramientas que conforman el hecho espectacular para crear formas nuevas de relato. Como dirá Arthur Danto “con la modernidad las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido se vuelve su propio tema” (Danto, 1999, 129). En el teatro las investigaciones se centrarán en el uso narrativo y compositivo del espacio, las luces, el sonido, los cuerpos en movimiento y los tiempos de entrecruzamiento de estas variables, estos son los elementos

¹ La **teoría de la relatividad**, formulada por Albert Einstein a principios del siglo XX, propone que la localización de los sucesos físicos, tanto en el tiempo como en el espacio, son relativos al estado de movimiento del observador.

para crear un nuevo relato. Ya no será la representación de la vida, sino la vida en sí misma la que vemos en el escenario.

Serán los artistas plásticos (como Malevich, Tatlin, Picasso, Leger, Schlemmer, entre otros) quienes provocarán este nuevo concepto de espacio teatral, convirtiéndolo en un arte visual, que acabará con el concepto de la obra como fiel reflejo de la realidad. Los referentes de las vanguardias rusa y europea serán A. Appia², G. Craig³ y R. Wagner⁴, quienes se preguntaron y experimentaron los conceptos de **la obra de arte total** en el teatro.

Leyendo el momento como un periodo de crisis en el arte, Wagner considera que la escultura, pintura y arquitectura encontrarían salvación poniéndose al servicio del teatro, donde se realizaría *la obra de arte del porvenir*, una recreación de la fuerza de la naturaleza que todo lo reunifica. *Gesamtkunstwerk* fue el término alemán que identificó el significado de “obra de arte total”, definiendo un tipo de obra que integraba todos los tipos de arte: el musical el teatral y el de las artes visuales.

Tanto Appia como Craig y Wagner desarrollan la articulación del espacio con construcciones corpóreas, la incorporación simbólica de luz (la luz viva), la música y su tiempo y el movimiento corporal para “la puesta en escena como cuadro que se compone en el tiempo” (Appia, 2014). Estos teóricos proponían una nueva teatralidad en contraposición a la mirada naturalista y convencional imperante hasta el momento. Hasta las vanguardias no se rompe definitivamente con el llamado *teatro a la italiana*, es decir, un espacio con telones pintados a un punto de fuga bajo las directrices de los textos de Alberti⁵, en los cuales los actores solo podían desplazarse en el proscenio (para no develar la truca del dibujo), la función de las luces era alumbrar, el desarrollo del espacio citar un lugar, o los vestuarios desfilan los trajes de moda. Los elementos que componen la escena eran convenciones de género. Con el mismo pensamiento se había consolidado, por medio de la embocadura, la separación del público de la escena, dejándole un rol de expectación y anonimato. Desde la ruptura generada por los referentes antes mencionados y las vanguardias, se sustituye el concepto de decoración por el de **espacio escénico** donde todos los elementos interactúan entre sí creando una síntesis en la que ningún elemento puede asumir un predominio sobre los otros, lo que implica una revisión del lugar del público como parte del hecho teatral.

² Adolphe Appia (1862-1928) Escenógrafo y teórico Suizo que atraído por la obra y teoría de Wagner desarrolla la puesta en escena y la escenografía de *El anillo del nibelungo*, *Los maestros cantores de Núremberg* y *Tristán e Isolda*. Publica *La Mise en scène du drame wagnérien (La puesta en escena del drama wagneriano)* en 1895 y *La Musique et la mise en scène (La música y la puesta en escena)* en 1899.

³ Gordon Craig (1872 - 1966), actor, productor, director de escena, escenógrafo y teórico británico. Escribió *El arte del teatro* (1905), primer ensayo relevante para su teoría teatral, y entre 1908- 1929 publica la revista *Themask*.

⁴ Wilhelm Richard Wagner (1813- 1883) compositor, director de orquesta, poeta, ensayista, dramaturgo y teórico musical alemán. Las Hadas, La prohibición de Amar, Rienzi, El Holandés Errante, Tannhäuser, Lohengrin, El oro del Rin, La Valquiria, Sigfrido, El Ocaso de los Dioses, Tristán e Isolda, Los Maestros Cantores de Nuremberg, Parsifal, son algunas de sus óperas donde desarrolla sus teorías y propuestas de renovación de la escena en su totalidad.

⁵ Leon Battista Alberti (1404-1472) En su tratado *El arte de edificar*, desarrolla una lectura crítica de los *Diez libros de arquitectura de Vitruvio*, postulando como debería ser la arquitectura y escenografía teatral renacentista. En cuanto a la escenografía, Alberti recomienda la ubicación delante del edificio escénico de dos o más columnatas de forma tal que asemejen casas: sintetiza así la escena arquitectónica clásica, de la que se conserva la puerta regia, decorada como los templos, y la necesidad de dar a la representación teatral una apariencia más real y funcional, porque esas casas debían representar las moradas de los protagonistas. Distingue asimismo la escena de los géneros trágico y satírico; para éste último contempla un fondo con árboles y montes, y otras partes agrestes similares.

La conversión de los escenarios en un terreno privilegiado de la experimentación, se dio fundamentalmente en unos contextos determinados: la Rusia de la revolución del 17, el París en el periodo de entreguerras, la Italia del futurismo y la Alemania de Weimar (Paz, 2000). La mayoría de estas primeras experimentaciones teatrales se llevaban a cabo fuera del circuito comercial y empresarial. Los artistas en el teatro y el cine imaginaron el mundo apuntando sus trabajos a una audiencia sin distinción de clases. En París se presentaba en cabarets o en las calles, al igual que en Italia, en ferias y calles. En Rusia los artistas participan en el reordenamiento de la vida social y de lo cotidiano, como parte del proyecto revolucionario de los bolcheviques. El teatro se convertirá en un espacio de experimentación docente donde se transmiten las nuevas ideas a un pueblo analfabeto en el cual se vislumbraba otra posibilidad de vida.

A fin de visualizar y analizar la transformación del cuerpo en la escena teatral y cinematográfica en un nuevo cuerpo mecanizado, facetado, abstracto, integrado al espacio y contemplado como unidad narrativa, seleccionamos cuatro obras de diferente género (ópera y ballet), formato (cine y teatro), país (Rusia, Francia y Alemania) y vanguardia (cubo-futurismo, constructivismo, cubismo, abstracción) en las cuales se puede observar la intervención del vestuario como arte aplicado en búsqueda de un lenguaje. Estos cuatro ejemplos son:

- El diseño de escenografía y vestuario de la ópera *Victoria sobre el sol* (1913) por Kaszimir Malevich
- El diseño de vestuario de la película *Aelita* (1924) por Alexandra Exter
- La producción del ballet *Parade*, por Sergei Diaghilev, con el diseño de escenografía y vestuario de Pablo Picasso (1923)
- La dirección de Oskar Schlemmer del *Ballet Triádico* (1924), ballet experimental desarrollado con los alumnos del taller de teatro de la Bauhaus.

Victoria sobre el sol

Los primeros vestuarios que ponen en escena los lineamientos hasta entonces desarrollados por el cubismo y el futurismo fueron los diseñados por Malevich para la ópera *Victoria sobre el sol*. Si bien la escena ya había sido puesta en discusión en cuanto al uso de las herramientas compositivas, el cuerpo aún no había sido modificado por el vestuario.

En la ópera futurista de 1913 trabajan conjuntamente el músico Mikhal Matiushin, el poeta Aleksei Kruchenich y el pintor Kaszimir Malevich creando una obra multidisciplinaria, trasgresora de las tradiciones artísticas y culturales de la época. Desarrollan un lenguaje nuevo donde las palabras estaban despojadas de su significado habitual. Las imágenes y los sonidos eran de libre asociación, la música disonante, los decorados en blanco y negro en diálogo con los vestuarios de colores brillantes, cilindros, conos y cubos.

Una declaración de Malevich en sus últimos diseños para *Myster-bouffe* de Mayakovsky⁶ es reveladora de su concepción del espacio teatral para analizar los vestuarios de la ópera y la relación de la pintura con las experiencias teatrales:

Vi la caja escénica como el marco de una pintura y los actores como elementos contrastantes (en el cubismo cada objeto es un elemento contrastante en relación a otro objeto) planeando la acción en 3 o 4 niveles intenté desplegar los actores en el espacio predominantemente en composiciones verticales a la manera del último estilo de pinturas. Los movimientos de los actores debían estar acordes rítmicamente con los elementos de la escena o escenografía. Representé un número de planos en un lienzo simple, trate el espacio no ilusoriamente sino de modo cubista. Vi mi tarea no como la creación de asociaciones con una realidad existente más allá de los límites del escenario sino como la creación de una nueva realidad (Nash, 1991, p.104)

Es decir, Malevich consideraba el escenario como un foro tridimensional de los principios cubistas de la pintura. Las figuras robotizadas avanzan en el escenario contribuyendo a su visión y caracterización de la humanidad despersonalizada y mecanizada del siglo veinte que alcanzó su apogeo en el teatro constructivista tardío.

Los vestuarios en esta ópera logran rigidizar y “aplanar” el cuerpo. Si estudiamos los bocetos de vestuarios los cuerpos son siluetas planas, no tienen un recorrido tridimensional (frente, lateral, espalda). En el traspaso al cuerpo real la tridimensión existe, pero el tipo de recorte formal que va operando sin tomar en cuenta la fisonomía del cuerpo crea una imagen que en conjunto acerca al cuerpo a formas puras con un tratamiento plano de los colores. Cada parte del nuevo cuerpo diseñado constituye una forma plana que desdibuja el cuerpo fisonómico. Con los movimientos y las relaciones entre personajes se crea un conjunto de colores saturados y planos que componen un espacio abstracto sin relación con el cuerpo sino con la composición general del que son parte. Espacio, vestuarios, movimiento, luz y sonido crean un cuadro en movimiento, en el cual se reformula la relación de las partes y el todo. Se puede apreciar por primera vez cómo el espacio es articulado por formas puras en movimiento, estos planos superpuestos componen el espacio. Malevich provoca una metamorfosis en el cuerpo, e imagina estos planos de color articulando el espacio con un fondo blanco y negro que también proponía de modo tridimensional, pero que por razones de presupuesto operó como fondo fijo bidimensional. La extensión del espacio creada en los telones de fondo estaba compuesta por una caja dentro de una caja con líneas diagonales conectando las esquinas y estableciendo una perspectiva interna que choca contra la mezcla discordante de palabras pintadas, símbolos y formas que evocan la velocidad, la máquina, a través de fragmentos de aviones, bombas, ruedas, cuerpos cósmicos, relojes cuadrados, etc.

⁶ La obra fue escrita por Mayakovsky (poeta y dramaturgo) para el aniversario de la revolución rusa de 1917. La versión original fue dirigida y producida por Vsevolod Meyerhold, y la escenografía por Kazimir Malevich. El estreno fue en el Teatro Musical de Teatro el 7 de noviembre 1918 (Van Norman Baer, 1991).

Con este uso de los vestuarios, las luces⁷ y el movimiento mecánico, robótico, que el vestuario permite a los actores, Malevich logra desintegrar la figura humana y componer con otros elementos geométricos en el espacio. Eran cuerpos para su parcial o total disolución en el espacio. Principio futurista, toda la materia está formada por partes geométricas que pueden ser independientes.

Victoria sobre el sol fue pensada para embestir contra las “viejas” tradiciones y sistemas de creencias, pero también para mostrar la “emancipación del hombre de su dependencia de la naturaleza, ya no es una escena reconocible en la realidad, sino una nueva realidad en la escena” (Nash, 1991, 98). En esta obra cubo-futurista, la nueva realidad se asociaba a la vivencia de una urbe mecanizada.

Aelita y el viaje a Marte

*Sólo podemos percibir el espacio cuando nos liberamos de la tierra,
cuando el punto de apoyo desaparece.*

MALEVICH, 1928

En los primeros años del siglo veinte los intelectuales rusos como Mayakovsky o Meyerhold⁸ discutían sobre si el cine podía ser un arte independiente, o si solo era un reproductor de imágenes como la imprenta al libro. Unos años más tarde Mayakovsky escribía: “Para nosotros, el cine es un espectáculo; para mí es casi una visión del mundo. El cine es el conductor del movimiento. El cine es el innovador de las literaturas. El cine es el destructor de la estética. El cine es la intrepidez. El cine es un deportista” (Mayakovsky 1881, p.48-49)

Al igual que Mayakovsky, Meyerhold, Eizenshtéin⁹ y otros artistas de múltiples disciplinas se interesaron progresivamente en el cine, y experimentaron con las gestualidades de los actores y su movilidad. Estos elementos, que venían trabajando en el teatro, sumado al tratamiento de la escenografía despojada de los artilugios pintados y al uso del vestuario simbólico, gestaron un antecedente a la formación del cine ruso

Entre los años 1912 y 16 el cine ruso se ve renovado por los films futuristas italianos, los desarrollos teatrales de vanguardia y el cine americano y nórdico. Protazanov, director de *Aelita* fue uno de los principales directores de la primera etapa del cine que intentó crear una

⁷ Para esta época, el uso de la energía eléctrica permitía que las luces fueran móviles y generaran apagones o climas de color, recurso imposible en tiempos de velas en la iluminación.

⁸ Vsévolod Emílievich Meyerhold (1874-1940) Director teatral, actor y teórico ruso. Fundador del octubre teatral, movimiento que impulsaba la revolución artística y política en el teatro. Creador de las leyes de la biomecánica, Entrenamiento en una serie de ejercicios de acrobacia, danza y deportes, balance, elasticidad, ritmo y destreza física. Se incorpora a la performance la escala visual de los movimientos que puede hacer el actor y el significado a los gestos.

⁹ Serguéi Eizenshtéin, (1898- 1948) fue un director de cine y teatro soviético de origen judío. Desarrolla el lenguaje cinematográfico fundamentalmente el montaje rítmico. La primera película que utiliza este montaje es *El acorazado Potemkin*, luego *Octubre*, *La línea general*, *¡Que viva México!* (inconclusa) entre otras.

imagen de autenticidad en sus films. Entre 1912 y 1924 filmó: *Nikolaj*, *Guerra y paz*, *La dama de picas* y *Aelita*.

Alexandra Exter es quien diseña el vestuario de este largometraje mudo de ciencia ficción. Siendo en ese momento una artista reconocida en el mundo teatral. Luego de un viaje de estudios por París e Italia, donde conoce y participa de la vanguardia cubista y futurista Exter vuelve a Kiev en 1914, al desencadenarse la guerra. Allí se une a las experiencias que se venían desarrollando en el campo de la pintura y la formación de un arte comprometido con Tatlin, Popova, Malevich y otros.

En el terreno teatral experimenta sus búsquedas constructivistas en escenografías y vestuarios con el director Alexander Tairov quien desarrolla la teoría de fusión entre el drama, el movimiento y el diseño escenográfico, conocido como **teatro sintético**. Exter estudia y diseña el uso dinámico de la forma inmóvil. Evitando el uso de artilugios de telón pintado y generando espacios con niveles, escaleras y estamentos de color. Diseña en conjunto con la puesta en escena, lo cual implicaba tener en cuenta los desplazamientos de los actores, los tiempos y la iluminación. Para ello Exter transformaba la dimensión de los cuerpos con dispositivos de endurecimiento de ciertas partes de las telas generando movimientos facetados y creando masas de tela en movimiento. Estos dispositivos de realización en el vestuario le permitían dibujar el cuerpo en el escenario como las pinturas futuristas en las que se puede percibir la descomposición del movimiento.

Es importante destacar que el constructivismo se originó en el culto al proceso industrial y tecnológico, desde ese punto de vista los humanos han sido vistos como máquinas vivientes con necesidad de mejoras, de ganar total control sobre sus habilidades físicas.

Desde estos parámetros Exter diseñó para la película *Aelita* vestuarios constructivistas, con una mirada tecnológica y robótica, donde privilegiaba el movimiento de los volúmenes y la articulación del valor con la textura y la forma. Cabe recordar que Exter ya había experimentado este tipo de diseños en el teatro, pero el cine tiene particularidades técnicas que en estos vestuarios deslucen el trabajo de la imagen. Diseñar vestuarios para un medio que implica una mediación tecnológica de la imagen, ausencia de color, cercanía a los cuerpos por el uso del lenguaje cinematográfico de primeros planos y una sobredimensión de los cuerpos por el tamaño de la proyección, implica dificultades y determinados saberes que no son equiparables al teatro. Aun así, los diseños de vestuarios son dignos de analizarse como propuesta narrativa, visual y poética de una película de ciencia ficción.

La película narra la historia de Los y Natasha, esposos en la unión soviética. Ambos participan de la reconstrucción y modernización del país: él es un investigador e ingeniero y ella trabaja en diversos espacios de asistencia al pueblo. En el trascurso de la película, los protagonistas son engañados por un grupo de oficiales soviéticos, ex militares del régimen derrocado que quieren interferir y aprovecharse de la vida de estos personajes. Los engaños ponen duda sobre la fidelidad de su esposa a Los, quien direcciona su imaginación a las historias del espacio por un mensaje misterioso que parece recibir en su oficina. En simultáneo a esta historia en la tierra, se cuenta la vida en Marte y en particular la de Aelita, la reina de

Marte y la situación política que allí se vive. Las clases sociales son: Ella y su padre el rey, el consejo de ancianos quienes tienen el poder real, los militares y los esclavos. Aelita logra ver la tierra y a Los mediante un nuevo invento: el telescopio. La trama de engaño y manipulación de la información atravesará los dos mundos, creando situaciones paralelas de engaños y luchas sociales para revertir el control.

El mundo marciano diseñado por Sergei Kozlovsky, Isac Rabinovich, Alexandra Exter y Victor Simo son rampas circulares, uso de hierro, espacios móviles en diferentes velocidades que recuerdan al *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin. Los espacios de construcción tridimensional se habían experimentado en teatro y funcionaban como formas y cuerpos en relación. En esta obra, la ciencia ficción, es un ensayo de los imaginarios espaciales y visuales de reconstrucción de un mundo tecnificado, nuevo, comunicando al espacio y a otros mundos, un mundo socialista nuevo, por primera vez radicalmente diferente a lo existente, un mundo en formación.

El diseño de vestuario crea un cuerpo definido para cada estamento de la sociedad en el caso de Marte. A Aelita (reina) y su sirvienta se las presenta con vestidos que si bien marcan la forma humana tienen dispositivos que extienden el cuerpo y señalan el movimiento que cada una de ellas realiza. En el caso de la sirvienta, un grupo de varillas acompañen el movimiento de su sigiloso caminar en puntas de pie y también define su calidad de sirvienta por las posibilidades limitadas en su andar. Aelita posee dos tocados con extensiones como antenas en un caso y como ondas sonoras en el otro. Toda la trama de la película desarrolla el control de los mensajes y la comunicación, y el vestuario refuerza esa línea argumental. Su vestido también marca un recorrido en el cuerpo simulando la órbita de Saturno o similar. Los ancianos, quienes tienen el poder, visten con togas tipo romanas, pero con elementos de materiales modernos como el plástico y las transparencias. La diferencia en este grupo de ancianos es un visor en el cerebro como extensión de su intelecto, un visor personal. Los guardias están totalmente rigidizados, como robots marionetas con cascos que les tapan la cabeza y una señal circular que se repetirá en todos los personajes, pero en diferentes lugares del cuerpo que en este caso se encuentra en los genitales. Finalmente, el pueblo apenas tiene ropa y en sus cabezas tienen cajas cerradas, que los vuelve anónimos y sin pensamiento, sin posibilidad de ver.

