

Maruja Mallo. Trayectorias de una mujer moderna entre Europa y América

Georgina G. Gluzman

Boletín de Arte (N.º 18), e001, septiembre 2018. ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e001>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

MARUJA MALLO

TRAYECTORIAS DE UNA MUJER MODERNA ENTRE EUROPA Y AMÉRICA

MARUJA MALLO

TRAJECTORIES OF A MODERN WOMAN BETWEEN EUROPE AND AMERICA

Georgina G. Gluzman

georginagluz@gmail.com

Universidad Nacional de San Martín
Consejo Nacional de Investigaciones científicas y técnicas (CONICET). Argentina

Recibido: 3/2/2018

Aceptado: 17/5/2018

RESUMEN

La artista de origen gallego Maruja Mallo dio cuenta, en su vida y en su obra, de los nuevos —y a menudo difíciles— caminos abiertos a las mujeres artistas durante la primera mitad del siglo XX. El objetivo de este artículo es analizar algunos aspectos de su trayectoria a la luz de las posibilidades abiertas por la crítica feminista a la historia del arte. Nos concentraremos en aquellas obras que mantienen un vínculo con la modernidad urbana y con el nuevo modelo femenino. Un segundo propósito atañe al examen de ciertos rasgos de la actividad de Maruja Mallo en su largo exilio en la Argentina, donde desarrolló una importante tarea.

PALABRAS CLAVE

Maruja Mallo; mujer artista; modernidad; exilio

ABSTRACT

The Galician artist Maruja Mallo expressed in her life and in her work the new and often difficult paths opened to women artists during the first half of the 20th century. The aim of this article is to analyze some key aspects of her trajectory in the light of the possibilities opened by the feminist critique to the history of art. We will concentrate on works that maintain a link with urban modernity and the new female model. A second aim concerns the examination of certain features of Maruja Mallo's activity in her exile in Argentina, where she developed an important activity.

KEYWORDS

Maruja Mallo; woman artist; modernity; exile



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Maruja Mallo (Viveiro, 1902 - Madrid, 1995), cuyo nombre real era Ana María Gómez González, dio cuenta en su vida y en su obra de los nuevos y difíciles caminos abiertos a las mujeres creativas durante el siglo XX. El objetivo primordial de este artículo es analizar algunos aspectos de la trayectoria de Mallo a la luz de las posibilidades abiertas a la historia del arte por la crítica feminista, siguiendo el sendero de otras estudiosas, particularmente, de Estrella de Diego y de Patricia Mayayo. En este sentido, nos concentraremos en aquellas obras que mantienen un vínculo con la modernidad urbana y con el nuevo modelo femenino asociado a ella. Un segundo propósito atañe al examen de ciertos rasgos de la actividad y de los recorridos de Mallo en su prolongado exilio en la ciudad de Buenos Aires a partir de 1937.

La historia feminista del arte ha revelado los múltiples entrecruzamientos entre lo privado y lo público, entre lo íntimo y lo visible. Superando la mera biografía y adentrándonos en un análisis fundado en el género (Trasforini, 2009), nos proponemos hacer significativo el recorrido personal y profesional de Mallo. Su trayectoria, entendida como la puesta en acto de su camino diferencial, puede revelar la experiencia femenina en el mundo del arte, simbólicamente masculino.

Shirley Mangini González (2001), en uno de los textos más importantes de cuantos han sido dedicados a la artista, señala que «Mallo era insólita por muchas razones y una de las más importantes era su aparente confianza en sí misma como artista» (p. 120). Este carácter *excepcional* puede ser leído de otro modo: de una manera más atenta a la nueva confianza con que las mujeres de la primera posguerra europea enfrentaron los desafíos que habían tradicionalmente presentado los mundos de la creatividad y de la cultura. Los estudios culturales, particularmente luego de la Primera Guerra Mundial, han identificado la emergencia de la *nueva mujer*. Tras la conmoción producida por el enfrentamiento bélico, un amplio grupo de mujeres, procedentes en su mayor parte de la burguesía ilustrada, comenzó a luchar por conquistar visibilidad en los campos laborales y artísticos. Bajo denominaciones como las de *garçonne*, *flapper*, *modern girl*, *maschietta* o *neue Frau*, su impacto se hizo sentir en diversas latitudes.

Durante todo el siglo XIX, la pintura y el dibujo integraron la educación femenina de la burguesía española (de Diego, 1987). En su célebre ensayo *La mujer*, publicado originalmente en 1858, Severo Catalina (1968) señala que «la mujer es el gran amigo del arte, como el arte es el gran amigo de la mujer» (p. 203). Estas palabras, imbuidas de una cierta grandilocuencia, reconocían en las mujeres un temperamento artístico, pero marginaban su capacidad creativa. Se privilegiaba, en diversas representaciones tanto escritas como visuales, una noción del arte como pasatiempo distinguido [Figura 1].



Figura 1. Marchetti (sin fecha), ilustración para *El obstáculo*, de Daniela D'Arthez (extraída de *La Ilustración Artística*, año XIX)

Fue tal vez esta arraigada noción de la mujer artista como «aficionada», es decir, como practicante no profesional de un arte gentil, la que mantuvo marginadas a las artistas de perfil profesional y renovador ya entrado el siglo XX. Al respecto, Fernando Huici (1999) señala que en el *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)* apenas hay treinta mujeres mencionadas. Los filtros disciplinares de la historia del arte y el peso decisivo de las construcciones culturales en torno a la noción de la «mujer artista» son los responsables de estas omisiones. Proponemos, entonces, matizar el «tiempo heroico» que describe Huici (1999), abogando por un reconocimiento de la trayectoria de Maruja Mallo en su condición de mujer moderna, no en su condición de excepción.

En 1922 la familia de Mallo se trasladó a Madrid. Poco tiempo después de su llegada, la joven Maruja fue aceptada en la Escuela Especial de Pintura y Escultura en la capital española. Se trataba de su primer paso moderno. Ana María Gómez González se transformó algunos meses más tarde en un sujeto moderno también nominalmente: comenzó a utilizar como nombre su apodo familiar y el segundo apellido de su padre: (Mayayo, 2017). Su segundo paso moderno fue la distancia del nombre conocido y el alejamiento simbólico del ordenamiento previo.

Transitando el camino desde una educación impartida en el ámbito doméstico y en la Escuela de Artes y Oficios de Avilés, Mallo ingresó en 1922 al prestigioso y legitimador espacio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Este hecho marcó un punto de inflexión en su devenir moderno. Ciertamente, la Academia no ofrecía en aquellos años un rumbo novedoso, sino que seguía apegada a las fórmulas propias del arte hegemónico del pasado. Sin embargo, el propio hecho de querer formar parte de ese ámbito revelaba un rasgo moderno. En su biografía sobre la artista, Mangini González (2012) destaca la hostilidad hacia las mujeres y recupera el revelador testimonio de Shirley Victorina Durán, compañera de estudios de Mallo:

Entre ellos [los profesores] estaba el profesor de Teoría y Estética del Arte, Rafael Doménech, crítico de arte de ABC, y fundador y director del Museo de Arte Decorativo. Doménech no era feminista, detestaba al elemento femenino en la Escuela y no creía que pudiera ser pintora o escultora ninguna mujer (Durán en Mangini González, 2012, p. 49).

Para reforzar su carácter de pionera y osada, el gran intelectual Ramón Gómez de la Serna (1942) señala que «había estudiado contra viento y marea en la gran Academia y había pintado con escándalo de aquel tiempo frente a modelos vivos y desnudos» (p. 8). Aunque no hayan existido tales escándalos, es cierto que Maruja estaba irrumpiendo en este espacio tradicionalmente masculino. Pronto comenzó a aburrirse de los ejercicios académicos exigidos a los jóvenes estudiantes, hasta que egresó en 1926 de la institución. El tercer paso moderno de estos años madrileños estuvo marcado por la ampliación de sus horizontes. En aquellos años Maruja Mallo conoció a Salvador Dalí y, a partir de su amistad, entró en contacto con los llamados *residentes*, es decir, con el núcleo de artistas que para entonces habitaban en la Residencia de Estudiantes madrileña. La joven comenzó a frecuentar a Federico García Lorca y a Luis Buñuel.

Su amistad la alejó de los roles burgueses que Mallo había transitado y la hizo introducirse en los mundos zigzagueantes de la *flânerie*. Imbuida de una libertad nueva, cumplía aquel anhelo que expresaba la artista ucraniana María Bashkirtseff (1890) en su diario:

Eso que yo quiero es la libertad de pasearme sola, de ir, de venir, de sentarme en los bancos del Jardín de las Tullerías y sobre todo de Luxemburgo, de pararme frente a las artísticas vidrieras, de entrar en las iglesias, los museos, de pasear de noche por las viejas calles: tengo ganas de eso y he allí la libertad sin la cual no se puede devenir un verdadero artista (Bashkirtseff, 1890, p. 105).¹

De este modo, la artista denunciaba el vínculo entre la libertad ambulatoria (negada a las mujeres) y la creación moderna. Mallo se hallaba precisamente en esa encrucijada. Su hermano Emilio recordaba que su hermana rompió con los moldes a los que la sociedad estaba acostumbrada,

¹ «Ce que j'envie, c'est la liberté de se promener tout seul, d'aller, de venir, de s'asseoir sur les bancs de jardin des Tuileries et surtout du Luxembourg, de s'arrêter aux vitrines artistiques, d'entrer dans les églises, les musées, de se promener le soir dans les vieilles rues; voilà ce que j'envie et voilà la liberté sans laquelle on ne peut pas devenir un vrai artiste» (Bashkirtseff, 1890, p. 105). Traducción de la autora del artículo.

sobre todo aquellos vigentes en el seno de la tradicional familia donde había crecido (Gómez González en Mangini González, 2012, p. 72). Negada en los relatos posteriores, la presencia de Mallo en las aventuras nocturnas de los amigos vanguardistas ha quedado fijada en los *Sueños noctámbulos* (1922), de Salvador Dalí. Allí, Maruja Mallo aparece en el ángulo inferior izquierdo, junto al autorretrato del propio Dalí. Mallo había dejado atrás la «vida de señorita en un hogar burgués» a la que se refería Ramón Gómez de la Serna (1942, p. 9).

En 1928 su inserción en el activo campo intelectual madrileño se profundizó: la pintora conoció a José Ortega y Gasset. La sede de la célebre *Revista de Occidente* acogió ese año la única exposición pictórica organizada antes de la guerra (Huici, 1999). Se trataba de la primera exposición individual de la artista, quien se había logrado posicionar en un espacio estratégico. La muestra fue recibida con beneplácito por diversos sectores. El crítico de arte Manuel Abril señalaba en aquella oportunidad que «la obra de esta adolescente ha sido la sorpresa de esta temporada» (Abril en Huici, 1999, p. 26). Más allá de la clara intención de infantilizar a la artista, quien ya tenía veintiséis años y había pasado por dos instituciones de formación artística, la reseña deja ver la fascinación que despertaba la pintora.

Entre las más de treinta obras presentadas, Mallo expuso sus *Verbenas*, una serie de obras dedicadas a estas fiestas populares (Mallo, 1927c, 1927d, 1927e, 1928b). Las figuras y los entretenimientos típicos se unen en un conjunto dinámico, que permite adivinar otros recorridos de Mallo. Lejos del ideal decimonónico de la mujer artista abocada a ciertos géneros, preferentemente aquellos que pudieran realizarse en el seno del espacio doméstico, Maruja se precipitó a las calles para hallar allí, en medio del revuelo, sus motivos. A través de su inserción en el espacio tumultuoso de las verbenas, recreaba una visión propia del mito moderno de la bohemia (Mangini González, 2007). Más tarde, en *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*—conferencia pronunciada a más de diez años de la realización de piezas como *El mago* (1926)— la artista señalaba cuál era el sentido de la fiesta: se trataba de la expresión de «discordias con el orden existente» (Mallo, 1939, p. 8). En aquella ocasión, indicaba que el núcleo profundo de sus intereses «era la calle [...]. La multiplicidad de seres, cosas y objetos» (Mallo, 1939, p. 8).

En aquellos años, Mallo también realizó viñetas para la *Revista de Occidente*, ingresando a este mundo moderno, intelectual y masculino. Varias décadas más tarde, en 1979, elaboró junto con el grabador José Vázquez Cereijo una carpeta de litografías a partir de los dibujos ejecutados para la *Revista de Occidente*. Una de ellas se desprendía del cartel que había diseñado para su exposición madrileña de 1979, en la que recreó visualmente su vida y su obra [Figura 2].



Figura 2. Maruja Mallo (1979). Afiche, fotomontaje

En la imagen es visible la intención de Mallo de reinscribirse en los relatos en torno a la escena moderna española, reclamando un espacio junto a los *grandes nombres*. Cercanos a los ángulos se hallan los ojos de Pablo Picasso, Salvador Dalí, Luis Buñuel y los suyos. Mujer moderna, aspiraba a integrar en pie de igualdad el espacio de los artistas consagrados y a quedar en la historia.

Las mujeres han constituido una presencia borrada dentro de las historias de la vanguardia. En *L'altra metà dell'avanguardia* —una muestra señera inaugurada en 1980—, Lea Vergine se propuso visibilizar y dar voz a las trayectorias marginadas por el canon masculino. Al respecto, la historiadora del arte señalaba: «Nuestro territorio de investigación había caído de la memoria histórica. Como una antigua casa en ruinas, rodeada de censuras, de reticencias y de crueles reservas, territorio —más que terreno— obliterado, casi un museo de figuras de cera» (Vergine, 1982, p. 18).²

ALGUNAS IMÁGENES DE LA MUJER MODERNA EN LA OBRA DE MALLO

En el desarrollo de la obra temprana de Mallo ocupan un lugar preferencial el deporte y el culto a la nueva mujer, particularmente, en la serie *Estampas deportivas*. Sabemos que algunas de estas obras, que forman un mosaico de la modernidad en femenino, fueron expuestas en la muestra de la *Revista de Occidente*. En primer lugar, mencionaremos *Elementos para el deporte* (Mallo, 1927b). En una observación inicial, esta presenta apenas una filiación temática con respecto a la modernidad, además de la evidente ambigüedad espacial de raigambre cubista. Sin embargo, una lectura más atenta es capaz de sugerir nuevos sentidos. La obra, mencionada sin excepción por los estudiosos de Mallo, ha sido correctamente conectada con el auge del deporte en la década del veinte. En este período surgió un renovado culto de la actividad física, entendida como rasgo de modernidad y de salud. De este modo, *Elementos para el deporte*, representa diversos objetos asociados al mundo del ocio, la salud y la modernidad. Como señaló la artista, da cuenta del «ideal físico que encontramos por las playas y los campos de deporte» (Mallo, 1939, p. 11).

Sin embargo, *Elementos para el deporte* (1927) es, en términos de géneros pictóricos, una naturaleza muerta —aunque esté también disolviendo esos géneros al superponerse a un paisaje marítimo—. En el esplendor del sistema académico, en particular durante el siglo XIX, el bodegón ocupaba un espacio poco ventajoso dentro de la jerarquía de los géneros de la pintura. La pirámide jerárquica, que ubicaba a la pintura de historia (a veces llamada también *pintura de gran asunto*) como género más destacado, relegaba la naturaleza muerta a la base.

En su pionero estudio *Old Mistresses* (1981) Rozsika Parker y Griselda Pollock señalaron que esta jerarquía de los géneros estaba profundamente ligada a la división sexual. La naturaleza muerta y sus subgéneros, como la pintura de ramillete, no requerían del estudio a partir del modelo vivo (Slatkin, 1990). La baja estima del género se conecta con la feminización que el mismo atravesó desde el siglo XVI.

El ataque moderno a la jerarquía académica se manifestó, también, en una elevación del bodegón. En la obra de Mallo vemos no solo los elementos novedosos que ya han sido señalados (la pelota y la raqueta, ante todo), sino también la relectura en clave contemporánea de un género pictórico feminizado. Esta línea de indagación —la subversión de este género tradicionalmente asociado a las mujeres— continuó con la serie de las *Naturalezas vivas*, inspirada en el Pacífico y sobre cuyas playas la artista escribió:

En estas playas brotan las palmeras, el mar arroja piedras calcinadas por los volcanes, pulidas por las aguas, que se mezclan con los enormes geranios y las esféricas hortensias que florecen en las playas, entre las estrellas de mar y las grandes algas (Mallo en Diego, 2008, p. 109).

No solo los campos deportivos sino también la playa se instalaron como tema moderno para Mallo. El ideal decimonónico de la feminidad pálida y aletargada dio paso a uno nuevo: dinámico y vigoroso. La artista se volcó de lleno a la imaginación del mismo en diversas obras. *Ciclista* (1927a), también llamada *Figura de deporte*, se conecta con una multiplicidad de discursos decididamente feministas en torno a la moderna bicicleta y sus beneficios [Figura 3].

2 «Notre terrain de recherche était tombé de la mémoire historique. Comme une vieille maison en ruines, cernée de censures, de réticences et de cruelles réserves, territoire —plutôt que terrain— oblitéré, presque un musée de figures de cire» (Vergine, 1982, p. 18). Traducción de la autora del artículo.

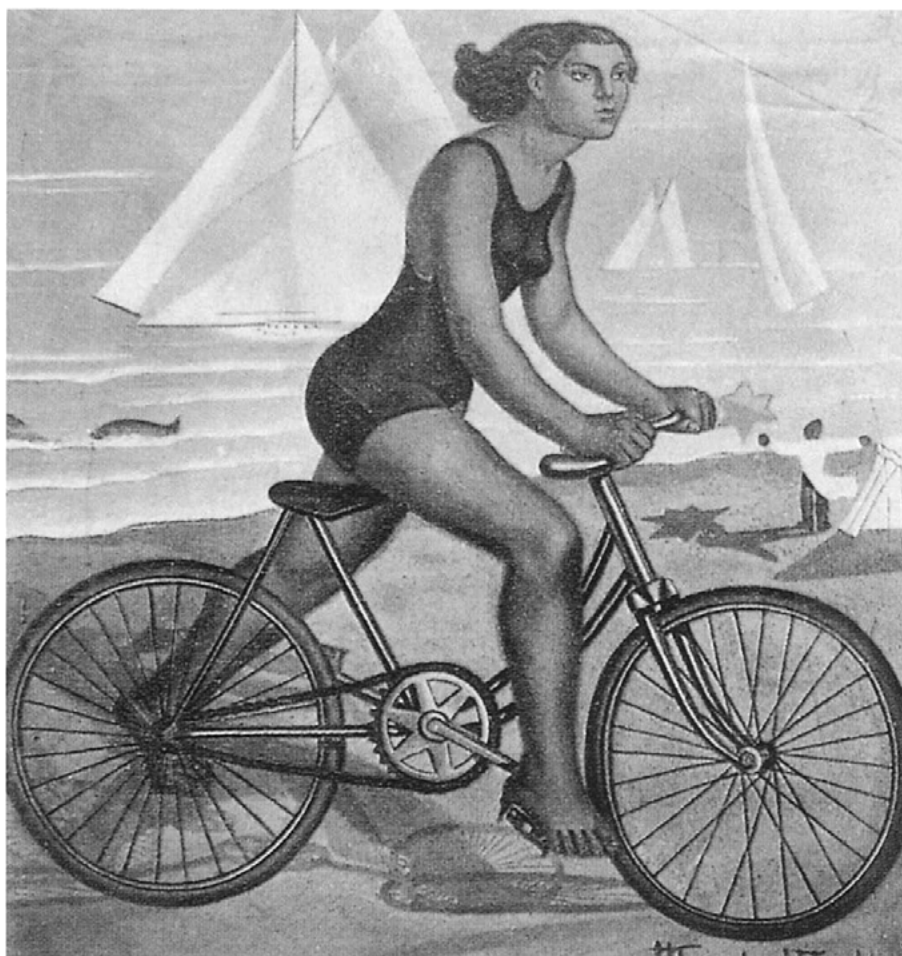


Figura 3. Maruja Mallo (1927), *Ciclista (o Figura de deporte)*

Una mujer monumental, de formas rotundas y de cabello corto, atraviesa el espacio montada en su bicicleta. Su vestimenta es absolutamente moderna y revela las conexiones entre la reforma de los vestidos y la actividad física. En tal sentido, una publicación temprana como *Bicycling for ladies*, dada a conocer por Maria Ward en 1896, había ligado la conquista de la libertad femenina al manejo de la bicicleta. Ward (1896) señala allí que «el ciclismo es un deporte moderno que ofrece una infinita variedad y oportunidad. Como ejercicio, en el presente sin paralelos, logra mucho con un esfuerzo comparativamente pequeño» (p. 1).³

El traje de baño de la *Ciclista* la introduce en el entramado de textos y de imágenes que ya desde mediados del siglo XIX buscaban la libertad de movimiento y de desarrollo del cuerpo femenino. El blanco principal de los ataques fue, sin lugar a dudas, el restrictivo corsé, con sus implicancias sociales e higiénicas. El crítico Francisco Alcántara describió la obra con detalle, para permitirnos conocer algunos de sus aspectos, pues su paradero actual es desconocido:

Otros tres lienzos de gran tamaño son cosa aparte por su tendencia, aunque en verdad impregnada de magia: «La ciclista» proyectando su figura tostada refinadamente salvaje sobre unos veleros en regata y fondo marino de tan sutil y profunda especialidad que no recuerdo cosa semejante (Alcántara en Gómez de la Serna, 1942, p. 50).

La piel, no blanca según el ideal burgués sino oscura, se refiere a la apropiación del espacio público por parte de las mujeres. Ya desde los últimos años del siglo XIX, diversas artistas en Estados Unidos, como

3 «Bicycling is a modern sport, offering infinite variety and opportunity. As an exercise, at present unparalleled, it accomplishes much with a comparatively little expenditure of effort» (Ward, 1896, p. 1). Traducción de la autora del artículo.

las fotografías feministas Alice Austen y Frances Benjamin Johnston, emprendieron una exploración visual de las relaciones entre feminidad, ciclismo y feminismo. En efecto, Austen tomó las fotografías que sirvieron para las detalladas ilustraciones del libro de Maria E. Ward. La modelo fue la atleta Daisy Elliot, cuyas duras facciones fueron *suavizadas* en la edición final del libro. Por su parte, Benjamin Johnston (1897) jugó con los roles de género y con la mitología popular en torno a la *masculinización* de las mujeres ciclistas en su célebre *Autorretrato*. Finalmente, este álbum de fotografías feministas se completaba con nuestra artista. Recordemos que Maruja Mallo fue una entusiasta ciclista, como dan cuenta diversas fotografías. Además, Concha Méndez, su gran amiga desde mediados de los años veinte, destacada escritora y gestora cultural feminista, señaló: «Cuando Maruja empezó a pintar, me tomaba como modelo. Pintó una chica en bicicleta, que era yo; y mi raqueta de tenis, que era muy bonita, también la inmortalizó» (Méndez en Barrera López, 2014, p. 228).

Por su parte, *Dos mujeres en una playa* (1928a) presenta nuevamente el tipo femenino monumental de Mallo. Aquí la modernidad radical de *Ciclista* se atenúa: la artista suprime la vestimenta contemporánea y opta por una referencia más clara a la tradición de las bañistas, de gran desarrollo en la historia del arte. Por supuesto, el ejemplo del admirado Picasso en *Deux femmes courant sur la plage* (1922) resulta clave. Pero advertimos una oposición entre ese cuerpo cubierto, que no puede nadar ni correr, y el cuerpo desnudo del primer plano.

El retorno al orden se hace claro en las figuras sólidas y clasicistas, aunque Mallo resulte tan inclasificable dentro de estos realismos como dentro del surrealismo (Huici, 1999). Una conversación entre Maruja Mallo y el crítico argentino Romualdo Brughetti, recogida parcialmente en un texto dedicado a la artista, revela los alcances y los límites de su vinculación con Pablo Picasso y el cubismo:

Las conquistas de la técnica han sacado al arte del caos en que se hallaba. El cubismo ha eliminado la plástica cadáver que venía dominando desde el siglo XVIII. Ha probado cómo un cuadro puede mantenerse por la materia, la forma por sí sola, que un plano tiene dos dimensiones y que debe dividirse armónicamente. El cubismo ha desempeñado una misión: ha hecho la revolución formal, pero no ha construido un orden (Brughetti, 1945, p. 123).

De este modo, las palabras de Maruja Mallo invitan a pensar en su inscripción diferenciada en el terreno de las vanguardias históricas. Su búsqueda de un nuevo orden artístico y de una nueva feminidad se siguió desplegando durante los años del exilio entre 1937 y 1962, muchos de los cuales se sobrellevaron en Buenos Aires.

El viaje y sus derivas, con la asociación al movimiento y a la libertad de las mujeres, ya estaban presentes en la obra previa de Mallo. Modernísima, en la bellísima expresión de Estrella de Diego (2008), y *flâneuse*, la artista había recibido en 1929 un encargo de la Diputación de Lugo donde plasmó una imagen moderna y clásica a un tiempo (Mallo, 1929). En la parte inferior se halla nuevamente la imagen de una bañista, en el contexto moderno de una publicidad de turismo. Las otras imágenes femeninas presentes remiten a los mundos rurales y religiosos: los mundos de la inmanencia frente a la trascendencia propuesta por el viaje.

MARUJA MALLO EN BUENOS AIRES: TRAYECTORIA E IMPACTO

El contexto latinoamericano del período difiere en algunos sentidos del viejo continente, pero muchos de los debates y de las tensiones en torno a las mujeres son equiparables. Ya a finales del siglo XIX se registraban los primeros rasgos del movimiento femenino en la Argentina. Las décadas del veinte y del treinta fueron clave en el surgimiento de un nuevo tipo femenino, tensionado entre un deseo de autonomía y el peso de los roles tradicionales, particularmente presentes en 1930. Al respecto, Dora Barrancos destaca:

Los conservadores, varones y mujeres, estaban asustados con las crecientes marcas de autonomía que mostraban las mujeres debido al contacto con géneros culturales contaminantes, como el cine, que traía toda clase de malos ejemplos, pero también con la lectura más libre y con la sociabilidad menos recoleta que propiciaba el trabajo de aquellas fuera de los hogares (Barrancos 2007, p. 156).

En este sentido, Buenos Aires y otras grandes ciudades latinoamericanas fueron polos receptores para los exiliados europeos, ámbitos de refugio intelectual y laboral. El exilio afectó a varones y a mujeres,

dando lugar a experiencias diferenciadas. En efecto, los desplazamientos están marcados siempre por el género. A diferencia del ideal de la *pareja de artistas* que compuso, por ejemplo, el matrimonio de Grete Stern y Horacio Coppola, fueron muchas las mujeres que enfrentaron el exilio solas, sin los vínculos familiares tradicionales, sino inmersas en una red de afectos y de simpatías intelectuales.

En estas condiciones, Mallo emprendió a fines de 1936, con la eclosión de la Guerra Civil, el viaje hacia Buenos Aires. La ayuda de la poetisa y diplomática chilena Gabriela Mistral, por entonces embajadora en Portugal, fue fundamental para que Mallo pudiera abandonar Europa (Mangini González, 2012). En Buenos Aires, adonde llegó el 9 de febrero de 1937, la esperaba un nutrido grupo de intelectuales, entre quienes se hallaba Victoria Ocampo. Acerca de esta última Beatriz Sarlo (2003) escribió: «Es la primera mujer que toma una iniciativa cultural-institucional que afecta destinos intelectuales masculinos» (p. 24). El 24 de enero de 1937 Mistral le escribió a su amiga Ocampo: «Allá les llega Maruja Mallo. Ojalá pudiesen ir por el mismo barco los demás profesores que habría que poner a salvo, en bien del día de mañana de su país» (Mistral & Ocampo, 2007, p. 57).

En su fundamental estudio sobre Mallo, Mangini González (2012) destaca que la artista fue bien recibida en Buenos Aires. En efecto, el campo artístico y cultural porteño estaba abierto a las mujeres. Figuras señeras, como Victoria Ocampo y Raquel Forner —por nombrar apenas a dos emergentes destacadas— dan cuenta de un espacio receptivo a la modernidad en femenino. Mallo, al igual que la también exiliada Grete Stern, se insertó con relativa facilidad: las credenciales vanguardistas, su vasta imaginación y su carácter distintivamente moderno fueron las claves de su buena recepción. En el caso de Mallo, sus experiencias de primera mano y su cercanía a referentes como André Breton —quien había adquirido una de sus obras en París, adonde la artista se había trasladado en 1932— y Joaquín Torres García —a quien se había acercado a comienzos de la década de 1930— también fueron relevantes. Su extravagante y atractiva personalidad fueron parte de su proyecto de autopresentación como artista moderna. Con relación a esto, Patricia Mayayo señalaba:

Mallo convirtió la producción del Yo en un territorio de experimentación artística y personal, en un intento de sortear las contradicciones que implicaba la difícil posición de «insiders-outsiders» conferida a las creadoras de sexo femenino en los círculos de vanguardia (Mayayo, 2017, p. 72).

A pocos meses de su llegada, Attilio Rossi, uno de los críticos de arte de la revista *Sur*, le dedicó un artículo mediante el cual Maruja Mallo ingresó en el terreno de la modernidad antifascista local. Rossi (1937), se refería al carácter insuficiente de los honores rendidos por la llegada de la artista y la presentaba, de modo típicamente vanguardista, como una figura solitaria. Asimismo, el autor señalaba que le correspondía a *Sur*, como «revista de minoría» (Rossi, 1937, p. 63), el rendirle un homenaje, que consistía en un texto y en varias reproducciones de obras de la artista. Por su parte, también Brughetti le dedicó un interesante artículo. El influyente crítico de arte argentino la describía de este modo:

Vivamente inquieta, agudamente ubicada frente a los problemas de nuestro tiempo y del arte, ser de exaltación y rigor, Maruja Mallo pertenece a la generación joven española ceñida al desenvolvimiento revolucionario de la plástica del siglo XX con el ansia lírica y el hondo contenido humano de una segura universalidad creadora (Brughetti, 1945, p. 122).

El tono y el vocabulario utilizados contrastan vivamente con las caracterizaciones de las mujeres artistas de apenas unas décadas atrás y también con las de muchas otras mujeres artistas activas en el período. Mallo fue celebrada como renovadora, en una posición que solo la construcción disciplinar distorsiva de la historia del arte podía ocultar. El *topos* tradicional de la inquietud de espíritu de los artistas aparece aplicado sin reservas a una creadora. Pero, además, ella no era una mera practicante de un *estilo femenino* —otro *topos* recurrente en las críticas artísticas del período—, sino que, muy por el contrario, como lo subrayaba Brughetti, se destacaba por el carácter universal de su contribución artística.

En tanto, la distancia del exilio le permitió emprender un análisis de su obra en un proceso que culminó con la publicación del libro *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* (1939). Allí la autora trazaba su trayectoria, arrancando en 1928: la referencia a la *Revista de Occidente* resultaba fundamental para su presentación americana.

En 1942, tres años después de la aparición de *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* (1939), se publicó el volumen prologado por Ramón Gómez de la Serna. Allí el crítico esbozaba una biografía de la artista enlazada con la propia. El español destacaba, en primer lugar, la extrema juventud de la creadora. Luego, Mallo era presentada como un sujeto anómalo. Preguntándose por el origen de su pintura, Gómez de la Serna señalaba: «Le sale [la pintura] de... dentro... de lo más dentro... Es como una maternidad» (1942, p. 8).

Entre los últimos meses en Europa y los primeros en Buenos Aires Mallo completó las obras *Mensaje del mar* (1938b), *Arquitectura humana* (1937) y *La red* (1938a), cuyo lenguaje se había comenzado a gestar en *Sorpresa del trigo* (1936) (de Diego, 2008). Más tarde, la artista explicaba a Pablo Rojas Paz, periodista del diario porteño *Crítica*, el cambio que atravesaba su obra:

La función del arte es apoderarse de la nueva realidad: una nueva sociedad se impone, una nueva humanidad, un nuevo tipo físico. Para representar todo ello, aún inédito aunque latente y presentido, necesitamos nuevas formas, nuevas palabras para exteriorizar esta realidad naciente. «Arquitectura humana», es la última obra que he realizado y la primera que ha nacido en la Argentina. Bajo el signo de esta tierra fértil y buena en que ahora me cobijo, espero que mi producción esté a la altura de la una y la otra (Rojas Paz en Ferris, 2004, p. 245).

El discurso del trabajo y del alimento, asociados a la figura nutricia de la mujer, se entrelazan en estas obras. Son cuerpos geometrizados, robustos y con fuertes manos, que enfatizan la agencia de estos sujetos ideales. Las figuras femeninas aparecen imbuidas de otra modernidad: aquella vinculada al cambio y a la regeneración social. *La red* (1938) retoma, sin dudas, el ideal vigoroso de las bañistas y las atletas, pero cargadas aquí de un sentido nuevo. Estrella de Diego (2008) ha destacado este proceso: «Qué fascinante la propuesta de Mallo. De pronto, las mujeres fuertes funden en sus anatomías a las trabajadoras atléticas» (p. 84). La iconografía del trabajador, sumamente transitada y valorada por los intelectuales comprometidos del período se feminiza: asistimos a la creación de una nueva mitología, mitad proletaria, mitad heroica.

Asimismo, de Diego (2008), en su fundamentada discusión en torno al mal llamado «surrealismo de Maruja Mallo», destacó el carácter constructivo, metódico y analítico de la artista a lo largo de su carrera. Las obras de la serie *La religión del trabajo*, a la que pertenecen las piezas de aspecto monumental que hemos mencionado, son las que mejor dan cuenta de esta dimensión: la artista calculó con precisión, con arreglo al número áureo, sus composiciones. Los diversos dibujos preparatorios conservados dan cuenta de las armonías buscadas. Esta dimensión analítica contrasta fundamentalmente con la caracterización que gran parte de la historia del arte ha realizado con respecto a las obras de mujeres artistas. Las cualidades pretendidamente femeninas de la *gracia*, la *elegancia* y la *intuición* se quiebran en presencia de otro paso moderno de Mallo: la búsqueda matemática del orden plástico. De este modo, el ideal del artista matemático se feminiza.

En esta serie la artista apelaba a una síntesis de diversos lenguajes formales en boga, pero dotando a las figuras femeninas de una concentración y una dignidad notables. La creadora se referirá a esta producción como guiada por un «deseo de edificación» (Mallo, 1939, p. 35). Además, señalaba los aires murales de esta nueva fase de su trabajo.

En tal sentido, en Buenos Aires Mallo se involucró en la ambientación de uno de los espacios del ocio urbano por excelencia: los murales realizados en 1945 para el cine Los Ángeles, ubicado en la avenida Corrientes y diseñado por Abel López Chas y Federico J. Zemborain [Figura 4]. El moderno edificio fue destacado por la *Revista de Arquitectura* en un extenso artículo, que también reproducía las palabras de los propios arquitectos: «Darle carácter exclusivamente cinematográfico en sus partes características, eliminando el carácter mixto que ostentan muchas salidas, como remanente de la época en que el cine era imitación del Teatro» (*Revista de Arquitectura*, 1946, p. 93). La decoración mural encargada por los arquitectos a Maruja Mallo representaba, para ellos, «un anticipo de la posibilidad de un mundo feliz y sano» (*Revista de Arquitectura*, 1946, p. 98). Algas, estrellas, caracolas, medusas y cuerpos humanos se entrelazaban en un conjunto basado en un fuerte trazado matemático [Figura 5].

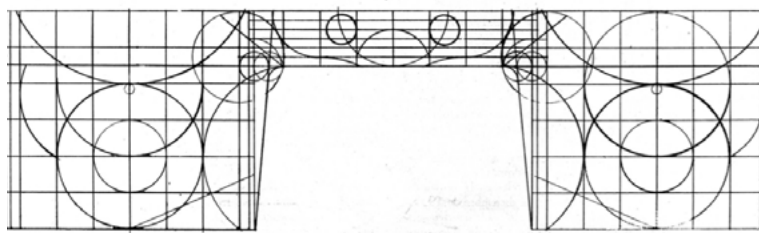


Una sala cinematográfica

Figura 4. Cine Los Ángeles. Imagen extraída de *Revista de Arquitectura*, XXXI(303), marzo de 1946, p. 92



Decoración mural realizada por Maruja Mallo



Trasado armonico

Figura 5. Decoración mural realizada por Maruja Mallo. Imagen extraída de *Revista de Arquitectura*, XXXI(303), marzo de 1946, p. 100

Los cuerpos humanos, según la artista, eran «submarinos y aerodinámicos [...] participan más del avión que del ángel, el submarino que de la sirena» (*Revista de Arquitectura*, 1946, p. 100). Estas formas fueron, también, una presencia en obras de pequeño formato ejecutadas por ella durante estos años. La composición y el cuidado dinamismo remiten al mundo del cine y su movimiento. Mallo sintetizaba su interés en la naturaleza y en el orden matemático sin descuidar la especificidad del encargo: un vasto mural que se mueve al son de la música de una película. Lo anticipaba en la conferencia que pronunció en la asociación Amigos del Arte en 1937: «El destino de la pintura no está sólo en el cuadro, sino también en el muro, en la cerámica, en la escenografía. La misión de las artes plásticas está en su integridad» (Mallo en Gómez de la Serna, 1942, p. 32).

En este contexto, es necesario señalar que la pintura mural era una opción escasamente explorada por las artistas argentinas contemporáneas. Las razones de esta exclusión son varias. En primer lugar, la pintura mural se desarrolla en grandes superficies y con un grupo de ayudantes, en un doble desafío para las técnicas tradicionalmente asociadas a las mujeres. Además, uno de los centros de promoción de esta técnica era la Escuela Superior de Bellas Artes, cuyo taller de decoración mural, dirigido por Alfredo Guido, parece haber estado tácitamente vedado al ingreso femenino. Mallo quebró el dominio masculino sobre esta técnica, junto con otro grupo de artistas pioneras, como Araceli Vázquez Málaga, Felisa León de Giménez y Mercedes Carman.

A MODO DE CIERRE

Luego de unos años de febril actividad, la presencia pública de Maruja Mallo fue decayendo. En efecto, entre 1953 y 1959 se habla de un apartamiento de la vida pública (de Diego, 2008). Las vicisitudes políticas locales y la emergencia de nuevos paradigmas artísticos la marginaron. En 1962 se instaló nuevamente en Madrid, donde el reconocimiento también le fue esquivo por algunos años. En 1990 la Comunidad de Madrid le concedió la Medalla de Oro y la Xunta de Galicia hizo lo propio algunos años más tarde. En la Argentina, en cambio, la luz brillante de sus obras y de su presencia se fue apagando, de la mano de la estabilización de los nuevos relatos totalizadores de historiadores del arte, como Jorge López Anaya, quien ni siquiera la menciona en su *Historia del arte argentino* (1997). Los elogios que le prodigaron Córdova Iturburu o Julio E. Payró, grandes referentes en la construcción de un canon local, no alcanzaron para garantizarle un espacio.

De Maruja Mallo y su creatividad libre no quedaron sino escasos rastros en el país que la cobijó durante veinticinco años: la década del ochenta fue testigo de la destrucción del mural del cine Los Ángeles y su ausencia de los principales museos del país —con la notable excepción de la *Cabeza de mujer* (1941), expuesta en el Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez», Santa Fe—perpetúa una memoria incompleta, que esta intervención pretende comenzar a subsanar.

REFERENCIAS

Barrancos, D. (2007). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Barrera López, B. (2014). Personificación e iconografía de la «mujer moderna». Sus protagonistas de principios del siglo XX en España. *Trocajero*, 26, 221-240.

Bashkirtseff, M. (1890). *Journal de Marie Bashkirtseff*. París, Francia: G. Charpentier et Cie.

Brughetti, R. (1945). *Nuestro tiempo y el arte*. Buenos Aires, Argentina: Poseidón.

Catalina, S. (1968). *La mujer*. Madrid, España: Espasa-Calpe.

Dalí, S. (1922). *Sueños noctámbulos* [Aguada de tinta china sobre papel]. Port Lligat, España: Fundación Gala - Salvador Dalí.

Diego, E. de (1987). *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, España: Cátedra.

Diego, E. de (2008). *Maruja Mallo*. Madrid, España: Fundación Mapfre.

- Ferris, J. L. V. (2004). *Maruja Mallo: la gran transgresora del 27*. Madrid, España: Temas de Hoy.
- Gómez de la Serna, R. (1942). *Maruja Mallo: 1928-1942*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Huici, F. (1999). Fuera de orden. En *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*. Madrid, España: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Johnston, F. B. (1897). *Autorretrato* [Albúmina]. Washington D.C., Estados Unidos: Library of Congress Prints and Photographs Division.
- Mallo, M. (1926). *El mago* [Óleo sobre cartón]. España: colección particular.
- Mallo, M. (1927a). *Ciclista* [Óleo sobre tela]. Ubicación actual desconocida.
- Mallo, M. (1927b). *Elementos para el deporte* [Óleo sobre cartón]. Sin datos: colección particular.
- Mallo, M. (1927c). *La verbena* [Óleo sobre tela]. Madrid, España: Museo Nacional Reina Sofía.
- Mallo, M. (1927d). *La verbena de Pascua* [Óleo sobre tela]. Ubicación actual desconocida.
- Mallo, M. (1927e). *Verbena* [Óleo sobre tela]. Sin datos: colección particular.
- Mallo, M. (1928a). *Dos mujeres en una playa* [Óleo sobre tela]. Sin datos: colección particular.
- Mallo, M. (1928b). *Kermesse* [Óleo sobre tela]. París, France: Centre Pompidou.
- Mallo, M. (1929). *Guía postal de Lugo* [Temple sobre cartón]. Lugo, España: Museo Provincial.
- Mallo, M. (1936). *Sorpresa del trigo* [Óleo sobre tela]. Sin datos: colección particular.
- Mallo, M. (1937). *Arquitectura humana* [Óleo sobre tela]. Sin datos: colección particular.
- Mallo, M. (1938a). *La red* [Óleo sobre tela]. Sin datos: colección particular.
- Mallo, M. (1938b). *Mensaje del mar* [Óleo sobre tela]. Sin datos: colección particular.
- Mallo, M. (1939). *Lo popular en la plástica española a través de mi obra: 1928-1936*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Mallo, M. (1941). *Cabeza de mujer (frente)* [Óleo sobre tela]. Santa Fé, Argentina: Museo Provincial de Bellas Artes.
- Mallo, M. (1979). Afiche [fotomontaje]. Sin datos.
- Mangini González, S. (2001). *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Madrid, España: Península.
- Mangini González, S. (2007). Maruja Mallo. La bohemia encarnada. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 14(2), 291-305.
- Mangini González, S. (2012). *Maruja Mallo y la vanguardia española*. Barcelona, España: Circe.
- Marchetti (sin fecha). Sin título [Ilustración]. *La Ilustración Artística*, XIX(943), 67.
- Mayayo, P. (2017). Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la «invención de sí» en la vanguardia española. *MODOS*, 1(1), 70-89.

Mistral, G. y Ocampo, V. (2007). *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*. Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.

Parker, P. y Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art, And Ideology*. Londres, Inglaterra: Pandora.

Picasso, P. (1922). *Deux femmes courant sur la plage (La course)* [Gouache sobre madera contrachapada]. París, Francia: Musée National Picasso.

Revista de Arquitectura (1946). Cine Los Angeles. *Revista de Arquitectura*, 31 (303), 92-100.

Rossi, A. (1937). Maruja Mallo. *Sur*, (7), 63-66.

Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Slatkin, W. (1990). *Women Artists in History: From Antiquity to the 20th Century*. Englewood Cliffs, Estados Unidos: Prentice Hall.

Trasforini, M. A. (2009). *Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia, España: Publicacions de la Universitat de Valencia.

Vergine, L. (1982). *L'autre moitié de l'avant-garde: 1910-1940: femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*. París, Francia: Des Femmes.

Ward, M. E. (1896). *Bicycling for Ladies*. Nueva York, Estados Unidos: Brentano's.

La visita cultural de Anton Giulio Bragaglia. Circulación nacional y transnacional de las vanguardias

Paulina Iglesias

Boletín de Arte (N.º 18), e002, septiembre 2018. ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e002>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA VISITA CULTURAL DE ANTON GIULIO BRAGAGLIA

CIRCULACIÓN NACIONAL Y TRANSNACIONAL DE LAS VANGUARDIAS

CULTURAL VISIT FROM ANTON GIULIO BRAGAGLIA

NATIONAL AND INTERNATIONAL CIRCULATION OF AVANT-GARDE MOVEMENTS

Paulina Iglesias

pulaiglesias@gmail.com

Instituto de Antropología de Córdoba.
Universidad Nacional de Córdoba. Argentina

Recibido: 12/3/2018

Aceptado: 3/6/2018

RESUMEN

El siguiente artículo está centrado en la reconstrucción y en el análisis de la llegada a la Argentina del escenógrafo y creador teatral Anton Giulio Bragaglia, como figura internacional filiada a los movimientos de vanguardia. Prestamos especial atención a su paso por Córdoba ponderando que, a través del análisis de su caso, podríamos desentrañar cuestiones relativas a la relación histórica establecida entre espacios culturales de diversa jerarquía (Córdoba, Buenos Aires, Europa) y a la circulación de la vanguardia en espacios periféricos.

PALABRAS CLAVE

Vanguardias; visitas culturales; Anton Giulio Bragaglia; Córdoba; geografía cultural

ABSTRACT

The following article is focused on the reconstruction and analysis of the arrival in Argentina of the set designer and theatrical creator Anton Giulio Bragaglia, as an international figure affiliated with avant-garde movements. In our text we pay special attention to his passage through Córdoba, considering that, from the analysis of this case, we could unravel questions linked to the historical relationship established between cultural spaces of different hierarchy (in this case Córdoba, Buenos Aires, Europe) and the circulation of the avant-garde movements in peripheral spaces.

KEYWORDS

Avant-garde movements; cultural visits; Anton Giulio Bragaglia; Córdoba; cultural geography



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

En agosto de 1930 llegó a Córdoba el escenógrafo italiano Anton Giulio Bragaglia, antiguo integrante de las filas del futurismo, como parte de una gira nacional que incluía, además, Buenos Aires, La Plata, Rosario, Santa Fe, Bahía Blanca, Tucumán y Paraná. Con el objetivo principal de difundir el «nuevo teatro» dictó conferencias, brindó entrevistas, expuso maquetas y publicó en nuestro país el libro *El nuevo teatro argentino: hipótesis* (1930) —con ilustración de tapa de Emilio Pettoruti y traducción de María Rosa Oliver—.

Su presencia en Córdoba fue resultado del entrecruzamiento de variables de diverso orden: intereses locales en la visita, redes de instituciones de alcance nacional y la evolución misma de un movimiento estético que buscaba expandir sus fronteras de influencia. En ese sentido, esta visita constituye un capítulo más tanto en la internacionalización de los movimientos de *vanguardias* (que, curiosamente, incluyó como destino infaltable una serie de espacios periféricos) como en las iniciativas que el espacio artístico-cultural cordobés sostenía, desde hacía más de una década y a través de diversos actores, en pos del crecimiento de las vanguardias en la escena local.¹

LA VISITA COMO OBJETO

¿Por qué la *visita* de una figura extranjera puede ser objeto de análisis? ¿En qué radica el interés por analizar este tipo de eventos? Como punto de partida, consideramos que la *visita* constituye un evento cultural denso que permite analizar cómo entran en juego no solo la presencia del invitado, sino de aquellos mediadores (algunos locales, otros foráneos) que posibilitaron su llegada, como así también de aquellas figuras locales que acompañaron o, en los casos más polémicos, que repudiaron su presencia.

A su vez, el análisis de la *visita* como práctica cultural revela los esfuerzos de una ciudad —a veces económicos, a veces organizativos— por integrar discusiones, debates o movimientos de origen y de alcance internacional. Detrás de esa voluntad de integración existían, desde luego, *criterios* de selección ya que no todas las figuras interesaban ni todas lo hacían de igual modo. Así, la llegada de algunas podía responder a la curiosidad de cierto sector de la intelectualidad o de círculos artístico-culturales y contar con el acompañamiento de un público más amplio. Pero más allá del interés como puntapié para el arribo de figuras extranjeras, era quizás aún más determinante la capacidad de los grupos por canalizarlo en instituciones capaces de abordar los esfuerzos que tal empresa suponía —contactar al potencial invitado, pagar traslados y alojamientos, conseguir salas de conferencias, difundir sus actividades, etcétera—. Específicamente en Córdoba, algunas veces fue la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) quien gestionó las visitas, otras el diario *El País* e incluso llegó a existir una asociación creada *ad hoc* para concretar la visita del pintor japonés Tsuguharu Foujita. Individuos, grupos e instituciones; interés, curiosidad y capital simbólico eran algunos de los engranajes que componían la visita en tanto acontecimiento. Su análisis es una forma posible de adentrarnos en estos episodios de la vida cultural de una ciudad o de una región en un momento determinado.

La *visita* es, además, una variable para analizar la relación entre espacios culturales, muchas veces de diferentes jerarquías, tanto intra como extranacionales. En este sentido, el análisis de la visita de Bragaglia nos permite visualizar una vinculación de Córdoba con Europa, pero también, y fundamentalmente, la relación de Córdoba con Buenos Aires. Es decir, las dinámicas *provincias-metrópolis*² vigentes en ese momento. Como se refleja en la compilación de Paula Bruno (2014), Buenos Aires fue escenario de diferentes visitas a lo largo de las primeras décadas del siglo XX —Pietro

1 Las *vanguardias* históricas se caracterizaron por su voluntad antitradicionalista y antiburguesa, su énfasis en la creatividad y la novedad (Williams, 1997; De Micheli, 2016) y las diversas rupturas de orden estético. En el caso latinoamericano se desarrollaron, a grandes rasgos, con variables inversas, como la creación de instituciones, la revalorización del pasado y la preocupación por los lenguajes nacionales (Gorelik, 2005; Schwartz, 2002).

2 La noción de *provincia* se entiende como una inflexión del concepto de *provincia intelectual* y alude a un espacio delimitado de acuerdo a la desigual distribución de elementos culturales, como la creatividad, las exigencias y la consideración cultural, como así también a la desigual presencia de ámbitos de especialización profesional —universidades o revistas—, y *metrópolis* como los centros que concentran la creatividad y el acatamiento cultural (Shils, 1976).

Gori, Rafael Altamira, George Clemenceau, José Ortega y Gasset, Eugenio D'Ors, Waldo Frank, Jacques Maritain, Le Corbusier, Rabindranath Tagore, Filippo Marinetti, Albert Einstein, entre otras—. Esto acortó la distancia entre Córdoba y el resto del mundo ya que la mayoría de las visitas internacionales se gestaron una vez que las figuras estaban en suelo porteño. La visita es, así, un puente simbólico establecido entre varias partes del mundo no solo en términos geográficos, sino también culturales.

LA PRESENCIA DE BRAGAGLIA EN LA ARGENTINA

La relación de Anton Giulio Bragaglia con la Argentina podría remitirse a su amistad con Emilio Pettoruti, gestada en ocasión de la estancia de este último en Italia entre 1917-1924. Dicho vínculo fue definido por Pettoruti (2004) como una «amistad profunda y duradera» (p. 118) y de hecho continuó cultivándose pese a la distancia geográfica. Una vez retornado a la Argentina, el artista platense supo utilizar sus contactos para difundir el arte moderno, estableciendo conexiones entre diferentes partes de Latinoamérica y entre Latinoamérica y Europa. Su activa función de mediador implicaba gestionar el intercambio y la circulación de diversas revistas culturales, facilitar los contactos entre intelectuales y artistas de regiones lejanas y fomentar las oportunidades de trabajo y de difusión de ideas de sus amigos (exposiciones, elaboración de artículos, entrevistas). La comodidad de Pettoruti para ejercer este rol entre diversos espacios culturales no hizo más que crecer a lo largo de la década del veinte y lo que antes eran *favores* solicitados a amigos tomó contornos institucionales, en respuesta a su mayor incorporación a los círculos culturales del país. Así, en 1930 integraba la Comisión del Instituto Argentino de Cultura Itálica (IACI), principal responsable de la llegada de Bragaglia al país. Este instituto funcionaba en la Argentina desde 1924 y, de acuerdo a lo señalado por Eugenia Scarzanella (2006), a partir del año 1929 inauguró un ciclo de conferencias a cargo de intelectuales italianos, bajo la dirección del médico Armando Marotta. Aunque en su mayoría eran especialistas de las ciencias médicas, existieron también representantes del mundo artístico y cultural. Ejemplo de ello son las visitas de Margherita Sarfatti y Anton Giulio Bragaglia, ambas acontecidas en 1930 (Scarzanella, 2006). La llegada al país de ciertas figuras —especialmente de aquellas provenientes de lugares distantes— implicaba el esfuerzo de múltiples instituciones que, trabajando de manera conjunta, podían costear los gastos de traslado y la estadía de los visitantes. En el caso de Bragaglia, mientras su invitación corrió por cuenta del IACI, sus diferentes presentaciones fueron gestionadas por la Asociación Amigos del Arte (AAA). Nuevamente se trata de una organización estrechamente vinculada con Pettoruti y una de las principales promotoras del desarrollo del arte moderno y las vanguardias en el país.³ Al respecto, el artista señala:

[...] arrib[ó] desde Italia mi viejo y querido amigo Anton Giulio Bragaglia, al que no veía desde 1924, en París [que] venía invitado por el Instituto Argentino de Cultura Itálica, de cuya comisión yo era miembro, y aportaba una exposición de maquettes de escenografías, la que se realizó en los salones de la Comisión Nacional de Bellas Artes; dio además una serie de conferencias sobre teatro que le *coordinamos* en Buenos Aires, Córdoba, Bahía Blanca y La Plata [...] (Pettoruti, 2004, p. 211).⁴

Sin duda, la importancia de Pettoruti en torno a la visita de Bragaglia podría ser menor a la que el mismo artista se atribuía. No obstante, la amistad entre ambos, la pertenencia del primero al IACI y sus estrechos lazos con la AAA enmarcaron la llegada del escenógrafo italiano a nuestro país y parte de su posterior derrotero. Sin embargo, las variables involucradas en su presencia en la ciudad se multiplican: por un lado, el rol de la UNC y de los intelectuales locales; por otro, la tradición de visitas y de conferencias en la ciudad, y el vínculo con las vanguardias.

LA PRESENCIA DE BRAGAGLIA EN CÓRDOBA

La organización de visitas y de conferencias en Córdoba fue una práctica sostenida desde, al menos, fines del siglo XIX. Rubén Darío en 1896, José Ortega y Gasset en 1916, Eugenio d'Ors en 1921, Rabindranath Tagore en 1924, Albert Einstein en 1925, Filippo Marinetti en 1926, Waldo Frank en

3 La Asociación Amigos del Arte acogió siempre bien a Emilio Pettoruti y a la agrupación nucleada en torno a la revista *Martín Fierro* a la que éste pertenecía. El artista expuso en muestras tanto colectivas como individuales y realizó allí, en 1935, su primera exposición retrospectiva.