Cada uno de estos personajes circula por espacios que le son afines. Aelita, como reina, habita en lo más alto de este mundo, su espacio es traslúcido y con elevaciones circulares e instrumentos arquitectónicos en diagonal. La utilización del espacio vacío, que investigan los escultores constructivistas se ve claramente reflejada en este espacio. Cerca de allí está el telescopio que solo puede usarlo el padre de Aelita. Tanto en el espacio como en los vestuarios se observan elementos de óptica, astronomía y de las nuevas tecnologías como hierro, plástico, acero. Todo el espacio es fundamentalmente vertical, compuesto por líneas en diagonal. El espacio de los ancianos es cavernoso y el de los esclavos es un sótano donde caen los deshechos.

En la tierra la propuesta de vestuario es la presentación del diseño de los trajes soviéticos de Tatlin¹⁰ y de los diseños textiles desarrollados por Popova¹¹. Líneas puras, trajes que se adaptan a todas las ocasiones y estaciones, estampados geométricos, mecánicos.

Los vestuarios, si bien definen ambos mundos, están pensados en relación dramática con la historia. Las propuestas de diseños constructivistas intervienen por primera vez el cuerpo desde un lenguaje propio del vestuario (color, textura y forma aplicados al cuerpo y al movimiento) para diseñar con códigos narrativos. Podemos reconocer el cuerpo humano pero la transformación y la conversión en estamentos sociales que le impone el vestuario fundamentalmente en Marte nos permite leer más allá de la historia literaria.

Diaghilev y Los Ballets Rusos

La creación y colaboración en un mismo espectáculo entre Rusia y occidente se llevó a cabo en la compañía de Los Ballets Rusos.

Diaghilev como productor, proyectó un ballet en el cual participaron prestigiosos diseñadores como León Bakst y Alexander Benois, integrantes del grupo editor de la revista *Miriskusstva* (Mundo del arte en Rusia); bailarines y coreógrafos como Vaslav Nijinsky, Tamara Karsavina, Anna Pavlova a los que había conocido durante su etapa como productor en los Teatros Imperiales; coreógrafos como Mijail Fokine o Léonide Massine; compositores como Debussy, Chopin, Chaikovski, Satie, Scarlatti, Strauss, Stravinsky, Schumann, Músorgski, Prokofieff, Ravel o Falla; pintores como Picasso, Matisse, Goncharova.

El estreno de Los Ballets Rusos de Diaghilev en Europa, tuvo lugar en La Ópera de París el 19 de mayo de 1909 y desde ese momento cambió el concepto del ballet clásico al conseguir crear un espectáculo revolucionario donde danza, drama, música y arte se fundieron en un todo.

Entre 1883 y 1888, Richard F. Burlón tradujo los diecisiete volúmenes de *Las mil y una noches*, hecho que impulsó la edición de multitud de publicaciones que tenían como referencia los argumentos de estos cuentos árabes del Oriente Medio medieval que influyeron notablemente en la sociedad. Una de las primeras presentaciones del ballet en París fue *Sherezade*, basada en *Las mil y una noches*, estrenada el 4 de junio de 1910 en la Ópera Garnier, París, con coreografía de Michel Fokine y decorados y vestuario de León Bakst.

Por sus vestuarios orientales, este espectáculo creó tal conmoción en Europa que diseñadores de moda como Poiret, Lanvin y Fortuny se inspiraron en los trajes de la compañía y desarrollaron colecciones revolucionarias de indumentaria femenina. Tal es así que el vestido que hasta entonces se apoyaba en la cintura con dispositivos opresivos como el corset y el miriñaque, hecho de dos partes, (cuerpo y falda) y que no permitía prácticamente la libertad de

¹⁰ Vladímir Yevgráfovich Tatlin (1885- 1953) pintor, escultor y escenógrafo constructivista ruso. Proyectó el *Monumento a la Tercera Internacional*.

¹¹ Liubov Serguéievna Popova (1889- 1924) artista constructivista rusa, se dedicó al diseño de escenografías, de vestuarios y al diseño de textiles.

movimiento a la mujer fue sustituido, por diseños que eliminaban ambos dispositivos y desde entonces el vestido se apoya en los hombros (es decir el punto desde donde se sostiene el vestido son los hombros) como los vestidos que hoy conocemos o los de la Grecia clásica. Esto fue un cambio radical en las posibilidades de libertad de movimiento que las mujeres vivieron desde ese momento.

Los ballets rusos variaban según el país o el movimiento de vanguardia seleccionado. Las temáticas que representaban y para las cuales Diaghilev convocaba determinados artistas coreógrafos, músicos y diseñadores de escenografía y vestuario, definían una propuesta diferente para cada presentación.

Seleccionamos el ballet *Parade* con música de Satie, coreografía de Massine y textos de Cocteau, estrenada en 1917 en el Theatre du Chatelet por la propuesta de vestuario cubista de Picasso. En él podemos visualizar cómo el movimiento de la danza queda subordinado, en algunos personajes, a las limitaciones del vestuario y a la construcción simbólica de estos cuerpos/objeto en el espacio escénico.

El argumento de Cocteau cuenta las peripecias de cuatro artistas circenses (un prestidigitador chino, una niña americana y una pareja de acróbatas) que representan una pequeña parte de sus respectivos espectáculos con el fin de llamar la atención del público que se pasea por un boulevard parisino frente a una barraca de feria, donde tendrían lugar estos espectáculos.

La propuesta musical de Satie era similar al procedimiento que utilizan los cubistas al recoger elementos de la vida cotidiana para sus collages. Cada personaje era identificado con un ruido o sonido de la vida cotidiana: El mago con sonido de ruletas, la niña con botellas de agua, el manager, ruidos de máquina de escribir, de revolver o sirenas.

La propuesta de diseño de Picasso es acorde a las búsquedas pictóricas y teóricas por las cuales transitaba en los años 1916- 17. Alejamiento del cubismo y búsquedas en el realismo. El diseño de los telones y escenografías como el del vestuario combinaba elementos cubistas con la representación realista. Así, el telón del inicio del ballet es realista y la escenografía de una calle de París es cubista. Los vestuarios de los managers son cubistas y los demás personajes son realistas con un diseño decorativo en la realización de los textiles.

Cada personaje se reconoce por un rasgo bufonesco. El manager de París tiene camisa, frac, pipa y bigote, el manager de *Americano* (EE. UU) tiene un edificio en su espalda, un megáfono, y muchos artefactos más que citan un artefacto ruidista dadaísta. Estos personajes son los únicos que tienen un tratamiento cubista, donde se aprecia el facetamiento por la incorporación de la cuarta dimensión. Es decir, la representación de varios puntos de vista dados por el tiempo de recorrido alrededor de un objeto representado en un mismo plano. Los otros personajes tienen un tratamiento realista. La niña americana está vestida de marinero y en su coreografía hace pasos de Chaplin, el mago chino tiene un pantalón y una casaca que forman un cuerpo prácticamente cuadrado y los acróbatas tienen mallas pintadas de arabescos. El cuerpo y el movimiento son libres para hacer grandes piruetas mientras que en el

caso de los managers cubistas solo mueven sus piernas y tienen tapado el resto del cuerpo a modo de un capuchón.

Los vestuarios de Picasso se han considerado como los primeros vestuarios cubistas. En este caso, por el recorte de este trabajo, podemos revisar los vestuarios de Malevich, obra estrenada cuatro años antes bajo el mismo título de cubo-futurista. En el caso de *Victoria sobre el sol*, si bien la estética puede analizarse como cubista o futuro-cubista la imagen en escena es abstracta. La intención de Malevich es descomponer los cuerpos y crear una composición tridimensional abstracta, experimentar con la abstracción en el espacio y cuerpos reales. En el ballet *Parade* los personajes cubistas tienen una rigidez pictórica y no una articulación cuerpo-vestuario. Al encontrarse separados de una totalidad, estos dos personajes (los managers) no conforman un cuadro escénico cubista, sino que la incorporación de vistas en un plano por el recorrido del observador, en el caso del personaje en movimiento y al no ser una pintura, entran en conflicto de movimiento. Es decir, la posibilidad de mostrar el recorrido del observador en un cuadro no es la misma que recorrer un cuerpo que se mueve. Picasso plantea en este ballet la dualidad entre el cuerpo naturalista y el cubista. Los managers tienen un tratamiento como columnas que funcionan en la calle cubista como escenografía y los personajes danzantes los diseña de forma realista habitando un espacio cubista. Las resoluciones a las que llegan en la nueva presentación de los cuerpos por medio del vestuario son diferentes en las dos propuestas. Por un lado, la resolución espacio-cuerpo que logran plantear en la escena y por otro ideológico cada espectáculo construye un tipo de relación con el público y le propone un tipo determinado de cuerpo. Tecnológico, abstracto, revolucionario en Rusia y burlescos y artístico- elitista en París.

Bauhaus y el hombre metafísico

Nuestro tiempo está caracterizado por la abstracción que provoca la separación de las partes de una totalidad ya existente para conducirla al absurdo o para empujarla hasta sus aspectos extremos, que se manifiesta por medio de generalizaciones y síntesis, cuyo objeto es esbozar una nueva totalidad.

Schlemmer: Investigaciones sobre el espacio escénico.

La idea de la formación de un hombre nuevo para una nueva sociedad constituye uno de los puntos esenciales de la utopía fundacional de la Bauhaus. Schlemmer, en una carta a su amigo Otto Meyer, constata con satisfacción “la dirección de la Bauhaus construye en una dirección distinta a la esperada, en dirección al hombre” (Rainer 1993, 234)

La búsqueda de Schlemmer es lograr formular un canon de figura conforme a la época y al mismo tiempo atemporal, un tipo universal de creación. Para él el hombre está despojado de todas las diferencias fisonómicas, psicológicas y sociales. Reduce al hombre a su forma primera esencial, alejándolo de su historicidad. En esa búsqueda Schlemmer se acerca a los fundamentos de la Bauhaus cuyo pensamiento plástico gira en torno a los elementos de la

forma abstracta y que cultivan un tratamiento a-histórico de estos elementos de la forma, al considerar al cuadrado, el círculo y el triángulo como categorías creativas elementales de validez general y supra temporal.

Las formas, los colores solo adquieren significado en la obra a través de la relación con nuestra esencia humana interna; son únicos o, en sus relaciones entre sí, son medios de expresión de distintos estímulos y emociones, por los tanto no son válidos per se [...]. Estos elementos básicos son el acento sobre el que se constituye la gramática de la configuración, sus leyes del ritmo, de la proporción, del claroscuro, del equilibrio, del espacio lleno y vacío." (Ciriot 1995, 240).

Hay que puntualizar que, si bien el hombre es la medida para la creación en la Bauhaus, Schlemmer es el único dentro de la escuela que toma como tema al hombre, tanto en sus pinturas y enseñanza, como en las investigaciones teatrales donde puntualiza en el hombre y el espacio vacío.

En 1923 se hace formalmente cargo de la dirección del taller de teatro en la Bauhaus y plantea en la escena como antes en sus pinturas, "la necesidad metafísica del hombre, en tanto que establece un mundo imaginario y logra lo trascendental sobre la base de lo racional" (Rainer, 1993, 250). El equivalente en la escena de la búsqueda de un tipo de hombre regulado por un canon lo constituye por medio de máscaras y vestuarios.

Schlemmer investigaba los aspectos geométricos de la anatomía de los bailarines y los movimientos funcionales del cuerpo en movimiento. El cuadrado del pecho, la esfera del abdomen/vientre, los círculos de los hombros, el triángulo de la nariz, la línea conectando la visión con el objeto que es visto, como por ejemplo el espectador mirando al bailarín en el escenario. En este taller de teatro como en su arte, Schlemmer estaba preocupado por el hombre en el espacio. El espacio para él no era una entidad negativa o un vacío. Para ilustrar esto él ponía cables tensados a través del escenario, cruzándolo en orden de definir el espacio cúbico que rodeaba a los bailarines. Dividía el piso del escenario en secciones, como módulos ortogonales, diagonales y círculos. Sus estudiantes debían imaginar el espacio a ser llenado por una sustancia suave y maleable algo que podía ser sentido y tocado. Quería que ellos fueran conscientes o estuvieran atentos a que los movimientos (futuros, el movimiento siguiente) estaban determinados por los espacios circundantes, especialmente por el espacio escénico. De esa manera se sentirían hechizados por el espacio.

El organismo del hombre se encuentra en el espacio cúbico, abstracto de la escena. Hombre y espacio poseen sus leyes ¿cuáles son las preponderantes? Puede ocurrir que el espacio abstracto se supedite al hombre y entonces la naturaleza –o aquello que la sugiere– pase a desempeñar un papel principal. Es lo que ocurre en la escena que trata de reproducir la imagen de la naturaleza. O puede ocurrir que el hombre sea transformado en función del espacio abstracto.

Es lo que ocurre en la escena abstracta. La red invisible formada por las líneas de las relaciones planimétricas y estereométricas constituye las leyes del espacio cúbico.

A esta matemática corresponde otra que pertenece al cuerpo humano, que crea el equilibrio por medio de movimientos esencialmente mecánicos y que están condicionados por la inteligencia, es la geometría de los ejercicios corporales, rítmicos y gimnásticos a los cuales hay que añadir la estereotipia del rostro. (Rainer, 1993, 148)

La transformación del cuerpo para la escena abstracta se obtiene por medio del vestuario y la máscara. Ambas subrayan su apariencia o la modifican, permiten expresar lo esencial o por el contrario mantenerlo en el terreno de lo ilusorio, refuerzan su conformidad orgánica o mecánica a las leyes o la impiden.

Luego de este laboratorio de movimiento humano, aparecieron varias piezas/obras cortas de danza en las que su teoría fue traducida a la práctica.

Con motivo de la semana de la Bauhaus de 1923, presenta con sus alumnos el *Ballet triádico*, danza en la que Schlemmer había trabajado desde 1914.

Era una combinación de danza, vestuario, pantomima y música. El título era una creación de la triada = tri tono, era una danza en 3 partes, con 3 danzas distintas cuyo sentido subía de tono de la broma a la seriedad. Entre estos 2 polos se desarrollaba la sinfónica danza de la trinidad en doce escenas de danza, con 2 o 3 bailarines. Escalonadamente se pasaba de la alegría burlesca de la serie amarilla, al ambiente festivo de la serie rosa y a la esfera místico –heroica de la serie negra. (Droste, 1998, 102)

En cada serie trabajaba reforzando o borrando determinadas partes del cuerpo que a su vez acentúan un movimiento del cuerpo en el espacio. Por ejemplo, en la serie amarilla, un personaje salta y gira, el vestuario en la zona de las piernas se parece a un resorte y los brazos se ocultan, en su lugar hay una serie de flecos que suplen a los brazos, pero al saltar generan un movimiento más dinámico y circular. Generalmente el espacio de las danzas amarillas es una cuadrícula ortogonal o de espacios rectos y los personajes están reinterpretados por las formas circulares. Se observan las tensiones o vibraciones que esos movimientos generan en el espacio. En la serie rosa, investiga las relaciones musculares del cuerpo y como separarlas por medio de diferentes texturas y colores, en la serie negra se observan las relaciones del cuerpo frente–lateral, espacio circular y vestuario circular, pesado y liviano, relación sonido–movimiento, etc.

Las formas básicas puestas en diálogo con el cuerpo comienzan a generar otras lecturas, nuevas formas de comprender el cuerpo, el movimiento y el espacio que ocupan en cada caso. Las investigaciones que allí se hicieron abren el estudio particular al lenguaje del vestuario. Esto implicaba experimentar con las posibilidades simbólicas de las formas, los colores y las

texturas en relación morfológica con el cuerpo, en un espacio y con un determinado disparador, en este caso sonoro y conceptual.

La escena después

En el transcurso de once años en los cuales se gestan, realizan y estrenan estos cuatro espectáculos (1913 a 1924) el cuerpo, el espacio y la investigación de una configuración nueva de ambos dará por tierra las formas naturalistas de obras teatrales y ballets constituidos desde el renacimiento, para los cuales el cuerpo del cantante o comediante no tenía conexión con el espacio circundante que solo ilustraba un escena prefijada (ej: sobre un telón pintado la entrada a un palacio o un bosque) según fuera el género del espectáculo, con un público anónimo (uso de luz apagada en la sala), pasivo, sin participación en la construcción del hecho teatral y clasista dado que el teatro “a la italiana” estaba construido para un tipo de público cortesano y luego burgués.

Los cuatro espectáculos investigan sobre el cuerpo de su época, interpelan el cuerpo político que se construye en la Unión Soviética poniendo en acto las teorías marxistas que discuten el cuerpo del trabajo alienado atravesado por la máquina. Reinterpretan esta mirada mecanicista en el teatro, en un país que apuesta a la tecnificación para la formación de un nuevo orden social y político. En otros casos el cuerpo será el cuerpo pictórico en el espacio de la escena, y las posibilidades narrativas o de provocación que estos generen en las calles parisinas y en la Bauhaus como escuela el estudio del cuerpo como mecanismo que articula y construye el espacio, con la proyección de sus movimientos, de la mirada, de la palabra. El cuerpo en un nuevo espacio de arte y vida, técnica y arte, máquina y diseño.

Por otro lado, el estudio que realizan las escuelas de arte abstracto (Kandinsky¹², Bauhaus, Leger¹³ entre otros) de la percepción de las formas, el color y la textura en el público, en relación a las sensaciones de la música, el espacio o la arquitectura, proporcionan la teoría para el uso de estos conceptos en la escena. Estos estudios trastocan los cuerpos y gestan espacios metafísicos, abstractos o cubistas. Las experiencias teatrales y cinematográficas experimentan las teorías de la sensibilidad que las formas, los colores o las texturas con la intención de generar en la percepción del público lecturas de todas las variables visuales que se presentan en el escenario, y las aplican al movimiento y a la música o el sonido.

La gravedad y el espacio único donde todo ocurre en el mismo espacio se fragmentan por medio de dispositivos que generan movimiento, elevaciones, cambios de luz, proyección de sombras, público y escenarios móviles, palabras que se separan en sílabas y se repiten como un ritmo mecánico. Los cuerpos en esta nueva configuración se entrenan en destreza,

¹² Vasili Vasílievich Kandinski (1866- 1944) pintor ruso, precursor de la abstracción en pintura, y teórico del arte. Publico De lo espiritual en el arte, Punto y línea sobre el plano, La gramática de la creación, entre otros.

¹³ Fernand Léger (1881- 1955) pintor y teórico cubista francés. Publicó: *Funciones De La Pintura*. Diseñó la escenografía y el vestuario de la obra *La creación del mundo* de los ballets suecos y la dirección de la película *Ballet mecánico*.

acrobacia, danza, gestualidad, mecanización, para ser instrumentos óptimos de la nueva estructura teatral en el que el uso de elementos y dispositivos de vestuario y escenográficos, la comprensión de los tiempos simbólicos de la luz o la música será el nuevo lenguaje. El cuerpo será un elemento más en acción y relación con los demás elementos que componen el hecho espectacular y el vestuario se incorpora en este esquema como elemento narrativo.