4 La cursiva, en esta y en las restantes citas, es nuestra.

1929 y Leonard Tsuguharu Foujita en 1932 ejemplifican, con un arco temporal y temático amplio, la heterogeneidad de dicha práctica. A grandes rasgos, podemos decir que con el transcurrir de los años se fue construyendo una política de recibimiento a embajadores de la cultura, predominantemente occidental, con más éxito en algunos casos que en otros. Buenos Aires, en tanto *metrópolis cultural*, resultaba un eslabón fundamental en la vinculación de Córdoba con Europa, ya que la mayoría de estas presencias se organizaban aprovechando la excepcional cercanía geográfica de estas figuras de paso por la capital. Como se indicó, la predisposición de ciertos intelectuales locales junto con la existencia de diversos recursos institucionales fue fundamental para concretar los traslados, pero obraban también otros actores sociales. Especialmente en los primeros años de la década del veinte, la prensa diaria local —que contaba entre sus colaboradores y periodistas a destacados miembros de la intelectualidad cordobesa— fue una aliada crucial a la hora de visibilizar el pedido de visita de figuras ya presentes en la capital porteña, costeando incluso con sus propios recursos la llegada de algún invitado. Así, en ocasión de la visita de Eduardo Zamacois a Buenos Aires, en enero de 1920, el diario *La Voz del Interior* expresaba:

En la capital federal, el brillante novelista Eduardo Zamacois dio un ciclo de conferencias familiares sobre la vida y las obras de ilustres escritores hispanos contemporáneos. [...] Aquí, donde la vida artística y literaria debiera ser intensa por las circunstancias de ser éste un ambiente en el que son muchas las instituciones culturales ¿por qué no se lo invita al distinguido orador y novelista para que con la galanura de su estilo *nos haga conocer la vida de los intelectuales más notables de España?* Eso sería hacer obra de verdadera cultura. ¿No hay quien tome la iniciativa? (*La Voz del Interior*, 17 de enero de 1920).

Este fragmento ilustra varios elementos: el interés, la concepción y la fe detrás de la presencia de una figura que, se cree, podría «hacer conocer» la vida de intelectuales de España, y el rol del periódico como canalizador de inquietudes. Sin embargo, el pedido parece no haber sido exitoso ya que, hasta donde tenemos conocimiento, Zamacois nunca llegó a la ciudad. Otro ejemplo de esto se produce en ocasión de la llegada de Rabindranath Tagore a Buenos Aires en 1924, evento de cuya organización participó este mismo diario: «Un grupo de personas ha resuelto propiciar esta tarde a las 19 una reunión que tendrá lugar en la redacción de este Diario (sic) con el fin de acordar ideas para procurar la venida a Córdoba del poeta» (*La Voz del Interior*, 6 de noviembre de 1924).

Ya para 1929, año anterior al arribo de Bragaglia, encontramos en práctica un mecanismo más aceitado de recibimiento que consistía en la llegada —generalmente invitados por la UNC— de visitantes ilustres, el desarrollo de conferencias en instalaciones de la Universidad o en la Biblioteca de Córdoba y su presentación por parte de algún académico cordobés. Se combinaban, así, figuras extranjeras con miembros destacados del ámbito local.⁵ Ante este nuevo panorama, la prensa reduciría sus funciones a la difusión de actividades, de entrevistas y de editoriales sobre las ideas o las obras de los invitados. En el caso de Bragaglia, su llegada, que se ubica en este momento de mayor *institucionalización* de las visitas, se organizó por intermedio de la AAA que, a través de un telegrama dirigido al rector de la UNC, indicaba: «Amigos Arte desearía saber si tiene interés esa universidad en una conferencia Bragaglia. Precio fijado por cada una trescientos pesos y gastos viaje podría ir Córdoba después del 26 julio» (Asociación Amigos del Arte, 1930).

Debido al escaso tiempo para gestionar esta visita, la UNC le solicitó a un representante de esa universidad residente en Buenos Aires que se encargara de ultimar los detalles necesarios para contratar los servicios del italiano. En este punto, la AAA parece solo haberse encargado del ofrecimiento de las conferencias ya que el resto de las tratativas se realizaron directamente entre Bragaglia y el representante de la UNC.⁶ Así, el 5 de agosto se ordenó a este último que gestionara

5 Los visitantes que conferenciaron en el año 1929 fueron: Conde Keyserling, D. Juan José Bilbao, Albert Mathiez, Tomás H. Mac Donald, Walter Lehmann, Eugenio Steinhoff, M. Jean Lepine, Franz Schlegelberger, Alejandro Korn, Waldo Frank, Luis Jiménez de Asúa, Arduino Colassanti. Los presentadores: Luis G. Martínez Villada, Armando Fernández, Raúl Orgaz, Antonio Medina Allende, Ariosto Licursi, Juan Kronfuss, Juan Orrico, Víctor Romero del Prado, Gregorio Bermann, Ernesto Gavier, Enrique Martínez Paz, Sebastián Soler.

6 No era una práctica habitual que AAA gestionara las actividades de los invitados del IACI; de hecho, otras personalidades llegaron a Córdoba directamente por intermedio de este instituto —como el matemático Francesco Severi y el médico Vittorio Putti—.

la visita y el 9 de agosto respondió con la aceptación del artista italiano, quien al día siguiente viajó rumbo a Córdoba. Poco menos de un mes bastó para coordinar la visita y a raíz de ello fue el mismo Bragaglia quien costó sus gastos de traslado ya que no había tiempo material para recibir la orden respectiva (Bancalari, 10 de agosto de 1930). Una vez en Córdoba, el escenógrafo italiano pronunció sus conferencias en la Biblioteca Mayor de la Universidad, acompañado por un auditorio compuesto, en su mayoría, por profesores universitarios y por otros intelectuales locales. Estas se titularon *Escenotécnica antigua*, *escenotécnica moderna* y *Teatro y cine sonoro* y versaron, además de los contenidos explicitados en los títulos, sobre diversas corrientes vanguardistas —extremismo, suprarrealismo, futurismo— y sobre el espectador y el autor teatrales necesarios en este nuevo arte. Las ideas allí expuestas se desprendían de su reciente libro editado en el país *El nuevo teatro argentino: hipótesis* (Bragaglia, 1930). En él, a grandes rasgos, se entrecruzan cuestiones generales con respecto al teatro experimental —su vida en Italia, el rol del Estado en su desarrollo, su función en nuestro tiempo y los roles del espectador, el autor y la crítica— con algunas menciones puntuales al caso argentino. Basándonos en los títulos —idénticos a los de algunos capítulos del libro— y en las reproducciones parciales de las conferencias creemos que éstas se habrían centrado en una presentación y difusión del género experimental antes que en una apología de su desarrollo local. *El nuevo teatro argentino: hipótesis* (1930) y las reproducciones de las conferencias constituyen fuentes valiosas para analizar qué entendía Bragaglia por vanguardia, cuál era su visión de la Argentina en tanto espacio cultural y cuáles eran los objetivos de su visita. Estas preguntas, direccionadas a un individuo en especial, son en realidad significativas si asumimos que en su movilidad y en sus múltiples acciones encontramos una práctica habitual de estas corrientes y no una práctica excepcional de Bragaglia. Este objeto contribuye, así, al análisis de la dinámica de la cultura entre espacios de diversa jerarquía, con especial énfasis, esta vez, en el fenómeno de las *vanguardias*.

La trayectoria de Bragaglia en las primeras décadas del siglo XX ilustra, en parte, el derrotero habitual de una figura filiada a las vanguardias. Inicialmente, al igual que muchos jóvenes artistas italianos, coqueteó con el futurismo, en particular a través de sus aportes teóricos sobre fotografía.⁷ Continuó su recorrido fuera de esa escuela estética —que rápidamente había entrado en cuestionamiento—⁸ con indagaciones en torno al cine, la fotografía y el teatro. Creó revistas, sociabilizó con otros vanguardistas, fundó el *Teatro Sperimentale degli Indipendenti* y llevó sus ideas estéticas a algunos lugares lejanos de Italia. Su noción de vanguardia, específicamente para el arte del teatro, se componía de una exaltación de la experimentación, un rechazo a las prácticas del pasado y una fuerte oposición a las intromisiones comerciales y especulativas.

En el libro mencionado designa a este movimiento con una multiplicidad de palabras, aunque *teatro experimental* es la noción más frecuente. También se refiere a esta práctica bajo los rótulos de *teatro moderno*, *teatro nuevo* y *teatro laboratorio*. Si bien con *teatro argentino* alude principalmente a la experiencia porteña, en el resto de sus acciones Bragaglia asume un compromiso federal para difundir sus ideas, llegando a lugares en los que no era tan habitual este tipo de visitas (como Paraná, Bahía Blanca o Tucumán).

Las hipótesis principales del libro, presentes luego en las conferencias, son, por un lado, que el teatro nuevo era un «laboratorio de análisis hecho por gente de espíritu joven» (Bragaglia, 1930, p. 16), con nulas ambiciones económicas —de hecho, generó más pérdidas que ganancias— y que nunca pretendería ser definitivo ni perfecto. Por el otro, que la *solución* para el teatro argentino era dejar de imitar las dramaturgias españolas, italianas y francesas para concentrarse en lo autóctono, lo popular, lo gauchesco, dando un lugar especial a los dialectos. Una idea que no era nueva en estas tierras sino que, al contrario, ya venía elaborándose desde la década anterior con el *criollismo* argentino y la *antropofagia* brasilera. Combinaba Bragaglia, así, internacionalización y localismo.

Este predominio de lo autóctono, no como específico para el caso argentino sino para el desarrollo del teatro experimental en cualquier nación, es parte de lo que Raymond Williams (1997) señala

7 En 1911 publicó un ensayo titulado *Fotodinamismo futurista* en donde se hacía eco de los principales lineamientos estéticos del futurismo, fundamentalmente en relación con la representación del movimiento y su consecuente rechazo, en este caso, a la fotografía objetiva.

8 Como consecuencia de las declaraciones pro fascistas de algunos integrantes, el rechazo por parte de este movimiento político cuando se convirtió en gobierno y el masivo abandono de la mayoría de sus integrantes —que para 1916 practicaban la estética metafísica, cubista o neoclásica— (De Micheli, 2016).

como la doble relación que las vanguardias europeas establecieron con lo distante y lo lejano. Por un lado, ponderan y utilizan como fuente de inspiración lo definido por ellos como exótico —normalmente aquellos rasgos singulares de las comunidades y las naciones—, por el otro, lo consideran como un espacio nuevo en el que ejercer influencia (Williams, 1997). En ese sentido, los movimientos de vanguardia y aquellos pertenecientes a su versión menos radical tuvieron un vínculo íntimo con el desarrollo de las metrópolis modernas. Las relaciones sociales, culturales, simbólicas y económicas allí surgidas fueron determinantes para el desarrollo de estos movimientos que tendrían alcance mundial. En esa nueva configuración los espacios periféricos, como la Argentina, ocuparon un lugar significativo. Al mismo tiempo, las consecuencias que el fascismo había tenido en Europa —especialmente en Italia, en donde había contado con el expreso apoyo del futurismo—, sumado a la búsqueda de internalización por parte del movimiento vanguardista, permiten comprender la importancia que adquiere el espacio americano, en general, —y argentino, en particular— como destino recurrente para la visita de estas figuras. Por caso, para Bragaglia la Argentina representaba «un terreno nuevo en el que renovar mi larga práctica en esa clase de teatro» (Bragaglia, 1930, p. 45) y un espacio potencialmente afín por su público de sensibilidad latina. Percibía a la Argentina no como un lugar en el que difundir unidireccionalmente su movimiento, sino como un espacio que, por el contrario, podría nutrirlo y renovarlo.

Al analizar ambas fuentes (el libro y las conferencias), destaca como eje del pensamiento de Bragaglia la constitución de un nuevo campo teatral, compuesto no solo por obras experimentales sino por autores, críticos, espectadores y actores diferentes a los del pasado y acordes a la nueva realidad artística. En ese sentido, y como fue habitual en los primeros movimientos de vanguardia, Bragaglia aspiraba a la construcción de un engranaje integrado por nuevas experticias aunque existieran aún los mismos roles y medios de realización que en el teatro del pasado. Enmarcado en estas ideas, sostiene que la Argentina tiene parte del camino allanado ya que considera que carece de pasado (especialmente en su teatro) y que por ello el público es «antitradicionalista, moderno, antihistórico, libremente americano» (Bragaglia, 1930, p. 51).

En particular, señala sobre Córdoba:

Córdoba es la ciudad más artística de la Argentina [...] es, con Buenos Aires, la más intelectual. Aparte de la Universidad, dirigida con iluminado criterio moderno, en Córdoba hay una palestra de discusiones públicas donde se practica especialmente el debate contradictorio. Esta sala agita problemas sociales expresando las tendencias más arriesgadas de la política y del arte (Roca, 12 de enero de 1931, s/p).

Y efectivamente existía en Córdoba, y sobre todo en el ámbito universitario, una tradición de discusiones, de críticas y de acciones. Además, no sería Bragaglia el primer contacto de la ciudad con las vanguardias, por el contrario, ésta tenía su propia historia de visitas de vanguardistas al igual que sus propios desarrollos locales filiados a ellas. Comenzando en junio de 1926 con la llegada del líder futurista Filippo Tommaso Marinetti, poco más de un mes después la llegada de telas cubo-futuristas de Emilio Pettoruti y la culminación de ese año, de especial intensidad, con el desarrollo de dos números especiales de la *Revista Oral*. Entre las expresiones locales encontramos la publicación de la revista *Clarín* durante 1926-1927 y las exposiciones de obras de artistas becados para estudiar en Europa, entre los que se destacaban las experimentaciones de Antonio Pedone y Héctor Valazza. La llegada de Bragaglia reposaba, entonces, en la mencionada tradición de conferencias desarrolladas en la ciudad y en cierto interés de ésta en las vanguardias históricas europeas, sostenido a lo largo de los años y concretado de diversas maneras —mediante asociaciones, empresas culturales o ámbitos oficiales—. Por todo ello, fue objeto de interesados acompañamientos por parte de los medios, las instituciones y la intelectualidad cordobesa. No obstante, su participación en la vanguardia —independientemente ya de alguna escuela específica— abría la puerta a la polémica y a los cuestionamientos sobre la legitimidad de sus posturas. Aunque lejos del registro de otros ataques, como los políticos a Marinetti y los artísticos a Pettoruti, Bragaglia tuvo sus propias batallas en suelo cordobés. El episodio más curioso al respecto fue protagonizado por el doctor José Martinoli, profesor de derecho romano en la UNC:

Cuando terminó de hablar el italiano el profesor Martinoli se levantó como un tigre y se le fue al humo [...] exclamando: Bragaglia, nunca he oído con palabras tan hermosas decir tantos disparates. Ustedes

son los peores *pasatistas*, combaten el film sonoro que es la expresión más pura del futurismo. Esto no puede tolerarse en un conferencista escenógrafo de vanguardia que viene a hablarnos de arte nuevo. Usted es un... —y habló un diputado—. Aquí pudo reaccionar el vanguardista. Dirigiéndose a los presentes, con mirada escrutadora, como pidiendo apoyo, asombrado, extendiendo las manos exclamó: Chi é questo? (*Córdoba*, 15 de agosto de 1930, p. 5).

Aunque excepcional en el universo de recepción en torno a Bragaglia en Córdoba, la acusación versaba ahora sobre lo poco vanguardista del artista. La realidad era que sus trabajos sostenidos en el campo del nuevo teatro, el cine y la fotografía de vanguardia lo ubicaban como un referente internacional de estas corrientes y como un destacado miembro de la cultura italiana, motivo por el cual no solo expuso en un ámbito oficial como la UNC sino que durante su estadía entró en contacto con los intelectuales más destacados de la cultura cordobesa, entre ellos, Deodoro Roca —vínculos que exceden ampliamente los objetivos de este artículo pero que merecen ser analizados—.

CONSIDERACIONES FINALES

Buscamos reconstruir la genealogía de una dinámica cultural ligada a la difusión y a la recepción de la vanguardia cuyos marcos fundamentales, dentro de la perspectiva de una geografía nacional e internacional de la cultura, estaban compuestos por Europa, Buenos Aires y Córdoba. La visita, en este caso específico, era el hilo conductor entre las regiones.

Más allá de la tentación de reducir la visita de Bragaglia a una amistad —Pettoruti— y a una institución —el IACI—, nuestro análisis intentó demostrar la compleja red de instituciones y de individuos que estuvieron detrás de su llegada tanto al país como a Córdoba. Al papel del IACI, con su expreso interés por fomentar el desarrollo de la cultura itálica en la Argentina, al de la AAA y su voluntad modernizadora, y en similar sintonía, a las mediaciones de Emilio Pettoruti, se suman en Córdoba nuevos actores e intereses. La sostenida práctica de recibir figuras ilustres y la específica vinculación con las vanguardias constituyen los marcos específicos de su llegada a la ciudad. Todo ello dialogaba con la evolución de un movimiento que buscaba potenciar su internacionalización.

Intentamos restituir, a partir de las ideas de Bragaglia sobre la vanguardia y el teatro experimental, el lugar de la Argentina en general y de Córdoba en particular, en un mapa cultural sobre el desarrollo de estos movimientos.

Finalmente, detrás de las preguntas quién, por qué, a qué y cómo viene, procuramos encontrar elementos que nos permitieran restituir —más allá de lo anecdótico y de lo eventual de una visita— coordenadas de orden cultural capaces de responder a interrogantes más amplios.

REFERENCIAS

Asociación Amigos del Arte (15 de julio de 1930). Telegrama dirigido al rector de la UNC (correspondencia recibida. Libro 117, N.º 342, f. 585). Ministerio de Instrucción Pública. Dependencias del H.C.S, Rectorado, UNC, Córdoba.

Bancalari. (1930). *Correspondencia recibida. Varios-exteriores* (correspondencia. Ministerio de Instrucción Pública. Dependencias del H.C.S, Rectorado, UNC, Córdoba. Libro 117, N.º 342, f. 585, fs216). Córdoba, Argentina.

Bragaglia, A. G. (1930). *El nuevo teatro argentino: hipótesis*. Buenos Aires, Argentina: Roma.

Bragaglia, A. G. (1912). *Fotodinamismo futurista*. Roma, Italia: Nalato.

Bruno, P. (Coord.) (2014). *Visitas culturales en la Argentina 1898-1936*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Córdoba. (15 de agosto de 1930). El Dr. Martinoli refutó en forma pintoresca al conferencista Bragaglia. *Diario Córdoba*, p. 5.

De Micheli, M. (2016). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, España: Alianza.

Gorelik, A. (2005). *Das vanguardas à Brasília. Cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte, Brasil: UFMG.

La Voz del Interior. (17 de enero de 1920). Zamacois. ¿Por qué no se lo trae? *La Voz del Interior*, s/p.

La Voz del Interior. (6 de noviembre de 1924). Hoy llegará al país Rabindranath Tagore. La reunión esta tarde en nuestra redacción para acordar la venida a Córdoba del poeta indú [sic]. *La Voz del Interior*, s/p.

Pettoruti, E. (2004). *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, Argentina: Librería histórica.

Roca, D. (12 de enero de 1931). Anton Giulio Bragaglia encontró en Córdoba a la ciudad más artística. *El País*, s/p.

Scarzanella, E. (2006). Los intelectuales italo-argentinos. ¿un posible liderazgo étnico? Asociación Argentina de Biotipología, Eugenesia y Medicina Social (1930-1943). En A. Bernasconi y C. Frid (Ed.). *De Europa a las Américas: dirigentes y liderazgos (1880-1960)* (pp. 99-112). Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Shils, E. (1976). *Los intelectuales en los países en desarrollo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Tres Tiempos.

Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Williams, R. (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Traducción visual. Epistemología de la traducción en las artes visuales

Modesta Di Paola

Boletín de Arte (N.º 18), e003, septiembre 2018. ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e003>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

TRADUCCIÓN VISUAL

EPISTEMOLOGÍA DE LA TRADUCCIÓN EN LAS ARTES VISUALES

VISUAL TRANSLATION

EPISTEMOLOGY OF TRANSLATION IN VISUAL ARTS

Modesta Di Paola

mdipaola@ucm.es

Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid. España

Recibido: 23/12/2017

Aceptado: 17/3/2018

RESUMEN

El interés hacia la traducción, desde una perspectiva transcultural y global, ha desarrollado nuevas aproximaciones teóricas alrededor de los artefactos artísticos nacidos en contextos transculturales debido, sobre todo, a la disolución de las fronteras entre varios ámbitos disciplinares y las historias del arte. La traducción ha sido articulada como un concepto hermenéutico para entender la complejidad de los artefactos artísticos en los que coexisten la imagen y el texto. Sin embargo, dentro de la teoría crítica nunca se ha desarrollado una investigación dirigida a identificar el *status quaestionis* de una larga pero denegada alianza entre el arte y la traducción. Este artículo perfila algunas de las teorías críticas y de las prácticas artísticas contemporáneas que usan la traducción visual en los procesos de transmisión y de recepción de las obras de arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVE

Traducción visual; texto/imagen; transculturalidad; intermedialidad; globalización

ABSTRACT

The interest in translation, from a transcultural and global perspective, has brought about new approaches to historical artefacts in art theory research, leading to an ever-increasing dissolution of boundaries between the various fields of art history. Nevertheless, the concept of translation has been articulated as a hermeneutical means to understand the complexity of contemporary works of art in which text and image coexist. Yet within critic theory there has never been a concrete research work with the purpose of identifying the *status quaestionis* of a long-time neglected but crucial topic: visual translation. This article involves critical theories and contemporary artistic practices that use the concept *visual translation* in the process of transmission and reception of contemporary art.

KEYWORDS

Visual translation; text/image; transculturality; intermediality; globalization



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Tradicionalmente, la palabra *traducción* ha sido designada para describir una determinada práctica literaria: en el sentido estricto representa la acción de trasladar un texto de una lengua a otra. Sin embargo, la traducción es polisémica y tiene multitud de significados adyacentes. A partir de su análisis etimológico (del latín *traducere*, pasar de un lado a otro, compuesto por el prefijo *trans-* de un lado a otro y *ducere-* guiar, dirigir), el término justifica muchas posibilidades interpretativas. En la acepción amplia, la traducción se refiere al acto de traslación, de transferir, de trasladar, de traicionar y de la metáfora, por tanto su valor implícito caracteriza no solo la traslación de una lengua a otra, sino también el acto de transformar, de interpretar y de recrear. Sin embargo, solo recientemente la sinonimia de la traducción se ha asociado a otras disciplinas debido, principalmente, al giro cultural (*cultural turn*) promulgado por los teóricos Susan Bassnett y André Lefevere (1990) en los *Translation Studies*, una interdisciplina de matriz anglosajona que desde los años noventa ha ido relacionando cada vez más la traducción con otros ámbitos, como los estudios poscoloniales, los estudios de la diáspora, los *Border Studies* y los *Gender Studies*. Para los dos autores, la cultura entendida como un proceso dinámico que implica diferencias y colisiones requiere de constantes procesos de negociación. En este sentido, la traducción constituye el paradigma de cualquier mediación, no solo entre las lenguas, sino también entre las culturas. Gracias a este paradigma la traducción ha sido también objeto de interés en diversos sectores del arte contemporáneo, sobre todo a la hora de interpretar artefactos artísticos producidos en el seno de un contexto transnacional e intercultural.

El interés hacia las transferencias de significados en varios contextos del conocimiento humano ha comportado la realización de algunas conferencias y seminarios en todo el mundo. Durante el Congreso Internacional *Art in Translation*, organizado en Reykjavik (Islandia) en 2012, se desarrollaron una serie de preguntas acerca del problema de la traducción en el ámbito artístico: ¿cómo pueden ser transnacionales y/o nacionales las lenguas localizadas que se adaptan a los discursos del arte globalizado? ¿Cómo las comunidades de lenguas sin una larga tradición de historia del arte o discursos teóricos artísticos adoptan, traducen y codifican términos extranjeros o conceptos que nunca habían conocido? ¿Cuáles son las consecuencias (positivas o negativas) para los artistas que utilizan una segunda o una tercera lengua en sus creaciones?

Como resulta evidente, los temas principales se plantearon desde el propio ámbito de la lingüística. Es bastante sintomático que la relación entre arte y traducción se mueva en un contexto predominante de tipo lingüístico, lo que refuerza la idea de que la traducción aplicada al campo de la teoría del arte debe tener enfoques literarios y comparativos. Testimonio de esta actitud son las innumerables exposiciones de arte internacionales organizadas bajo el denominador común *traducción: Translaziuns Paradoxien Malenclegientschas*, en Zúrich (2008); *Bad Translation*, llevada a cabo en el Crate Studio and Project Space de Margate (2009-2010); *Translation is a mode*, en el Kunstraum Niederoesterreich de Viena (2010); *Found in Translation* realizada en el Museo Guggenheim de Nueva York (2011); *The Spiral and the Square. Exercises on Translatability*, en la Bonniers Konsthall de Estocolmo (2011). Aunque el tema principal sea la relación que el arte establece con la traducción, el valor conceptual dominante de estos eventos se desarrolla desde una aproximación de tipo lingüística, literaria y metafórica sobre la condición transcultural del arte global contemporáneo.

¿Sería posible hablar de una *epistemología de la traducción visual* que se desarrolle en y desde el ámbito propiamente artístico y visual? En el presente artículo se crean las premisas teóricas para establecer una alianza conceptual entre la traducción cultural y las artes visuales, demostrando que esta alianza se entrecruza no solo con diferentes tradiciones históricas y geográficas, sino también con la teoría de la imagen que actualmente ocupa el lugar central de los debates internacionales nacidos dentro de la *Bildwissenschaft* (cultura visual) de área germanófono, los *Visual Studies* y *Visual Culture Studies* de área angloamericana y latinoamericana, la tradición francesa de historia y teoría del arte y la semiótica de la imagen de ámbito italiano. Se trata de un vasto horizonte de estudios que indaga las dinámicas de la *cultura visual*, situando su interés no solo en una posición teórico-ontológica, sino más bien en la práctica de la imagen, en su circulación, en la estratificación temporal y de la memoria en el universo cultural. En este amplio contexto, la cuestión de la relación entre las artes, la traducibilidad de un lenguaje visual a otro, las formas o las sustancias de la expresión en otros ámbitos de producción, la inminencia propia de una imagen, la migración y la permanencia de significados en la producción de las obras de arte, son solo algunos de los problemas que se plantea una posible epistemología de la traducción visual.

Por su complejidad conceptual y práctica, la teoría de la traducción visual se sitúa en el espacio móvil y descentralizado de la interdisciplinaria desde el cual se despliegan tres posibles zonas conceptuales que relacionan la teoría de la imagen, la práctica artística y la traducción. La primera es la traducción lingüística, sobre todo, la que forma la base para una epistemología histórica y crítica de la traducción como metáfora de la relación entre las artes. La segunda, y complementaria a la primera, concierne a la teoría sobre traducción intermedial (*intermedial translation*) surgida como consecuencia del cruce entre ámbitos disciplinares (*crossing boundaries*) y realidades mediales y culturales. La tercera es la teoría sobre traducción transcultural que analiza el discurso sobre la globalización y, consecuentemente, la necesidad ontológica de un diálogo intercultural y transnacional. En este ámbito, la traducción se revela como la metáfora más apropiada para las prácticas artísticas interculturales y transnacionales. Por lo tanto, el estudio de la pluralidad y la articulación entre identidad y alteridad, entre lo uno y lo diverso, resulta fundamental. Al abordar el análisis de la interculturalidad y de la dialéctica entre la alienación y la asimilación que subyace a todo intercambio cultural, surge la necesidad de una teoría acerca de la traducibilidad cultural en las artes visuales.

LA TRADUCCIÓN COMO METÁFORA

Las más recientes investigaciones de los Estudios Visuales han subrayado que la relación entre el arte visual y la literatura se mueve en un terreno híbrido constituido por préstamos y por transferencias de términos y de conceptos. Esta actitud de asimilar un vocabulario de términos desde un ámbito de estudio hacia otro, lejos de ser un intento de suplir cierta falta de imaginación, representa una de las características más importantes y complejas del debate contemporáneo sobre la naturaleza de la imagen y su poder de comunicar a nivel lingüístico, cultural, metafórico y simbólico. En la mayoría de los casos, la imagen ha sido considerada como una representación de un mensaje de tipo lingüístico-simbólico que tiene que ser comprendido e interpretado. La *capacidad comunicativa* de la imagen (verbal o escrita, mental o pictórica) ha despertado el interés tanto de poetas, lingüistas y literatos como de artistas y críticos del arte.