Las nuevas poéticas teatrales y cinematográficas estarán direccionadas a un público activo. Al cual se lo interpela con el fin de ser parte de la obra, participativo en la totalidad del hecho comunicacional que se vive. Despertaren el público el espíritu crítico como espectadores, pero a su vez como observadores de la vida y la construcción que hace el capitalismo con nuestros cuerpos. La pregunta por el público será clave en todas las propuestas escénicas mencionadas y otras (Brecht, Moholy- Nagy¹⁴, Artaud¹⁵, Meyerhold, etc.). La decisión de los artistas es generar un shock (Bürger, 1997) para poner al público activo, en estado de alerta, con el propósito de despertar a una nueva comprensión, a una integración del arte con la vida.

La revolución que vivió la escena en estos años transformó la relación espacio, cuerpo y público. Los cuerpos creados por los artistas en su aspecto externo (vestuarios, formas, dispositivos de agrandamiento etc.) trastocaron la reproducción fisonómica del cuerpo, en búsqueda de un cuerpo narrativo, un cuerpo que fuera herramienta de una idea, de una acción política, de una lectura de la vida y espacios vividos

El diseño de vestuario como arte aplicado fue por primera vez estudiado y pensado como lenguaje que tiene una gramática y una sintaxis para comunicar más allá de la palabra, es decir las variables formales, color, forma y textura se estudiaron en su dimensión simbólica en colaboración directa a la construcción general de la puesta en escena, como elemento poético narrativo.

Bibliografía

- AAVV (2016) Kazimir Malevich/ Retrospectiva. Buenos Aires. Fundación Proa
- Appia, A. (2014). *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva*. Madrid. Asociación de directores de escena
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península
- Ceballos, E. (1999). *Principios de dirección escénica*, Ciudad de México: Grupo Editorial Gaceta S. A.col Escenología.
- Cirlot, L. (1995). *Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos*. Barcelona. LaborS.A

¹⁴ László Moholy Nagy (1895 - 1946) fotógrafo y pintor húngaro creador del teatro histórico. como docente del taller de teatro de la Bauhaus propone la experimentación dentro del teatro formal actual, a través de sorpresas propias del futurismo, dadaísmo y de los *merz*, donde las relaciones de palabras se transforman en relaciones de sonidos fonéticos exclusivamente, conceptualmente incoherentes; y también en la persona mecanizada, que se convierte en pura forma, lo que produce efectos subjetivos en el espectador debido a la limitación del movimiento y por los contrastes dinámicos.

¹⁵ Antonin Artaud (1896 1948) poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor francés. Desarrolla su teoría teatral en los libros, *Teatro de la crueldad* y *El teatro y su doble* En su teoría, le asigna al teatro la función de destruir los valores culturales artificiales, impuestos por siglos de dogmatismo racionalista, y propone volver al ritual primitivo para reflejar la verdadera realidad del alma humana.

- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós
- De Rueda, M. de los A. (comp) (2014). *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad, itinerarios del arte moderno entre América latina y Europa 1830-1945*. La Plata. Edulp
- Droste, M. (1998). *Bauhaus 1919-1933*. Berlin. Taschen
- Francastel, P. (1960). *Pintura y sociedad*. Cap 2: Destrucción del espacio plástico. Buenos Aires: Emece
- Martínez Roger, A. (1999). *El cuerpo permanece: una escenografía de Fernán Léger*. *Acotaciones*, (3) 37-44.
- Mayakovsky, V. (1981). Cine y cine, en AA.VV. *La cinema Russe et Soviétique*. Paris, L'Équerre/ Centre Georges Pompidou.
- Nash, S. (1991) *Theatre in revolution*, Cap.: Oriente y Occidente: escenografía rusa y vanguardia europea. San Francisco: The Fine arts museums
- Paz, M. (2000). *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Aldeasa.
- Pittau, V. P. (2013). "El ballet como campo de experiencias vanguardistas: dos casos paradigmáticos con música de Satie". *Revista del Instituto Superior de Música*, (14), 31-50. Recuperado de <http://www.resad.com/acotaciones/archivo.htm#9>
- Rainer, W. (2007). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza.
- Ruiz Ros, S. (2011) Análisis escenográfico del ballet "El sombrero de tres picos" Universidad Rey Juan Carlos, Instituto Universitario De Danza Alicia Alonso. Tesis de master, inédito. Recuperado de <https://eciencia.urjc.es/handle/10115/8078?show=full>
- Schlemmer, O. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Cap. 4: El teatro de la Bauhaus. Madrid: Alberto Corazón (pp151-152)
- Van Norman Baer, N. (1991) *Theater and revolution, Russian avant-garde stage desing 1913-1935*. London: Thames and Hudson /The fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.
- Villegas, S. (1997). La influencia del futurismo italiano en el cine soviético: de Mayakovsky a la FEKS. *Film historia online*, 7(1), 13-28. Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12344/15102>
- Warncke, C. (1998). *Pablo Picasso 1881-1973* Madrid: Taschen.

Videos de las obras citadas e imágenes de los figurines:

Victoria sobre el sol

De Artes y Pasiones (2016), julio 10), *Malevich victoria sobre el sol* [archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LbnJ2pV6ld4>

Fondation Beyeler, (2015, noviembre 15), *Victory over the sun, futurist opera* [archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CUz905Yhttc>

Boceto de vestuario: <https://esteticateatral.wordpress.com/2013/06/25/iv-vanguardias-1/>

Aelita

Protazánov, Y (director) (2013) *Aelita reina de Marte* [archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YztKzbwPbBU>

Figurines de la película

<https://es.pinterest.com/pin/23292123044308176/>
<https://es.pinterest.com/pin/164944405076265576/>
<https://es.pinterest.com/pin/312859505342641764/>
<https://es.pinterest.com/pin/411516484681929408/>
<https://es.pinterest.com/pin/470204017325724393/>

Obra Ballet Parade

Ballet program "Picasso and Dance" by Europa Danse [archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Chq1Ty0nyE>

Bocetos Picasso de vestuario de Parade

<https://es.pinterest.com/pin/434878907749483384/>
<https://es.pinterest.com/pin/422494008773783243/>
<https://br.pinterest.com/pin/387942955379721249/>
<https://es.pinterest.com/pin/477522366720507948/>

Ballet triádico

Videos

Triadisches Ballett von Oskar Schlemmer Bauhaus (2013) Reconstrucción del Ballet Triádico de Oskar Schlemmer para la Bauhaus [archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo>

Vestuarios fotos

<https://es.pinterest.com/pin/231231762096891215/>
<https://es.pinterest.com/pin/500955158536355193/>
<https://es.pinterest.com/pin/341288477992371716/>
<https://es.pinterest.com/pin/AbNSKaAPMIA2D9qwRkrskoRaJ-JTL0HomMKqncnGv8BE5QBvwnDbvbM/>
<https://es.pinterest.com/pin/294000681897786776/>
<https://es.pinterest.com/pin/540080180293487640/>
<https://es.pinterest.com/pin/474848354441306784/>
<https://es.pinterest.com/pin/498562621218873418/>
<https://es.pinterest.com/pin/563442603362185116/>
<https://es.pinterest.com/pin/496240452676107430/>
<https://es.pinterest.com/pin/406590672591694998/>

CAPÍTULO 9

La figuración de lo maravilloso y lo cotidiano en América Latina (1930- 1950)

María de los Ángeles De Rueda

Introducción

En este capítulo se aborda la producción de algunos autores que se autodenominaron o fueron definidos como *surrealistas*, junto con el arte de variadas mujeres que fueron enroladas en las filas del movimiento, o clasificadas dentro de un realismo expresivo y neo romántico. La llegada de André Bretón y otros poetas surrealistas a México fue clave para esta irrupción del movimiento en Latinoamérica.

Más acá de los istmos, estas dos décadas ponen en escena el uso de una figuración-otra que tensiona una vez más el paradigma del arte puro-abstracto-concreto o el estereotipo de la pintura de denuncia social, y se manifiesta en un repertorio temático y plástico tan amplio como las búsquedas identitarias de la una modernidad que interpela su tiempo y a la vez es interpelada por el pensamiento emergente en los años de *retorno al orden*, en una Europa devastada por la guerra y el avance de los totalitarismos. Pensamos en una pluralidad de voces divergentes-no canónicas, aun cuando estas artistas presentan una formación en la escuela de Bellas Artes, e incluso ejercieran la docencia en muchos casos.

En cierto modo, las producciones de las y los artistas y grupos que se mencionan, disputan de igual a igual roles, de lo femenino en particular, en un campo artístico moderno que no asume tal problema, pero que a través de la acción de las mujeres comienza a desestabilizar la mirada paternalista y patriarcal de la sociedad, la cultura y el mundo del arte. Es en ese contexto que se van conformando las ideas de vanguardia, cosmopolitismo, nuevo realismo, arte puro, antropofagia, indigenismo y regionalismo, desde mediados de los años 20 al 50. Muchas de las obras de los grupos activos y de las mujeres que protagonizan esta etapa representan el descentramiento de la subjetividad moderna, que se encarna en los roles que van asumiendo y en iconografías singulares; finalmente los mecanismos de figuración que elegían ellas, pusieron de manifiesto la deriva de los mitos privados femeninos a la encarnación de sustratos colectivos de diversas tradiciones¹. Muchas artistas indagaron a través de la

¹ Este capítulo es una aproximación a algunos temas no demasiado abordados aún, como pueden ser, por ejemplo: los géneros despreciados en la modernidad (bodegón o naturaleza muerta) permiten un trazo temporal de lo originario, genuino y real maravilloso, entre Agustín Arrieta y María Izquierdo.

pintura, la ilustración o la fotografía sobre la condición femenina excluida, el inconsciente en su potencia revolucionaria, lo real maravilloso de la cotidianeidad vinculada a la naturaleza americana, los mitos populares que enlazan con los pueblos originarios y la oralidad popular y la realidad concreta, obvia, singular y fantástica.

Como subrayan Fabiana Di Luca y Magdalena Pérez Balbi en *Comer o no comer. Modernidad artística brasileña y emergencia latinoamericana* (2015)²

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 (p.108).

Miradas cosmopolitas y mitos ancestrales

Durante las décadas de 1920 a 1940 se desarrollaron grupos, tendencias e individualidades impulsadas por el abordaje de otras realidades, internas y externas, *en clave* maravillosa, fantástica, onírica, surreal. Estrategias productivas en literatura y plástica se desprenden de la idea de azar, arbitrariedad, objeto encontrado, encantamiento, iconografías de fuentes ancestrales, fragmentos de diversidades puesto en montaje, lo otro evanescente de la cultura popular y de masas en la cultura de las elites. Todo ese mundo como forma de escapar de los cánones y provocar, formas disruptivas de la conciencia individual y colectiva. Son años en los que el orden vuelve, pero trastocado. La libertad en la representación y el posicionamiento ideológico de la época trasciende los istmos y los relatos de la crítica. El ámbito artístico americano, como sus desplazamientos por la llegada y partida de artistas es complejo, y

² En De Rueda, Comp. (2015). Se puede consultar este libro de la cátedra para revisar las descripciones y comentarios sobre obras, artistas y movimientos desde América Latina y modernidades paralelas.

permeable a las paradojas de lo surreal. La situación cultural de entreguerras, con el consecuente exilio de artistas europeos hacia territorio americano, fue analizada por Diana Weschler (2006) a partir de las tensiones entre los realismos y lo surreal, aludiendo a un cruce conceptual donde la melancolía, el presagio y la perplejidad funcionaron como conectores estéticos y afectivos en la producción plástica de esos años. Se manifiesta una convulsión y compulsión de la belleza, en donde confluyeron relatos fundamentales de la modernidad, desde el psicoanálisis, el marxismo, la etnología, hasta el ocultismo o la paranoia. En esas búsquedas afloraron no sólo recursos que ponderan el automatismo o los sueños, los contenidos latentes sino también lo siniestro (Foster, 2008). Empezar a estudiar las practicas surreales, las imágenes de allá y de acá de lo real maravilloso como partes encadenadas de lo siniestro (lo familiar trastabillado, lo cercano no reconocido y reprimido) resulta una punta de lanza para profundizar, en alguna actividad o trabajo de investigación, los mecanismos de compensación, catarsis y sublimación de un período complejo de la historia atravesado por muertes, guerras y pérdida de libertad individual y social. Es deseable pensar en las revisiones de las figuraciones regionales teniendo un enfoque plural y anacrónico a la vez. El arte moderno central manifestó desde las primeras rupturas el gusto y la apropiación de la alteridad, centrándose, primero, en los pueblos originarios africanos y, posteriormente, americanos. Latinoamérica es un universo que sigue pensándose como activador del mito del buen salvaje. Es un escenario de lo fortuito, del azar, de la irregularidad de las formas.

Es importante destacar algunos hechos concretos que alimentan el mito de lo surreal americano. Uno de ellos es el desplazamiento de la mirada sobre el arte etnográfico que tiene André Bretón y los poetas y plásticos del movimiento. Hacia 1929 sale publicado en una revista belga llamada *Variétés* el *Mapa surrealista del mundo*. A comienzos de los años '30 los surrealistas elaboraron un modelo de pensamiento que activó "el deseo de apropiarse de la magia y el misterio de lo fantástico" de los pueblos no occidentales (Ramírez, 2009, 90).



El poeta Benjamin Peret, en sus viajes por Latinoamérica, compila material suficiente para escribir la *Antología de los mitos, leyendas y cuentos populares de América* (1949), donde

subraya, dentro de una tradición romántica, que el conocimiento europeo podía renovarse a través del entendimiento y exploración de las cosmogonías de las sociedades prehispánicas. André Breton adhiere a esta idea al afirmar:

Imperiosamente, México nos convida a esta meditación sobre los fines de la actividad del hombre, con sus pirámides hechas de varias capas de piedras correspondientes a culturas muy distantes, que se han recubierto y oscuramente penetrado unas a otras. (Ferrero Cándenas, 2013)

Otra entrada, derivada de las exploraciones etnográficas del movimiento surrealista, es la organización de la *Exposición Internacional de Surrealismo* en México en 1940, celebrada en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor y organizada por André Breton, César Moro y Wolfgang Paalen. Junto a obras surrealistas, se exhibieron piezas prehispánicas y objetos de origen primitivo, muchas pertenecientes a la colección de Diego Rivera. Esto demostraba la sintonía con el gusto por lo etnográfico del movimiento surreal. Los acontecimientos bélicos europeos evidenciaban el sabor amargo de la civilización y el progreso, por lo que México era observado como un escenario puro, salvaje, fantástico, posible. Esta exposición se constituyó como la contracara de la *Exposición Internacional del Surrealismo* de 1938, realizada en la Galerie Beaux-arts de París y coordinada por André Breton y Paul Éluard. En la muestra mejicana los artistas internacionales fueron Giorgio de Chirico, Yves Tanguy, Marcel Duchamp, Max Ernst, Pablo Picasso y Salvador Dalí, entre los más conocidos. El austríaco Wolfgang Paalen fue el curador, e incluyó a artistas mexicanos: Diego Rivera, Frida Kahlo, Agustín Lazo, Antonio Ruiz y Juan Soriano. Además, Paalen realizó la reproducción de un paraguas fabricado con espejos y diseñó el vestuario de *La Gran Esfinge de la Noche*, performance de la bailarina Isabel Marín (futura esposa de Paalen y hermana de la primera esposa de Diego Rivera). Una figura destacada fue el poeta y pintor peruano César Moro. Habiendo residido en París y expresado el fin del surrealismo, en 1938, Moro se instaló en México para difundir el movimiento en Latinoamérica. Previamente había organizado en Lima una primera exposición surrealista, con su obra y la de otros artistas chilenos. A ésta se sumaron Benjamin Péret, Remedios Varo y Leonora Carrington³.

Estos eventos y el desarrollo de la poesía y las revistas surrealista en América Latina expandieron lo que se considera una fase hegemónica de la corriente, que permitió la convivencia de exiliados surrealistas, artistas internacionales de filiación y los artistas nativos que adhirieron o fueron catalogados como tal, hasta que desde las letras se comenzó a denominar estas figuraciones como real maravillas (Carpentier o García Márquez, por ejemplo). La estética europea revalidó el imaginario romántico en lo surreal, el extrañamiento de otras geografías y costumbres, la pasión etnográfica, todo ello aventuró ver a México como el país más surrealista por excelencia.

³ Estos artistas se radicaron en México. Volveremos sobre las trayectorias de las mujeres hacia el final de este capítulo.

Sub/ supra-realismos y surrealismos a la Argentina

El período de entreguerras, con el avance de los nacionalismos extremos y el fascismo como el detonante de la Guerra Civil Española, fue un marco inestable para que las artes plásticas y literarias se pronunciaran políticamente a favor de la paz y la libertad y en contra de los totalitarismos⁴. Junto a la imagen clara, directa y dramática del nuevo realismo y de artistas vinculados al Grupo de París, se desarrollan en distintos puntos de nuestro país, expresiones que ahondarán en mitos privados, representaciones desde las propias corporalidades, metáforas del mundo devastado por la guerra. Por ejemplo, la pintura agónica y autorreferencial de **Raquel Forner**. La tendencia metafísica, la realidad alterada, el extrañamiento también se colaron en fondos o detalles de algunos realistas como Antonio **Berni**, **Pompeyo Audivert** o **Lino Eneas Spilimbergo** (Fantoni, 1993). En el campo literario aparece un médico, escritor y crítico de arte que fundará la revista *Que* y será uno de los pilares del surrealismo literario latinoamericano y argentino: **Aldo Pellegrini**.

Este escritor se acercó al movimiento de manera fortuita, leyendo una nota dedicada a Anatole France en el diario *Crítica* de Buenos Aires en 1924. Allí mismo un telegrama titulado *Un cadáver* y firmado, entre otros, por Breton, acusaba al escritor homenajeado de mediocre. Esto entusiasmó a Pellegrini, quien junto a David Sussmann y Marino Cassano, y después a Elías Piterbarg, su hermano Ismael y Adolfo Solari formaron un grupo de experiencias de escritura automática. De aquí salen los dos números de la revista *Qué*. A través de diferentes formatos de escritura protestan contra las costumbres tradicionales y proponen libertad, amor y poesía. A partir de ese momento Pellegrini se dedicará a la difusión del surrealismo tanto en la literatura como en las artes plásticas, hasta la década de 1960.

El primer número de la revista, de 1928, tiene similitud con la revista parisina *La Révolution Surréaliste*, conocida por el poeta y crítico argentino desde 1924. Con el tiempo, como crítico, curador y referente de la historia del arte argentino, *escribe Panorama del Arte Argentino* en 1967. Allí plantea que

El surrealismo es un movimiento ideológico, que por el mecanismo de la expresión artística busca la liberación del hombre. Este mecanismo puede ser consciente o solo intuitivo, pero en ningún caso puede ser sustituido por el principio opuesto de que el arte es un fin en sí (p. 118)

Los surrealistas han marcado la diferencia entre el principio de lo imaginario (activo, transformador) y lo imaginado (pasivo, receptivo). Para Pellegrini (1967), el surrealismo no se puede homologar a la representación de seres imaginados, fantásticos, o climas enrarecidos sino a **la traducción de lo imaginario, lo inconsciente, los sueños, el azar**. Y no es un

⁴ Las relaciones entre arte y política y el lugar del realismo en ese posicionamiento se desarrollan también en los capítulos 1 y 2 de este libro.

movimiento cerrado y agotado en esos años 40 (como manifestara Cesar Moro), sino que se proyecta luego de la Segunda Guerra Mundial en los expresionismos abstractos y tachismos. Aldo Pellegrini considera que la pintura de Xul Solar es precursora de la representación de lo imaginario, del tono surreal, en sus **Angos, Chamanes y ciudades voladoras**, pinturas en las que “el universo de antiquísimos mitos coexiste con visones personales impregnadas de la poesía más intensa y el humor más sutil” (p. 120) como *Vuel Villa* de 1936

La pintura de cartones metafísicos que Antonio Berni expone en 1933, de regreso a Buenos Aires luego de su etapa de formación en París, demuestra una relación surreal entre los objetos enormes que pinta en escenarios enrarecidos por la dislocación de tamaños y asociaciones no verosímiles. En esa línea, realiza algunos collages, en los cuales se manifiesta la idea de azar, juego, uso de revistas para montajes posibles (es decir la incorporación de ese *otro evanescente* que es la cultura de masas y que justamente los collages dadaístas y los ready made potenciarán). Se le sobrepone un *mundo objeto* y unas sombras en las esquinas que lo vinculan a lo surreal, hasta tal punto que él declararía no dejar nunca de serlo, aun cuando sintiera la necesidad de un **nuevo realismo** (ver cap. 1). Como *Napoleón III*, de 1930.

Pellegrini considera que, en el campo figurativo de los años '30 y '40 en Argentina, algunos realistas introducen elementos insólitos, otros ingenuos metafísicos, otros neorrománticos, otros de una figuración intimista y los autoconvocados como surrealistas, los representantes del grupo *Orión*. En todos los casos señalará una oscilación entre lo imaginado y lo imaginario sin pensar en una tendencia plena como en el campo literario, sino más bien con gestos y contaminaciones de lo surreal.

Los pintores *sensibles* o *neorrománticos*, como **Fortunato Lacámara, Miguel Carlos Victorica, Eugenio Daneri, Miguel Diómede** y **Onofrio Pacenza**, desarrollaron la expresividad del trazo y el uso del color como una herramienta emocional.

El Grupo Orión

En 1939 se presenta en Buenos Aires el *Grupo Orión*, un grupo de jóvenes artistas plásticos y poetas alentados por **José Planas Casas** e **Ignacio Pirovano**: **Luis Barragán, Ideal Sánchez, Leopoldo Presas, Orlando Pierri, Juan Fuentes, Vicente Forte, Bruno Venier** y el escritor y crítico **Ernesto B. Rodríguez**. En noviembre realizan su primera exposición en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Y al año siguiente en la Asociación Amigos del Arte. Según Pellegrini, su estética es más neorromántica que surreal, sin embargo, ellos se autodenominaron surrealistas, el primer grupo en Argentina. Posteriormente, a raíz de la muestra que organiza Aldo Pellegrini en el Instituto Di Tella en 1967: *El Surrealismo en Argentina*, Ernesto B. Rodríguez dirá que sus trabajos y los de sus compañeros “poco tenían que ver con la imaginaria incongruente del suprarrealismo” (Pellegrini, 1967, 122). En un contexto cercano, pero con una filiación más clara a las ideas del automatismo en la producción de grabados, pinturas y murales, **Juan Batlle Planas** puede considerarse un

exponente del movimiento surrealista, (ver capítulo siguiente). Siguiendo la referencia de Pellegrini, Batlle, con sus radiografías paranoicas, adhirió a la doctrina de Gurdieff sobre el automatismo energético como fuente y catalizador del inconsciente colectivo. Fue corriente la aplicación del calificativo “neorromántico” para hablar de las obras del grupo Orión y de tantos artistas figurativos que presentaban algún detalle onírico o maravilloso. Ellos plantearon el uso libre de estilos, vinculado a la libertad creadora del grupo

Cosmopolitas surreales de América

A continuación, desarrollamos sintéticamente la trayectoria de artistas originarios o residentes en Latinoamérica cuya producción se relacionó con la poética surrealista:

Wifredo Lam

Nación en Cuba en 1902 y murió en París en 1982. A los 14 años se instaló con parte de su familia a La Habana, donde cursaría estudios de Bellas Artes, y ya entre 1920 y 1923 participó activamente en el salón de la Asociación de Pintores y Escultores de esa ciudad. En 1923 se trasladó a Madrid, estudió con Sotomayor. Su mujer española y su hijo murieron antes de empezar la Guerra Civil, en la que Lam participó del lado republicano. Su tragedia y la guerra le dejaron una impronta trágica. En 1928 viajó a París, donde conoció a Picasso y entró en contacto con varios artistas como, Miró, Léger, Matisse, Tzara, Braque y Pierre Loeb. Este le organizó la primera exposición en dicha ciudad. Antes del estallido de la segunda guerra volvió a Cuba y se reencontró con lo ancestral de su cultura africana-caribeña; y al mismo tiempo se relacionó con los surrealistas que en esos años recorrieron México y América Central. En 1943 expuso en la Galería Pierre Matisse de Nueva York su obra *La Jungla*, que fue adquirida por el Museo de Arte Moderno. Desde 1946, año en que regresó a Francia, repartió su tiempo entre Cuba, Nueva York y París.

La Jungla es una pintura en guache sobre papel sobre lienzo destinada a comunicar un estado psíquico al decir del pintor, representa un grupo de figuras metamorfoseadas que aluden a las máscaras africanas o de las islas del Pacífico, al vudú, símbolos y atributos sexuales, entremezcladas con un fondo varas vegetales, Esta composición compleja y entrelazada puede resonar como crítica onírica contra la racionalidad pero situada contra la esclavitud de las plantaciones en la época de la Cuba colonial.

Roberto Matta

Roberto Sebastián Matta Echaurren fue un pintor chileno que nació en 1911 y murió en Italia, en 2002. Su formación artística se inició en Chile. Asistió a los Talleres Libres de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fue alumno del pintor Hernán Gazmuri. En el año 1933 se tituló de Arquitecto en la Universidad Católica de Chile. En 1935 viajó a Europa. En París, conoció al arquitecto Le Corbusier. En 1936 se instaló en Londres donde trabajó con los arquitectos Walter Gropius y Moholy-Nagy y se relacionó con artistas e

intelectuales británicos. Durante ese año Matta tuvo una breve estadía en Portugal, invitado por la poetisa chilena Gabriela Mistral. A través de ella, conoció sobre la realidad y problemática latinoamericanas planteadas por el cubano José Martí y la propuesta del mexicano José Vasconcelos en torno a la creación de brigadas culturales.

Matta definió su vocación artística en 1937 al conocer al artista inglés Gordon Onslow-Ford, y tomó contacto con los surrealistas Salvador Dalí y André Breton. En 1939 ingresó a los círculos artísticos y culturales de Nueva York junto a Marcel Duchamp y Tanguy. Sus pinturas de gran formato y de espacios constelares, y de catástrofes naturales impactaron en la avanzada joven norteamericana americana. En 1948, el artista se separa del movimiento surrealista viaja a Chile para exponer en la Galería Dédalo y publicar su texto *Reorganización de la Afectividad* y luego vuelve a Europa. Sus obras se componen a partir de **morfologías psíquicas**. Como ejemplo la pintura *El día es un atentado* de 1942 en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. En la década 1940 el artista utilizó la simbología del sol como una metáfora de germinación y vida. Indaga en la conexión del paisaje interior con el paisaje exterior a través de la expresión de paisajes cósmicos cargados de energía organizadora del mundo. Con esta pintura. Matta trabaja en un plano cósmico y en una reminiscencia a los acontecimientos políticos. En el ciclo del día está la noche, hay encuentros, hay situaciones fortuitas, reveses y contrarios. El desplazamiento y la transformación es parte de la pintura y de la vida. El entorno, el mundo atenta contra uno, lo expone.

Si se quiere medir el espacio, hay que encontrar un metro patrón. Si se quiere medir el tiempo, la verdadera medida es el día, no el día de veinticuatro horas, sino el día como atentado, como amenaza, como riesgo. El mundo te propone y te expone. Es con la accidentalidad que uno toma conciencia (Matta, 1942 en AAVV, 2012:27).⁵

Mujeres en la modernidad, lo cotidiano y lo real maravilloso

Norah Borges

Aldo Pellegrini la consideró una pintora *naïf*, sin embargo, no puede reducirse su obra solo a esta clasificación. Norah Borges se vinculó a la vanguardia literaria formada por el *Grupo de Florida*, ilustrando poemas de su hermano Jorge Luis (la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*, en 1923) y de su marido Guillermo De Torre, entre otros; desde *Prisma* empezó a divulgar el **Ultraísmo** en Argentina, aunque inmediatamente su imagen se hizo sintética y decorativa en detalles de diversas tradiciones en las ilustraciones para revistas como *Mural*, *Proa* o *Martín Fierro*. En 1924 la revista *Martín Fierro* publicó sus dibujos y reproducciones de pinturas y su primera muestra en Buenos Aires es en 1926, en la Asociación Amigos del Arte.

⁵ Matta escribe y se edita en *Charlas Morfológicas* en 1987, partes de estas transcripciones se encuentran en el catálogo Matta100, Museo Nacional de Bellas Artes, Chile, 2012

Se casa en 1928 con Guillermo De Torre, escritor y crítico español. Los años trascurren entre Buenos Aires y Madrid. Previamente a su casamiento realiza una serie de cartas visuales para su amado y unas cartografías sobre los barrios porteños, cuyo objetivo era una comunicación cotidiana e íntima, transformada en la contemporaneidad en objetos estéticos. Las cartas que se conocen por archivo y han sido exhibidas son cinco, algunos son los planos parciales de la ciudad de Buenos Aires y otros (como el que le regaló a Silvina Ocampo, es de Brasil). La otra serie de la época (de 1926) es la de los *mapas-cuadro*, de gran tamaño, en colores y pintados en papel y ofrecidos a los amigos. Esta serie se vincula con nomadismo de la familia y el que ella continuará por el resto de su vida, entre Buenos Aires y Europa. En la producción aparece la auto-referencia (a su vida, a su cotidiano) y esto no solo es una característica personal, sino que lo vamos a observar en todas las imágenes de las mujeres que reseñamos.

De la década siguiente se destaca *El marinero y la sirena*, temple sobre papel de 1931. Hay un tono derivado del simbolismo en una composición en la cual tanto el fondo, apenas esbozado, como la pareja se tornan geométricos. Una paleta en tintes y una resolución que se prolongará en obras de los años '30 y '40. Además de su producción pictórica y las ilustraciones para diferentes medios gráficos (por ejemplo ilustró la primera edición de *La invención de Morel*, de Bioy Casares; en 1941, el *Romancero Gitano* de García Lorca), la artista realizará críticas sobre artes plásticas con el seudónimo de Manuel Pinedo y también participó como vocal suplente la Junta de la Victoria en la Argentina, una asociación feminista antifascista que dirigían Cora Ratto de Sadosky y Ana Rosa Schlieper de Martínez Guerrero; en ella militaron la escritora María Rosa Oliver, la fotógrafa Annemarie Heinrich, la psicoanalista Mimi Langer, la artista Raquel Forner y la poeta Silvina Ocampo.

Leonora Carrington

Fue una artista de origen inglés radicada en México en 1942. Había convivido con Max Ernst en los años 30 y participado de las muestras surrealistas europeas. Por razones emotivas, familiares y contextuales (la guerra civil española, el franquismo, la internación de Max Ernst) fue internada en un hospital psiquiátrico en Santander, España. Cuando puede se va a América, y en México se casa con el fotógrafo húngaro Emérico Weisz. Allí Leonora Carrington realiza una serie de obras a lo largo de su vida, que intentan explicar la simbología de los sueños vividos en su nueva tierra, un sitio surrealista por excelencia en la mirada europea ya que el origen mítico siguió latente en la cultura popular y urbana, a través del legado de los artistas de las generaciones del 1920 y 1930 ; la mística prehispánica en la vida cotidiana será estudiada por esta artista que descubre a los pueblos originarios chamulas, y allí desarrolla una iconografía sobre las plantas y los ritos ancestrales. Leonora Carrington vivió para pintar y escribir, como *En bas*, o *Memorias de abajo*.

Su pintura *La posada del Caballo del Alba, Autorretrato* (1937-1938, Colección J. y N. Gelman) muestra una joven pintora, de vestimenta moderna en un ambiente onírico. Todos los elementos parecieran simbolizar su ansia de libertad, según las diferentes interpretaciones.

Sentada sobre una butaca animada que tiene brazos humanos y calza botines, como ella. Detrás de la artista, pende en el aire y pared un caballo-balancín que se proyecta hacia la ventana. En esta ventana abierta se ve un caballo blanco en el bosque, el caballo del alba. A punto de acariciarla con su mano, acompaña a la muchacha una hiena humanizada. Se supone un alter ego de Carrington (como el caballo al galope), puesto que en el relato *La debutante* de la artista ya aparece. Estas simbologías personales y arquetípicas a la vez parecieran connotar un mundo singular ávido de libertad y las convenciones burguesas, el encierro, la soledad, lo salvaje, la necesaria libertad individual y colectiva, el tabú respecto de lo femenino y la racionalidad.

Tarsila Do Amaral

Se formó en pintura y escultura, vivió en Barcelona y París estudió en la Academia Julien. En 1922 se unió al Grupo de los Cinco en San Pablo, en 1923 frecuentó el taller de André Lhote y Fernand Léger. En 1924 se asoció al grupo modernista brasileño al conocer a Oswald de Andrade, poeta y ensayista, autor del manifiesto del grupo *Pau Brasil*, y del Movimiento *Antropofagia*. Trabajaron en una estética brasileña moderna y arcaica, en la hibridación con la cultura popular y ancestral brasileña, con la negritud. El postulado es la inmersión en la modernidad sin perder la tradición, siendo el habitante originario, el indígena o negro o mestizo brasileño el antropófago que engulle la civilización occidental del colono o migrante europeo.

Pinturas como *Abaporu* (1928) y *Antropofagia* (1929) resultan una síntesis formal, cromática y temática, espíritu de la estética moderna brasileña, en la cual Tarsila Do Amaral expresa lo ancestral con una morfología nueva. En los años 30 al tratamiento sintético le sumó motivos de reivindicación social y así su producción antropofágica entró en sintonía con la estética latinoamericana, en la que, en esos años, se genera una trama de figuración social modernista o vanguardista. De esta etapa, considerada por la crítica de la época como “decadente” es *Operarios*, de 1933. Si volvemos a mirar a los artistas en sincronía podemos constatar que Tarsila, Berni, Siqueiros, Tamayo, Malevich (por señalar algunos) producen obras con elementos vinculados a la denuncia de los fascismos y contra el capitalismo industrial, saltando de la figuración a la no objetualidad, sin necesidad de ponerse en un lugar u otro de la vanguardia o la tradición. Y al verlos en conjunto es evidente que la dimensión política de la modernidad artística es apremiante en el contexto de entreguerras⁶.

Raquel Forner

Nacida en 1902, se la asoció al *Grupo de París* (integrado por **Butler, Basaldúa, Bigatti, Berni** y otros) por estudiar entre 1929-30 con Othon Friesz, como ellos. En 1932, funda los

⁶ Por eso, en el capítulo 1 retomamos el concepto de Fantoni del “realismo como vanguardia”. Podemos pensar que las formas del realismo pueden ser variadas, o incluso se puede hablar de un modo de figuración crítica más alejada de la clasificación de las vanguardias históricas

Cursos Libres de Artes Plásticas junto a **Guttero, Domínguez Neira y Bigatti**, con quien contrae matrimonio en 1936. Pellegrini (1967) la consideró una artista “neorromántica”. Tal vez, ella se hubiera identificado con una postura realista. Sin duda, desde sus comienzos hasta los años 50, su trabajo estuvo signado por el compromiso social, la presencia del drama humano, la condición femenina frente al dolor en una figuración expresiva. Sus figuras dramáticas y los escenarios devastados de sus pinturas entre 1930 y 1940 se refieren directamente a la guerra civil española, y señalan simbólicamente el cuerpo colectivo, el rol de las mujeres, madres, suplicantes, el propio cuerpo como soporte de los estigmas del mal del mundo y el dolor de vivir. La auto-referencialidad, el motivo de la pareja, el amor y el dolor, las cadenas rotas, la tierra arrasada, el encuentro de Occidente y América, la civilización frente a los desastres de la guerra, exploran el drama de la lucha contra el franquismo. En estas alusiones hay componentes metafísicos y hasta surrealistas, aunque el plano del inconsciente y lo onírico está sustituido, en todo caso, por pesadillas de la realidad violenta de los años 30 y 40. La búsqueda de la representación del tono enrarecido y apocalíptico del mundo moderno la llevó a trabajar con la figuración y el relato de lo femenino, en tanto el cuerpo es una metáfora del dolor y la exclusión, el sacrificio humano de Cristo crucificado, como un acto de autoconciencia. Se puede mencionar su obra *Presagio* de 1931, un óleo sobre madera que se encuentra en la Fundación Forner- Bigatti. Una pintura en la que tres mujeres en primer plano -que ya no son las tres gracias- presagian una catástrofe, en segundo plano tres caballos blancos y a su izquierda tres columnas griegas derrumbándose, en el fondo en el centro un volcán en erupción. ¿Anticipaciones de un mundo, un orden, el clásico, que se desvanece y transformará en caos, el presagio de la violencia futura, de la civilización moderna? Más allá la luna, los blancos iluminan una posible tragedia. ¿Qué universo simbólico está interpelando Forner con esta pintura, el de la institución arte, el de la cultura clásica, el de la racionalidad? ¿Interpela el *retorno al orden*? Como señala Wechsler (2006) “Constituyendo uno de los rasgos de identidad de sus obras, Forner apela a la combinación de motivos iconográficos que provienen de la tradición de Occidente para componer ese presagio de un presente incierto en 1931” (p.31)

María Izquierdo

Fue una singular pintora mexicana en estas décadas que tratamos. Considera por el poeta surrealista Antonin Artaud (1936) una verdadera artista de la otredad americana, “una de las pocas que conservó el secreto de lo indígena”, en un contexto en el que el cosmopolitismo daba batalla al indigenismo, “refleja un mundo en formación, un mundo aun en fusión. Sus ruinas no evocan un mundo en ruinas, evocan un mundo que se está deshaciendo”. Sin embargo, Teresa del Conde (1996) señala que la artista poco tenía que ver con lo naif o ingenuo tal como la vio Artaud, su mirada externa e interna fue mucho más compleja, “afectada de las cosas ausentes como si estuvieran presentes”. Su obra dispara revelación y anticipación de una figuración libre con problemáticas vinculadas a la exploración de las culturas ancestrales y de la cultura popular y simbologías míticas. María Izquierdo acentuó la paleta

popular e incorporó en escenarios de ensueño, bodegones, circo, caballos, también retratos y posteriormente la iconografía y altares de la Virgen de los Dolores; en todos los casos su tratamiento se vinculó a la forma y motivos populares, e incluso la incorporación de frutas hacen resonar las imágenes de Agustín Arrieta. En 1935 dirige la exposición itinerante *Carteles Revolucionarios Femeninos*, organizada por Bellas Artes y patrocinada por el Partido Nacional Revolucionario. María exhibió, junto con **Lola Álvarez Bravo, Regina Pardo, Gloria Urrieta, Esperanza Muñoz, Celia Arredondo** y otras maestras miembros de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarias* (LEAR). El cartel *Pulquería El Atorón*, fue una xilografía que sirvió de propaganda para la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas. En 1937, como miembro de la sección femenil de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, organizó una subasta de arte mexicano para contribuir al pago de la deuda petrolera y participó en una exposición de propaganda política. Exhibió la ilustración para un cartel de contenido social, en el cual incluyó la leyenda: “proletario destruye a tus enemigos de clase”. En este contexto, declaró que la mujer debía dejar de ser un objeto de lujo y transformarse en un factor participativo dentro de la lucha de clases.