El fenómeno de la migración de términos, desde siempre presente en la historia de las ciencias humanas, se ha caracterizado recientemente por una predominancia de la componente icónica en el debate que ve la imagen y el texto (*eikon* y *logos*) como principios fundamentales de la capacidad humana de imaginar y de representar la realidad. Actualmente, la teoría del arte, la crítica literaria y los estudios visuales conducen investigaciones sistemáticas y, a menudo, *entre-cruzadas* acerca del fenómeno interartístico y de la imagen/texto —ambos consecuencia del giro icónico y de la teoría de la imagen elaboradas respectivamente por Gottfried Boehm (1994) y por William J. Thomas Mitchell (2009)— para explicar y entender la carga comunicativa, lingüística y cultural de las imágenes.

Según el historiador del arte y filósofo alemán Boehm, la imagen (es decir, lo que es figurativo y pictórico) constituye un elemento esencial del lenguaje. El mecanismo fundamental que permite el funcionamiento icónico del lenguaje es la metáfora, una figura estilística literaria muy frecuente en nuestro habla cotidiana (Boehm, 1994). La metáfora tiene un aspecto figurativo y un color estilístico que para Boehm determina la *iconicidad* del lenguaje. Mitchell elabora una teoría de la imagen que, tomando distancia de la iconología tradicional, intenta definir una *iconología literaria* en la que el fenómeno visual está vinculado de forma directa a la interconexión entre palabra e imagen. Ambos teóricos, desde enfoques diferentes, reconocen que el lenguaje es un instrumento lingüístico para la comprensión, pero también un conglomerado de metáforas y de comparaciones figurativas que usamos en la comunicación verbal y escrita. El lenguaje se proyecta en la mente como una secuencia de imágenes ya conocidas anteriormente, así que cuando Boehm en su *iconic turn* (giro icónico)¹ y Mitchell en su *pictorial turn* (giro pictorial)² hablan de metáfora, reconocen su esencia figurativa.

1 En 1994 el teórico alemán Gottfried Boehm formula un giro icónico (*iconic turn*) con la intención de integrar la imagen (*eikon*) y la palabra (*logos*) en un mismo modelo interpretativo a partir de la idea de que el ser humano puede definirse solo por medio de y en relación con las imágenes.

2 En los años noventa, Mitchell postula dentro del ámbito de los Estudios Visuales el giro pictorial para reflexionar acerca de las interconexiones entre el arte, los nuevos medios, las tecnologías y la cultura.

A partir de estas posiciones teóricas, se podría elaborar un discurso acerca de la *metaforicidad de las imágenes* de este tipo: la imagen contiene un mensaje lingüístico que debe ser descifrado y entendido, en cuanto el lenguaje es parte esencial de las imágenes y la imagen es parte esencial de la comunicación lingüística. Como consecuencia de esta esencialidad, términos comúnmente aplicados al campo de la lingüística y de la literatura pueden migrar hacia el ámbito visual y viceversa. Este cruce disciplinario se debe esencialmente a la naturaleza *traslativa* de las palabras. No sorprende que la misma palabra *metáfora* (del griego *metapherein*: formada de *meta*, fuera o más allá, y *pherein*, trasladar) comparta su espacio semántico con *traducción*.

La idea de movimiento, de transferencia, de cruzar bordes conceptuales y disciplinares es lo que tienen en común la traducción y la *metaforicidad del lenguaje*. Así que la traducción, como la metáfora, incluye y abraza ámbitos de estudios autónomos pero relacionados y permite reflexionar sobre la transposición de significados desde la percepción hasta la conceptualización de la imagen, del fenómeno interartístico,³ de la relación entre la imagen y el texto y acerca de la migración de los términos y conceptos. Si la metáfora es el tropo por excelencia, porque traslada el significado de una palabra a otra; la traducción visual es la metáfora de una traslación que va desde la palabra, el mensaje y la narración hasta la imagen. Este proceso pertenece, en realidad, a la misma naturaleza representativa de la imagen en cuanto la traducción se conforma como una esencia metafórica por todo acto de traslación, de traslado y de transferencia lingüística en la imagen.

En un artículo, de 2006, Mike Bal señala que los conceptos no están fijos, sino que viajan entre disciplinas, entre investigadores, entre periodos históricos y entre comunidades geográficamente dispersas. La relación entre la literatura y el arte visual es transversal a muchos ámbitos de estudio y, por tanto, ha sido posible que viejos conceptos hayan generado nuevos criterios de interpretación respecto del objeto interartístico. Moviéndose entre conceptos, muchos teóricos han llegado a identificar los mismos recursos retóricos, figuras del habla y tropos (la metáfora visual, la hipérbole, la sinécdoque, la metonimia, etcétera) tanto en la comunicación verbal como en la imagen. A partir del ámbito de la comparación literaria, pasando por la semiótica hasta los estudios contemporáneos acerca de la *mirada*, la tendencia general ha sido la de intentar encontrar similitudes conceptuales entre el icono y el logos. Desde este punto de vista, uno de los más fascinantes desplazamientos conceptuales que se han producido en las disciplinas humanísticas es la relación entre las artes hermanas. Desde la antigüedad, las artes hermanas han relacionado sus intereses interartísticos por medio de préstamos y de coincidencias conceptuales. La traducción como metáfora se ha evidenciado en los procesos de transformación, recreación, reescritura de un medio a otro y por siglos ha dominado la alianza entre las artes visuales, la música y la poesía. Demostración de esta relación han sido las afortunadas fórmulas clásicas del *ut pictura poësis*, del *pictūra muta poësis* y de las antiguas praxis de la écfrasis, así como las conexiones que la pintura ha ido estrechando con muchos tropos de la retórica clásica y moderna. La metáfora de la traducción se ha detectado en el campo de análisis de la retórica visual, sobre todo, de Roland Barthes (2005) y de Umberto Eco (1989) (este último, por ejemplo, habla de *figuras traslativas*) y en la práctica de la écfrasis contemporánea elaborada por Jean Hagstrum (1958), Wendy Steiner (1982), Murray Krieger (1991), etcétera. Sin embargo, es con los estudios de iconología crítica desarrollados por Mitchell (2009), que el discurso sobre traducción lingüística y cultural en las artes se fortifica, sobre todo, con referencia a la interpretación de la *imagen/texto*.

LA TRADUCCIÓN INTERMEDIAL

El concepto de traducción se desarrolla en varios niveles de comprensión de las complejas dinámicas que regulan las relaciones humanas. Sin embargo, dos son los intereses principales en la formulación de una teoría de la traducción visual: la *traducción entre las lenguas* y la *traducción entre lenguajes artísticos*. Aunque en ambas se muestran constantes sinergias conceptuales, la primera se enfoca en el sentido literario y filosófico de los intercambios lingüísticos, mientras que la segunda se centra en la traducción como elemento metafórico para meditar acerca de algunas formas intermediales en las que los lenguajes y los medios tecnológicos de comunicación operan a través de la palabra, la escritura, el sonido y la codificación pictórica.

³ El concepto *fenómeno interartístico* deriva del ámbito italiano de los Estudios Visuales (que a su vez lo toman de los Estudios Culturales Visuales angloamericanos). Por fenómeno interartístico se entiende la manera en que las artes y los medios artísticos se relacionan entre ellos.

Esta interrelación es evidente, por ejemplo, en el lenguaje audiovisual y en la performance, ambas prácticas artísticas que han provocado la desarticulación de los confines disciplinares, uniendo las clásicas tipologías de la visualidad con formas literarias como el cuento, la poesía, la crónica, las memorias o las relaciones de viaje, la documentación del extraño, la alteridad y, en general, los fenómenos que testifican la experiencia personal e intercultural. Cuestiones relativas a la traducción, de hecho, se han podido integrar al arte visual, por un lado, como herramienta indispensable para interpretar obras de arte producidas en diferentes contextos geográficos o culturales; por otro, como elemento *formal* indispensable para la realización de artefactos artísticos que, a su vez, quieren interpretar diferentes realidades artísticas, sociales, antropológicas o políticas. Aquí, el concepto de *cultura de masas* es fundamental para entender el proceso de redefinición de la imagen, la imagen/texto, la obra de arte y, en general, las artes visuales.

A partir de los años setenta, los estudios sociales han hecho hincapié en la elaboración de nuevas definiciones semióticas acerca del concepto de cultura. Esta elaboración se movía alrededor de una valoración crítica sobre la cultura subalterna en contraposición a la cultura hegemónica. Se trataba de cambiar el registro de la cultura dominante y de incluir un lenguaje crítico capaz de repensar los valores de la modernidad. Las minorías, el subalterno y el excluido se volvieron los temas centrales para reflexionar acerca de los roles dominantes y occidentales, así como para la reelaboración radical del sentido complejo de la pertenencia a una historia diversificada. De la misma forma, el análisis de la imagen se abrió a la crítica de las formas del arte hegemónico. Los análisis de la subcultura en los años setenta, la crítica a la moral conformista de los años ochenta, la lucha y el activismo de los inmigrantes negros, la reconfiguración del feminismo crítico, los estudios sobre los géneros sexuales y las identidades étnicas han vuelto a configurar las políticas sociales y culturales y ha aumentado la producción teórica alrededor de estos temas. Como los estudios de la cultura visual, la producción artística no se ha mostrado indiferente a estas cuestiones sociales y culturales. Más bien, ha subrayado su vivo interés apoyando cada una de las causas políticas y sociales que entre los años setenta y nuestros días han cambiado la manera de entender el fenómeno visual. La interpretación de la imagen y su comprensión se han convertido en las herramientas de estudio y de análisis de la cultura visual. Los estudios visuales han puesto en marcha una reflexión acerca de la *imagen como lenguaje*, con su propio sistema semiótico y su compleja simbología. En este contexto, se propone una nueva alianza entre el arte y la literatura, manifiesta sobre todo en la combinación de herramientas y de categorías propias del análisis textual literario y el análisis de los textos pictóricos, cinematográficos, fotográficos, etcétera. El denominador común, en todo caso, es la componente cultural. Además, desde el final de los años noventa, las historias del arte contemporáneo han dirigido sus análisis hacia el ámbito cultural aumentando las posibilidades de análisis y de interpretación de las imágenes producidas bajo los fenómenos de la globalización y de la cultura digital.

Estas asonancias han sido detectadas en un monográfico publicado en la revista inglesa *Journal of Visual Culture*, en 2007. En la introducción, titulada «Acts of Translation», Mieke Bal y Joanne Morra, las editoras de este número, describen la traducción como un concepto crucial en las discusiones internacionales sobre las prácticas visuales y culturales. La segunda parte termina con la descripción de la traducción como el detonante para las reflexiones sobre arte por parte de teóricos, como Emily Apter, Lawrence Venuti, Gary Shapiro, Nora Alter, Sonja Neef y la misma Bal. La traducción y la visión, dos prácticas aparentemente distintas, la primera comúnmente circunscrita a la práctica literaria y la segunda específica de la historia del arte, comparten evidentes zonas teóricas como las que más o menos explícitamente analizan los discursos sobre la diáspora, la identidad o la construcción del otro, puntos de contacto estos que se hallan en los lugares de la traducción cultural y de las prácticas artísticas contemporáneas que investigan los discursos sobre globalización, la internacionalización del sistema literario y artístico, y la necesidad de establecer un diálogo intercultural e internacional entre diferentes agentes del mundo artístico y cultural contemporáneo.

Esta problemática se hace patente en otro artículo de Bal (2007) en el que la globalización se describe como un acontecimiento que tiene sus raíces en las estructuras del colonialismo y que reverbera con sus ecos hasta nuestros días. El fenómeno de la globalización se extiende en un territorio desconocido, borrando la identidad cultural y los centros culturales fijos. Así, Bal describe el concepto de *migratory aesthetics* (estética migratoria) como el fenómeno que relaciona la experiencia estética con la migración, entendida bien como migración de sujetos y de cosas en el espacio, bien como movimiento intelectual y cultural. La autora reflexiona, sobre todo, sobre

los problemas que relacionan las prácticas artísticas (cuyas procedencias ya no pueden ser taxonómicamente identificadas debido a la globalización) ligadas a las nuevas tecnologías, como el videoarte. Sus análisis de la globalización y la visualidad se detienen en el video que la misma teórica ha realizado, *Perdidos en el espacio* (Bal & Entekhabi, 2005) cuyo eje principal es el desplazamiento y la dislocación como consecuencia de la migración. El medio dominante del video es la voz humana de un iraní llamado Daryush. Su dificultad para hablar inglés se visualiza no solo en el lenguaje y en el acento, sino también en su misma expresión física y, por tanto, en la gestualidad que adopta. La inquietud de hablar inglés desentraña por medio de un acento forzado lo que está oculto en el fondo, es decir el sentimiento que se genera al desplazarse. El mismo Daryush confiesa que «lo que más echaba de menos era hablar su propio idioma» (Daryush en Bal, 2007, p. 27), el lenguaje que le es propio, la lengua de su casa. El sentimiento de obligación a traducirse a sí mismo para comunicarse con el otro (sentimiento que en muchos casos domina al sujeto diaspórico) genera apuro y tensión, debido, sobre todo, a la resistencia que cada migrante experimenta hacia el nuevo idioma, la cultura local y los valores sociales y políticos con los cuales no consigue identificarse.

LA TRADUCCIÓN EN CONTEXTOS TRANSCULTURALES

Al incrementarse el interés por el fenómeno de la globalización, el análisis del concepto de traducción se ha consolidado dentro de los departamentos de estudios culturales. En estas últimas décadas, críticos literarios, historiadores del arte y teóricos de la imagen han empezado a usar la metáfora de la traducción para crear nuevas tramas interpretativas de la imagen/texto a partir de conceptos como local y global, colonizado y colonizador, original y copia, pureza e hibridismo. Estas teorías, en algunos casos sumergidas en el posestructuralismo, aunque con desigual énfasis, han plasmado una crítica de la resistencia en contra del proyecto etnocéntrico. La importancia de la traducción como transferencia intercultural se ha comprobado a partir de las *Travelling Theories*, sobre todo las desarrolladas por Maria L. Pratt (1992), en su teoría del *contact zone*; por Emily Apter (2005), en la elaboración de una nueva literatura comparativa en la que la traducción se manifiesta como *zona* de guerra y de conflicto; y por el concepto de viaje como traducción, desarrollado por James Clifford (1997). En este contexto interdisciplinar se han podido analizar una serie de conceptos relevantes para una nueva interpretación de la traducción entendida como mediación en contextos transnacionales. André Lefevere (1992) es quien pensó en el término *reescribir*, que en algunos casos nos evitaría distinguir entre las varias formas de la reescritura, como la *traducción*, la *adaptación* y la *emulación*. *Traducción como recreación* o como *transcreación* es una definición que deriva de la escuela brasileña de traducción dirigida por los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, fundadores de la poesía visual brasileña. Para ellos, *recrear* es la posibilidad de traducir creativamente y, por lo tanto, de realizar una *traducción-arte* (Süssekind & Castañón Guimarães, 2004). En este ámbito, el arte visual y la literatura encuentran su punto de intersección. La misma poesía concreta es una poesía que desarrolla la potencialidad visual de las letras, creando imágenes de gran valor estético. En estos contextos conceptuales, la traducción se rige como elemento de mediación y de comprensión entre diferentes dinámicas interculturales. El *in between*, el entremedio fronterizo, diaspórico e híbrido es lo que lleva a otras conceptualizaciones acerca de la traducción: alteridad (Bhabha, 1994), *inbetweenness* (Lotbinière-Harwood, 1991) y subalternidad (Spivak, 2000), frontera (Anzaldúa, 1987), hibridismo (García Canclini, 1997), criollización (Glissant, 1995), viaje, inmigración y nomadismo son términos nacidos dentro de los *Translation Studies*, los estudios postcoloniales, los *Border Studies* y los *Gender Studies*; conceptos que han permitido analizar también la producción artística contemporánea bajo otros enfoques disciplinares a través de una mediación indispensable entre las culturas, aunque no siempre ajena a manipulaciones de poder.

CONCLUSIONES. ON TRANSLATION, DE ANTONI MUNTADAS

La obra de Antoni Muntadas es seguramente el caso más importante de traducción lingüística, cultural e intercultural en las artes visuales. La serie de trabajos artísticos titulada *On Translation* apareció por primera vez en 1995 y desde entonces el artista ha investigado la propia traducción como fenómeno visual en relación con lo global, lo *glocal*, lo transnacional, lo intercultural y lo intermedial. A partir de su trabajo se puede elaborar una teoría crítica en torno a la idea de que la *traducción visual* es un acto complejo que se vincula a las diferentes manifestaciones de la creatividad humana, no solo dentro del ámbito puramente literario, sino también dentro de las artes visuales que, en el caso

de Muntadas, se halla principalmente en el lenguaje verbal o escrito con sus códigos lingüísticos y semánticos (el proyecto *Warning*, por ejemplo, se desarrolla a partir de una búsqueda semántica). Junto con el significado de las palabras, hay que añadir la importancia de la investigación semiológica que el artista desarrolla al relacionar las imágenes con las palabras y los conceptos. En esta línea, la obra se analiza bajo la luz de la retórica visual en cuanto que ha transformado el significado de *estilo* que representa tanto el aspecto estético de un artefacto artístico como la estrategia de comunicación para la transmisión de mensajes e informaciones (Di Paola, 2017). La retórica, con sus tropos y sus figuras, es solo una de las prácticas utilizada por Muntadas para expresar el significado y el significante en sus obras. Los ámbitos de la literatura y de la lingüística juegan un papel fundamental en la creación de su trabajo: la composición, el contenido simbólico, el tipo de fuente, la lectura son herramientas básicas del lenguaje adoptado por el artista en la definición de todos sus proyectos. La transposición de los conceptos de la literatura en el campo del arte es pues otro tema de reflexión que nos acerca a la traducción en sus proyectos. La producción artística de Muntadas se presenta, por tanto, como el ejemplo más completo y complejo para desarrollar una reflexión acerca de la traducción visual. La producción artística de Muntadas ha favorecido el interés de la teoría del arte hacia la traducción aún más si consideramos la progresiva incorporación de este concepto en su producción artística. Aquí la traducción se juega en varios niveles de comprensión de las dinámicas que regulan las relaciones humanas. Si entendemos por *obra de arte* un artefacto complejo realizado con diferentes medios que determinan su forma y, por tanto, su estilo y en el que cohabitan diferentes narrativas culturales que se mueven entre la alteridad y la diáspora y en contextos transculturales, entonces, la traducción visual nos abre la posibilidad de descifrar los mensajes artísticos y las representaciones formales bajo nuevos enfoques.

Artistas de varios ámbitos culturales y geográficos han usado de forma directa el concepto de traducción en su producción, estableciendo los parámetros de una posible aplicación del concepto de traducción intercultural en el arte visual. La experiencia nómada de la obra de arte en el sistema internacional, deambulando sin hogar fijo, más allá de las fronteras, portadora del ser y de la diferencia, ya no es la expresión de una historia o de una tradición singular. Es el reflejo de un pensamiento que vaga sin rumbo fijo, se traslada y, por tanto, requiere ser traducido.

REFERENCIAS

- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands / La frontera. The New Mestiza*. San Francisco, Estados Unidos: Aunt Lute Books.
- Apter, E. (2005). *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.
- Bal, M. (2006). Conceptos viajeros en las humanidades. *Estudios Visuales*, (3), 28-77. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3015783>
- Bal, M. (2007), Lost in Space, Lost in the Library. En *Essays in Migratory Aesthetics. Cultural Practices Between Migration and Art-making* (pp. 23-36). Amsterdam, Países Bajos: Rodopi.
- Bal, M. y Morra, J. (2007). Acts of Translation. *Journal of Visual Culture*, 6(1), 5-11. Recuperado de <http://journals.sagepub.com/toc/vcua/6/1>
- Bal, M. y Entekhabi, S. (Directores). (2005). *Lost in Space* [Película]. Países Bajos.
- Barthes, R. (2005). Rhetoric of the Image. En *The Visual Culture Reader* (pp. 33-40). Londres, Inglaterra: Sage.
- Bassnett, S. y Lefevere, A. (1990). *Translation, History and Culture*. Londres, Inglaterra: Pinter.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Londres, Inglaterra: Routledge.

- Boehm, G. (1994). Die Wiederkehr der Bilder. En *Was ist ein Bild?* (pp.11-38). Munich, Alemania: Fink.
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Boston, Estados Unidos: Harvard University Press.
- Di Paola, M. (2017). *L'arte che traduce. La traduzione visuale nell'opera di Antoni Muntadas*. Milan, Italia: Mimesis.
- Eco, U. (1989). *La struttura assente*. Milán, Italia: Bompiani.
- García Canclini, N. (1997). *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*. La Plata, Argentina: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- Glissant, É. (1995). *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Francia: Gallimard.
- Hagstrum, J. (1958). *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism in English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Krieger, M. (1991). *Ekphrasis. The Illusion of Natural Sign*. Baltimore, Estados Unidos: Johns Hopkins University Press.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Lotbnière-Harwood, S. (1991). *Re-belle et infidèle: La Traduction comme pratique de réécriture au féminin/The Body Bilingual: Translation as a Rewriting in the Feminine*. Montréal, Canadá: Les éditions du remue-ménage.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid, España: Akal.
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Spivak, G. C. (2000). The Politics of Translation. En *The Translation Studies Reader* (pp. 397-416). Londres, Inglaterra: Routledge.
- Steiner, W. (1982). *The Color of Rhetoric*. Chicago, Estados Unidos: The University Chicago Press.
- Süssekind, F. y Castañon Guimarães, J. (2004). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro, Brasil: 7Letras/Fundação Casa de Rui Barbosa.

Aguas profundas, aguas durmientes. Ricardo Warecki y el paisaje cultural del río

Elisabet Veliscek

Boletín de Arte (N.º 18), e004, septiembre 2018. ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e004>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

AGUAS PROFUNDAS, AGUAS DURMIENTES

RICARDO WARECKI Y EL PAISAJE CULTURAL DEL RÍO

DEEP WATERS, DORMANT WATERS

RICARDO WARECKI AND THE CULTURAL LANDSCAPE OF THE RIVER

Elisabet Veliscek

elisabet-veliscek@hotmail.com

Centro de Investigaciones del Arte Argentino
y Latinoamericano. Universidad Nacional de
Rosario. Argentina

Recibido: 14/2/2018

Aceptado: 8/6/2018

RESUMEN

El agua y la naturaleza constituyeron asuntos reiterados en la producción artística de Ricardo Warecki durante los años de entreguerras y de posguerra. El río Paraná se transforma en el argumento de escenarios donde predomina la quietud de un paisaje en el que hombres y mujeres suspenden sus actividades cotidianas para descansar. El artículo aborda la manera en que Warecki descubre e imagina su entorno cotidiano a través de una serie de pinturas, dibujos y estampas que tienen por motivo escenarios naturales cuyos protagonistas son el espacio del río y la barranca, los medios rurales o la presencia de la arquitectura que ocupa territorios que transforman el aspecto visible del barrio y de la ciudad.

PALABRAS CLAVE

Arte moderno; naturaleza y paisaje; río Paraná; Ricardo Warecki

ABSTRACT

Water and nature were persistent issues in the artistic production of Ricardo Warecki during the interwar years and the post-war period. The Paraná River becomes the argument of scenarios where the stillness of a landscape in which men and women suspend their activities to rest prevails. The article analyzes the way in which Warecki discovers and imagines his daily surroundings through a series of paintings, drawings and prints that have as motive natural scenarios whose protagonists are the space of the river and the ravine, the rural areas, or the presence of the architecture that occupies territories transforming the visible aspect of the suburb and the city.

KEYWORDS

Modern art; nature and landscape; Paraná River; Ricardo Warecki



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

«Quiero permanecer lo más cerca que pueda de los bordes sin pasarme del límite. En la orilla ves toda clase de cosas que no puedes ver desde el centro.»

Kurt Vonnegut (1952)

El estudio del desarrollo de la modernidad capitalista del siglo XX centró su atención en la esfera metropolitana y urbana, ya sea europea o latinoamericana. Según sostiene David Frisby, «la investigación detallada del capitalismo agrario, incluso como escenario histórico, no constituyó un interés primordial, y mucho menos lo hizo el impacto de la modernización en la existencia rural» (2007, p. 179). Podría agregarse —también escasa fue la preocupación por la modernización y sus efectos en las periferias urbanas o en los límites de las ciudades en desarrollo— que a menudo experimentaron los cambios de manera desigual, bajo el impacto de otras realidades sociales y con una expansión arquitectónica e ingenieril más fragmentada y ecléctica. Rosario, la ciudad del sur de Santa Fe, como alguna vez fue señalada por Lisandro de la Torre, nunca llegó a convertirse en metrópoli, aunque absorbió con rapidez los cambios que fueron modificando la construcción de su paisaje social y urbano.

La transformación incesante configuró el aspecto de una ciudad que hacia 1910 poseía cerca de doscientos mil habitantes, de los cuales casi la mitad eran inmigrantes de distintas nacionalidades, convertida en un polo industrial y financiero, pero carente de un pasado monumental, de una tradición establecida y de un gusto cultural afianzado. El destino de ciudad próspera y cosmopolita, creada por la fuerza del trabajo y el desarrollo de la industria, se asentaba en un modelo de nación inspirado en las ideas del progresismo liberal (Prieto y otros, 2010). Este escenario en constante cambio fue adquiriendo algunas de las características de la ciudad moderna capitalista, manifiestas en la inmensidad de las nuevas construcciones. Todo comenzó a volverse imponente:¹ fábricas, puentes, máquinas, puerto, grandes almacenes y edificios departamentales que empezaron a extender el tejido urbano y a borrar los límites. Las reformas en la infraestructura y el proceso de modernización imprimían, sin embargo, un sentido de sospecha en las zonas menos favorecidas y en aquellos espacios que el progreso iba haciendo desaparecer. Asoma, así, un contraste entre la rapidez del cambio que impone una reducción de la vida útil de las personas y de las cosas; la aparición de una nueva cultura urbana cosmopolita, y la permanencia de ciertos valores rurales y de tradiciones autóctonas, de olvidados parajes que mantienen un silencio y una calma aparente, un ritmo lento y pesado.

Las tensiones y las contradicciones presentes en la vida sencilla —entre los límites de la ciudad donde predomina la naturaleza junto con formas materiales relativamente estables— y la nueva *cultura del asfalto* marcada por la fugacidad de la vida moderna van a ser motivos de representación estética para Ricardo Warecki² entre los años treinta y cincuenta. Este trabajo se detiene especialmente, en un conjunto de obras que bordean los confines de la ciudad, espacios físicos en donde el río suele tener una presencia sostenida como elemento que une la representación de la naturaleza y la dimensión histórica con el impacto de la técnica como instrumento de modernización económica y urbana. En este sentido, cabe preguntarse, ¿de qué manera aparece narrada la historia de la ciudad en estas imágenes?, ¿cómo el artista percibe e imagina su entorno cotidiano?, ¿en estos escenarios rurales y urbanos se descubren los efectos de la modernización? Esta indagación comporta una lectura hincada en las especificidades culturales del paisaje de la ciudad de Rosario y en el modo en que este fue percibido por un artista moderno que vivía en un barrio alejado del centro, cuya preocupación no era el paisaje *en sí mismo* sino la forma en que éste era habitado y configurado para ofrecer nuevos sentidos.

En estas imágenes el artista exhibe las zonas marginales de la sociedad moderna gravitando sobre los espacios cercanos a la barranca del río Paraná, cuyas aguas habían sido motivo de una tradición literaria de fuerte contenido folklórico. En ciertos textos de actitud crítica, la costa representaba la idea

1 Según Werner Sombart, la masa y el cambio constituyen elementos característicos en la delineación de la cultura metropolitana moderna (Frisby, 2007).

2 Ricardo Warecki (1911-1992) nació en Rosario. Artista autodidacta y periodista de profesión. Se desempeñó en el diseño gráfico, la ilustración y la publicidad, colaborando asiduamente en diversos diarios y revistas. Fue dibujante de la filial local de la AIAPE y miembro del Círculo de Prensa de Rosario, institución que se convirtió en refugio de agrupamientos antifascistas y de artistas modernos. Su obra pictórica presenta un rastro perceptible del universo gráfico que marcó el eje de su producción.

del camino hacia otros mundos y alentaba la esperanza de un cambio posible, pero visto desde la lejanía. Además, el agua oscurecida del río y su vinculación con los márgenes sociales habitados por seres melancólicos y desposeídos había sido un tema transitado por Warecki en la serie de xilografías realizadas para el libro *La barranca y el río* (1944), de Abel Rodríguez (Veliscek, 2013). Sin embargo, su inclinación hacia la representación del río y sus entornos no fue exclusiva de dicha experiencia editorial, más bien constituyó un argumento reiterado y una preocupación constante a lo largo de su producción visual. En este sentido, el río, el agua e incluso la lluvia podían ser también considerados por el artista como fuente de pureza o como símbolo espiritual de la fertilidad y la exuberancia en contraste con las aguas durmientes y profundas que caracterizan el paisaje interior y el universo de la conciencia al igual que los vestigios urbanos. Allí, la imagen de la barranca como un accidente geográfico natural puede ser leída como un símbolo de los bordes sociales y culturales representados por el artista. Aquellos bordes a los que aludía el escritor norteamericano Kurt Vonnegut (1952), desde los cuales se podían ver toda clase de cosas *grandes, inimaginables*, que no se ven desde el centro. Junto con las escenas fluviales y los cursos de agua que conforman el medio natural de la ciudad, puede percibirse la incidencia de la luz y la atmósfera húmeda propia de la región del Litoral. Sobre todo en algunas de sus pinturas, como la figura solitaria sentada frente al tronco de un árbol con el horizonte del río hacia lo lejos, o las muchachas descansando sobre la barranca e incluso en los óleos sobre su esposa e hija y en ciertas ilustraciones, puede notarse un aire etéreo que impregna fragmentos de las obras. Pareciera como si la periferia surgiera componiendo una suerte de *luz local*.⁴ Se descubre una mirada hacia las tradiciones estéticas del paisaje europeo y latinoamericano desde finales del siglo XIX junto con un conocimiento de las técnicas pictóricas, para lograr ambientes luminosos y el valor otorgado al dibujo en la composición. Elementos que Warecki, probablemente, pudo haber conocido muy bien a través de su lectura del *Tratado de Paisaje* (1943), de André Lhote, artista reconocido por su desempeño como teórico y maestro de los becarios latinoamericanos en París. Este volumen, traducido directamente del francés por el crítico de arte Julio E. Payró, tuvo gran circulación en la Argentina desde su publicación en 1943 por la editorial Poseidón. A su vez, hay en estas imágenes una búsqueda expresiva sobre la visión natural y los tipos populares que habitan esos espacios y una voluntad de exhibir el río como verdadera arteria del horizonte cultural y social. La importancia del río aparece en el carácter navegable de sus aguas cuyas riberas han sido lugar de esparcimiento, de recogimiento solitario o de reunión y paseo, al menos en las imágenes seleccionadas. El momento dedicado al descanso luego de la jornada laboral emerge como un motivo insistente junto a las formas de la arquitectura y los objetos, como barcos y canoas, que van ocupando territorio y transformando el aspecto de estos parajes olvidados.

LUGARES DE LA MENTE

En una conferencia dictada por el pintor en la Asociación Amigos del Arte de Rosario, en junio de 1950 —dos años más tarde publicada en forma de artículo en el primer cuaderno *Litoral*—, señalaba sobre la destreza requerida para expresar la *esencia* del paisaje, más que su *forma*, tomando del *catálogo* brindado por la naturaleza los sonidos y de colores característicos, aunque evitando la fidelidad de espejo del pintor naturalista. De esta manera, explicaba que las imágenes «se revelan desde adentro», «bañadas de su íntima poesía» (Warecki, 1952, s/p). Para el artista, la superación de la imitación exacta consistía en la forma de lograr la independencia para salvar el arte de la *deshumanización*. Frente a este concepto introducido por José Ortega y Gasset (1991), a mediados de los años veinte, Warecki se preguntaba: ¿no será el público el que está deshumanizado? Los intentos del artista de transmitir las propiedades físicas o la descripción geográfica del paisaje quedan registrados en su obra artística y en sus textos, en los que se revela la incidencia del impacto emocional y espiritual para captar la esencia del lugar y para transferir un sentido de pertenencia. En una exposición organizada por el British Museum, Kim Sloan (2007), curadora y responsable del área de conservación de acuarelas y dibujos de dicho museo, presentaba una selección de pinturas en acuarela realizadas entre la época victoriana y mediados del siglo XX. En su texto para el catálogo se refiere a los paisajes que evocan *lugares de la mente* recuperando el título de la colección de ensayos publicados en 1949 por el poeta y crítico Geoffrey Grigson. Cada dibujo y acuarela escogido

³ La representación de una luz propia aparece como una búsqueda constante en la pintura de paisaje de los países nórdicos entre finales del siglo XIX y mediados del XX (Rouse & Nordal, 1995).

para integrar la exposición se corresponde con una idea de construcción personal de la mente y la imaginación de su creador. La muestra incluye obras que transitan desde las interpretaciones coloristas y atmosféricas de los pintores de la hermandad prerrafaelita, pasando por las tendencias que dieron preeminencia a las variaciones lumínicas hasta las abstracciones de la realidad que ofrecieron una visión diferente sobre la percepción de la naturaleza. Este concepto, si bien utilizado para referir a un estilo de paisaje comúnmente despojado de humanidad, podría extenderse hacia aquellas obras del artista que perciben las periferias urbanas e industriales de un modo sensible, excediendo el mero registro descriptivo, para dar prioridad a una curiosa mirada que interpreta el sentido del lugar y de sus habitantes. En esas obras puede descubrirse, también, una significación subyacente que permite ofrecer nuevas lecturas hacia esa idea de un lugar puramente imaginario. Como bien señalaba el propio artista en su conferencia, la naturaleza formaba parte de un catálogo, un territorio geográfico siempre presente y, a la vez, un lugar de pertenencia. Con este sentido también pueden entenderse sus ilustraciones y sus dibujos sobre temas camperos, en los cuales a veces el lugar físico en que se inscriben gauchos, campesinos e indios puede resultar irreconocible a primera vista e, incluso, generar cierta sensación de extrañamiento. En ellos se introducen elementos y espacios comunes provenientes de la imaginación del artista que se vinculan con una propuesta estética e ideológica, donde la intención de reafirmar la identidad nacional, a través de figuras características, tiene una fuerza especial (Veliscek, 2015, 2016a).

Es interesante observar la manera en que los rasgos de la sociedad contemporánea, sus habitantes y sus tipologías se conectan con una particularidad del paisaje que consiste en exponer las huellas de su pasado. En efecto, la naturaleza fue culturalmente diseñada y modificada por el hombre desde tiempos antiguos y muchos artistas sintieron una atracción tan fuerte hacia determinados lugares que necesitaron representar con perseverancia sus transformaciones. El lento fluir del Paraná y sus entornos sociales fueron motivos que le permitieron a Warecki exhibir fragmentos de la vida cotidiana y el esparcimiento popular en una ciudad que había sido configurada teniendo el río como argumento. Las aguas oscurecidas fueron, también, antiguamente veneradas y representadas por los mesopotámicos y los egipcios, cuyas civilizaciones se desarrollaron sobre las riberas del río. Algunas de las acepciones que adquirieron tenían que ver con la fertilidad y la destrucción, dos formas visibles a través de la abundancia de los frutos de la tierra que podían ser fácilmente arrasados por las crecidas y las inundaciones que bañan el paisaje.

Como indicábamos, en sus imágenes la observación directa de la naturaleza se abre a los *placeres de la imaginación* para alterar y para componer las visiones recibidas e incorporar elementos de la inventiva personal. Es así como el artista utiliza en estas obras [Figura 1] ciertas *figuras de lo moderno* pero con antecedentes lejanos en la historia de la cultura, entre ellas, la temática de las ruinas como *sueño romántico*⁵ en oposición al paisaje heroico urbano.

El bote de madera abandonado sobre las orillas del Paraná, destruido tal vez por el paso del tiempo, por una tormenta inesperada o por la desaparición de su dueño, asoma en una de sus ilustraciones realizadas en los primeros años cuarenta. Se distingue en ella la huella de una presencia lejana que imprime un aire de soledad y la sensación de estar ante un tiempo detenido, estático, como si la misma naturaleza se resistiera frente al avance de lo desconocido. La representación de barcos y de botes abandonados posee una larga tradición en la historia del arte, siendo especialmente recurrente en la pintura de paisajes del romanticismo europeo y estadounidense, que fusionaron la imaginación de lo bello con lo sublime, dotado de un atractivo intenso y seductor. Es posible que la poética de las ruinas haya interesado al artista como un tópico para aludir a un lugar abandonado e ignorado por la historia pero capaz de incitar la imaginación del explorador. Mientras la población se volvía cada vez más urbanizada y móvil, el pequeño bote de madera varado en el tiempo y el espacio alude probablemente a la relación con la tierra y el trabajo manual, desplazado por el desarrollo de la industrialización. Si bien en ciertas obras de Warecki estas alusiones relacionadas con la simbología de la destrucción podían estar presentes, el río permanece por lo general como una llanura apacible, casi domesticada, en donde está latente la historia de la ciudad. En estas interpretaciones se revela la mirada del creador como intérprete y como transmisor de percepciones y de sentimientos personales.

5 La temática de las ruinas pintorescas se había infiltrado a través del gótico en la obra de varios pintores modernos. Las visiones de cementerios, de abadías y de catedrales junto con otras formas de la arquitectura aparecen a menudo como *metáforas visionarias o apariciones fantasmagóricas* (Marchán Fiz, 1986).



Figura 1. Ricardo Warecki (1941b). Ilustración para el texto «La barca», de Abel Rodríguez, diario *La Capital* de Rosario

BARRIO OBRERO

Los arrabales marginados y los suburbios urbanos fueron considerados por los pintores motivos tan interesantes e igualmente hermosos como las calles nerviosas de la ciudad moderna. Entre esas imágenes, las periferias industriales sugieren las formas del nuevo paisaje artificial que va ocupando territorio en los límites de la ciudad. Allí puede ubicarse el antiguo barrio Refinería, que emerge hacia finales del siglo XIX como una zona obrera de singulares características. El barrio fue configurando su identidad a partir del asentamiento de trabajadores provenientes de los grandes talleres del Ferrocarril Central Argentino, ubicado a pocas cuadras, junto con los obreros y los estibadores del puerto, las fábricas y las industrias cercanas, con un dominio de depósitos, de muelles y de vías. El nombre del suburbio fue incorporado a partir de la instalación de la Refinería Argentina de Azúcar, de capitales alemanes, puesta en funcionamiento en 1889 (Campazas, 1997). La firma comenzó sus operaciones en medio de un gran entusiasmo de los propietarios de ingenios y se convirtió, en poco tiempo, en la mayor fuente de trabajo de la zona. Sin embargo, una variedad de factores, entre ellos, la irregularidad de las cosechas, las huelgas y el aumento de los impuestos (Guy & Wolfson, 1988) confluyeron para desestabilizar su funcionamiento y para impulsar su desaparición en la década del treinta.

En un trabajo anterior habíamos sugerido que la xilografía *Usina* [Figura 2], realizada por Ricardo Warecki en 1944 y enviada al II Salón de Grabado organizado por el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, probablemente exhibiera una vista poco convencional de la Usina Sorrento (Veliscek, 2016b). No obstante, el enfoque del escenario y el aspecto exterior de las instalaciones



Figura 2. Ricardo Warecki (1944), *Usina*. Xilografía, 17 x 24 cm. Colección Ricardo Truffer-Warecki

parecen coincidir, más bien, con las vistas desde la barranca de las viejas fotografías y postales de la Refinería Argentina. Las enormes proporciones arquitectónicas del establecimiento con sus numerosos galpones y chimeneas humeantes, las hileras de ventanales iluminados en la noche o la zona del embarcadero y el playón de cargas componían una estampa del progreso industrial con el paisaje del río hacia el fondo. La multiplicación de talleres y la concentración de industrias parecían traslucir en imágenes aquella poesía del nuevo paisaje de mástiles urbanos surgido de las brumas, afirmándose en su inmensidad sobre el espejo de agua del río, como de hecho es posible ver en las fotografías de la Refinería tomadas hacia principios del siglo XX [Figura 3].



Figura 3. Embarcadero de la Refinería Argentina de Azúcar (ca. 1920). Archivo fotográfico Museo de la Ciudad

Según señala Agustina Prieto (2010), este despliegue industrial traía «a los cronistas anónimos reminiscencias de las grandes fábricas de las ciudades europeas» (p. 73). En el mismo sentido, un crítico apuntaba lo siguiente sobre la obra de Warecki: «El carbón, el cielo, el humo y el mismo edificio, encajan dentro de una perfecta armonía de líneas, y a través de esos elementos, se advierte,

por dar una imagen exacta, la potencialidad fecunda del trabajo» (*La Capital*, 1944, s/p). Si bien la Refinería había cesado su funcionamiento para inicios de la década del treinta, es posible que el artista condensara en la obra sus intereses sobre las dramáticas y solidificadas periferias industriales⁶ que hacia los años cuarenta estaban en su apogeo en Rosario.

El desarrollo de la industria y la técnica había sido, además, una temática frecuente en el conjunto de su producción, como dejan entrever las ilustraciones aparecidas en distintos medios para publicitar herramientas y objetos electrónicos, estudios y empresas de arquitectura o compañías como la Sociedad Eléctrica de Rosario. La cultura técnica, un instrumento de modernización característicamente masculino —vinculado a los saberes de las capas medias de la sociedad, como la química e ingeniería, metalurgia y electricidad—, acompañó desde los años veinte otros procesos que presentaban un modelo de ascenso social basado en destrezas no tradicionales, como las prácticas manuales (Sarlo, 2004). Podrían pensarse esos motivos en el conjunto de representaciones que ponían en escena la figura del inventor divulgada en los manuales y las notas periodísticas, en las imágenes y en las publicidades, como las realizadas por el artista luego de la segunda posguerra. Sea como fuere, la xilografía de Warecki presenta una postal imaginaria de la industria, ya se trate de la vieja Usina Sorrento o de la Refinería Argentina, en plena actividad, con el cielo saturado de humo y de carbón, con obreros descargando bolsones de un camión que parecen figurillas en miniatura respecto a la enorme escala del paisaje, y con los pastizales que bordean los galpones y las instalaciones sobre el terreno desnivelado de la barranca. El equilibrio entre técnica y naturaleza parece caracterizar esta imagen en particular, diferenciándose de las analizadas anteriormente, en las que prevalece una mirada nostálgica sobre los confines de la ciudad. Es posible advertir la manera en que estas obras «traslucen conflictos latentes de la ciudad moderna como lugar de unas diferencias que se sedimentan en torno a dos figuras de su desarrollo decimonónico: la contradicción entre el centro y la periferia, entre la ciudad antigua y la moderna, y la existente entre la ciudad y el campo» (Marchán Fiz, 1986, p. 27).

Si bien Rosario carecía de un pasado medieval como tenían muchas capitales europeas que fueron transformadas mediante un proyecto de modernización urbana, el elemento antiguo podría estar presente, por ejemplo, en la cúpula de la torre ubicada hacia el fondo, en la derecha de la imagen. Una vez más, el artista exhibe una visión personal que mezcla componentes reales e imaginarios para aludir a un espacio que significó una gran fuente de empleo y un modelo del poder de la tecnología, la máquina y el desarrollo de la industria. Aquellos depósitos y chimeneas que se alzan potentes y altivos recortándose sobre el cielo matinal presentan un dibujo minucioso, en el que el juego de líneas va componiendo la estructura de la arquitectura con sus arcadas, enrejados y portones. Este interés por una técnica cuidadosa y detallada en sus grabados deriva en parte del uso del buril y de otras herramientas que permiten arrastrar líneas finas sobre una madera sólida como el viraró, comúnmente utilizada por el artista. La preferencia por este tipo de instrumentos de grabado implica que sus imágenes se diferencien notablemente del canto a los volúmenes geométricos de los silos y las fábricas de composiciones simplificadas y esquematizadas, como las que caracterizan a los precisionistas norteamericanos y a las estéticas racionalistas y puristas en la Europa de entreguerras.

TIEMPO DE OCIO

El acortamiento de la jornada laboral y el incremento del número de barrios distanciados del centro brindaron nuevas formas de sociabilidad popular y de tiempo libre, multiplicando las zonas destinadas al ocio familiar. Los espacios verdes y los balnearios definieron algunos lugares predilectos a los que se sumaron las prácticas deportivas y culturales, estas últimas en torno a la radio, el cine y la palabra escrita en sus diferentes expresiones. Las nuevas formas de concebir el descanso pueden advertirse en ciertas obras del artista en las que obreros, campesinos y figuras femeninas suspenden sus actividades para darle tiempo al reposo, la siesta o la lectura. Sin embargo, a diferencia de las imágenes que ponían en escena las formas de distracción familiar en el interior del hogar, típicas en la propaganda

6 Simón Marchan Fiz (1986) se refiere de esta forma a los paisajes de silos y fábricas *metafísicas* de Mario Sironi y a los pintores berlineses de la *nueva objetividad* de los años veinte.

7 En ellas aparecen condensadas las estructuras jerárquicas tradicionales del mundo familiar: «El padre está sentado leyendo el diario o escuchando la radio, la madre se encuentra haciendo labores domésticas y los hijos, entre tanto, ocupados en sus tareas escolares» (Torre & Pastoriza, 2002, p. 304).

oficial y en los libros de lectura del peronismo,⁷ en Warecki los tipos populares aparecen ensimismados en sus pensamientos, concentrados en actividades como la lectura y la pesca, o simplemente tendidos sobre la hierba y la tierra, rodeados por el escenario fluvial o el medio agreste [Figuras 4 y 5].



Figura 4. Ricardo Warecki (1941a). Ilustración para el texto «El hombre que leía a Kant», de Abel Rodríguez, diario *La Capital*, de Rosario



Figura 5. Ricardo Warecki (ca. 1945), *Río*. Óleo sobre madera. 49,5 x 63 cm

Aquellos temas centrados en los márgenes que rozan la disponibilidad rural y el modo en que el artista representa dichos repertorios estéticos podrían explicarse debido a su simpatía inicial por el anarquismo, devenida en un interés por la política del radicalismo. Un desplazamiento de la representación política que fue habitual en el movimiento obrero y en el campo intelectual argentino de entreguerras, junto con la dominancia del sindicalismo en los espacios gremiales (Romero, 1990). En este sentido, la amistad del pintor con el escritor anarquista Abel Rodríguez le permitió, seguramente, permear ciertos espacios para construir redes de sociabilidad más extensas, incluida la esfera profesional. Entre las numerosas ilustraciones del artista aplicadas al diseño editorial y a los dibujos como acompañamiento de textos literarios se encuentran aquellas destinadas a los cuentos del escritor publicados en el diario *La Capital*. Uno de esos trabajos exhibe la figura de un hombre librado al azar, sumido en la indigencia por las contradicciones de la vida capitalista. La segregación espacial de la ciudad excluía a estos seres abandonados de las nuevas formas del ocio practicadas por los sectores acomodados, que se desarrollaban entre las zonas del bañado de los arroyos interiores y el Saladillo. El río Paraná quedó aislado hasta al menos la década de 1940, «debido a su emplazamiento sobre barrancas demasiado escarpadas, a las aguas profundas dedicadas a actividades portuarias y a la ausencia de inversión en estos espacios para la higiene y el ocio» (Roldán, 2008, s/p).

Hacia el sur de Santa Fe, la costa del río se eleva en altas barrancas que descienden en aguas de gran turbiedad, dando lugar a leyendas populares sobre bestias antropomorfas y espíritus de los que se han ahogado. La peculiaridad de este entorno natural con sus mitos y sus supersticiones que animaron una tradición literaria de contenidos folklóricos (Cardozo & Spinassi, 1973), junto con los tipos populares como el pescador y el tropero de las islas, el palanquero y el baqueano de aguas, entre otros trabajadores del río, daban al paisaje un contorno pintoresco y una identidad especial. La orilla con el escenario de las islas a lo lejos puede concebirse, entonces, como una zona de esparcimiento popular y este aspecto es el que aparece insinuado en las imágenes del artista. Uno de los personajes del cuento mencionado alude a las características de estos parajes naturales: «Trataba de embeberme en el paisaje. El cielo de un azul inalterable y profundo contrastaba violentamente con las aguas parduscas del Paraná y con las islas llenas de recovecos y de un verde monótono» (*La Capital*, 1941b).

No se trata de un simple marco decorativo, en estas obras se perciben los intentos del artista por capturar con una visión propia formas de la identidad popular, entre ellas, el nuevo uso del tiempo libre mediante la lectura de libros baratos, el esparcimiento en parques y jardines naturales o en la zona de las barrancas y la ribera del portentoso Paraná. Las figuras aparecen observando desde las colinas las embarcaciones lucientes, pasando el tiempo bajo el sol estival o simplemente descansando de sus labores. El propio artista solía realizar largas caminatas por la orilla del río y podemos pensar cómo iba descubriendo en este trayecto la tierra que se mezcla con el agua, las viejas barcas olvidadas en la orilla y las siluetas de los pescadores costeros, herederos de la vida solitaria en la isla; escenarios y figuras que tantas veces le sirvieron de inspiración (Truffer-Warecki, 2014).⁸

La representación del verde, de la vida rural incontaminada y de la periferia industrial pueden considerarse, además, un contrapunto de las imágenes intimistas que tienen como protagonistas a su mujer, su hija y su sobrina como figuras melancólicas. En aquellos óleos el artista incorpora una mirada hacia la femineidad que busca elevar la belleza espiritual más que la sensualidad física y el hogar emerge como sostén del mundo familiar. Se disuelve allí el registro del paisaje para dar lugar a motivos de la existencia privada, aunque en paralelo continúa realizando apuntes de asuntos urbanos y naturales, algunos de ellos vinculados a la sencilla vida pastoral.

Estos motivos fueron tratados con insistencia por el artista, adquirieron cada vez nuevos significados y actualizaron sus sentidos, a veces relacionados con los textos literarios a los que aludía y en otras ocasiones vinculados a preocupaciones estéticas o a búsquedas personales. En todos los casos, incorporó una mirada subjetiva que interpretó el paisaje de la ciudad y sus márgenes a partir de componentes imaginarios combinados con elementos descriptivos para aludir a las contradicciones de la vida capitalista, representar los recodos olvidados por la sociedad moderna o exhibir la potencia de la industria y el poder del trabajo. Aquellos escenarios urbanos y naturales adquieren un sentido próximo a través de las vistas del Paraná, río grande semejante al mar, según la expresión

8 Su nieto recordaba los extensos paseos en compañía del artista. Entrevista con Ricardo Truffer-Warecki, febrero de 2014.

indígena, celebrado como un dios protector de la riqueza y de los pueblos que habitan sus orillas (Prieto, 1973). El río era aquel espacio que condensaba diversas expresiones siempre presentes en la imaginación del artista: abría vías nuevas de comunicación y era depositario de actividades industriales, a la vez que sus barrancas se convirtieron en lugar de reunión o recogimiento solitario. Junto con las vistas fluviales, el suburbio que avanza hacia el campo transformando el aspecto del paisaje revela la miseria de los bordes y su contraste con lo nuevo, la cara más visible de la ciudad moderna que imaginó Ricardo Warecki en otras de sus obras.

REFERENCIAS

- Campazas, A. (1997). *Historia de los barrios de Rosario*. Rosario, Argentina: Homo Sapiens.
- Cardozo, L. y Spinassi, E. (1973). Las comunidades indígenas. Las artesanías, el folklore y lo mágico. En *Paraná, el pariente del mar* (pp. 321-392). Rosario, Argentina: Biblioteca.
- Frisby, D. (2007). La ciudad comparada. Viena no es Berlín. En *Paisajes urbanos de la modernidad. Exploraciones críticas* (pp. 179-200). Bernal, Argentina: UNQ/Prometeo Libros.
- Guy, D. y Wolfson, L. (1988). Refinería Argentina, 1888-1930: límites de la tecnología azucarera en una economía periférica. *Desarrollo Económico*, 28(111), 353-373.
- Lhote, A. (1943). *Tratado del paisaje*. Buenos Aires, Argentina: Poseidón.
- Marchán Fiz, S. (1986). *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid, España: Alianza.
- Ortega y Gasset, J. (1991). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, España: Alianza.
- Prieto, A. (1973). El Paraná y su expresión literaria. En *Paraná, el pariente del mar* (pp. 395-420) Rosario, Argentina: Biblioteca.
- Prieto, A. et.al. (2010). *Ciudad de Rosario*. Rosario, Argentina: Editorial Municipal de Rosario.
- Rodríguez, A. (1944). *La barranca y el río*. Rosario, Argentina: Círculo de Prensa de Rosario.
- Roldán, D. (2008). Tiempo libre, ciudad e higiene. Las experiencias balnearias en Rosario, Argentina (1886-1940). *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 12 (262), s/p.
- Romero, L. A. (1990). Buenos Aires en la entreguerra: libros baratos y cultura de los sectores populares. En D. Armus (Comp.). *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina* (pp. 39-89). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Rouse, Y. y Nordal, K. (1995). *Luz del Norte* (catálogo de exposición). Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Sarlo, B. (2004) [1992]. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Sloan, K. (2007). *Places of the Mind. British Watercolour Landscapes 1850-1950* (catálogo de exposición). London, England: Thames & Hudson/The British Museum.
- Torre, J.C. y Pastoriza, E. (2002). La democratización del bienestar. En J.C. Torre (Dir. de tomo), *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)* (pp. 257-310). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Veliscek, E. (2013). El río, el barrio y el paisaje: grabados de Ricardo Warecki y Santiago Minturn Zerva hacia los años cuarenta. *Separata*, (18), 32-46.

Veliscek, E. (2015). Ricardo Warecki, el impacto de los nacionalismos y las perspectivas folklóricas. *Avances. Revista de Artes*, (25), 361-375.

Veliscek, E. (2016a). Panteón de los héroes. Retratos de próceres e imaginario nacionalista en el Círculo de la Prensa de Rosario. *Avances. Revista de Artes*, (26), 291-303.

Veliscek, E. (2016b). Salones de grabado en Rosario. Del Museo Municipal de Bellas Artes a la Asociación Amigos del Arte. *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (11), 1-12.

Vonnegut, K. (1952). *El piano*. Washington, Estados Unidos: Charles Scribner's Sons.

Warecki, R. (1941a). Ilustración para el texto «El hombre que leía a Kant», de Abel Rodríguez. Diario *La Capital*, s/p.

Warecki, R. (1941b). Ilustración para el texto «La barca», de Abel Rodríguez. Diario *La Capital*, s/p.

Warecki, R. (ca. 1945). Río [Pintura]. Concordia, Argentina: Museo Municipal de Artes Visuales de Concordia.

Warecki, R. (1944). Usina [Xilografía]. Rosario, Argentina: Colección Ricardo Truffer-Warecki.

Warecki, R. (1952). La pintura, evasión y superación de lo imitativo. Naturalismo. Sensualismo. Humanismo. *Litoral*, (1), 49-58.

Arte low-tech: una propuesta heterocrónica

Nadia Martin

Boletín de Arte (N.º 18), e005, septiembre 2018. ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e005>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

ARTE *LOW-TECH*. UNA PROPUESTA HETEROCRÓNICA

LOW-TECH ART: AN HETEROCHRONIC PROPOSAL

Nadia Martin

martin.nadia@gmail.com

Universidad Nacional de Tres de Febrero
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas (CONICET). Argentina

Recibido: 9/3/2018

Aceptado: 21/6/2018

RESUMEN

La preocupación por la identidad cultural en el diálogo entre lo vernáculo y lo extranjerizante, lejos de ser una cuestión clausurada en los programas artísticos e historiográficos del siglo XX, plantea desafíos que se renuevan en la agenda multiculturalista del arte global. El presente trabajo retoma esta problemática para el terreno, aún poco indagado, del arte *low-tech*. Como parte de una etapa de investigación todavía exploratoria, se ensaya una estrategia de lectura heterocrónica del campo, con el fin de rescatar algunas fibras temporales (vinculadas a un imaginario técnico-científico local de larga data) que tienen el potencial de organizar una perspectiva localizada del fenómeno. El objetivo es ampliar el horizonte desviacional con el que generalmente se caracterizan las estrategias estéticas *low-tech*, para descubrir en ellas la presencia de memorias descentradas.