En julio de 1939 formó parte del Comité Ejecutivo de la *Sociedad Panamericana de Mujeres*; en ese mismo año ofreció una conferencia radiofónica con el título *La mujer y el arte mexicano*, en la cual se percibía una postura crítica frente las posturas feministas extremas como asimismo frente a las tendencias europeizantes, alentando una mirada sobre la cultura matriarcal originaria, en donde ella vislumbraba el germen emancipador de lo femenino. En 1944 fue presidenta del comité organizador del *Primer Congreso Internacional de artistas y escritoras antifascistas*. La actividad política de María se desarrolló en paralelo con su postura a favor de la mujer. En la pintura *Alegoría de la Libertad* (1937, colección Blaisten) según Terri Geis (2005)

En esta misteriosa imagen, el denso humo negro de una chimenea crea una criatura fantástica y apocalíptica: la libertad, un ser blanco y alado que lleva una antorcha dorada en una mano y, con la otra, agarra salvajemente el negro y largo cabello de cinco cabezas de mujer.(...) la humeante chimenea ubica la escena en el espacio urbano contemporáneo, e izquierdo utiliza la violencia hecha alegoría, con rastros del pasado indígena, para subrayar la problemática de las mujeres en el México de los años treinta ⁷.

Frida Kahlo

Su producción artística está atravesada por su vida, marcada por el dolor y el amor. De una polio en 1916 y un accidente en 1925 quedó semi-inválida en forma permanente, por lo que la pintura fue el motor de su existencia. Las marcas de su cuerpo herido fueron la base un repertorio iconográfico libre, moderno y mítico. En 1928 conoció a la fotógrafa Tina Modotti y

⁷ Ficha de obra, catálogo on line: <http://museoblaisten.com/Obra/2043/Alegoria-de-la-libertad>

también se afilió al Partido Comunista. En 1929 se casó con Diego Rivera, con quien trabajó en EEUU entre 1930 y 1934. En 1936 conoció y colaboró con el exilio de León Trotsky, quien la impulsó a la producción artística profesional, y realizó lecturas estéticas de su obra; en 1938 llega Breton a México, y la impulsa a realizar una exposición individual. En Coyoacán se desempeñó como profesora de plástica en *La Esmeralda*. Fue, tal vez como todos los artistas hombres y mujeres del período que estamos recorriendo, una activa luchadora contra el fascismo. Murió en 1953.

Como subraya Dawn Ades (1992), su obra hunde sus raíces en el retablo o exvoto de tradición popular, anónima, de la pintura de la colonia perviviente en la etapa independentista. Imágenes simples, sintéticas, con la narración de un acontecimiento, plegaria o suceso, en las se articulaba alguna frase o palabra, algún detalle maravilloso, la representación de un milagro, el desdoblamiento de un cuerpo, la ascensión de un alma, el sincretismo o hibridación de los cultos ancestrales, la imaginaria católica, los recuerdos de su historia familiar, las huellas de su corporalidad y la vida junto a Diego Rivera; además de encarnar en la representación de su cuerpo doloroso los estigmas del género femenino, desde la Malinche a la Pachamama, de las vírgenes a las revolucionarias.

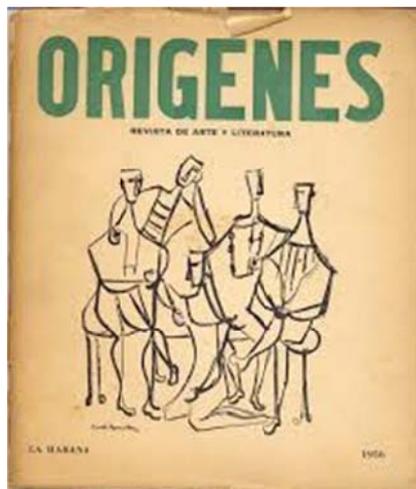
En la pintura *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos* de 1932 representa a partir de su propia identidad migrante, el encuentro o desencuentro de culturas, la nostalgia y la reivindicación y reinención de la mexicanidad, en un espacio conflictivo como es la frontera. Frida había acompañado a Diego Rivera en su viaje artístico por Estados Unidos durante la década de los 30. Añorando su tierra pintó este autorretrato en 1932, en el que muestra las contradicciones de la modernidad americana. Se presenta en el centro de composición casi hierática con una bandera mexicana a su lado derecho, en el que hay varios motivos iconográficos que alegorizan lo mexicano: colores naturales, plantas, pirámides y piezas prehispánicas, en una estructura en registro. A su lado izquierdo, los símbolos de Estados Unidos: colores grises, la bandera estadounidense, una gran fábrica y los rascacielos. En el pedestal la escritura "Carmen Rivera pintó su retrato el año de 1932"; Carmen era el nombre de bautismo de Frida, así la llamaron y el apellido de casada. Frida se llamó ella, afirmando su identidad, su lugar, en este caso entre dos culturas.

Amelia Peláez

Pintora cubana, nació en 1897 y murió en 1968. Entre 1927 y 1934 completó su formación artística en la École des Beaux Arts del Louvre, en 1930 estudia teoría del color con la artista rusa Alexandra Exter, en París. Luego de una exposición individual en la galería Zak de París y el recorrido por varias capitales europeas, vuelve a la Habana en 1934 y sigue exponiendo allí, en México, en EEUU, ilustrando también libros de poemas y revistas. En Cuba hay que pensar en la primera vanguardia hacia 1927, cuando se produce la primera reacción anti-académica con la fundación de la revista *de Avance*, que se convierte en la portavoz de las ideas estéticas de la generación intelectual, para comenzar a hablar de las mujeres en la plástica (Ramírez

Abreu, 2011). En esos años trabaja plásticamente con el desarrollo de un motivo: los pequeños géneros, la cotidianeidad asumidos en modo sintético. Pero a su vez, priorizando el detalle, el ornamento, la representación de lo bordado o puntillas de manteles, o lo horadado y la filigrana del metal. Ciertamente original aludiendo a las iconografías coloniales y populares. Ya en Cuba, hacia 1936 comienza la ejecución de sus bodegones, con flores y frutas cubanas, y paulatinamente va introduciendo elementos típicos de la arquitectura colonial cubana con un desarrollo formal y cromático que conforma su propio estilo, el sincretismo de la vanguardia y las raíces criollas, coloniales y negras. En esos años se vincula e ilustra para la revista *Orígenes* con Lezama Lima.

Amelia se hará eco en sus portadas de los cambios visibles en su pintura y, en menor medida, en su cerámica; los gruesos trazos de líneas negras, la presencia de elementos tradicionales de nuestra arquitectura y la figura de la mujer estarán también presentes en sus portadas de *Orígenes* (De Juan, 1994).



Hacia los años 50 su producción vira hacia la cerámica experimental, mosaicos y murales.

Naturaleza muerta sobre ocre (1930) es una pintura austera, de plano rebatido ocre, tres frutas geométricas sobre ese gran plano y un fondo que es una guarda alrededor del plano, geométrico como las puertas de hierro y vidrio decorado de las casas de esa burguesía criolla de fin de siglo XIX y comienzos del siglo XX. Mínimos componentes, austeridad formal y resultante nostálgica.

Grete Stern

Nació en Wuppertal-Elberfeld, Alemania, en 1904. Entre 1923 y 1925, estudió artes gráficas en la Kunstgewerbeschule, en Stuttgart. Luego estudió fotografía con Walter Peterhans y, junto con su amiga Ellen Auerbach, instaló un estudio de diseño gráfico y fotografía en Berlín, al que llamaron *ringl+pit*. En 1932 cursó dos semestres en el taller de fotografía de la Bauhaus de Dessau, interrumpidos por el cierre de la institución al asumir el poder Adolf Hitler. En ese contexto político, decidió emigrar a Inglaterra. En 1935 contrajo matrimonio con el fotógrafo

argentino Horacio Coppola y realizó su primer viaje a Buenos Aires, donde ambos presentaron una exposición en la redacción de la revista Sur. Al año siguiente nació su hija Silvia, y luego la familia se estableció en Argentina. Grete Stern comenzó a realizar retratos de intelectuales y artistas y, desde 1940 (año en el que nació su hijo Andrés) trabajó para importantes editoriales y agencias de publicidad.

En 1943 realizó su primera exposición individual en la Galería Müller y se divorció de Coppola. En su casa de Ramos Mejía, los artistas concretos organizaron en 1945 la exposición *Movimiento de Arte Concreto Invención*. En 1946 hace el *fotomontaje Madi* (en primer plano la gran M de la palabra Madi y por detrás el obelisco y algunos edificios y elementos modernos de la ciudad de Buenos Aires más allá).

En 1956, Jorge Romero Brest la convocó para organizar y dirigir el taller de fotografía del Museo Nacional de Bellas Artes, cargo que desempeñó hasta 1970. En 1958 adoptó la nacionalidad argentina y al año siguiente enseñó fotografía en la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (Chaco), mientras documentaba los temas regionales y las ruinas jesuíticas de Misiones. Recorriendo casi todas las provincias argentinas, realizó varias series fotográficas. En 1964, obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes para trabajar sobre las costumbres y el hábitat de los aborígenes del Gran Chaco.

Entre 1948 y 1951-52, durante el gobierno peronista, Stern crea su célebre serie *Sueños*, formada por cerca de 150 fotomontajes que realiza para ilustrar una columna titulada *El psicoanálisis le ayudará* en la revista femenina *Idilio*. Dicha columna estaba a cargo del sociólogo Gino Germani y a menudo colaboraba Enrique Butelman, quienes firmaban sus notas con el seudónimo de Richard Rest, y se basaba en el análisis de los sueños que las lectoras escribían a la revista. Grete Stern propuso ilustrar los sueños con fotomontajes. La participación fue durante tres años, y se publicaron unos ciento cincuenta trabajos. Sin duda, es la serie de fotomontajes más significativa que se hizo en el país. Los textos que ilustraba la autora eran elaborados por Germani a partir de la interpretación de la escritura de las lectoras, respetando bastante el texto original. Germani y Stern se ponían de acuerdo en el aspecto a resaltar y en la síntesis que él producía a través del título. A menudo el especialista le pedía que el fotomontaje tuviera determinadas características de diagramación, o que mostrara motivos vegetales o animales, o formas inestables, o ciertas figuras concretas en acciones específicas. Entonces la autora desarrollaba una imagen que tratando de respetar los lineamientos de la ilustración para textos pudiera llevar su punto de vista. Los fotomontajes se publicaban con un título -*Los sueños de ambición, Los sueños de máscara, Los sueños de disconformidad*, etcétera. - y un comentario, escrito generalmente por Germani. El comentario se realizaba a partir de la imagen propuesta en el fotomontaje, simulando la representación verosímil del sueño, y entonces Germani enunciaba una interpretación y los consejos terapéuticos. La figura central representada en los fotomontajes tenía que condensar las características de lo femenino y en particular de la mujer clase media y baja, es decir los sectores populares, a los que iba dirigida la revista, el ascenso al espacio público y a los medios masivos durante los años del primer peronismo. Este personaje femenino- genérico,

está presente en las imágenes de un modo explícito o implícito: puede intervenir en su propio sueño, o lo contempla a través de la selección de la autora, o ve por la lente del objetivo o el ojo de la cerradura. Una ambigua posición entre verse y participar, como la dinámica de la escritura: reconocerse en un texto general o formar parte como corresponsal. Una interesante construcción discursiva que proponía tempranamente una interacción comunicacional. Los recursos de que se valió eran sencillos: los actores eran sus amigos, familiares y vecinos, y las imágenes complementarias -paisajes, fondos, objetos, personajes secundarios- fueron tomadas de su propio archivo. Las temáticas abordadas se desprendían de las cartas que a Germani le resultaban más interesantes para su análisis, las que ponían en evidencia la angustia, los conflictos sin resolver, una duplicación en cierto modo de la idiosincrasia femenina, que funcionaba dentro de un verosímil de época, de género, de función social, de ese eterno femenino orientado a las clases populares. Para la autora la ilustración de estos textos no era algo menor, en los fotomontajes producía tanto un ejercicio estético innovador en nuestro ambiente, como una mirada - con una cierta distancia irónica- sobre ese eterno femenino. La tradición del fotomontaje como modalidad del arte político, iniciado por Heartfield, tiene aquí su eco. La mujer de *Sueños* como sujeto colectivo, está atrapada en una afectividad que ciega su vinculación no traumática con el entorno. Sin duda representa un momento de tránsito de las costumbres femeninas, en la que se produce un desplazamiento social de lo privado a lo público, del ama de casa madre a la mujer que trabaja fuera del hogar, y las problemáticas y luchas que llevarán a la conquista del voto femenino con Eva Duarte (Evita, Eva Perón) en 1951.

Volviendo a la imagen, el fotomontaje se combina con el concepto de fotografía-escena, derivada de la tradición pictoralista, no tanto por su búsqueda de unicidad o aura sino por la idea de espectáculo, de escenificación de una realidad, de simulacro. La utilización de blanco y negro, y las escalas de grises unifican de alguna manera el discurso, pero depende en este caso de las restricciones técnicas de una imagen que debe someterse a la impresión de la revista. Los recursos en las yuxtaposiciones devienen de una justa comprensión de la retórica publicitaria. Frecuentemente contrasta algún elemento masculino o concreto de tamaño normal, que se ve enorme por efecto de la disminución de las figuras femeninas, como sinécdoques, comparaciones, siendo los procedimientos más usados para estas imágenes; una relación entre la metáfora y la metonimia que pareciera resumir su operatoria en forma similar al mecanismo del sueño, condensación y desplazamiento de motivos para producir un tipo de relato que ancla su supuesto descalabro lógico con el título y la escritura didáctica. La imagen se encuentra atravesada por las condiciones paradójales de la fotografía sumándose las del fotomontaje. Por lo cual se desprende una tensión entre una imagen reconocible y familiar y el extrañamiento, típico de lo onírico, o la crueldad de un estado habitual trastocado.

En *Made in England, Los Sueños del pincel* (Idilio n° 101), se presentan algunos de los recursos mencionados: en primer plano una mano masculina (sinécdoque) sostiene un pincel cuya cerda está sustituida por la cabeza de una mujer con el tamaño correspondiente a la herramienta y el cabello elevado. Una mujer-herramienta, en el repertorio de mujer objeto, una

selección paradigmática sobre cierta asimilación de imaginarios en torno a lo femenino. Este Sueño forma parte de los siete modificados, posiblemente para ser expuestos en el Foto Club Argentino en 1967.

Remedios Varo

Esta artista española llegó a México en 1942 junto a su pareja, el poeta surrealista francés Benjamin Peret, huyendo primero del franquismo y luego de la ocupación alemana nazi en Francia. Ya en 1938 había participado de la *Exposición Surrealista Internacional* en París y en 1940 en la homónima organizada en México por Bretón. Pintora de los sueños y el automatismo como sus colegas español Oscar Domínguez. En México se dedicó a la cerámica, el estudio de la creación precolombina, el diseño de vestuario (del ballet *Aleko* de Chagall, por ejemplo) y la restauración de muebles. Su pintura fue celebrada y promovida por Diego Rivera, el poeta surrealista Octavio Paz y Luis Buñel. Durante los años 30 realiza varios cadáveres exquisitos, dibujos y collages como el *Catálogo de Sombras* de 1935 o *El Mensaje*. Estos tienen el concepto de montaje, es decir lo fragmentario e inorgánico, lo metonímico y elíptico, semejante a las operaciones de Grete Stern pero acentuando aún más el azar, lo onírico o el descalabro lógico y ahondando asimismo en la condición de lo femenino, según el imaginario femenino y de acuerdo a la lupa del feminismo incipiente en las artes de la modernidad.

En la *Exposición Internacional del Surrealismo* en México, se exhibe su obra *Recuerdo de la Walkyria*, de 1938, una inquietante composición onírica de paleta reducida con elementos iconográficos fragmentarios e hiperbolizado como un corset de mujer en primer plano con unos brotes y dos cabezas de mujer en el agua en rededor de esa fortaleza que sale de la niebla o de los sueños.