PALABRAS CLAVE

Arte; tecnología; contemporaneidad; anacronismo; memoria

ABSTRACT

The concern about cultural identity in the dialogue between the vernacular and the foreign, far from being a closed issue in the artistic and historiographic programs in the 20th century, poses challenges that are renewed in the multiculturalist agenda of global art. In the framework of an exploratory phase of research, a heterochronic reading strategy of the field is tested in order to rescue some temporary lines (linked to a long-standing and local technical-scientific imaginary) that have the potential to organize a localized perspective of the phenomenon. The objective is to expand the deviant horizon with which low-tech aesthetic strategies are generally characterized, in order to discover in them the presence of off-center memories.

KEYWORDS

Art; technology; contemporaneity; anachronism; memory



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

En las últimas décadas, las expresiones estéticas del sur ingresaron al sistema global de encuentros y de eventos artísticos, estimuladas en gran parte por los nuevos movimientos historiográficos y por las propuestas descoloniales que desde los años ochenta se embarcaron en la deconstrucción crítica del modernismo para redescubrir tradiciones, otredades y alternativas al proyecto hegemónico occidental. Sin embargo, la presencia del arte latinoamericano pareciera responder más a un intento por cumplir con la cuota políticamente correcta de *reconocimiento* de la otredad que exige la agenda multiculturalista, que a una verdadera integración desentendida de la marca identitaria.

La pregunta por la identidad latinoamericana atravesó no solo las propuestas programáticas de importantes movimientos artísticos locales y regionales del siglo XX, sino también las producciones críticas en el campo historiográfico y curatorial. Las estrategias de devoración, hibridación, inversión, reapropiación y desvío, desplegadas desde esta periferia para sintetizar de forma selectiva e intencionada el choque cultural con los centros estéticos y epistemológicos, han sido ampliamente estudiadas.¹ No obstante, son escasos los intentos de analizar estas fricciones atendiendo a su especificidad en el campo del arte tecnológico contemporáneo.²

Una de estas tentativas consistió en identificar la condición *low-tech* relativamente extendida en la región. Se trata del desarrollo de una estética atravesada por el uso de materiales tecnológicos de fácil acceso, cuando no obsoletos o desechados, que explora la *caja negra* (Flusser, 1990) de los dispositivos, subvirtiendo la función para la que fueron concebidos. Esta línea de trabajo se resistiría a reproducir los imaginarios tecnológicos hegemónicos por medio de «políticas del desvío ligadas a una desinstrumentalización del fenómeno técnico occidental» (Kozak, 2014, p. 10), es decir, a través de «prácticas que desmantelan» (Donoso & Montero Peña, 2014, p. 141) los sistemas ideológicos inscriptos en las mismas tecnologías que utilizan. Partiendo del reconocimiento de que este carácter *bajo* de ciertas producciones locales resulta un modo de expresión situada, la propuesta del trabajo es redescubrir nuevas líneas de inscripción histórica del fenómeno. Así, el proyecto heterocrónico que aquí se ensaya rastrea algunas fibras temporales poco exploradas, provenientes de los inicios del proyecto modernizador local, que sellaron en la sensibilidad vernácula un modo de imaginación técnica fuertemente asociada a lo maravilloso, a lo fantástico, a la creencia en la posibilidad de concreción inminente de lo imposible. Esta lectura de lo *low-tech*, más que enfatizar su dimensión marginal (imitativa) o desviacional (subvertiva), reconoce un elemento descentrado (autónomo) respecto de los imaginarios éticos y estéticos extranjerizantes.

ARTE LOW-TECH

Si se toma en cuenta que todo instrumental tecnológico, con sus formas sociales de apropiación y de uso, modaliza el intercambio discursivo y deja huellas específicas sobre las superficies significantes, es posible distinguir que las obras tecnológicas involucran (como soporte, pero también como materia expresiva y conceptual) un sistema ideológico que (asuman o no) opera en ellas. Al respecto, Rodrigo Alonso advierte:

La base sociopolítica de las tecnologías contemporáneas se despliega incluso en sus manifestaciones estéticas, induce valores y sentidos que laten al interior de las producciones y de las prácticas artísticas tecnológicas. El artista debe aprender a lidiar con ella si no quiere transformarse en el cómplice involuntario [...] del sistema en el que inevitablemente está inmerso, a pesar de sus esfuerzos por separarse de él. La carga tecnológica de una pieza de arte electrónico conlleva unas valoraciones sobre el mundo actual, su cartografía geopolítica y sus dimensiones de poder, que no pueden pasarse por alto. Éstas aparecen con más evidencia cuando la tecnología se enarbola como protagonista (2015, p. 6).

En la misma dirección, se observa en *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (2012), de Claudia Kozak, que una suerte de *mesianismo* tecnológico McLuhaniano tiñe las obras tecnológicas contemporáneas y renueva en ellas la idea de un salto cualitativo en el procesamiento

1 Algunos de los mayores aportes sobre la tensión entre lo vernáculo y lo extranjerizante en el campo artístico y cultural se pueden consultar en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (1998), Andrea Giunta (1996, 2001, 2014), Gerardo Mosquera (2010), entre otros.

2 Valiosos aportes a la temática se encuentran en los textos de Claudia Kozak (2012, 2014), Rodrigo Alonso (2015) y Jazmín Adler (2017).

de la información y la promesa de una comunicación cada vez más ampliada y participativa. Pero teniendo en cuenta el concepto de *poética tecnológica* acuñado por Arlindo Machado (2000), como aquel que se refiere a toda práctica artística que se compromete explícitamente con el entorno tecnológico de su época —en tanto medio y objeto de experimentación, de expresión y de reflexión—, es necesario distinguir lo siguiente:

[...] al interior de las poéticas tecnológicas existen posicionamientos respecto de la relación entre arte y tecnología que pueden resultar, incluso, opuestos. De la exaltación acrítica de una suerte de novedad tecnológica anclada en viejos idearios de progreso a la intervención y el desvío, podrían encontrarse variadas posturas intermedias.

A su vez, como el fenómeno técnico/tecnológico de cada época está atado a una sociedad determinada, esto implica cierta historia y construcción social hegemónica del sentido de lo tecnológico. Se trata así de un fenómeno político que no puede ser abordado desde una supuesta neutralidad. En tanto las poéticas tecnológicas asumen el fenómeno tecnológico que le es contemporáneo son también políticas (Kozak, 2012, p. 183).

Al respecto, Rodrigo Alonso (2015) sostiene que el arte *low-tech* ofrece un gesto cuestionador del imaginario hipertecnologizado extendido a nivel global, por el contraste que supone su presencia. Además, constituye una repulsa a la actitud de desapego material y emocional que promueve el reemplazo tecnológico continuo. De esta forma, poseería un potencial ético-estético, una relatividad constitutiva —marca ideológica de su posición estructural—, que contendría en sí la semilla de la tensión y el debate.

Pero ¿qué define esta *posición estructural*? ¿Qué libertad o autonomía anida en esta *condición*? En parte, la *low-tech* recupera posiciones ideológicas contra-culturales bien contemporáneas: la práctica del *hardware hacking* y el *circuitbending*, el *open source*, el *do it yourself* y la liberación de contenidos, en el marco de la cultura colaborativa. Sin embargo, al margen de —y sin dejar de considerar— estos rasgos emancipatorios ya ampliamente estudiados, sería necio desconocer que existe un condicionante extraartístico que relativiza los gestos disidentes, reservando a estas producciones un horizonte *desviacional*.

No obstante, ante la tentación de considerar estos modos de producción local como una alternativa táctica a la imitación malograda de estéticas y de procedimientos hegemónicos, es preciso indagar en sus coordenadas poético-políticas propias, para descubrir en ellas el elemento autónomo.

OTRAS LÍNEAS DE TIEMPO PARA EL CAMPO

Existe cierto consenso respecto de que las primeras exploraciones estéticas con nuevas tecnologías y medios de comunicación en nuestro país se dieron en el marco de los impulsos modernizadores y de las dinámicas de cambio, propios de la extensa década del sesenta. Se trató de un tiempo de establecimiento de nuevos circuitos institucionales como así también de experimentación permanente en el plano matérico, lingüístico y conceptual. Alineadas al clima de renovación, y fundamentalmente bajo el cobijo del Instituto Di Tella y del Centro de Arte y Comunicación (CAyC), emergieron creaciones experimentales e indagaciones críticas relativamente pioneras en cuanto al cruce entre arte, ciencia y tecnología.³ Estas producciones se volvían viables, en parte, por el progresivo acceso a nuevo equipamiento (cámaras de video y televisores, entre otras) que quedaba al alcance de un sector progresivamente ampliado y que tales instituciones ponían al servicio de la indagación estética.

Sin desconocer la cronología de la conformación del campo (la emergencia de dichos espacios de trabajo, la aparición de premios y de programas para artistas, y el apoyo de figuras como Jorge Glusberg en tanto promotor de novedosos proyectos interdisciplinarios, entre otros), la historia del arte tecnológico local se entreteteje con la historia de los desarrollos técnicos y mediáticos que desde mediados del siglo XX tuvieron lugar a lo largo del globo, a la par de la extensión del capitalismo posin-

³ *Simultaneidad en simultaneidad* (1966), de Marta Minujín, es considerada la primera obra de la historia que hizo uso de un sistema cerrado de video. Otra de las obras célebres de los pioneros del campo es *Situación de tiempo* (1967), de David Lamelas. Por su parte, la creación Grupo Arte de los Medios y su *antihappening* (1966) significó un acercamiento precursor al concepto de construcción del acontecimiento por parte de los medios

dustrial y del impulso de la industria cultural masiva. Esta filiación histórica, en la que la constitución institucional del campo se entrelaza con las políticas (y las posibilidades) de acceso progresivo a los dispositivos, implica reconocer la centralidad de este desarrollo y de sus valores asociados, es decir, del progresivo avance de los criterios de eficiencia, productividad, utilidad, inteligencia y rendimiento inherentes a las tecnologías. Tal perspectiva, por su parte, deriva finalmente en una comprensión del arte local como *marcado* por su condición estructuralmente pobre: aunque esta implique un potencial de resistencia y de subversión, siempre se pondera la relación respecto del centro.

Sin embargo, rastrear que la calidad periférica del país en torno a lo técnico y lo científico, lejos de ser una condición contemporánea, es una cualidad estructural de larga data puede ser el punto de ingreso a hilos históricos desestimados, a partir de los cuales ampliar los imaginarios para el campo artístico. Ya Beatriz Sarlo (1992) identificaba que en el inicio de la radiofonía surgía una «moral del artesano-aficionado-bricoleur» (p.119), basada en una inteligencia práctica y en una habilidad manual para aprovechar los recursos disponibles y los desechos tecnológicos, con el fin de recomponerlos en una nueva función. Los aparatos de emisión y de recepción radial eran aún objetos de lujo, relativamente inaccesibles para las capas medias. Por lo que, con pequeñas astucias para el ensamblaje y la refuncionalización de mecanismos y de componentes, los pioneros de la radio se lanzaban a la construcción casera de aparatos tecnológicos. Encontraban, así, en la precariedad sus condiciones de posibilidad de acceso a las promesas del porvenir que ya parecía estar aquí, pero que materialmente aún no había llegado. Las figuras del *inventor amateur*, de su moral artesanal y de sus imaginaciones técnicas ancladas en el universo de lo cotidiano provienen, al menos, de la década del veinte.

Sarlo identificaba las cualidades de la imaginación técnica local y rastreaba sus huellas en la prensa (en los diarios *Crítica* y *El Mundo*) y en la literatura de inicios de siglo XX (en autores como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Roberto Arlt), en una labor reconstructiva que se entretreía con los trabajos de Carlos Altamirano, Eduardo Romano, Oscar Terán, Luis Alberto Romero, Sylvia Saitta, entre otros. Resulta oportuno destacar algunas investigaciones recientes que se abocan al estudio del período inmediatamente anterior (fines del siglo XIX), en tanto permiten iluminar el imaginario social que imperaba en el momento de conformación del campo científico nacional, en el marco de un proyecto modernizador impulsado desde el Estado.⁴

Soledad Quereilhac (2016) analiza tanto en la literatura como en la prensa de la época cómo el desarrollo científico despertaba un amplio campo de fantasías —espiritistas, ocultistas, pseudocientíficas— compartidas por la cultura. Por su parte, Sandra Gasparini (2012) también destaca la dimensión imaginaria y vulgarizada de *lo científico* que fomentaba el devenir de las prácticas experimentales en la literatura ficcional y periodística del período. En la cultura vernácula de entresiglos, *lo científico* abarcaba una amplia gama de fenómenos, cuyos límites entre lo normal y lo anormal, lo posible y lo imposible eran muy lábiles. De esta forma, la divulgación periodística de temas científicos —tanto en la prensa especializada como en la masiva—, los espiritualismos con ambiciones científicas y la literatura fantástica de tópico científicista, compartían un imaginario centrado en la posibilidad de soñar con lo increíble hecho realidad.

[...] para la época, lo inquietante, lo sorprendente, lo que desestabilizaba eran las nuevas explicaciones científicas sobre el mundo circundante, poblado de rayos invisibles, de gases que se licuaban, de máquinas que llevaban la música y la imagen al hogar, pero también de mentes capaces de hipnotizar o leer el pensamiento. La duda, la vacilación acerca de lo ocurrido, no interpelaba tan fuertemente como aseverar que lo sobrenatural era ahora parte de este mundo, porque esa misma vacilación habitaba en el plano de lo Real histórico, en el estado irresuelto de ciertas cuestiones científicas, en la aún abierta posibilidad de que los fenómenos paranormales o del «más allá» tuvieran pertinencia científica (Quereilhac, 2016, p. 168).

4 Apertura de facultades, academias, sociedades, museos y hospitales, entre otras instituciones; importación de científicos extranjeros; progresiva aplicación del discurso científicista al análisis de los problemas de la nación; etcétera.

La fuerte preocupación por demostrar la materialidad de las presencias intangibles era una característica del momento. En este sentido, lo más estremecedor era la posibilidad de transportar y de reconstruir voces e imágenes lejanas, de experimentar la simultaneidad y de desdibujar el factor de la distancia a través de las novedades en comunicaciones. Los nuevos medios generaban una comunicación concreta con el *más allá*: rompían con los parámetros de tiempo y de espacio conocidos hasta el momento. Y si las voces podían viajar a través de la radio y el teléfono, ¿por qué no podrían trasladarse también los pensamientos por medio de la telepatía, moverse objetos a partir de la telequinesis o comunicarse los espíritus a través de los *mediums*?

En el curso de los descubrimientos será poroso el límite entre lo que con el paso del tiempo se demostrará real e irreal, verdadero y falso. De esta forma, a la par de la identificación de los rayos X por parte de Wilhelm Röntgen, de los primeros indicios sobre los rayos catódicos que hizo William Crookes y de la puerta de ingreso a la investigación de la radiactividad de Henri Becquerel, se avanzó en el estudio de otros rayos que finalmente se demostraron falsos, como los N, defendidos en su momento por el físico René Blondlot. También se realizaron investigaciones sobre *mediumnidad*, magnetismo animal, fluidos energéticos o vitales, teosofía, espiritismo, telepatía y otros poderes de la mente, entre otros fenómenos paranormales, no solo en manos de manosantas, curanderos y fraudulentos oportunistas, sino, también, de reconocidos científicos e intelectuales. Los cruces de fronteras eran tan laxos que ese deseo de volver visible lo invisible para el ojo humano yacía tanto en el nombrado descubrimiento de los rayos X como en el florecimiento de prácticas como las fotografías de espíritus materializados.⁵

Como se observa, en la cultura del siglo XIX se produjo cierta asimilación de los fenómenos psíquicos al proceso de avance tecnológico, lo que generaba repertorios de ideas y motorizaba un nivel fantástico profundamente asociado a lo fantasmal:

La «revolución de los medios de 1880», como la denomina Kittler (1999), hizo estallar el monopolio de la escritura de Gutenberg. Las máquinas comenzaron a cumplir funciones del sistema nervioso central y no solo ya del muscular. «Lo que los fonógrafos y cinematógrafos, cuyos nombres no casualmente derivan de la escritura, fueron capaces de almacenar —afirma Kittler— fue el tiempo: tiempo como mezcla de audio frecuencias en el dominio acústico y el movimiento de secuencias de imágenes en el óptico». En cierto modo, las sesiones espiritistas crearon la ilusión de recuperar un tiempo perdido cuya recomposición o actualización aliviaba pesares, reconciliaba con el pasado y cerraba cuentas de injusticias no reparadas en ese momento, que ahora se confundía con el presente impostando una comunicación interrumpida por la muerte. Asimismo, los fonógrafos habían sido promocionados en las grandes ciudades como medios de reproducción de las voces de los seres queridos e incluso de los moribundos (Gasparini, 2012, pp. 171-172).

En el origen histórico del desarrollo tecnocientífico local hay un dinamismo fuertemente operante de lo fantástico, que toda la cultura vernácula comparte. Así pues, situados en una contemporaneidad tecnocientífica atravesada por el paradigma de la eficiencia, la productividad y la inteligencia, por el signo de lo *hiper*, de lo *high*, resulta oportuno efectuar una lectura a contrapelo del imaginario tecnocientífico *low* o *bajo*, que permita reivindicar valores no tanto desviacionales de los hegemónicos como autónomos, descentrados. Se trata de recuperar un trazado histórico de la cultura local que reivindique el valor de lo fallido, que destaque la importancia del revés fantasioso de lo oculto y de lo espectral que porta desde su origen el desarrollo científico local. Es ese imaginario vinculado no solo a las prácticas fraudulentas y, las supercherías que surgieron a la par de la constitución del campo científico y tecnológico, sino, sobre todo, a las exploraciones pseudocientíficas, a las creencias espiritistas en la posibilidad de comunicación con el más allá, a los deseos de materializar presencias intangibles. Es este nivel ensoñado y sorprendido el que aquí se procura recuperar para rastrear las huellas de una sensibilidad desde la cual comprender la condición *low-tech* del arte contemporáneo.

⁵ Algunas observaciones respecto de la fotografía de fantasmas y espectros, se encuentran en Paola Cortés-Rocca (2004, 2016).

HETEROCRONÍAS: ALGUNOS CASOS

Las indagaciones sobre la relación entre la historia y el tiempo, en el marco del estudio de las imágenes, ha cobrado un nuevo espesor desde que varios pensadores recientes desarrollaron el concepto de anacronismo. El mismo habilita a comprender a las imágenes como objetos de una riqueza y de una complejidad temporal inherente; como elementos impuros, sobredeterminados históricamente, atravesados por diversas contemporaneidades discordantes entre sí.

Como advierte Georges Didi-Huberman (2011), toda imagen nos ubica siempre ante el tiempo. Las obras de arte no solo remiten a su momento y a su lugar de creación, sino que también instan al espectador a encontrar nuevos sentidos y potencias afectivas en las que se descubran nuevos trayectos para la mirada, anclados en ubicaciones temporales y culturales hasta ahora inexploradas. En nuestro caso, las obras *low-tech* portan la complejidad de que son en sí mismas artefactos compuestos de materiales tecnológicos obsoletos: televisores de rayos catódicos, videocasetas, celulares viejos, software en desuso, computadoras desmontadas, etcétera. Consisten en objetos del pasado, restos tecnológicos en los que sobreviven algunos valores culturales del momento histórico en el que emergieron: se trata de artefactos producidos otrora para responder a una necesidad social y con el fin de cumplir una función específica en su seno. Sin embargo, eso no evita que procesos creativos presentes resignifiquen sus sentidos codificados desde problemáticas e imaginarios actuales, haciendo que su temporalidad inherente se refracte. Como sostiene Keith Moxey (2016), «para cualquier estudio de lo visual, los rastros y las huellas de la existencia del tiempo se encuentran en los artefactos» (p. 88).

De esta forma, en tanto toda obra es un *vestigio* de la historia, en el caso de las *low-tech* —por su propia objetualidad artefactual obsoleta— se observan doblemente los restos del pasado. Ellas trabajan en el espacio de cruce entre promesas futuras (que portaban otrora estas tecnologías hoy en desuso) y pasados históricos aún no resueltos, que se vuelven presente, se evidencian. Pero no solamente desde prácticas que las desfuncionalizan críticamente, sino también desde la puesta en acción —incluso involuntaria, inconsciente— de imaginarios tecnocientíficos plagados de terrores y de fantasías que se remontan a tiempos ajenos a los del campo artístico.

Tomemos como ejemplo la instalación interactiva *Rostros* (2006), de Leo Nuñez. Se compone por un televisor de tubos y un software de reconocimiento morfológico y de procesamiento de imágenes. La misma realiza capturas fotográficas de los espectadores en sala y las incorpora a la pantalla, en una constelación inestable que mezcla el rostro de quien la observa con retratos de desaparecidos durante la última dictadura militar. O *Hay cadáveres* (2012), de Mariela Yeregui. La obra consiste en una serie de veletas en cuyo extremo se exponen las letras que componen el título de la obra. Pequeños reflectores asociados a un motor proyectan luces en movimiento sobre cada una de ellas, repitiendo sobre la pared de fondo las sombras del insigne poema de Néstor Perlongher. Estas sombras (dobles espectrales) tienen un poder sugestivo: evocan el movimiento de siluetas que divagan sin rumbo, y recuperan así algunos elementos de representación de los cuerpos desaparecidos del *Siluetazo* (Flores, Kexel y Aguerreberry, 1983). También podemos considerar la obra *Sin Título* (2006), de Alejandro Schianchi, una escultura robótica compuesta de un televisor de rayos catódicos emplazado con el mecanismo abierto (sin carcasa) de una videocasetera. En ella, la cinta de video expuesta a la erosión emite el primer discurso en cadena nacional de Jorge R. Videla que, lentamente, comienza a rayarse, a fallar, a borrar fragmentos de la historia.

Estas obras se sirven de tecnologías *bajas* como materia expresiva de su exploración estética y conceptual. El procesamiento precario de la imagen tecnológica, los juegos mecánicos y lumínicos, y la falla progresiva en el cabezal que lee la cinta magnética tienen un potencial poético-político específico: los rostros y las siluetas, como asimismo el dictador, se expresan en una visualidad espectral, inmaterial, plagada de (des/re)apariciones y de evocaciones maquínicas. En este tipo de obras se discuten lateralmente los valores asociados al paradigma tecnológico hegemónico: su utilitarismo optimista, su impulso a la creencia en futuros superadores para la humanidad. La estrategia para ello efectuada por el arte *low-tech* local es visibilizar el retorno siempre latente de pasados traumáticos. Mediante la utilización de dispositivos técnicos como *médium*, recuperan cierta dimensión espiritista del imaginario tecnocientífico del siglo XIX, en el que se experimentaba con la posibilidad de una comunicación con el más allá, con la aparición fantasmal de los muertos habilitada por los dispositivos.

Hay otras producciones, como las de Leonello Zambón y Los Corpiños Luminosos, que enmarcan sus propuestas (gran parte de ellas performáticas e instalativas) en la cultura del *hackerismo* y del

circuit bending. Sus estéticas sucias, fallidas, en su apología de la micropiratería, recuperan la moral artesanal que Sarlo (1992) identifica en la literatura de Arlt y en los inicios de la radio. No solo exaltan los usos incorrectos de los dispositivos por parte de los inexpertos para calar su propuesta estética en las fallas del orden sensible, sino que también componen escenarios (imaginarios) posapocalípticos, de extrañamiento de los objetos técnicos, en los que se sugieren algunas presencias irreconocibles, fantasmales, que moran en ellos y que se resisten a ser observadas como conocidas y delimitadas. Nuevamente, el factor imaginario —aterrado y/o maravillado por la posibilidad de lo fantástico, por la concreción de lo imposible— se materializa.

Como se observa en estos ejemplos (que si bien lejos de poseer pretensiones de exhaustividad, resultan ilustrativos), el arte *low-tech* tiene el potencial de trabajar en un emplazamiento de cruces temporales muy particular, en el que el tiempo del dispositivo técnico nunca es contemporáneo de sí mismo. En la materialidad de la obra, compuesta de vestigios tecnológicos del pasado, se puede rastrear la presencia de una imaginación tecnocientífica emergida y retroalimentada por ámbitos que no son meramente los de la tecnología ni los de la ciencia, y en el que confluyen saberes y creencias heterogéneas, de jerarquía simbólica dispar. En este trayecto, algunos tensores temporales —específicamente los vinculados al factor imaginario— que traman la especificidad de arte *low-tech* en la contemporaneidad local quedan rearticulados. Y el insistente interrogante teórico sobre qué es la contemporaneidad se renueva en ellos.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este trabajo, se ensayó una propuesta de lectura del arte *low-tech* situada en la contemporaneidad local. Como método, se eligió practicar la heterocronía, descubrir nuevos hilos temporales que se cruzan en la condición material de este tipo de estéticas y que son, asimismo, resignificados a partir de ellas. Mediante el recorrido, la propuesta fue descubrir una inscripción histórica heterocrónica para el arte *low-tech* que no se limite al factor institucional ni a la historia de los desarrollos técnicos a ella asociada. En un sistema global del arte en el que la participación latinoamericana está relativamente supeditada a exhibir su *diferencia* identitaria, este trabajo pretende recuperar un tiempo no tamizado por una hegemonía con tintes ajenos.

Si las memorias subalternas han de ser reconocidas, el paso del tiempo no puede tener un significado en sí mismo, y la veracidad de las historias que se cuentan sobre el tiempo tan sólo se justifica por su persistente poder cultural. La diferencia temporal, sin embargo, es tan relevante como otras formas de diferencia [...]. Si la clase, la identidad étnica y el género son considerados aspectos significativos de las narrativas históricas, entonces la afirmación de la heterocronía de que el tiempo está marcado por las distintas características culturales también debe de tenerse en cuenta (Moxey, 2016, pp. 25-26).

De esta forma, ante un arte tecnológico que sienta sus bases institucionales en un pionerismo sesentista que latía al pulso armónico de una relativa simultaneidad respecto de las estructuras internacionales, y que así destaca para la contemporaneidad local cierto carácter *atrasado* o *imitativo* respecto de los parámetros de la escena *high* global, se opone aquí una cronología descentrada. Se corre el foco de lo *low-tech* desde la *escasez* tecnológica hacia la *riqueza* de sus pliegues temporales: muchas capas de memoria se encuentran encriptadas en ellos.

En este trazado, dos temporalidades se descentran (la institución del campo en los sesenta del siglo pasado y la producción contemporánea de inicios del siglo XXI), se dislocan en un diálogo que hunde sus fundamentos imaginarios en las fantasías tecnocientíficas de los proyectos modernizadores de fines del siglo XIX y principios del XX. En la cara oculta del desarrollo tecnocientífico yace su potencial imaginativo: aquel que señala el cruce entre las promesas incumplidas de futuros superadores inscritas en la tecnología y la posibilidad —imaginaria— de (re)aparición de las presencias fantasmales del pasado.

REFERENCIAS

Alonso, R. (2015). *Elogio de la low-tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Luna Editores.

Adler, J. (2017). Artes electrónicas argentinas en el zaguán de la escena internacional: idearios de modernización y devenires institucionales oscilantes. *Artnodes*, (19), 37-46.

Castro Gómez, S. y Mendieta, E. (Eds.). (1998). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Ciudad de México, México: Miguel Ángel Porrúa.