Referencias

- AAVV (2012). *Matta100*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes. Recuperado en http://www.mnba.cl/617/articles-9352_archivo_01.pdf
- Ades, D. (1992). *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Turner
- Bayón, D. (comp.) (1974). *América Latina y sus artes*. México: Siglo XXI
- Constantin, M.T., Wechsler, D.B., (2005) *Los Surrealistas*. Buenos Aires: Longseller.
- Córdova Iturburu, C. (1978). *80 años de pintura en la Argentina, del preimpresionismo a la novísima figuración*, Buenos Aires: La Ciudad.
- De Juan, A. (1994). La plástica cubana en Orígenes, Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, La Habana, Recuperado de http://www.latinartmuseum.com/arte_cubano.htm

- De Rueda, M. de los Á. (comp) (2015). *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la Modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa 1830-1945*. La Plata: Edulp. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49067>
- De Rueda, M. de los A. (2005) Cuando el surrealismo llegó a los hogares, Sueños de Grete Stern, en *III Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40885>
- Del Conde, T. y Lozano M. (1996) Maria Izquierdo, 1902-1955, Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago
- Fantoni, G. (1993). Una revaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo, en *Estudios Sociales. Estudios Sociales*, 4(1), 175-185.
- Ferrero Cándenas, I. (2013). México y el surrealismo: la dimensión etnográfica. *Valenciana*, 6(12), 113-126. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382013000200006&lng=es&tlng=es.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora
- Geis, T. (2005). *Arte moderno de México. Colección Andrés Blaisten*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 260.
- Pellegrini, A. (1967). *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Paidós
- Porchini, D. C. (2015). La Exposición Internacional del Surrealismo en México (1940). Símbolo de un cambio de paradigmas, en Paula Barreiro López y Fabiola Martínez Rodríguez (coord.), *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*. (196-205) Madrid: Museo Reina Sofía. Recuperado de http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/modernidad_y_vanguardia_0.pdf
- Ramírez, J.A., (2009). *El Objeto y el aura*, Akal, Madrid
- Ramírez Abreu, M. (2011). El discurso femenino en la vanguardia plástica cubana, Universidad de Santiago de Compostela https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/10347/3675/1/Discurso_Vanguardia.pdf
- Wechsler, D, (2006) Melancolía, Presagio y Perplejidad. Los años 30 entre los realismos y lo surreal. En AAVV. *Territorios de Diálogo, entre los realismos y lo surreal, 1930-1945*, Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.
- Whitelow, G. (1998). *Raquel Forner*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

Webs de referencia

Leonora Carrington. The Metropolitan Museum of Art, New York:

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/492697?sortBy=Relevance&ft=leonora++carrington&offset=0&rpp=20&pos=1>

Raquel Forner. Fundación Forner- Bigatti:

http://www.forner-bigatti.com.ar/desarrollo/07_pinturas_rf_03.html#imagen

Remedios Varo: <http://remedios-varo.com/blog/remedios>

CAPÍTULO 10

Dislocamientos surrealistas en Batlle Planas

Axel Ferreyra Macedo

Introducción

El presente capítulo analiza la poética del artista Juan Batlle Planas (1911-1966) haciendo hincapié en diferentes préstamos que se destacan de manera subsidiaria en la estética surrealista. El objetivo es visibilizar la forma en que operó su práctica en Buenos Aires, para ello analizamos su producción artística, más allá de la adjudicación estética que tiene su obra. En un primer momento describimos brevemente las tensiones que se pueden observar con la adjudicación surrealista, para luego analizar sus obras desde los recorridos de los diferentes saberes que Batlle Planas estudió, inscribiendo su poética desde la disidencia que instalaba en la modernidad; para mostrar cómo sus modos y maneras de hacer tenían un posicionamiento crítico y político en el Buenos Aires de los años 30 al 50.

Una problemática surrealista

El Surrealismo tuvo una influencia en Buenos Aires durante los años 30, y se proyecta hasta nuestros días. La *otra lógica* que propone el surrealismo de las vanguardias históricas influyó a los movimientos estéticos que le sucedieron, la irracionalidad del surrealismo era entendida en esa época desde un marco abierto. Como mencionan Longoni y Davis eso se acentúa sobre la década del 60: “presentes en producciones inscritas en búsquedas artísticas muy diversas, en muchos casos distantes de lo que se suele entender por surrealismo” (2015,6). En ese marco abierto podemos ubicar las tensiones en torno a Juan Battle Planas (JBP), respecto de la consideración como Surrealista, que desde su lectura contemporánea constituía un “etiquetamiento problemático” (Alonso López, Álvarez, Ferreyra Macedo, Galaraza, Pedroni, 2016,4).

Si bien dentro del relato histórico del arte argentino se considera que el surrealismo en este territorio, está lejos de ser un “movimiento cerrado”. En la presentación del catálogo de la exposición de Surrealismo en el Instituto Di Tella en 1967, Pellegrini definió al surrealismo como “un movimiento ideológico que encuentra en el arte su justificación y su expresión” que, en virtud de “su principio de la libertad total [...] conserva siempre un permanente carácter

experimental” (Longoni y Davis, 2015, 6). No obstante, es importante destacar las tensiones que se suscitaron entre JBP y Aldo Pellegrini, tanto previa como posteriormente a dicha exposición. JBP junto con Planas Casas (y compañía) redactaron ese mismo año una nota quejándose del lugar subsidiario que Pellegrini les habían dejado en relación al surrealismo¹. Recordemos que cuando JBP se autodenominó surrealista se suscitaron diferentes controversias con el denominado primer grupo de surrealista de Sudamérica (Pellegrini, Cassano, Pietirbag y Sussman, entre otros).

Como ejemplo, en cuanto a este lugar marginal etiquetado a Batlle Planas sobre el surrealismo puede ilustrarse en la lectura sobre el surrealismo en Latinoamérica, desarrollada por Marcelo Pichon-Riviere en el prólogo a Nadeau (1970). Él mismo da a entender que del propio centro existieron marginalidades que hoy son importantes y van más allá de las vanguardias históricas, destacando un segundo “margen marginal” hecho de figuras aisladas, que atravesaron el territorio del surrealismo, pero luego volvieron “a la intemperie de sus propios territorios”, Riviere menciona que este segundo margen, a diferencia del margen totalizador del centro, es interminable. Esos postulados pueden emparentarse con las categorías que ubican a Batlle Planas como de “personaje aislado” o “caso particular” (García Martínez, 1962; Larrea 1944, Alonso et al.).

Estos antecedentes dan cuenta que faltaba profundizar en la articulación de esas marcas de irracionalidad surrealista de la época en la propia operatoria, prácticas, modos y maneras de hacer personal del artista, o sea sus propios usos y costumbres. Se destacan las relaciones que articulan algunos autores en JBP con el territorio internacional en los debates políticos y artísticos de la época (Weschler, 2006), así como los que enmarcan el imaginario visual del artista con el descontento político local de aquella época (Wellen, 2009). Para seguir interpelando al imaginario de Batlle Planas con el ecosistema porteño, es que se entrecruza su operatoria artística con postulados de Guattari sobre la ciudad², para seguir enriqueciendo los entramados poéticos de su práctica artística al pensar la ciudad.

Para ello, tomaremos los heterogéneos elementos pictóricos de JBP. A través de la selección de ciertas producciones que él armaba, podemos observar una serie de imágenes *agenciadas*, es decir: las relaciones sociales en los modos de vincularse con la forma de habitar la ciudad de Buenos Aires en la década infame. De esta manera indagamos desde donde devienen las diversas estéticas que Batlle Planas cruza en sus composiciones plásticas.

Hacia una utopía Mutante en Batlle Planas

Gran parte de las búsquedas iconográficas de JBP se encuentran en las *Radiografías Paranoicas*, aunque con las distintas expresiones que tiene como función permitirnos un acceso al imaginario del artista. No obstante, podemos encontrar ejes que articulan diferentes obras de Batlle Planas. Y es a través de la energía del automatismo, que podemos establecer

¹ Fuente: entrevista personal con Griselda Batlle Planas, 2015

² Felix Guattari (1930-1992) filósofo, psicoanalista y teórico social, militante de izquierda. Sus aportes generaron un pensamiento que abarca aspectos geográfico, ambiental, estético, político, etc.

esas relaciones, ya que es una fuerza que como otras tiene potencial y dirección, necesita para originarse una diferencia de cargas o de signos entre dos lugares del espacio y el tiempo internos. El automatismo es la sistematización de la inspiración de una cierta *irracionalidad crítica*. Con esa definición enmarcamos a las obras más representativas del artista como sus *Radiografías Paranoicas* y dibujos sobre propiedades de la magia. JBP recupera la irracionalidad del movimiento surrealista pero dentro de un clima de época en los que él hace una reflexión crítica. Esto lo profundizaremos más adelante.

Continuando con el imaginario estético que abarca el artista, también se encuentran obras que aluden -con una simbología y metáforas- a lo onírico. En sus *radiografías*, se encuentra influenciado del método paranoico-crítico de Dalí³, para crear ilusiones ópticas complejas, o lo que él denomina *imágenes paranoicas*: obras en las que una sola configuración podría ser leída de forma simultánea como diferentes, objetos sin relación. Por el contrario, las *Radiografías Paranoicas* siguen tal patrón; “sus composiciones, aunque tanto atractivas y desconcertantes para muchos espectadores, se mantienen en estasis” (Wellen, 2009, 90-91). Otras obras, como las series del *Tibet*, más tendientes a lo onírico, o sus collages, agencian un clima energético que busca lo armónico, el equilibrio, que alude a la teoría del Orgón influenciada por sus lecturas sobre William Reich⁴. Por último, las investigaciones de JBP sobre la psicología freudiana y la mente irracional también estaban en deuda con sus interacciones con el Dr. Enrique Pichon- Riviere (1907-1977).

Sin embargo, en la operatoria para construir una obra, JBP siempre utilizaba presupuestos del automatismo. Podemos encontrar un automatismo más energético desde lo pulsional como en *Los mecanismos del número* (1946), y otro tendiente a una construcción esquemática, abstracta, como en *La formación de los poliedros* (1958). En esta misma obra también se alude a una poética de numérico, presupuestos que Batlle toma de Matila de Ghyka (1998) entre otros autores. Podemos observarlo en la metáfora que se construye en los significantes que trabaja Batlle Planas para un mismo denominador de un signo geométrico, o en la serie de *Los mecanismos del número* en el que se encuentra una organización geométrica que distribuye el pulso en amplios movimientos.

En otras obras como *Composición* (1934) destacamos ciertas lecturas del artista sobre la relación entre la cosmología, la matemática y la estética, con poéticas con un ideario abstracto que alude a la entropía de lo armónico y lo místico que hace visible en obras que trabaja el contenido musical, simbologías milenarias sobre lo numérico y signos provenientes de una “alquimia de conceptos” que Planas consume, articula y apropia en

³ Como menciona Wellen: “Método paranoico-crítico de Dalí planteó una alternativa al automatismo de Breton, lo que sugiere que el artista tiene un papel más deliberado y más control de la creatividad inconsciente. [...] el momento se acerca, cuando, por un proceso de pensamiento de un paranoico y el carácter activo, sería posible sistematizar la confusión y por lo tanto contribuir a un descrédito total del mundo de la realidad.” (Wellen, 2009, 90-91).

⁴ En su teoría del Orgón, Reich hace referencia a las palabras “organismo” y “orgasmo”, ya que creía que la energía Orgón podía transmitirse y equilibrarse a través de las relaciones sexuales. Energía vital universal. Esta teoría es muy importante para Planas y la vuelca en su trabajo. Él piensa que el equilibrio armónico y energético en sus composiciones plásticas se podía abordar utilizando los presupuestos perceptivo-formalistas como la teoría de la Gestalt (Cfr. Wellen, 2009, 99).

lecturas como las de Matila Ghyka, en donde hay una búsqueda de síntesis de lo poético con lo numérico, o inclusive la cimática⁵.

En Batlle Planas encontramos un **automatismo expandido**: una operatoria que abarca a la mayoría de sus obras, pero en cada serie con matices diferentes. Por ejemplo, en la serie de los *Mecanismos del número* reconocemos el predominio de un automatismo energético a partir de ciertos núcleos gráficos que organizan la imagen con amplios movimientos que distribuyen el pulso energético “como en curvas” (Cfr. Kleimann, 2012) que guarda una relación estética con el románico catalán (García Martínez, 1962).

En otras obras hallamos una relación estética con los consumos culturales del artista. Las lecturas sobre el arte japonés del periodo Yayoi y el arte antiguo (como el rupestre-parietal) se encuentran en las *Radiografías*. Tanto los dibujos de la serie de *Propiedades de la magia* como las obras más oníricas se articulan en un periodo década infame que mediante el cinismo, y representaciones ligadas a lo esotérico, tratan de evidenciar un “clima de decadencia moral” (Cfr. Wellen, 2009). Estas obras representan una crítica a los aspectos científicos-técnicos formalistas que no contemplan los saberes de masas⁶ que tienen como insumos de forma subyacente conocimientos científicos, pero desde una mirada mixturada con sus costumbres y creencias. En JBP se evidencia esta mixtura fusionada con los intereses mencionados, como el surrealismo, la teoría del Orgón, el esoterismo que confluye en sus signos influenciado por Matila Ghyka. Estas obras representan una crítica al clima de ánimos de la ciudad contemporánea, partiendo de préstamos vanguardistas como la irracionalidad, lo absurdo, lo paródico y la crítica a los saberes positivistas, para trabajarlos en sus composiciones plásticas con el fin de construir una mixtura que construye una utopía mutante - una objetividad otra. De esta manera, las obras se inscriben como una resistencia artística, donde hay una relación con la avanzada de las utopías de la modernidad, pero las decodifica de manera disruptiva, distorsionada. Sus múltiples poéticas, regidas desde la creatividad, liberan el *maquinismo* moderno⁷ a un orden objetivo mutante, en donde hay una visión utópica que puede nacer del caos⁸, una forma para replantearse los modos de vivir en la ciudad.

Es por estas razones que pueden establecerse ciertos vínculos con los postulados de Félix Guattari. La producción de subjetividad⁹ constituye uno de los elementos centrales, es una de

⁵ Ciencia que se centra en la composición visual de la música a través de los fenómenos modales.

⁶ Preferimos utilizar el término “saberes de masas” a diferencia del de Wellen. El autor relaciona principalmente los estudios de Sarlo sobre “el conocimiento de los pobres” en esa época y como se apropian de las ciencias y los utilizan desde la cultura popular también cruzado con técnica esotéricas y de ocultismo propias del conocimiento popular (2009, 102). No obstante, los consumos culturales de Batlle Planas distan mucho de ser los de un mero aficionado a contenidos de divulgación masiva. Por el contrario, en muchos casos, era información de difícil acceso. Como aquellos libros que conseguía solo en la Librería Galatea. Por lo tanto, podemos decir que los conocimientos pseudocientíficos a los que accedía, le permitieron adaptarse a su entorno urbano, a la cultura de masas, más que a un pensamiento “de los pobres”.

⁷ Nos referimos al concepto guattariano de máquina: “un ensamblaje de componentes heterogéneos que dan lugar a un cierto acontecimiento de lo real. Los componentes serán sociales, subjetivos, tecnológicos, energéticos, corporales, espacio-temporales, etc. [...] Podemos hablar de máquinas a diferentes escalas, como cuando decimos la máquina capitalista posfordista, la máquina televisión, la máquina universitaria, la máquina como centro social; máquinas de deseo, máquinas de creación estética” (Guattari, 1995, 54). Las máquinas acotan lo visible y lo enunciable, y establecen unas ciertas relaciones de poder (Pérez de Lama, 2009).

⁸ Sobre la relación del caos y arte consultar Castoriadis (2008).

⁹ “Estableciendo el carácter de la subjetividad como producción, una segunda cuestión es que esta producción no está centrada en el individuo, sino que es el resultado de la composición de múltiples y heterogéneos vectores de subjetivación que atraviesan a éstos. Grupos sociales, instituciones, máquinas, objetos parciales son o pueden ser

las principales razones que hacen a este autor fijarse en las prácticas artísticas, en su capacidad permanente de desvelar la extrañeza del mundo. Considera que la práctica artística tiene una mayor capacidad de producir mutaciones, de generar anomalías y rupturas, de inventar nuevos territorios existenciales, de “engendrar cualidades del ser sin precedentes, nunca antes vistas, impensables” (Guattari, 1995, 106). Insiste en la afirmación del paradigma ético-estético, como oposición al científico o al económico- productivista propios del sistema capitalista. Tiende a aproximarse al arte, la música, la pintura, entendiéndolo de una forma más bien tradicional, “como una experiencia limitada, que sitúa en el ámbito de los universos incorpóreos, en el de los universos de posibles, más que en el de los territorios reales” (Pérez de Lamas, 2009:3-4). Es por eso que a través de algunos postulados de la ecosofía¹⁰ de Guattari, es que podemos acercar las formas de territorialización guattariana con el imaginario que trabajó Batlle Planas para interpelar el territorio de Buenos Aires.

A través de estos planteos, se puede indagar en cómo la producción de JBP interpeló el cómo vivir la ciudad en el Buenos Aires de la Argentina a partir y por los años 30, y liberarla del maquinismo moderno a través de acciones creativas. Dentro de este aspecto, su producción reactivó la irracionalidad del surrealismo desde otros recorridos que también dislocan la mirada moderna de la época. Por ejemplo, la serie de *Radiografías Paranoicas* hace referencia a los recursos de la tecnología en relación con la producción artística, con el fin de expresar los sentimientos de terror y la decadencia moral que fueron el subtexto de la vida cotidiana en Argentina:

En este sentido, utilizar elementos que aluden a los rayos X también constituyó una crítica social sobre los avances cuestionables en el campo de la medicina, tales como búsquedas invasoras en el cuerpo humano, incluyendo el tratamiento de choque, el psicoanálisis, los rayos X, y la cirugía. Las obras también pueden leerse como una crítica oblicua de la vida bajo la dictadura militar. Una ola sin precedentes de la violencia patrocinada por el gobierno que siguió en 1930 el golpe de Estado encabezado por el general José Félix Uriburu (Weller, 2009, 95).

Retomando, a través de Guattari en “Qué es la ecosofía” una serie de textos agenciados por Nadaud, podemos dimensionar sobre la concentración del poder localizable durante el internacionalismo¹¹. Guattari menciona que el internacionalismo es un subconjunto de conceptos hegemónicos regidos en las grandes ciudades conectadas por medio de las medidas de reajuste que modelizan la ciudad como una mega máquina. Esta imagen de ciudad

instancias productoras de subjetividad. Uno de los modelos privilegiados para esta otra producción de subjetividad lo identifica Guattari en las prácticas estéticas. Frente a otras instancias, - políticas, cotidianas, científicas, de los movimientos sociales, maquínicas (...) Guattari pone el énfasis en la producción de subjetividad en lugar de en los sujetos. Defiende a idea de que la condición de sujeto no está dada, no preexiste como se entendía tradicionalmente” (Pérez de Lamas, 2009, 6).

¹⁰ Según José Pérez de Lamas para Guattari “la ecosofía sería el resultado de la composición de tres ecologías, la ambiental o técnico, la social y la mental. La combinación de estas tres ecologías es para el autor la condición para la viabilidad de un desarrollo ecológico, imposible en el marco del capitalismo” (2009, 4).

¹¹ Si bien el internacionalismo al que alude Nadaud refiere a los años '80 y '90, en Buenos Aires el internacionalismo tuvo su auge en la década del '60. No obstante, se encuentran huellas de ese proyecto internacionalista en el panorama internacional del 40-50, por las propias tensiones del cosmopolitismo y regionalismo.

como mega máquina se inscribe en una “imagen metafórica de una sociedad hiper urbana en la cual el hombre es compelido todo el tiempo a guardar y a tirar, a consumir y a deshacerse” (Chiappara, 2011: 85). Las desigualdades de los eslabones urbanos que se trazan en la ciudad requieren de “re-tramar” la ciudad, emancipar otros modos de valorización re-desplegando otros valores que configurarían otro modo de hacer y ser de la ciudad urbana. Dentro de este aspecto, utilizar elementos tecnológicos como crítica social sumado a la alquimia de saberes que también plasmaba en su obra desde una simbología misteriosa, volviendo a poner énfasis en las figuras del chaman, elementos espirituales más la lógica energética-reitchiana, hacen que la producción de JBP articule saberes irracionalistas que se emparentan con el paradigma ético-estético de Guattari en oposición a las lógicas propias del sistema capitalista.