Cortés-Rocca, P. (2004). Fantasmas en la máquina. Fotografías de espectros en el siglo XIX. *In Si(s)tu*, 115-128.

Cortés-Rocca, P. (2016). Ciencia espectral. Literatura, fotografía y otros dispositivos. *Estudios curatoriales*, 3(4). Recuperado de http://untref.edu.ar/rec/num4_dossier_2.php.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Donoso, P. y Montero Peña, V. (2014). Dissent and Utopia: Rethinking Art and Technology in Latin America. En S. Aceti, S. Jaschko, J. Stallabrass. (Eds.), *Red Art: New Utopias in Data Capitalism* (pp. 136-147). San Francisco, Estados Unidos: Leonardo/ ISAST.

Flores, J., Kexel, G. y Aguerreberry, R. (1983). *Siluetazo* [Acción estético-política colectiva]. Tercera Marcha de la Resistencia convocada por Madres de Plaza de Mayo de Buenos Aires, Argentina.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México, México: Trillas.

Gasparini, S. (2012). *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.

Giunta, A. (1996). *América Latina es disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano*. Ponencia presentada en el International Seminar Art Studies from Latin America. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Oaxaca, México.

Giunta, A. (2001). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Argentina: Fundación arteBA.

Grupo Arte de los Medios. (1966). *Antihappening* [Happening]. Buenos Aires, Argentina.

Kozak, C. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Kozak, C. (2014). Introducción: De tensiones, confrontaciones y correspondencias. En C. Kozak. (Comp.), *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)* (pp. 5-16). Paraná, Argentina: La Hendija.

Lamelas, D. (1967). *Situación de tiempo* [Media instalación] Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires.

Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.

Minujín, M. (1966). *Simultaneidad en simultaneidad* [Acontecimiento artístico]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Di Tella.

Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid, España: Exit.

Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires, Argentina: Sans Soleil.

Nuñez, L. (2006). *Rostros* [Instalación interactiva]. Recuperado de <http://www.leonunez.com.ar/rostros.html>.

Quereilhac, S. (2016). *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la argentina de entresiglos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Sarlo, B. (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Schianchi, A. (2006). *Sin título* [videoescultura]. Recuperada de <http://schianchi.com.ar/sin-titulo-2006/>

Yeregui, M. (2012). *Hay cadáveres* [Tecnoescultura]. Recuperada de <https://yereguimariela.wordpress.com/2014/01/18/hay-cadaveres/>

Del giro espacial o una historia horizontal del arte
Piotr Piotrowski

Boletín de Arte (N.º 18), e006, septiembre 2018. ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e006>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

DEL GIRO ESPACIAL O UNA HISTORIA HORIZONTAL DEL ARTE¹

ON THE SPATIAL TURN, OR HORIZONTAL ART HISTORY

Piotr Piotrowski

Polonia

Traducción del francés: Berenice Gustavino

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 15/3/2018

Aceptado: 2/6/2018

RESUMEN

Este artículo es la versión en español de «On the Spatial Turn, or Horizontal Art History» del historiador del arte polaco Piotr Piotrowski (1952-2015). Fue publicado por primera vez en inglés y en checo en *Umění/Art* (n.º 5, 2008, pp. 378-383), revista del Instituto de Historia del Arte de la Academia de Ciencias de la República Checa. En 2014 fue traducido al francés por Katarzyna Cohen e incluido en el volumen de Kantuta Quirós y Aliocha Imhoff (eds.), *Géo-esthétique* (Paris: B42). Desiderio Navarro lo tradujo para el *Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte* celebrado en Cuba en 2016. Fue publicado luego en los sitios web de Polonica Hispanica y de la revista *Criterios*. En 2017 fue incluido en el tercer tomo de *Denken Pensée Thought Myśl, e-zine de Pensamiento Cultural Europeo*. Esta traducción se realizó a partir de la versión francesa de 2014.

PALABRAS CLAVE

Historia del arte; historia horizontal; geohistoria; historia global; arte moderno

ABSTRACT

This article is the Spanish version of «On the Spatial Turn, or Horizontal Art History» by the Polish art historian Piotr Piotrowski (1952-2015). It was published for the first time in English and in Czech in *Umění / Art* (N.º 5, 2008, pp. 378-383), journal of the Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic. In 2014 it was translated into French by Katarzyna Cohen and included in the volume by Kantuta Quirós and Aliocha Imhoff (eds.), *Géo-esthétique* (Paris: B42). Desiderio Navarro translated it for the Congress of the International Association of Art Critics held in Cuba in 2016. It was later published on the Polonica Hispanica websites and the *Criterios* magazine. In 2017 it was included in the third volume of *Denken Pensée Thought Myśl, e-zine de Pensamiento Cultural Europeo*. This translation was made from the French version of 2014.

KEYWORDS

History of art; horizontal story; geohistory; global history; modern Art

¹ Agradecemos a Katarzyna Cytlak por las gestiones y a la viuda del autor, Marysia Żuk-Piotrowska, y a su familia por autorizarnos a publicar esta traducción.



Escrito por un grupo eminente de autores ligados a la revista trimestral *October*, publicado hace algunos años, el libro *Art Since 1900* (Foster, Krauss & Bois, 2004), constituye sin ninguna duda una de las mejores síntesis sobre el arte del siglo XX. Este libro contiene una cantidad fenomenal de informaciones histórico-artísticas, clasificadas cronológicamente por décadas, y de las que algunos capítulos-décadas, focalizados sobre acontecimientos artísticos mayores de un período dado, fueron analizados a través de los procesos intelectuales del período en cuestión y no como manifestaciones autónomas. La narración histórica se encuentra entrecortada por discusiones de autores que toman la forma de un debate en torno a una «mesa redonda». Sus análisis se apoyan sobre los últimos métodos de investigación desarrollados, en muchos casos, por los autores mismos de ese libro. Cada sección dispone, además, de una lista de referencias bibliográficas complementarias y de reenvíos hacia otras rúbricas de ese manual. Esto permite seguir los procesos artísticos concretos, las sucesiones de acontecimientos o, lo que es más, la evolución del arte de diferentes artistas, liberándose de la estructuración continua de las secciones de la publicación. El diccionario de términos histórico-artísticos (*glossary*) del arte del siglo XX, el índice, así como una importante bibliografía se encuentran al final del libro. En una palabra, *Art Since 1900* es un excelente manual universitario. Comúnmente utilizado en la enseñanza universitaria, es muy útil durante los estudios sobre el arte del siglo pasado, organizado de manera clara y escrito en un idioma contemporáneo. Es conveniente, sin embargo, preguntarse por la geografía.

Art Since 1900 es, sin ninguna duda, un manual del arte occidental, del arte nacido en los centros políticos y culturales occidentales, como París, Berlín, Viena, Londres o Nueva York. Esto no significa que al libro le falten ejemplos de las artes desarrolladas en las fronteras de Occidente o más allá de esas zonas. Sin hablar de Rusia, del rol de Moscú o de San Petesburgo (o Petrogrado), el lector encontrará informaciones sobre las interrogaciones surgidas del arte del siglo XX en Brasil, México, Japón o incluso Europa Central. Se trata, probablemente, de la primera publicación de este género. El libro amplía la geografía artística del arte del siglo pasado y sirve a la vez de manual universitario. El problema es que esta publicación no pone en cuestión las bases implícitas de la geografía artística moderna e ignora la perspectiva de la geografía crítica y lo que Thomas DaCosta Kaufmann denomina «geohistoria» (Kaufmann, 2004; Kaufmann & Pilliod, 2005). No devela, entonces, las significaciones históricas del espacio o del lugar específico donde es creado ese arte, en una palabra, no deconstruye la relación entre el centro y los márgenes de la historia del arte mundial moderno. El grupo de investigadores del que surgen los autores del libro contribuyó fuertemente a la revisión de los paradigmas en historia del arte, fundando su propio proyecto de una historia del arte crítica, a partir de una movilización de las ciencias sociales, del psicoanálisis, del feminismo, de la *teoría queer*, etcétera. Sin embargo [...] los autores del libro no retomaron a gran escala las críticas de la geografía artística moderna ni intentaron revisar las premisas de su propia metodología. Es así que las descripciones del arte, por fuera de las fronteras de Europa Occidental y de América, presentes en ese libro, son hechas, por así decir, a través del prisma occidental. En este contexto, Rusia, cuya influencia sobre el desarrollo de la vanguardia mundial (occidental) es difícil de estimar, es una excepción. Pero Rusia, y en particular la historia de la primera gran vanguardia, es parte desde hace mucho tiempo, en Occidente, de los cánones del arte del siglo XX, al menos desde que Alfred Barr cayó bajo el encanto de ese arte. Su inclusión en la narración histórica es entonces más una obligación profesional que una innovación. Al contrario, la historia del arte de otras regiones geográficas es presentada como un fragmento de una historia del arte universal de la que los modelos nacieron en Occidente, lo que revela una visión occidentalocéntrica de la historia del arte así como de las premisas modernistas de la geografía artística.

Consideraría este tipo de narración historiográfica como «vertical». Esta se caracteriza antes que nada por una cierta jerarquización. El corazón del arte moderno —es decir, el centro, una o más ciudades donde se crean los paradigmas de la tendencia artística concreta— está constituido esencialmente por ciudades occidentales, como Berlín, París o Nueva York. Es desde esos centros que los modelos del arte moderno irradian en el mundo e influyen sobre las periferias. El arte en el centro define, entonces, un cierto paradigma; mientras que el arte de las periferias es la adaptación del modelo creado en la metrópolis artística. Los cánones artísticos, la jerarquía de valores, las normas estilísticas son creados en el centro y, en el mejor de los casos, las periferias se los apropian. Puede suceder, por supuesto, que en los márgenes culturales de la geografía artística aparezcan artistas de excepción,

pero ellos no ganan reconocimiento, cierta consagración en la historia del arte más que en los centros, a través de las exposiciones que organizan allí y de los libros que allí publican. Es esto lo que les sucede a dos excelentes constructivistas polacos, Katarzyna Kobro y Władysław Strzemiński, o incluso, en Checoslovaquia, a los dos formidables surrealistas, Toyen o Jindřich Štyrský. Naturalmente, estos artistas eran reconocidos por sus pares y tratados como iguales (por ejemplo, André Breton, en una conferencia en Praga, el 29 de marzo de 1935, expuso el hecho de que el surrealismo se desarrollaba en paralelo en Praga y en París) (Breton, 1972). En efecto, los artistas de la vanguardia internacional no percibían la escena artística en una perspectiva vertical. Para los dadaístas, Bucarest o Tokio tenían tanta importancia como Berlín o Zurich. Es la historia del arte la que ha elaborado un discurso jerarquizante, «vertical», que organiza la geografía artística en torno de centros y de periferias.

Para sostener este mismo ejemplo me gustaría hablar de una notable historia del dadaísmo redactada por Stephen Foster. Esta se compone de varios volúmenes y el cuarto contiene la descripción de lo que sucedió por fuera del centro (occidental). Su título es significativo: en *The Eastern Dada Orbit* (1998) encontramos la descripción del movimiento Dadá tanto en Europa Occidental como en Europa Central y en Japón.² Lo que es significativo, es que lo que está por fuera del centro es calificado de oriental y el llamado Oriente es definido de una manera muy amplia: de Praga hasta Tokio. Es en este tipo de construcción vertical de la historia del arte que se inscribe sin ninguna duda una actitud de «orientalización» de la cultura de los «Otros», según la definición de Edward Said (1978).

Dirigir una crítica al paradigma de investigación «vertical» no es tan simple. Desde luego, existen numerosas publicaciones consagradas al arte creado por fuera de los centros artísticos occidentales, en Europa Central, en América del Sur o en Asia que, con éxito diverso, enfrentan los problemas metodológicos que conciernen a las relaciones Este/Oeste o bien Norte/Sur, pero el problema es mucho más profundo: ¿existe un arte moderno no occidental? Y si existe, ¿cuál es su modo de existencia? El modernismo y sus «mutaciones» como el antimodernismo y el posmodernismo fueron, por definición, ante todo, occidentales, es por esto que el significado modernista estaba dotado de significados universales. Como lo subraya Igor Zabel (1998), las formas y los valores del arte son modernos y, por lo tanto, occidentales. Sin embargo, esas formas y valores no funcionan únicamente en Occidente y en el Norte, sino también en Oriente y en el Sur. Entonces, al considerar la historia del arte «internacional», debemos volver a preguntarnos lo que recientemente planteó Suzana Milevska (2007): ¿puede una historia del arte de ese tipo existir por fuera de las dicotomías geográficas antes mencionadas? (p. 216). Evidentemente no. (En su artículo *The Marco Polo Syndrome*, Gerardo Mosquera (2005) criticaba el concepto de asimetría cultural, que consiste en decir que Occidente provee los modelos y que el resto del mundo puede optar entre adoptarlos o ser «tradicionalizado» o «exotizado» en los museos etnográficos: esto no solo es simplista sino que constituye también una herramienta de dominación cultural de los centros). Es cierto que el arte moderno de las regiones colonizadas se desarrolló inspirándose en los modelos llegados de la metrópolis. Sin embargo, para los investigadores que tienen experiencia en este tipo de análisis se volvió evidente que el significado de ese arte supera ampliamente la adaptación, la imitación o bien los «complementos» de ese arte definido por los centros del modernismo.

Uno de los intentos más logrados de acceder a la complejidad de este problema, no a escala de un estudio de caso aislado sino más bien de una amplia síntesis del terreno no occidental y más precisamente de Asia, es el libro de John Clark titulado *Modern Asian Art* (1998). Allí, Clark describe el arte moderno en Asia y la relación que éste mantiene con el arte de Occidente que el autor denomina «Euroamérica». Clark esbozó un panorama muy detallado señalando, al mismo tiempo, la falta de conocimiento de Occidente sobre el tema. Sin embargo, esta diversidad no resulta únicamente de la diferencia de la política cultural de los países que adoptaron el modelo del modernismo occidental, sino más bien del hecho de que ella deriva de procesos culturales más profundos que se producen en lugares determinados. En efecto, según Clark, esta influencia «euroamericana» no es más que un elemento a tomar en consideración por un historiador del arte de la región. Otro elemento es la dinámica interna de una cultura dada, sus necesidades selectivas y el rol jugado por las «transferencias» culturales en ciertos países.

² Existen, por supuesto, otros estudios que señalan a Europa del Este como fuente del movimiento dadaísta, como por ejemplo Sandqvist, T. (2006). *Dada East: the Romanians of Cabaret Voltaire* [Dada del Este: los rumanos del Cabaret Voltaire]. Cambridge, Inglaterra: MIT Press.

En otros términos, Clark se interesa tanto por el reflejo del arte occidental en Asia como por la función que este arte y las instituciones artísticas adquirieron en un contexto asiático dado. Se trata de una visión mucho más dinámica de la recepción del arte moderno en Asia que aquella a la que los manuales occidentales de historia del arte nos acostumbraron. El artista, la obra o la cultura de un país dado son para Clark (1998) mucho más los «actores» que los «campos» sobre los que las influencias occidentales aparecen (p. 22). Además, paradójicamente, el estilo artístico occidental es usado, muy a menudo, para marcar la oposición frente al colonialismo cultural y a la dominación imperial de Occidente en las diversas formas de arte neotradicionalista, lo que complica aún más la imagen de la situación local. Esto concierne también a la diferenciación del arte y a la aparición de escuelas locales de estilo «occidental».

Todos los historiadores del arte que trabajan sobre las regiones del mundo marginalizadas encuentran las mismas problemáticas que Clark. Yo mismo hice la experiencia escribiendo una Historia del arte de Europa central y del Este posterior a la Segunda Guerra Mundial (Piotrowski, 2005). Esa región, aunque perteneciese a una Europa dominada por la Unión Soviética, aún era Europa; ese arte aún era europeo, incluso si los contactos con el arte occidental eran difíciles; y esos artistas, aunque se intentara impedirles viajar a la parte occidental de Europa —y, sobre todo, al otro lado de la cortina de hierro—, seguían siendo artistas europeos. Si hubiese querido emplear un método vertical de análisis de la cultura artística de Europa Central y del Este, no hubiese sido posible descubrir la especificidad de los significados de ese arte que se desarrolló en condiciones históricas muy diferentes, incluso si, geográficamente, como por ejemplo en Berlín Oriental, se situaba a pocos pasos del Oeste. Escribiendo entonces sobre la historia del arte de esa región, era necesario poner el acento sobre el contexto político de la recepción de los modelos artísticos occidentales, que por momentos podían cambiar completamente la significación de ese arte: *informal* no significaba lo mismo en Polonia y en Francia, *happening* no tenía la misma definición en Checoslovaquia y en Estados Unidos, el arte conceptual quería decir una cosa en Hungría y otra en Gran Bretaña. Construir el contexto, en cierta forma el «marco» («*framing*»), en el sentido que Norman Bryson (1992) da a este término, se volvió una herramienta indispensable del aparatage analítico del historiador de esta parte de Europa. En efecto, las diferencias históricas y la fuerte influencia de lo político sobre el arte dieron lugar a la teoría, según Hans Belting (2003), de las «dos vías de la historia del arte europeo» (p. 61). (Paradójicamente, la presión política causaba a menudo una radical despolitización del arte). Sin embargo, un tratamiento demasiado radical de un postulado como ese podría llevar a una lectura errónea de los procesos históricos (Orišková, 2002). Este arte tenía otro significado que el que se le daba en Occidente, incluso si se desarrollaba en la esfera de influencia de la cultura occidental. Además, esas aspiraciones jugaban un rol de remedio político frente a la política cultural oficial de los países comunistas. En consecuencia, no hay que escribir la «segunda vía de la historia del arte», sino más bien formular otro paradigma para la escritura de la historia del arte.

Naturalmente, existe una gran diferencia entre la historia del arte de Asia y la de Europa del Este, sobre todo si las observamos a través del prisma del Otro. Y no me refiero ni siquiera a la gran heterogeneidad de Asia. La historia del arte indio, en su asimilación de las influencias modernistas occidentales, es muy diferente de la historia del arte moderno de Japón. Si suponemos la «exotización» del Otro y de su historia del arte, comparando la posición de Asia y de Europa Central y del Este, estamos frente a posicionamientos totalmente diferentes. El Otro asiático es como el Otro auténtico; el Otro de Europa Central o de Europa del Este es el Otro parcial o el Otro cercano.³ Pero esto no siempre fue así como lo prueba el libro de Larry Wolff (1994) que declara que, para la gente del siglo de las Luces, un habitante de Europa del Este (un lituano, un polaco o un ruso) aparece como el Otro auténtico. Pero, en la cultura moderna, el lugar que ocupa ese Otro cercano se encuentra al margen de la cultura europea, fuera del centro, digamos en la provincia, pero siempre en el mismo marco de civilización. El lugar de este Otro auténtico, por contraste, no es el resultado de una estrategia de marginalización sino de una estrategia de colonización. Su identidad es construida bajo la presión de su propia tradición local y de una metrópolis que coloniza ese territorio. Esta diferencia se refleja en la percepción de esos diferentes Otros. Un europeo del Este comparte con su compadre occidental la mirada «orientalizante» sobre el Otro auténtico, tomando en consideración, por el contrario, un

3 La noción de «Otro cercano» fue usada por Bojana Pejić (1999). Pejić se refiere a Boris Groys pero no da ninguna indicación bibliográfica.

abanico de «diferencias». Mientras que un asiático —sea cual sea su región de origen— percibe Europa —desde su punto de vista— como un pequeño continente más bien homogéneo. Para él, las culturas alemana, húngara o polaca pertenecen todas a la cultura europea, incluso si el nivel de su expansión no es comparable. Un húngaro o un polaco quieren verse a sí mismos y a su arte como europeos, y este fue particularmente el caso durante los años de dominación comunista, donde esto constituía un remedio psicológico contra los intentos de imponer a sus países el modelo artístico soviético. Las culturas asiáticas no muestran tal necesidad de aferrarse a un nodo asiático común. De cierto modo, es incluso al revés, todas tienen una percepción de gran envergadura de las diferencias locales, incluyendo las diferencias en la recepción de la modernidad «Euroamericana» (Clark, 1998). El problema de la historia del arte en América del Sur es completamente otro. Se trata, en principio, de un espacio geográfico bastante homogéneo a nivel lingüístico, al punto de que es posible observarlo como una región más o menos unificada, a diferencia de los países asiáticos o de Europa del Este. Incluso el libro tan popular sobre el tema de la historia del arte de ese continente, escrito por Dawn Ades y titulado *Art in Latin America* (1989), no dedica más que una ínfima parte (además de algunos capítulos) a su división en naciones. A la homogeneidad lingüística de la región corresponde una composición étnica relativamente homogénea. Esto no quiere decir que su cultura, comprendida su cultura visual, sea homogénea. Sin embargo, esas condiciones geohistóricas externas forman un marco de referencia para el arte que es diferente del de Asia o del de Europa del Este. Existe una opinión que afirma que el arte moderno de América Latina estuvo mucho más enredado con la política revolucionaria que el de Europa o el de Asia. Además, presenta un fuerte lazo entre la modernidad y los intentos de construirse una identidad propia, apoyándose siempre sobre tradiciones culturales locales y étnicas (Ades, 1989, pp. 125-126, pp. 195-213).

Por supuesto, como en todas partes por fuera de los centros del arte moderno, o sea, implícitamente de Occidente, también en América del Sur se vio nacer una mezcla de estilos artísticos. Su encabalgamiento perturba el orden «natural», es decir, occidental de la cronología histórico-artística. Estas mutaciones, tanto como las especificidades locales de recepción del arte occidental, provocaron un fenómeno artístico muy original como el surrealismo de América del Sur (la primera fase de este movimiento fue particularmente interesante en México). En efecto, a pesar de los contactos personales con André Breton, es difícil hablar aquí de surrealismo sino más bien de un arte original y local. Tales fenómenos incitan, sin duda, a los historiadores del arte a revisar el tradicional marco occidental de referencia y también a reconocer la dimensión única de la cultura artística latinoamericana, no solo en sus relaciones con Occidente, sino también con el resto del mundo.

Si la historia del arte global debe ser escrita de acuerdo con las exigencias de la «geohistoria» (Kaufmann, 2004; Kaufmann & Pilliod, 2005), tomando en cuenta las especificidades del significado del arte de las regiones periféricas, debe ser crítica de las narraciones jerárquicas histórico-artísticas de la historia del arte «vertical» y, en consecuencia, debería escribirse en la perspectiva de un paradigma diferente, «horizontal» (Piotrowski, 2006, p. 53). Una historia del arte construida de esta manera debería utilizar, sin duda, el método de la «geografía relacional» según el pensamiento de Irit Rogoff (2003) quien define la geografía en términos de diferencias culturales (p. 53). Percibir la geografía de la cultura de esta manera es un intento de análisis de la relación entre el sujeto y el lugar donde evoluciona. Ni el lugar ni el sujeto, en nuestro caso, la región artística, ni el arte que allí se crea, son entidades estables ni bien formadas. Al contrario, nacen en el seno de un proceso dinámico en la relación con otras regiones y sujetos, con las tradiciones locales así como con influencias externas; la «geografía relacional» es una geografía crítica que rechaza una actitud tradicional esencialista denominada *Kunstgeographie*.

Intentaré esbozar rápidamente un programa para la historia del arte «horizontal» o más bien para las historias del arte horizontales, ya que en esta perspectiva es difícil hablar de una sola historia, en oposición a la vertical y jerárquica historia del arte. Hablaremos, más bien, de narraciones histórico-artísticas pluralistas.

La deconstrucción de la historia del arte occidental debería ser el punto de partida para elaborar una historia horizontal. Este análisis crítico debería señalar los sujetos hablantes, o sea, aquel que habla, en nombre de quién y para quién. No se trata aquí de disminuir la importancia de la historia del arte occidental, sino más bien de llamar a este tipo de narración por su verdadero nombre como «occidental». Dicho de otro modo, se trata de separar dos términos a menudo tomados el uno por el otro: el arte occidental moderno y el arte universal; se trata aquí de relativizar este relato y de

ubicarlo —de acuerdo con las reglas de la historia del arte horizontal— al lado de otras narraciones histórico-artísticas. La consecuencia de tal procedimiento podría ser, o más bien debería ser, el cambio de la mirada tradicional sobre las relaciones entre la historia del arte del Otro y «la nuestra» (léase occidental). Como parece evidente que el arte moderno de los Otros se desarrolla bajo la influencia de Occidente, la relación inversa es mucho menos obvia, ya que ella busca respuestas a la pregunta: ¿de qué modos las experiencias del arte no-occidental pueden influir en la historia del arte occidental, o bien, más precisamente en la percepción del arte occidental? Surge entonces una cuestión: ¿cómo el arte al margen cambia la percepción del arte del centro? Yendo aún más lejos, convendría preguntarse: ¿Qué imagen del centro, sitio ocupado habitualmente por el historiador del arte moderno, puede verse desde el no-centro, desde una posición marginal?, según la idea de que se pueden percibir muchas más cosas hallándose en los márgenes.

Desde los márgenes se ven, sobre todo, las imperfecciones del centro. Si el centro se percibe a sí mismo como homogéneo, los márgenes, durante los procesos de apropiación y de transformación para sus propios beneficios de esas categorías, perciben allí las tensiones internas, que pertenecen a su esencia. Parece que existieran categorías de base que homogeneizan la historia del arte moderno escrita a partir de la posición del centro: el canon y el estilo según una corriente artística dada, como el cubismo o el futurismo, etcétera. La historia del arte de las periferias, comprendida en términos de eventos artísticos y de sus análisis y descripciones, se desarrolla tanto dentro del contexto del canon occidental como de sus categorías estilísticas. Los artistas primero, los historiadores del arte después, refieren sus experiencias creativas y analíticas a esas categorías. El canon occidental de una corriente artística dada deviene el punto de referencia de su recepción y transformación en los lugares específicos por fuera del centro. Ahora, esto no es exactamente una medida valorizante, sino más bien un marco histórico en el seno del cual se hacen operaciones más o menos autónomas que, por el resultado de muchos mecanismos locales, crean sus propias jerarquías y dependencias, sus propios cánones. Esos cánones artísticos locales no pueden coincidir entre ellos porque no existe una sola historia del arte de la periferia, existen tantas como existen periferias, incluso si ellas pueden ser negociadas antes que nada en la perspectiva crítica de oposición al centro. Pero si el canon visto desde la periferia deviene relativo, la conclusión es que ese canon podría ser relativizado también en el propio centro. Los historiadores del arte deberían darse cuenta de que es siempre el efecto de una construcción analítica del historiador del arte y que, en tanto tal, tiene un carácter histórico que concierne más al historiador del arte en cuestión que al arte descrito en sí.

Este proceso es aún más visible en la perspectiva de las categorías estilísticas. Ni el arte de la periferia ni sus historias aceptaron jamás esta «pureza» estilística occidental. Existen numerosos ejemplos y las conclusiones que se deducen de estas observaciones son evidentes. Tomemos, por ejemplo, el cubo-futurismo ruso (ya su nombre es muy heterogéneo), el activismo húngaro, el formismo polaco, el indigenismo sudamericano, el vibracionismo inventado por el artista uruguayo Rafael Barradas, el surrealismo que aparece bajo diferentes formas en muchas partes del mundo, el dadaísmo japonés, el arte concreto latinoamericano, las variedades locales del conceptualismo que, a menudo, diferían del modelo lingüístico occidental (anglosajón). Cuando retornamos nuevamente hacia el análisis del arte del centro, enriquecido por la experiencia de la periferia, comenzamos a comprender que el arte conceptual en Occidente no era ni tan ortodoxo ni tan homogéneo como parecía y el modelo lingüístico, en tanto que categoría analítica basada sobre las experiencias del grupo *Art and Language*, no engloba el conjunto de esas manifestaciones. Quiero decir con esto que la historia del arte del centro, que se construye apoyándose sobre la historia mundial del arte moderno, tiene la posibilidad de reconstruir su propia imagen a la luz del estudio de las periferias, de la historia del arte horizontal o de las historias del arte horizontales.