En *Ciudad subjetiva*, Guattari hace énfasis en que la multitud de técnicas regidas desde la creatividad liberan el maquinismo moderno. Un orden objetivo mutante puede nacer del caos (o de la lucha) de la ciudad en una forma de vida, un arte de vivir. Iniciar una resistencia que reconstruya la ciudad (Guattari en Nadaud, 2015). Y es Batlle Planas el que sintetiza el material referente a temas internacionales y locales, para crear obras que resuenan con sus contemporáneos y su público. El artista presenta una visión fatalista en relación con la tecnología y su impacto potencialmente peligrosos para la humanidad. Dentro de este aspecto la estética del surrealismo, y el sentimiento utópico de las vanguardias, no se actualiza, pero se crea una mixtura debido a los agenciamientos que JBP tiene en su obra con la estética surrealista configurando a una estética del caos de la lucha de ser parte de un clima urbano oscuro dentro de la década infame y también post década infame es por eso que las obras abordadas aquí son parte del entramado que construye para generar dislocamientos en esa modernidad porosa. Es por eso que esa poética mutante en la producción de JBP se inscribe en una modernidad dislocada como menciona Chiappara (2011):

La Modernidad, directamente vinculada a la experiencia de la ciudad impersonal y avasalladora, provocó desde sus primarios sentimientos de desplazamiento (dislocamiento —como un hueso fuera de lugar) y melancolía, que se forjaban a medida que el sujeto moderno, armado de su punto de vista particular, se movía por la trama urbana con su angustia a cuestas. (2011, 84)

Bien comenta Weschler (2006) que, dentro del imaginario visual político-artístico, Batlle se posicionó políticamente desde un sector opuesto a cierta racionalidad figurativa y, con bastante descontento, se aisló de ciertos espacios de exhibición. Este posicionamiento (casi utópico) le da a Batlle una actitud de resistencia liberadora como en ciertos personajes de la literatura moderna que representan:

Una actitud de suprema liberación, de salida del escenario, de huida silenciosa, de renuncia digna: un pasaje al otro lado del espejo que, al mismo tiempo que significa renuncia del consumo (deshacerse de cosas para adquirir y guardar otras), implica el punto de vista del otro, la utopía con la que un Baudelaire hiper centrado nunca soñó. (Chiappara 2011, 85)

A modo de cierre

La producción estética de Batlle devela sus consumos culturales. Sus lecturas, sus insumos, refuerzan que su producción da cuenta de un imaginario visual dentro de la Buenos Aires contemporánea, lleno de saberes de la cultura de masas decodificados como crítica social a la racionalidad moderna imperante. Estas otras claves de ingreso que conforman a la poética de JBP no desacreditan su relación con el surrealismo, pero profundizan su posición dentro de ese espacio-tiempo en el que se relacionaba. Retomando el aporte de Pichon-Riviere, se trata de un lugar marginal del surrealismo que no se podía entender, con vueltas y regresos. Esa *intemperie* de volver a su territorio, a la propia poética de éste, por más que atraviesa e interpela el surrealismo europeo todo el tiempo, dentro de esa modernidad dislocada, va hilvanando ininteligibilidad para sus contemporáneos: “esa ininteligibilidad será interpretada casi místicamente, como una revelación de algún mensaje oculto para la razón. (...) Así, al mismo tiempo que no consigue desvendar o transformar en discurso el sentido intuido” (Chiappara, 2011, 85). Así alcanza una producción embebida por los conocimientos de la cultura de masas que dentro del clima urbano son: “formas de colocar la subjetividad en el plano marginal de la ciudad, (...) de donde se percibe, por estar descentrado, que los mapas representadores de algún saber están en construcción constante” (2011, 86).

Esta estética que pone la subjetividad en un plano marginal a la construcción hegemónica del maquinismo moderno, potencia una estética de utopía mutante que permite inscribir una lectura de época de una modernidad dislocada en un espacio-tiempo otro.

En donde su producción se hace y deshace, se hace carbón como el miso, y se hace fuego también, pasando por otros múltiples estados. Se recompone y retroalimenta de esas otras lógicas provenientes de las poéticas en las que toma préstamos para conformar su disidencia con el maquinismo moderno. Quizás muchas veces, mal interpretado, como los personajes literarios marginados que cita Chiappara. En el caso de JBP, falta indagar más en sus libros-objeto. En los aportes de sus investigaciones visuales, se conforma como un personaje artístico que todavía requiere seguir estudiando en profundidad, para disgregar la falta de visibilidad de la potencia crítica que su producción tiene en la modernidad artística argentina.

Referencias

- Alonso López, A. [et al.] (en prensa) “Rebordes de la historia del arte. Sobre una práctica curatorial en torno a la obra de Juan Batlle Planas”. 3° Congreso Artes en cruces, UBA, Buenos Aires, 2016.
- Castoriadis C. (2008). *Ventana al caos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Chiappara, J. (2011). Basura y mendicidad: una historia en la modernidad dislocada. *Contratiempo*. (3) 81-88. Recuperado de: http://www.revistacontratiempo.com.ar/chiappara-auster_modernidad.pdf

- García Martínez, J. A. (1962). *Juan Batlle Planas y el surrealismo*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.
- Ghyka, M. C. (1998). *Filosofía y mística del número*. Barcelona: Apóstrofe.
- Guattari, F. (2000). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.
- (1995). *Chaosmosis. An ethicoaesthetic paradigm*, Bloomington Indianapolis: Indiana University Press.
- Kleiman J. (2012). Automatismo & Imago: Aportes a la investigación de la imagen inconsciente en las Artes Plásticas. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Ensayos, (41), 109-135. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232012000300007&lng=es&tlng=es
- Larrea, J. (1944). *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*. Ediciones cuadernos americanos,
- Longoni, A., & Davis, F. (2015). *Cuidado con la pintura*. Buenos Aires: Banco Hipotecario.
- Nadaud, S. (2015). *Felix Guattari ¿Qué es la ecosofía? Textos presentados y agenciados por Stephane Nadaud*. Buenos Aires: Cactus.
- Nadeau, M. (1970). *Historia del surrealismo*. Montevideo: Altamira y Nordan-Comunidad.
- Pérez de Lama, J. (2009). Arte como máquina ecosófica. Guattari más allá de Guattari. Recuperado de: http://www.hackitectura.net/osfavelados/txts/2008_venezia_guattari/20090425_texto_guattari_es.pdf
- Wellen M. (2009). Paranoia and Hope. The art of Juan Batlle Planas and this Relationship to the Argentine Technological Imagination of the 1930 and 1940s. *Journal of Surrealism and the Americas*, 3 (1), 84-106.
- Weschler, D. (2006). *Territorios de diálogo. España, México y Argentina, entre los realismos y lo surreal (1930-45)*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.

CAPÍTULO 11

La escultura en el Río de La Plata: del monumento público al objeto abstracto

Mariela Alonso y Rocío Sosa

A lo largo de la historia del arte occidental, la escultura tiene un desarrollo autónomo de otras disciplinas, aunque en muchos contextos participa del escenario arquitectónico en cuyo espacio se integra y enriquece; como en el caso de los frisos, las columnas historiadas, las escenas renacentistas, etc. Esto se debe a que las piezas ocupan de distinta manera el espacio, tanto público como privado, lo que da origen a diversos géneros escultóricos.

En el arte argentino en particular, los principales géneros escultóricos que se mantienen vigentes durante todo el siglo XIX y comienzos del XX son el *monumento público*, la *escultura clásica* (de bulto) y la *escultura objeto*. A su vez, estas producciones responden a los imaginarios e ideales de diferentes momentos históricos que influyen en dichas obras desde diferentes políticas socioculturales y condiciones del sistema artístico.

El primer monumento público no religioso erigido en el Río de la Plata es la *Pirámide de Mayo* de Francisco Cañete (1811), realizada en conmemoración de la Revolución de Mayo. Este monumento responde a modelos e ideales civiles y constituye la primera manifestación artística conmemorativa para recordar la Revolución y el primer monumento destinado a simbolizar valores universales. Esta pieza inicia un nuevo orden simbólico que desplaza al arte sacro y las imágenes religiosas del centro de la escena artística, y da lugar a nuevos panteones, como el panteón burgués, vinculado a los retratos de familias de la clase alta porteña; el panteón popular, relacionado con el costumbrismo, y el panteón de los héroes, en el que cobran importancia las efigies de los protagonistas de la vida política y militar.

Otros monumentos en el espacio público debieron adaptarse a contextos diferentes, como los que se vinculan con la tradición francesa de inmortalizar a los padres fundadores de la Nación a través del culto cívico y colectivo estimulado por el arte, tanto desde el campo de la estatuaría como desde la esfera de la producción arquitectónica.

En esta línea, encontramos el Cementerio de la Recoleta, originalmente llamado Cementerio del Norte, diseñado en 1822 por el arquitecto francés Próspero Catelin, en particular en obras como el *Panteón de los Ciudadanos Meritorios*, impulsado en 1832 por Rosas, quien decide conservar una parcela cerca del centro del Cementerio, para sepultar allí a ciudadanos ilustres. El *Panteón* se encuentra integrado por el General Marcos Balcarce, Cornelio Saavedra, Gregorio Perdriel, Antonio Sáenz, Gregorio Funes y Juan Andrés Luis

Gonzaga. Sobre la tumba de Gonzaga se encuentra una placa realizada por el escultor italiano Giuseppe Francesco Livi titulada *Dejad que los niños vengan a mí*.

Otros panteones proyectados en esa época, en los que se profundiza la temática del panteón de los héroes nacionales son el *Monumento Fúnebre a los Hombres Ilustres y Hombres Ilustres de la República Argentina*. El primero (en la tipología del cenotafio, es decir, monumento fúnebre que no guarda restos mortales.) es presentado en 1831 por Carlo Zucchi (Director del Departamento de Ingenieros Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires), que propone realizarlo en la traza urbana de la ciudad de Buenos Aires con un estilo francés propio de la tradición de los monumentos de culto a los grandes hombres que se expande durante el siglo XIX por toda Europa. El objetivo del proyecto es la conmemoración y el recuerdo de aquéllos que forjaron la independencia del país, los hombres ilustres que perecieron por la Independencia. El segundo es presentado ese mismo año por el mismo arquitecto, quien propone realizar un Panteón dedicado a los Hombres Ilustres de la República Argentina que, a diferencia del proyecto anterior, sí guardaría los restos mortales de los caídos por la Patria, de modo que su emplazamiento respeta el sitio tradicional donde se erige la ciudad de los muertos, esto es, el Cementerio de la Recoleta.

Luego de la Batalla de Caseros y con la sanción de la Constitución Argentina de 1853 deviene en Argentina la etapa de la primera modernidad, en la que se produce la cristalización de un modelo de nación. Es en ese contexto que se erigen las estatuas de San Martín y Belgrano, otorgando presencia concreta a los héroes cuya memoria actuaba como instrumento esencial en la construcción de la nacionalidad. Estas producciones responden al estilo académico naturalista propio de la escuela francesa. Dentro de estas estatuas se encuentra la *Libertad/República* (1856), realizada por el francés Joshep Dubourdieu, que es emplazada en la cúspide de la Pirámide de Mayo; el *Monumento- escultura ecuestre- al General. San Martín* (1862), de Louis-Joseph Daumas, emplazada en plaza San Martín Buenos Aires; y el *Monumento a Domingo Faustino Sarmiento* (1894), de Auguste Rodin, emplazada en los Bosques de Palermo. De la escuela italiana se encuentran obras tales como el *Monumento al General Juan Lavalle* (1887), de Pietro Costa, emplazada en plaza Lavalle de Buenos Aires; el bajo relieve en bronce *Doce bustos de científicos en la fachada del Museos de Ciencias Naturales de La Plata* (1888), del italiano Victor de Pol, emplazados sobre la fachada del mismo museo; y la *Fuente de Las Nereidas* (1903), de Lola Mora, emplazada en Costanera Sur-Puerto Madero. Esta última presenta un particular academicismo influido por el estilo renacentista italiano y barroco español.

A finales del siglo XIX, como resultado del aluvión inmigratorio, se generan fuertes tensiones sociales que vuelven a poner el acento en la preocupación por lo nacional. Es en ese contexto que el monumento, como producción que habita el espacio público, adquiere una función pedagógica con la cual transmitir valores nacionales a los ciudadanos. En este sentido, teóricos como Espantoso Rodríguez profundizan sobre el carácter didáctico de los monumentos en torno al centenario: "La función pedagógica se concreta por los rasgos que presenta el monumento: el ritual de inauguración es una verdadera liturgia cívica; su

emplazamiento urbano; su carácter parlante dado por las inscripciones y sobre todo porque para cumplir cabalmente con sus fines, el monumento responde a una estética que goza del consenso general y utiliza código comprendidos por todos para declamar su mensaje". (Espantoso Rodríguez, 1992). Estos monumentos vienen a afianzar los valores nacionales en peligro, a partir de la conmemoración tanto de los hombres de Mayo como de los fundadores españoles de la ciudad. La convivencia de estas dos expresiones artísticas busca mostrar la revalorización de la herencia hispana como parte de la nacionalidad argentina. Entre estos monumentos se encuentra el de *Cristóbal Colón* (1921), donado por la colectividad Italiana, realizado por Arnaldo Zocchi el cual busca homenajear al héroe militar. La obra está trabajada en mármol de carrara y se encuentra emplazada en Parque Colón. También se realizó un monumento al fundador *Juan de Garay* (1915), encargo efectuado por la Comisión del Centenario, realizada en bronce por Gustavo Eberlein y emplazada frente a la Casa de Gobierno.

A diferencia de los ejemplos anteriores, que reivindican a figuras de la conquista y colonización española, el *Monumento a la Bandera* (1957) de Rosario, realizado por Alfredo Bigatti y José Fioravanti, tiene como función revalorizar el símbolo patrio a través del homenaje tanto a la naturaleza americana como a la lucha por la independencia. En términos materiales, la obra se asienta en el sitio donde el 27 de febrero de 1812 el General Manuel Belgrano enarbola por primera vez la Bandera Argentina. El monumento se extiende en el espacio y avanza hacia el río como un complejo arquitectónico con escalinatas, fuentes, una llama votiva, un museo y quince obras escultóricas con rasgos estilísticos simbolistas que representan el valor natural y cultural del territorio americano, seis de Fioravanti -*Belgrano; Madre Patria; Los Andes; Río Paraná; Norte Oeste*-, cinco de Bigatti -*La Patria Abanderada; La Pampa; Océano Atlántico; Este; Sur*- y cuatro de Aldo Blarasin y Juan Deharde -*América Indígena; América Colonial; América Constitucional; América Futura*-, lo que plantea una fuerte diversidad ideológica respecto de otras producciones.

Respecto de la escultura clásica, los artistas del Río de La Plata se forman en Europa dentro de la escena francesa e italiana de siglo XIX. Es el caso de artistas como Francisco Cafferata y Lola Mora, quienes realizan su residencia de aprendizaje en Italia, aunque desarrollan de diferente manera el academicismo italiano, ya que el primero lo hace a partir del naturalismo y la segunda con una fuerte impronta del estilo renacentista y barroco. Esta distinción, a su vez, influye en los géneros y temas que abordan en la representación. Cafferata trabaja diferentes géneros, como el retrato y esculturas costumbristas; tal es el caso del *Retrato del General Belgrano* realizado en yeso en 1882, y el *Busto del Esclavo* efectuado en bronce en el mismo año. Por su parte, Lola Mora, si bien realiza algunos retratos, trabaja principalmente con temas de la mitología griega, como en la producción monumental *Fuente de las Nereidas* (1903). Esta obra, subvencionada por la Municipalidad de Buenos Aires, genera una gran controversia: en primer término, por los desnudos representados y por su emplazamiento en Plaza de Mayo frente a la Catedral; en segundo término, la artista es cuestionada por su condición de mujer en un ámbito dominado por hombres, blancos,

religiosos y occidentales. Ambos cuestionamientos desencadenan, por un lado, constantes mudanzas de la obra y, por otro, una desvalorización de la artista y sus capacidades técnicas que, a largo plazo, perjudican su carrera.

En definitiva, hasta mediados de siglo XX la escultura en el Río de La Plata está ligada al retrato de figuras de la vida pública y privada, como por ejemplo el ya mencionado *Retrato de General Belgrano* de Cafferata, y el *Retrato de Delia Correa Morales de Cobo* (1888) realizado en mármol por Lucio Correa Morales. En este proceso se van incorporando de manera progresiva nuevas figuras y referentes, entre los cuales aparece la exaltación de partes del cuerpo tales como los torsos, retratos y bustos. Por ejemplo, se puede observar el *Torso* (1912) en bronce de Antonio Silvestre Sibellino, como también el *Torso* (1915) en bronce de Rogelio Yrurtia. A su vez, se visualiza un claro desplazamiento en la representación. Es decir, los artistas dejan de representar figuras públicas y de elites económicas para trabajar con referentes de otros sectores y clases sociales, como indios, esclavos, trabajadores y mujeres. Por ejemplo, *El borracho* (1902) y el *Indio Moribundo* (1902) realizados en terracota por Mateo Rufino Alonso; el *indio tehuelche* (1913) esculpido en mármol por Alberto Lagos en 1913; y *La Cautiva* (1905), mármol tallado por Lucio Correa Morales, entre otras.

En el desarrollo de la escultura clásica, entre la década del veinte y el treinta, se produce una renovación en el lenguaje plástico de la mano de las primeras vanguardias. En este período se conjuga la exploración formal con una renovación ideológica en la que los artistas replantean su concepción de hombre y su mirada en y del mundo. En este proceso el lenguaje academicista se transforma en moderno. Esto se puede observar en la obra *Mulata* (1922) realizada en bronce por Pablo Curatella Manes, que no responde al estilo naturalista en vigencia, sino en la búsqueda de nuevas formas de expresar la humanidad del personaje. Seis años más tarde, este artista, perteneciente al Grupo de París, produce *Idilio Criollo* (1928), obra realizada en bronce en la que indaga y reflexiona no solo acerca de las nuevas formas sino que establece una revisión formal y temática sobre la escena costumbrista del artista Juan León Pallière.

Este proceso de reflexión, iniciado por las primeras vanguardias rioplatenses, se profundiza en la década de 1940, dando lugar a un nuevo género: la *escultura objeto*. Esta renovación deviene de una transformación que empieza a producirse en el contexto de la segunda vanguardia, a partir de 1944; dentro de las corrientes de *Arte Concreto*, *Madi*, *Perceptista* y *Cinético*. Estas tendencias no figurativas, de base geométrica rompen con la ilusión del arte renacentista y con la obligación de representar la realidad externa a la obra. En este sentido, el término *invención* da cuenta de un arte que considera que toda forma de figuración es una abstracción teórica, y que el arte debe volver a la creación para poder recuperar su esencia. Dentro la *Asociación Arte Concreto-Invención* el artista Enio Iommi produce una serie de obras que ponen el acento en la materialidad y en el movimiento visual que generan tanto las curvas como las distintas direcciones. Esto se evidencia, por ejemplo, en la obra *N°19* (1947) realizada con alambre de acero sobre base de mármol. También en *Direcciones* (1945), creada con alambre sobre base de yeso.