La relativización de la historia del arte occidental, causada entre otras razones por la deconstrucción de las categorías analíticas, pero también de las categorías geográficas tanto como por el proceso de «localización» del centro, debe alentar una actitud análoga en las historias del arte «Otras». El Otro debe también mirarse, definir su propia posición y el lugar desde el que habla. A decir verdad, ocupa una posición mucho más privilegiada que el narrador que se encuentra en el centro, porque este último, a menudo inconscientemente, por consideración a la ideología de la universalización del arte moderno, ignora el significado del lugar, transformándose de esta manera en un instrumento de colonización. Para él, si el arte es universal, el lugar desde donde habla no es importante. El Otro, mucho más consciente del contexto, se da rápidamente cuenta

del peso de la «geografía relacional», y puede ayudarnos a comprender que no es que hablamos desde ninguna parte, sino desde sitios bien precisos. Porque el centro es también un lugar, o sea, una localidad con sus características legales, nacionales y culturales bien concretas. El sujeto que se encuentra en el centro olvida que se encuentra en el centro, en un lugar claramente definido sobre el mapa del mundo. Esta consciencia le puede ser reenviada por el Otro que justamente no logra olvidar. El historiador del arte moderno argentino, checo o indio conoce perfectamente su posicionamiento. Al contrario, el historiador francés o estadounidense subestima ese saber en nombre de la universalización de su arte.

Aquí, tocamos un problema esencial de la historia del arte horizontal que es su localización. Si observamos la producción de libros sobre la historia del arte moderno podemos fácilmente constatar que, de un lado, estamos en presencia de una «historia del arte moderno» sin localización específica, y, del otro, constatamos la utilización de numerosos adjetivos que describen lugares regionales (como «el arte de América latina», «el arte de Europa del Este») o, aún con más frecuencia, adjetivos nacionales («historia del arte polaco», «coreano», «mexicano», etcétera). El problema de las narraciones histórico-artísticas nacionales parece ser más característico para el arte por fuera del centro aún si, como intenta convencernos Thomas DaCosta Kaufmann (2002), su génesis se encuentra en otro lado y es mucho más antigua que la historia del arte moderno. De un lado, tenemos entonces las historias del arte de los diferentes países y, del otro, la historia del arte internacional. Este tipo de narración historiográfica devela la verdadera dinámica de la historia del arte moderno. Esto quiere decir que, de un lado, tenemos artistas de estatus internacional, aunque todos vengan de hecho de países específicos y que su arte lleve la marca de sus culturas nacionales (por ejemplo, Pablo Picasso, que era originario de España) y, del otro lado, artistas que permanecen como específicamente nacionales, incluso aunque algunos de ellos hayan ganado renombre internacional (por ejemplo, Władysław Strzemiński, en tanto que constructivista polaco). Este contraste revela, entonces, tensiones de carácter geográfico: de un lado, París seguida por Nueva York, en tanto centros internacionales del arte y, del otro, las metrópolis regionales, fijadas en un marco nacional, como Praga, Tokio o bien Buenos Aires. En la jerarquía histórico-artística, naturalmente, las dos primeras dominan mientras que las otras son relegadas a un segundo plano. Este tipo de localidad está ligada a la estructura de los Estado Nación y a la fórmula moderna del nacionalismo (Smith, 1998). Actualmente, este proceso evoluciona bajo el efecto de los procesos de globalización (Bhabha, 2007), conectados a una visión posmoderna de la realidad y de la transformación de los Estados Nación en organizaciones más cosmopolitas (Beck, 2005). Parece que el concepto de «localidad» ya no está ligado a un lugar específico sino que trasciende las fronteras, como sostiene Arjun Appadurai (1996). Poco importa el grado de precisión de esta observación, el lugar como etiqueta identitaria no desapareció. Lo que es más, ha adquirido una nueva significación. El alzamiento de fronteras y la globalización de las instituciones del arte (las Bienales, por ejemplo), por un lado, debilitaron los lazos entre los artistas y un sitio dado y, por otro, al contrario, los han reforzado paradójicamente, permitiendo el nacimiento de suertes de «identidades locales en venta». El mundo globalizado necesita este tipo de estrategias, más aún cuando es él quien las ha creado en una óptica comercial o política. Este rol es encarnado, como tan bien describió Mari Carmen Ramírez (1996) basándose en el ejemplo del arte sudamericano, más por los intermediarios de la cultura, que por los historiadores del arte o los comisarios.

Es bueno preguntarse cuáles son las relaciones entre las percepciones posmodernas y poscoloniales de la «nación», o sea de la historia del arte nacional e internacional. Una de las cuestiones principales es el problema ligado al sujeto. De manera general, mientras que el posmodernismo significa una crítica del sujeto, una deconstrucción y una dispersión del sujeto, los estudios poscoloniales defienden más bien la integralidad del sujeto. En la óptica posmoderna, la nación está privada de rasgos esenciales mientras que, según los investigadores poscoloniales, la esencia de la nación parece ser indispensable para que puedan definirse estrategias de oposición y de crítica de cara al centro. Entonces, en la historia del arte horizontal que se sirve del término «nación», una forma de estabilización y de defensa del sujeto (nacional) parece indispensable. Este tipo de reflexión estaría, entonces, más ligada a la perspectiva poscolonial que a la posmoderna. [...] El arte creado en países determinados no es nunca nacional ni en el sentido étnico ni en el sentido político. La admisión de tal perspectiva sería represiva hacia los otros grupos operando en el marco de un mismo país dominado por una «nación» concreta. [...] Entonces, si la historia del arte horizontal, escrita desde

una macroperspectiva no puede ignorar los sujetos nacionales y, por eso mismo, está obligada a retomar la crítica del centro, de cierta manera tomando sus defensas, la microperspectiva debería más bien operar una crítica de la subjetividad nacional, deconstruir la nación-sujeto, con el objetivo de defender la cultura de los Otros contra el *mainstream* nacional.

Para desarrollar mejor esta trama hay que hacerse una pregunta: ¿qué premisas materiales (además de las ideológicas) se sitúan detrás de las construcciones de la historia del arte moderno? Era, presumo, la falta de comunicación directa entre esas culturas. Si se comunicaron entre ellas fue, ante todo, por intermedio del centro. Este fenómeno puede ser observado tanto a escala macro como micro. Las culturas de ciertas regiones en particular (Asia, América del Sur o Europa del Este) miraban a Occidente pero no se miraban entre ellas. Tomaban sus aspiraciones de allí y no de otras periferias. Esto concierne igualmente a ciertas narraciones de las historias del arte nacionales, incluso en el caso de regiones tan pequeñas como Europa del Este. Los polacos no saben gran cosa de la historia del arte rumano, incluso la ignoran anteponiendo la superioridad de su propia cultura comparada con la cultura occidental. Esto es válido también para los checos que conocen poco y nada de la historia del arte ucraniano, etcétera. El Otro mira al Amo y no a otro Otro, adoptando inconscientemente la jerarquía del centro de la que es víctima. Si existe entre ellos algún intercambio de valores, de experiencias o de saberes, es únicamente por intermedio del Amo, o sea de Occidente que, por ese medio, vuelve al Otro creíble a los ojos de un otro Otro.

Por supuesto, la situación de los contactos recíprocos entre el centro y las localidades definidas como nacionales ha cambiado. La cultura moderna se caracterizaba por una tensión nacional-internacional, la cultura actual posmoderna es globalizada, funciona en el marco de doctrinas multiculturales y opta por otro vocabulario. En una arena global, la identidad gana en significado. El modernismo huía de las identidades individuales, de todas las identidades en regla general —étnica, local, sexual, racial, etcétera— en nombre de las utopías universales de la unidad. Ya el adjetivo «internacional» significaba un estado «entre» o bien «fuera» o bien «encima» de las características nacionales o de las identidades nacionales (por ejemplo, el «estilo internacional», la «escena internacional»). Esta retórica escondía el imperialismo de Occidente que se manifestaba ya en el nivel primario, en el nivel del idioma que esta comunidad «internacional» hablaba. Este fue primero el francés, luego el inglés. Sin embargo, una nueva perspectiva impone nuevas estrategias y la caída de una utopía universalista, entre otras, a la luz de los conflictos globales, obliga a adoptar una marca identitaria, al menos como punto de partida. El ejemplo de esta segunda posición podrá ser la interpretación artística de artistas, como Marina Abramović o Ilya Kabakov, para los que las fuentes nacionales o locales de sus artes son importantes para poder descifrar el significado de ese arte pero, contrariamente a sus predecesores, no los encierran en el marco de un discurso «exótico» (como, por ejemplo, Diego Rivera trabajando en Estados Unidos) ni niegan el rol de las influencias. Además, esta tendencia favorece la reconstrucción de las fuentes nacionales de numerosas ideas de vanguardia que fueron escamoteadas por el paradigma de un modernismo internacional, del que un ejemplo podría ser el análisis de la obra de Marcel Duchamp, en el contexto de la tradición francesa, o de Kazimir Malévich, en el contexto de la tradición rusa.

Es claro que esto no es una nueva tendencia, pero si recordamos los estudios de estos dos artistas en los años 1930, 1940 o 1950, no encontraremos muchas huellas de la contextualización de sus obras. Esta aparece más tarde. Es en esta óptica que interviene otra noción, la «transnacionalidad», que no tiene nada que ver con la «internacionalidad».

La noción de transnacionalidad debería ser utilizada para la construcción de una historia del arte horizontal, polifónica, multidimensional, libre de jerarquías geográficas. Un modelo abierto de historia del arte global debería también incluir otros conceptos enraizados en perspectivas distintas de la geografía crítica: perspectivas de género, de grupos étnicos, de subculturas, etcétera. Por otro lado, tales revisiones de la historia del arte, a partir de un punto de vista feminista, fueron propuestas hace varios años. Sin embargo, a menudo estas no perturban el paradigma geográfico-jerárquico de la historia del arte moderno. La escritura de historias del arte transnacionales, o sea, el reconocimiento de valores y de nociones de otra «escala» que la escala nacional-internacional también existe.⁴

La narración regional de la historia del arte de la que hemos hablado más arriba lo prueba. Esto no debe, esto no puede permitir de nuevo la escritura de una única historia del arte mundial horizontal.

4 Otro problema que no se discute acá, pero que hay que considerar, es el de la negociación histórico-artística al interior de un discurso local o nacional dado.

Esto debería más bien conducir al pluralismo de relatos transregionales, a una crítica evidente del relato de la historia del arte «occidental-centrada».

Es un desafío importante lanzado a nuestra disciplina, o al menos a un segmento especializado en el arte moderno. Así como la historia del arte moderno horizontal o bien las historias del arte moderno horizontales deben ser una crítica de la historia del arte vertical centralizada, la historia del arte global debería ser una crítica de la historia del arte universal, historia del arte imperial en el sentido estricto del término, que impone a las colonias jerarquías, categorías epistemológicas así como el sistema de valores de la metrópolis. Dicho de otro modo, la historia del arte internacional debería ser horizontal y no vertical.

REFERENCIAS

Ades, D. (1989). *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980* [Arte en Iberoamérica, 1820-1980]. New Haven, Estados Unidos; Londres, Inglaterra: Yale University Press.

Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* [La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización]. Minnesota, Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Beck, U. (2005). *Power in the Global Age: A New Political Economy* [Poder en la era global: una nueva economía política]. Cambridge, Inglaterra: Polity Press.

Belting, H. (2003). *Art History after Modernism* [La historia del arte después de la modernidad]. Chicago, Estados Unidos; Londres, Inglaterra: Chicago University Press.

Bhabha, H. (2007). Preface to the Routledge Classics Edition. En *The location of culture* [El lugar de la cultura] (pp. 9-25). Londres, Inglaterra; Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

Breton, A. (1972). *Position politique du surréalisme* [Posición política del surrealismo]. Paris, Francia: Denoel-Gonthier.

Bryson, N. (1992). Art in Context [Arte en contexto]. En R. Cohen (Ed.), *Studies in Historical Change*. Virginia, Estados Unidos: The University of Virginia Press.

Clark, J. (1998). *Modern Asian Art* [Arte moderno asiático]. Honolulu, Estados Unidos: University of Hawai'i Press.

Foster, S. C. (1998). The Eastern Dada orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan [La órbita de Dada en los países del Este: Rusia, Georgia, Ucrania, Europa Central y Japón]. En Janecek, G., Toshiharu, O. (Eds.), *Crisis and the Arts. The History of Dada, Vol 4*. Nueva York, Estados Unidos: G. K. Hall & Co.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. (2004). *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* [Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad]. Londres, Inglaterra: Thames & Hudson.

Kaufmann, T. (2002). National Stereotypes, Prejudice, and Aesthetic Judgments. En M. Holy, K. Moxey (Eds.), *Art History, Aesthetics and Visual Studies* [Estereotipos nacionales, prejuicios y juicios estéticos] (pp. 71-84). Massachusetts, Estados Unidos: Sterling and Francine Clark Art Institute.

Kaufmann, T. (2004). *Toward a Geography of Art* [Hacia una geografía del arte]. Chicago, Estados Unidos y Londres, Inglaterra: The University of Chicago Press.

Kaufmann, T. y Pilliod, E. (Eds.). (2005). *Time and Place: Essays in The Geohistory of Art* [Tiempo y lugar: Ensayos sobre la geohistoria del arte]. Aldershot, Inglaterra; Nueva Jersey, Estados Unidos: Ashgate Publishing Co.

Milevska, S. (2007). *Is Balkan Art History Global?* En J. Elkins (Ed.), *Is Art History Global?* [¿Es global la historia del arte de los Balcanes?]. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

Mosquera, G. (2005). The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism [*El síndrome de Marco Polo. Algunos problemas alrededor de arte y eurocentrismo*]. En Z. Kocur, S. Leung (Eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985* (pp. 218- 225). Londres, Inglaterra; Malden, Estados Unidos: Blackwell Publishing.

Orišková, M. (2002). *Dvojhlasné dejiny umenia [Dos voces en la historia del arte]*. Bratislava, Eslovaquia: Petrus.

Pejić, B., Elliot, D. (Eds.). (1999). *Art and Culture in post-Communist Europe [Arte y Cultura en la Europa post-Comunista]*. Estocolmo, Suecia: Moderna Museet.

Piotrowski, P. (2005). Awangarda w cieniu Jałty: Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989 [*Vanguardia en la sombra de Yalta. Arte en Europa del Este, 1945-1989*]. Poznań, Polonia: Dom Wydawniczy Rebis.

Piotrowski, P. (2006). On 'Two Voices of Art History'. En P. Piotrowski, K. Bernhardt, Katja (Eds.), *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag [Sobre las dos voces en la historia del arte]* (pp. 42-56). Berlin: Lukas Verlag.

Ramírez, M. C. (1996). Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representations. En R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne (Eds.), *Thinking about Exhibitions [Mediación identitaria: los curadores del arte y las políticas de representación cultural]* (pp. 21-38). Londres, Inglaterra; Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

Rogoff, I. (2003). Engendering Terror. En U. Biemann (Ed.), *Geography and the Politics of Mobility [Engendrando el terror]*. Viena, Austria y Colonia, Alemania: Generali Foundation y Verlag der Buchhandlung Walter Koenig, pp. 53.

Said, E. W. (1978). *Orientalism [Orientalismo]*. Poznań, Polonia: Zysk.

Smith, A. D. (1998). *Nationalism and Modernism. A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism [Nacionalismo y Modernidad. Acerca de la idea moderna de Nación]*. Londres, Inglaterra y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

Wolff, L. (1994). *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment [Inventando Europa del Este. El mapa de la civilización en la mente de la Ilustración]*. Stanford, Estados Unidos: Stanford University Press.

Zabel, I. (1998). «We» and The «Others». En E. Cúfer, V. Misiano (Eds.), *Interpol. The Art Show Which Divided East and West [«Nosotros» y los «Otros»]*. Ljubljana, Eslovenia; Moscú, Rusia: IRWIN y *Moscow Art Magazine*.

Relatos visuales y violencias transnacionales. Pasajes del arte latinoamericano

María Elena Lucero

Boletín de Arte (N.º 18), e007, septiembre 2018. ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e007>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

RELATOS VISUALES Y VIOLENCIAS TRANSNACIONALES

PASAJES DEL ARTE LATINOAMERICANO

VISUAL NARRATIVES AND TRANSNATIONAL VIOLENCES

PASSAGES OF LATIN AMERICAN ART

María Elena Lucero

elenaluce@hotmail.com

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario. Argentina

Reseña a Elena Rosaura (2017). *Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992-2012*. Murcia, España: CENDEAC, 292 páginas

Recibido: 16/02/2018

Aceptado: 05/06/2018

RESUMEN

Tras largos años de investigación en el marco de su tesis doctoral, la Dra. Elena Rosaura (Universidad de Zurich, Suiza) ha publicado el libro *Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992-2012*. Esta reseña pretende sintetizar las líneas principales que estructuran el desarrollo teórico desplegado por la autora. Para ello, se hará hincapié en los ejes de análisis que ha implementado, se establecerán nexos con aspectos culturales de la realidad latinoamericana y se citará a los artistas cuyas trayectorias integran el volumen. Finalmente, se señalarán los aportes críticos fundamentales y sus contribuciones al campo del análisis visual.

PALABRAS CLAVE

Historia; violencia; arte latinoamericano; estudios visuales

ABSTRACT

After long years of research in the framework of her doctoral thesis, Dr. Elena Rosaura (University of Zurich, Switzerland) has published the book *Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992-2012* [History and Violence in Latin America. Artistic Practices, 1992-2012]. This review aims to synthesize the main lines that structure the theoretical development deployed by the author, emphasizing the axes of analysis that she has implemented, establishing links with cultural aspects of the Latin American reality and quoting the artists whose trajectories make up the volume. Finally, the critical contributions to the field of visual analysis will be pointed out.

KEYWORDS

History; violence; Latin American art; visual studies



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

En 2017 se ha editado el extenso trabajo de Elena Rosauo sobre cultura visual en Latinoamérica, titulado *Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992-2012*. La autora despliega un rastreo minucioso que articula manifestaciones visuales, contextos políticos, estereotipos de la violencia y trayectorias artísticas individuales, consumando un conjunto de reflexiones que requieren detenimiento para poder ser aprehendidas en profundidad. Tras un dedicado estudio, detalla expresiones artísticas dentro del campo latinoamericano con relación a tres ejes de análisis: el apropiacionismo y el documentalismo, las tradiciones y los repertorios iconográficos, y la desmaterialización de la violencia. Dichas coordenadas fueron aplicadas en artistas como Rosângela Rennó, Ambra Polidori, Fernando Brito, Fernando Bryce, Carlos Amoraes, Beatriz González, Ilán Lieberman, Ángel Valdez, Alfredo Márquez, Adriana Varejão, Miguel Ángel Rojas, León Ferrari, José Alejandro Restrepo, Juan Manuel Echavarría, Enrique Ježik, Teresa Margolles y Doris Salcedo, todos y todas con un fuerte reconocimiento en los circuitos internacionales del arte.

Las problemáticas que Rosauo formula se enfocan en los modos de representación de la violencia, sobre todo, en la violencia ejercida en el plano político. Así, la violencia es abordada como un modo de dominación y de control sobre la vida, las conductas y los cuerpos. Las modalidades en que la violencia adquiere visibilidad emergen de una manera peculiar en cada uno de los artistas mencionados. Los estudios visuales, ámbito teórico en expansión que subraya la profundización de los vínculos entre las imágenes y sus receptores, constituyen un pilar fundamental en el cual se apoya su investigación. Existen conceptos-fuerza sobre los cuales se dirige la violencia: los cuerpos (desaparecidos en las dictaduras y mutilados en la contemporaneidad narco), los espacios y los tiempos; estos son sistemas de ordenamiento que le han servido a la autora para determinar el predominio de macrohistorias que conducen a reflexiones sobre las mismas comunidades de pertenencia. En la mayoría de las obras examinadas, la violencia aparece de manera más bien metafórica y, en otras, de modo explícito. Las fotografías circulantes en la prensa o las ilustraciones científicas procedentes de la etapa colonial son fuentes documentales para investigar las formas en que la violencia circula y ha circulado a lo largo de la conquista europea en América Latina, con el consecuente exterminio. De modo paralelo, Rosauo problematiza la noción de sur latinoamericano, un término que, aunque complejo y amplio, sigue resultando productivo para analizar las geopolíticas regionales.

La injerencia de la relación entre violencia, poder y política va forjando un entramado que es recurrente a lo largo del libro. Esta triangulación está signada por las confrontaciones extremas, bélicas o no, programadas desde el Estado o desde corpúsculos de poder económico que se disputan territorios, provocadas o surgidas como estallidos espontáneos. La violencia, física o simbólica, tiene un historial desentrañado por el pensamiento poscolonial, sobre todo si tenemos en cuenta el binomio colonizador/colonizado tal como lo plantea Frantz Fanon (2009). Los Estados modernos (o lo que queda de ellos) ejercen violencia, según Giorgio Agamben (2013), al despojar de derechos al ser humano abandonándolo a su *nuda vida*, controlando su vida y su muerte en una suerte de biopolítica foucaultiana o ejerciendo el racismo.



En conexión con las reflexiones que Rosauo cita en su libro, se citan dos términos potentes para pensar la cultura actual, la necropolítica y el capitalismo *gore*. En la necropolítica emerge el control sobre la mortalidad, provocando (o no) ese desenlace, y en lo *gore* se enmarcan las manifestaciones que incluyen la presencia de sangre, carne, órganos y restos óseos, exacerbando a partir de estas materialidades los efectos negativos de la fuerza ejercida en los cuerpos. Así, violencia y mercancía humana son las dos caras de la moneda neoliberal. En estas coordenadas, Rosauo demarca su objeto de estudio en la violencia política, ejercida por individuos o por el propio Estado, y en los actos de memoria que recuperan y que resemantizan esas acciones drásticas. Pensemos que el interés en estas temáticas se enlaza con el auge y la difusión de los estudios sobre memoria y trauma, disparados, en el campo del arte, por las tesis de Hal Foster (2001) sobre el retorno de lo real, aunque la autora insiste en validar la historia (como proceso de inscripción de la violencia) más que la memoria en sí. De ahí su concepción de las obras como *artefactos críticos* que son capaces de iluminar el presente desde episodios del pasado. Pero antes de abordar estas prácticas artísticas, introduce la pregunta por la pertinencia actual de la expresión *arte latinoamericano*, un dilema que autores como Gerardo Mosquera (2009), Mari Carmen Ramírez (1996), Andrea Giunta (1996), Mónica Amor (1996), Ticio Escobar (1996) o Cuauhtémoc Medina González (2010) han abordado desde distintas ópticas.

La lectura que lleva a cabo Rosauo se posa sobre los aportes de Jacques Rancière (2005) y la construcción de una estética de la violencia, de modo tal que se puedan articular estos modos de visibilidad en el contexto latinoamericano. La estética sustentada en lo violento tiene una larga genealogía. Uno de los momentos iniciales es el registro de imágenes sobre asesinatos, masacre, exterminios y despedazamientos que proceden de la Primera Guerra Mundial. Esas formas de exhibición conllevan a cuestionamientos sobre los límites éticos de las representaciones, lo que implica preguntarse si esas estrategias no terminan por despolitizar, tal como lo plantea John Berger (1991), el poder ideológico de las imágenes en un gesto pornográfico y neutralizador de la posible denuncia social. Con relación al documentalismo, primer eje de análisis, se destacan las obras de Rosângela Rennó, Fernando Bryce, Carlos Amoraes, Beatriz González, Ilán Lieberman, Fernando Brito y Ambra Polidori, las cuales coinciden en el recurso a diversas estrategias apropiacionistas vinculadas con la cultura visual que circula en la prensa, el periodismo u otros medios masivos de comunicación, o bien a la secuencia de fotografías capturadas por el propio artista. En las imágenes documentales los modos de apropiación estimulan nuevas formas de canalización y de exhibición de imágenes ya conocidas en su doble condición de recuerdo de lo real y de archivo mayor que engloba esa fotografía. Tanto en el caso de la fotografía documental como en otras tipologías, Rosauo procura establecer antecedentes y ejemplos previos, para ampliar la información y para permitirle al lector una comprensión cabal sobre la procedencia de las imágenes que son resemantizadas por los y las artistas. No solo eso, sino que involucra las diferentes geopolíticas en las que las representaciones de la violencia germinan, sean las revoluciones políticas, las guerras mundiales, las invasiones militares, las masacres sociales, las desapariciones forzadas. Así, vemos decapitaciones, torturas, asesinatos en contextos como el mexicano, el colombiano o el peruano. Otros procesos artísticos se mencionan en este apartado, tal como las fotografías de Marcelo Brodsky, de Gustavo Germano o de Lucila Quieto.

En el segundo eje se detallan referencias a las tradiciones y los repertorios iconográficos. Allí se dan cita las producciones visuales de Ángel Valdez, Alfredo Márquez, Adriana Varejão, Miguel Ángel Rojas, León Ferrari, José Alejandro Restrepo y Juan Manuel Echavarría, recorridos minuciosamente analizados por Rosauo. En principio, la autora se apoya en conceptos sustanciales, como la alegoría y el neobarroco, ambas nociones de importante protagonismo en el arte contemporáneo. Alegorías que se topan con un pasado y un presente distópicos, de consternación y de espanto, una ecuación que subyace en el pensamiento benjaminiano con relación a la estética de la violencia. En esa línea de trabajo pueden ubicarse las propuestas de Aníbal López, Ethel Gilmour, Gustavo Monroy, Eduardo Tokeshi, Fabián Marcaccio, Natalia Iñiguez, Nadín Ospina o Maxence Denis. El semblante neobarroco que sobrevuela en estas obras (tanto de los artistas examinados en profundidad como los nombrados) adopta las formas de excesos y de citas —en esta ocasión y siguiendo al filósofo Omar Calabrese (1999)— para reescribir el pasado. En ese acto de reescribir también se activan los legados culturales, como la tradición antropófaga procedente de la etapa colonial en Brasil y de la herencia literaria de 1920. Desmembramientos, mutilaciones y descuartizamientos horrorizan a los religiosos jesuitas que imponen las enseñanzas cristianas como contraofensiva táctica. El otro lado de esta narrativa se condensa en los trabajos de Ferrari, cuya posición confrontativa bordea una

blasfemia cultural directa que se articula con un discurso descarnado sobre la violencia de la dictadura militar argentina, las torturas y las desapariciones. Ciertas imágenes científicas procedentes de la etapa colonial inciden en las prácticas visuales contemporáneas. De esta manera, los diálogos entre el pasado histórico y el presente turbulento se actualizan en nuevas formulaciones plásticas. En la última sección sobre la desmaterialización de la violencia, la autora rescata las trayectorias visuales de Enrique Ježik, Teresa Margolles y Doris Salcedo. Por un lado, recordemos que el término *desmaterialización* remite al célebre libro de Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (2004), un compilado necesario para analizar las prácticas conceptuales de entonces. Por otro, la articulación que sucede en la escena global de la condición desmaterializada con la lógica de la violencia es el punto de partida para los objetos disgregados. La abyección constituye un tema visible en aquellas proposiciones críticas que buscan el *retorno de lo real*—en palabras de Hal Foster (2001)—, un retorno que se convierte en trauma, en ruptura y en descomposición. El cuerpo se presenta como el soporte de las prácticas visuales. Como ejemplo, se puede mencionar a jóvenes artistas, como Lorena Wolffer, Regina José Galindo y Violeta Luna que han exacerbado el uso de su cuerpo para efectuar acciones polémicas.

No nos detenemos en los análisis específicos efectuados sobre las obras citadas. Todo ello ha sido prolijamente plasmado por la propia autora del libro. Los modos de leer, de explorar y de examinar las imágenes dan cuenta no solo del enorme arsenal teórico que Elena Rosauro incorpora, sino de la escritura metódica formalizada en los diferentes casos de estudio detallados en esta cartografía crítica de la violencia en Latinoamérica. Sintetizamos con algunas precisiones. En primer lugar, se han contemplado tópicos sociales, como el