También Gyula Kosice participa de la Asociación Arte Concreto-Invención. En 1944 crea *Röyi*, una escultura de madera articulada en la que predominan las formas geométricas y que puede transformarse, es decir, el espectador puede interactuar con la obra cambiando sus direcciones. Dos años después, junto a Rhod Rothfuss y Arden Quin, rompe con el *Arte Concreto Invención* y funda el grupo *Arte Madi*, en el cual explora nuevas formas de realización plástica. En 1948 finaliza la primera obra con agua en movimiento inaugurando el *Arte Hidrocinético*. Esta producción se titula *Una gota de agua acunada a toda velocidad*. En 1967, siguiendo con el desarrollo de la hidrocinética, construye *La lluvia*, una hidroescultura con luz, agua y movimiento. En dicha obra el objeto artístico se muestra desvinculado de sus funciones de representación, y su valor consiste en la relación que se establece entre los elementos que la forman. Por su parte, dentro de las indagaciones ópticas, se encuentra la obra de Luis Tomasello quien, influido por Joaquín Torres García se orienta hacia producciones constructivistas. Un ejemplo es el *Objet plastique n° 142*, un relieve realizado entre 1958-1965 a partir del contacto que establece con el cinetismo cuando se traslada a París en 1957. Allí descubre el uso de la luz como elemento constitutivo de sus obras. A lo largo de su carrera, Tomasello sigue explorando el terreno del arte cinético como en la obra *Objet plastique N° 615 realizado* (1987). En este mismo período Lucio Fontana, atravesado por los cambios culturales, sociales y tecnológicos, explora el terreno de la espacialidad en la composición artística. En dicho proceso de experimentación crea *Concetto Spaziale* (1952), una obra compuesta por ocho elementos en hierro barnizado. En ella la reflexión sobre la luz y el espacio son centrales. Otro ejemplo de objeto que tensiona las categorías de géneros tradicionales, en este caso la pintura y escultura, es *Concetto Spaziale* (1957). En un lienzo abstracto Fontana trabaja con diferentes valores de negro, gris y blanco, generando un juego de luces. A su vez perfora la tela dando la sensación de movimiento. La búsqueda del artista en relación a estas nuevas formas culmina en la síntesis del "rasgado". Esto puede verse por ejemplo en la obra *el Concepto espacial, Espera/+1-AS/El jardinero está arreglando el jardín (59 T 140)* (1959).

En conclusión, en la escultura del Río de La Plata durante el siglo XIX y principios del XX se desarrollan distintos estilos y tendencias que conviven dialécticamente. Por un lado las obras presentes en el espacio público responden a la materialización y visualización del panteón nacional y los valores que guían los proyectos políticos de quienes lo organizan. Por otro, la escultura tradicional y de objeto, expresan ideas ligadas a diferentes propuestas plásticas, guiada por una permanente renovación de temas y referentes y la renovación en técnicas y materiales.

Referencias

- Aliata, F. (2006). Gestión urbana y arquitectura en el Buenos Aires posrevolucionario (1821-1835), en: *La ciudad regular. Arquitectura, programase instituciones en Buenos Aires, 1821-1835*. Buenos Aires: UNQUI-Prometeo.
- Alonso, M. (2010). Arte argentino del siglo XX. Una revisión en torno a tres problemas: figuración, invención, diversidad, en *Arte argentino del siglo XX: figuración, invención, diversidad*. Buenos Aires: UADE Art Institute.
- Alonso, M. (2015). El sistema de las artes y la primera modernidad en Argentina: la construcción de un arte nacional, en M. de A De Rueda (comp.) *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad*. La Plata: Edulp.
- Espantoso Rodríguez, M. T. (1992). Los monumentos, los centenarios y la cuestión de la identidad, en: *Las Artes en el debate del Quinto Centenario*. Buenos Aires: CAIA.
- Gutierrez Viñuales, R. (2007.) Carrara en Latinoamérica. Materia, industria y creación escultórica, en: *Carrara e il Mercato della Scultura 1870-1930*. Milán: Federico Motta Editore.
- Kosice, G. (1968). *Arte Hidrocinético. Movimiento luz agua*. Buenos Aires: Paidós.
- Munilla Lacasa, M. L. (1999). A los grandes hombres, la patria agradecida: primeras representaciones del héroe en la plástica argentina. En *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA.
- Weschler, D. B. (1998). Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas, en *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

ANEXO

¿Un arte latinoamericano?

Mariela Alonso

América Latina es un concepto desarrollado durante siglos que define una unidad territorial basada en la diversidad, la desigualdad y la contradicción por lo que, para muchos, resulta imposible por impracticable. Esta construcción histórica, geográfica, económica, social, política y cultural fue cambiando y desplazándose hacia un lugar cada vez más crítico y de resistencia, en permanente tensión con la escena global y su propia condición de alteridad respecto de los centros legitimadores del mundo occidental.

Las constantes tensiones entre integración y desintegración, unión y reunión, natural y político, tradición y modernidad, hablan de una unidad regida por un principio de heterogeneidad que debe ser leído desde la complejidad, sin extrapolaciones ni reduccionismos, y que es base de la identidad latinoamericana, una comunidad imaginaria que se integra al mundo occidental renunciando a su historia y volviéndose parte del mundo europeo.

De hecho, las identidades latinoamericanas ligadas a la consolidación de los estados nacionales formados en el siglo XIX se constituyen a partir del corte brutal con el pasado indígena, un quiebre que define identidades con fecha de fundación, límites territoriales y próceres apropiados, reducidos y recortados de la lucha americana, para liderar un panteón nacional que funde una historia que se escriba hacia el futuro, con la esperanza de ser considerados algún día los más occidentales de los países europeos. En este sentido, y a pesar de las diferencias regionales, en el siglo XIX América Latina se considera europea por orígenes y culturas, y sus referentes, cánones de belleza, principios arquitectónicos y modelos culturales, políticos y religiosos están fuera de sus territorios, al que no los une más que su ocupación, muchas veces vista como inferior por remota y diversa.

En el nacimiento de los estados nacionales, el arte desempeña un papel fundamental, porque interpreta eventos y personajes que serán la base de la historia escolarizada, a la vez que expresa poéticamente su posición en el campo universal. Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX se produce, al decir de Juan Acha (1994), un despertar de la conciencia latinoamericana, marcado por la consolidación de tendencias artísticas y una territorialidad autónoma. En este sentido, Acha plantea que, desde 1920, en América Latina se intensifican los nacionalismos y cambia el curso de las identidades nacionales y los latinoamericanismos,

que empiezan a aceptarse como distintos de otros lugares de occidente, y buscan plasmar una condición colectiva en la tensión entre indigenismo y nacionalismo.

Este “despertar” se diferencia del criollismo localista que durante siglos se opuso a la colonia española, tanto como del territorialismo promulgado por los revolucionarios independentistas del siglo XIX, y se proyecta desde la pertenencia a una modernidad que lo conecta con otras regiones, a la vez que es la base fundacional de una nueva identidad latinoamericana. En este contexto, cada país, cada movimiento, cada grupo busca definirse en el apoyo de las artes plásticas, desde donde se legitiman las plurales y sincréticas identidades nacionales, en algunos casos valorando el componente indígena (México y Perú), en otros adscribiendo a los problemas estéticos internacionales (Argentina y Uruguay), o superando la tensión dialéctica de estos polos desde el mestizaje. De este modo, Acha perfila el origen del arte moderno latinoamericano, un complejo proceso sociocultural que se ordena en base a la producción, distribución y consumo de bienes culturales, y que requiere ser considerado más en términos materiales que estéticos o sensibles ya que, para analizar críticamente e historiar las artes, es fundamental devolverlas a una trama socioeconómica marcada por la desigualdad y las contradicciones propias de la modernidad, en su relación con las “culturas madre” europeas.

Por eso, para Acha resulta fundamental redefinir el concepto de arte occidental, dando cuenta del paso de lo visual a lo conceptual, del pluralismo a la complejidad, el mestizaje y los problemas oriundos de la región, con la intención de superar la dependencia cultural, tecnológica y económica propia del arte latinoamericano. Porque solo de esta manera se llegará a teorías y prácticas verdaderamente latinoamericanas. Y solo a través del arte puede conocerse la realidad.

Por su parte, autores como Traba (1972) no pueden pensar un arte latinoamericano ya que no tiene valor como tal, reconocido en términos de igualdad con las producciones culturales de los grandes centros occidentales que, sistemáticamente, descalifican lo regional y privilegian la homogeneidad en nombre de una “cultura planetaria”. A los artistas solo les queda la resistencia ejercida desde el asco, el repudio y el rechazo al proyecto del arte moderno, y desde la reconexión política y cultural con los medios regionales, en la medida en que conciben al arte como lenguaje y comunicación.

Por otro lado, para autores como Flores Ballesteros (2003), que analiza la historia y la actualidad de estos procesos en América Latina en el contexto de la globalización, es importante recuperar lo nacional heterogéneo, en relación imprescindible con la diversidad cultural y la pluralidad local, y con una incidencia directa en la antiglobalización pensada, al decir de Mignolo (1997), desde una razón postcolonial.

Además, tanto Acha como Colombes y Escobar sostienen que, en América Latina, falta desarrollar un pensamiento propio regional, con la autonomía conceptual para contextualizar las obras latinoamericanas en su complejidad y especificidad, dando cuenta de su contexto cultural y más allá de las imposiciones de los países centrales adueñados de la teoría. Porque una teoría del arte que se conforme desde América Latina modificaría

no solo las obras sino también la forma en que son percibidas, ya que el problema del arte es que expresa la estructuración simbólica de una comunidad. Mitos, ritos, simbolismos regionales, intensifican a través del arte la experiencia comunitaria en la que convergen distintas manifestaciones estéticas, que exceden los límites impuestos por la cultura dominante que les niega entidad de obra.

Entonces, hablar de arte latinoamericano no designa una esencia ni un estilo, una materialidad ni un dispositivo, sino un recorte ideológico, sostenido por razones políticas, conveniencias históricas y eficacia metodológica, en tanto la categoría permite nombrar un espacio discursivamente construido, en el que se cruzan significaciones y propuestas resistentes a la mirada centralista, que tradicionalmente sostiene el proceso de desmantelamiento de las culturas originarias, la imposición violenta de un idioma y la discriminación de las producciones culturales autóctonas. En definitiva, el arte latinoamericano no define un concepto estilístico sino imaginario, complejo y sensible, que expresa la tensión identitaria de una región en el cruce, que no termina de definirse como tal.

Referencias

- Acha, J. (1994). *Las culturas estéticas en América Latina (Reflexiones)*. México, UNAM.
- Acha, J., Colombres, A., Escobar, T. (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Editorial del Sol.
- Bayon, D. (1974). *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI-UNESCO.
- Bayon, D. (1974). *Aventura plástica en Hispanoamérica. Pintura, cinetismo y arte de acción 1940-1972*. México: FCE.
- Colombres, A. (2004) Introducción. En Juan Acha, Adolfo Colombres, Ticio Escobar (2004) *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Editorial Del Sol.
- Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. (pp.9 a 32). Buenos Aires: Editorial Del Sol.
- Escobar, T. (2011) *Culturas nativas, culturas universales. Arte indígena: el desafío delo universal*. En *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 31 a 51). Madrid: Tumar.
- Flores Ballesteros, E. (2003). *Lo nacional, lo local, lo regional en América Latina: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización*, en: *Revista Huellas*, N°3. Mendoza.
- García Canclini, N. (1994). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Grijalbo.
- Giunta, A. (1996). "América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano". Oaxaca, International Seminar Art Studies for Latin American, Instituto de investigaciones estéticas, 1 al 5 de febrero de 1996.
- Manrique, J. A. (1974). *¿Identidad o modernidad?*, En Bayon, D. (1974). *América Latina en sus artes*. (pp. 19-33). México: Siglo XXI-UNESCO.

- Mignolo, W. (1997). La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. En: De Toro, A. Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica. (pp. 51-70). Madrid: Veruvert- Iberoamericana.
- Olivar Graterol, D. (2012). El latinoamericanismo en las propuestas teóricas y crítica de Juan Acha: la convergencia con las teorías del Caribe. Revista Brasileira do Caribe, vol XII, número 24, enero-junio 2012, p. 459-486. Universidad Nacional de Goias, Goiania, Brasil.
- Oporto, M. (2011). De Moreno a Perón. Pensamiento argentino de la unidad latinoamericana. Buenos Aires. Primera Clase Impresores.
- Traba, M. (1972). El arte latinoamericano actual (Vol 10). Caracas: Editorial de la Universidad Central de Venezuela.
- Zanatta, L. (2012). Historia de América Latina: de la Colonia al siglo XXI. Buenos Aires: Siglo XXI.

LOS AUTORES

De Rueda, María de los Ángeles

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, (FBA/ 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 posgrado en las Facultades de Bellas Artes, Arquitectura y Urbanismo y Humanidades y Ciencias de la Educación, 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. Desde 2005 a 2014 se desempeñó como directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

Pérez Balbi, Magdalena Inés

Licenciada en Historia de las Artes Visuales (FBA/UNLP), Magister en Estudios Museísticos y Teoría Crítica (MACBA/UAB) y doctoranda en Ciencias Sociales (FSOC/UBA). Ayudante diplomada en Historia de las Artes Visuales 3 y Profesora Adjunta en Integración Cultural 2, ambas de FBA (UNLP). Miembro del IHAAA (FBA/UNLP). Colaboradora del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). Investiga sobre activismo artístico en Argentina.

Alonso, Mariela

Profesora en Letras (FaHCE/ UNLP) y Profesora en Historia de las Artes Visuales (FBA/ UNLP). Doctoranda en Arte Latinoamericano por la FBA, UNLP. Es Titular de la cátedra Producción de Textos y Adjunta de Historia de las Artes Visuales 3 de la FBA, UNLP. Es Titular de Historia Sociocultural del Arte I-II-III, y Comunicación y Semiótica I-II para la Lic. en Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de Arte de Buenos Aires (UNA). Durante 2012-2013 se desempeñó como Coordinadora de Artes Visuales del ECuNHí (Espacio Memoria y Derechos Humanos, Ex ESMA). Organiza y produce exposiciones de artes plásticas a nivel nacional. Se especializa en producción de textos, en particular críticas de arte y proyectos culturales. Desarrolla su labor de investigación en el campo de la gestión y producción cultural.

di Luca, Fabiana

Profesora en Artes Plásticas con orientación en pintura (FBA/UNLP). Es Jefa de Trabajos Prácticos en Historia de las Artes Visuales 3 y ayudante diplomada en Historia de las Artes

Visuales 6 y 7, ambas en FBA. Miembro fundador e integrante hasta la actualidad del colectivo cultural La Grieta y coordinadora del taller de artes visuales “La Vaca de Muchos Colores”.

Fernández Harari, Inés

Estudiante avanzada de la Licenciatura y el Profesorado en Historia del Arte (FBA/ UNLP). Adscripta a la cátedra Historia del Arte 6 en la misma casa de estudios. Integrante del proyecto de investigación “La colección de obras de arte de la Facultad de Bellas Artes-UNLP. Estudio histórico y artístico de los bienes y relevamiento de sus condiciones de conservación, registro y sistemas de guarda”.

Ferreyra Macedo, Axel Ezequiel

Profesor en Artes Plásticas y alumno avanzado de la Licenciatura en Artes Plásticas (FBA/ UNLP). Adscripto a la cátedra Historia de las Artes Visuales 3 (2013-2016). Becario EVC-CIN (2014-2016) y pasante en el programa PIPE (Programa de Investigación y producción en exposiciones) coordinado por el IHAAA y la Secretaria de Arte y Cultura de la UNLP (2015). Pasante en el Instituto de Historia del Artes Argentino y Americano (IHAAA/FBA-UNLP), integrante del equipo de Catalogación de la colección de Juan Batlle Planas (UNLP-FBA). Investiga sobre arte militante.

Hitz, Rubén Ángel

Licenciado en Historia de las Artes Plásticas (FBA/UNLP). Docente titular de Historiografía de las Artes Visuales I, II y III; y de Semiótica de las Artes Visuales, todas asignaturas de la carrera de Historia del Arte Orientación en Artes Visuales de la mencionada unidad académica. Investigador cat. 3. Se desempeñó como jefe del Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la FBA. Ha sido docente e investigador en la Facultad de Ciencias Sociales de Universidad Nacional de Buenos Aires. Ha publicado en el ámbito nacional e internacional.

Lorenzo, Claudia Helena

Graduada en Filosofía (FaHCE/UNLP) y Artes Plásticas (FBA/UNLP). Experticia en Artes del Fuego. Especialización en Mosaico, en 2004 (Ravenna, Italia). Se desempeña en docencia universitaria, en producción de obra plástica personal y escribe ensayos. Obtiene premios y menciones. Fue Profesora Titular de Modelado en el Instituto Nacional Superior de Cerámica entre 1993 y 2000 y docente en el Taller de Cerámica I-V (FBA/ UNLP). Actualmente es Profesora Adjunta Ordinaria de “Taller de Mosaico” (UNA) y Ayudante diplomada de la Historia de las Artes Visuales (FBA/UNLP). Publicó el libro “Viajes a la Modernidad en el Arte Musivo” (2015). Viaja a Ecuador en 2016 para relevar modernidad y vanguardias plásticas en este país.

Sosa, Rocío

Estudiante avanzada de Licenciatura y Profesorado en Historia de las Artes con Orientación en Artes Visuales (FBA/ UNLP). Adscripta a la Cátedra de Historia de las Artes Visuales 3 con el tema “Cuerpo y representación: la escultura y fotografía argentina en la etapa de la Primera Modernidad”. Participa en proyectos de investigación en torno a los temas de arte y política en Argentina y América Latina. Desde 2015 es becaria UNLP en el programa de Becas EVC-CIN con el tema “El escrache como práctica artística transformadora. De la producción estética a la condena social”.

Sciorra, Jorgelina Araceli

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales (FBA/UNLP). Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de las materias Historia de las Artes Visuales 4 y 5, y como ayudante en las materias Fundamentos de Estética e Historiografía de las Artes Visuales III. Es investigadora dentro del sistema de proyectos de investigación y desarrollo de la UNLP, participando de congresos y jornadas nacionales e internacionales.

Veloz, Pheonía

Profesora de Artes Plásticas con orientación en escenografía (FBA/UNLP). Entre 2002 y 2015 de desempeñó como docente de escenografía y vestuario en la Cátedra Básica de Escenografía, y desde el 2015 como ayudante diplomada de Historia de las Artes Visuales 3. Obtuvo el subsidio de PROTEATRO (2014- 2016) para la investigación “El lenguaje del vestuario” junto a Valentina Bari y se selecciona el proyecto de investigación “El lenguaje del vestuario” en el marco del Régimen de Promoción Cultural (Mecenazgo) 2016. Diseñadora de vestuario en películas y obras de teatro.

Figuraciones de una modernidad descentrada : derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa 1850-1950 / María de los Angeles De Rueda ... [et al.] ; coordinación general de María de los Angeles De Rueda ; Magdalena Inés Pérez Balbi . - 1a ed . - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP , 2018.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1624-2

1. Artes Visuales. 2. América Latina. 3. Arte Argentino. I. De Rueda, María de los Angeles II. De Rueda, María de los Angeles, coord. III. Pérez Balbi , Magdalena Inés , coord.
CDD 709.82

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

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2018
ISBN 978-950-34-1624-2
© 2018 - Edulp

S
sociales


Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA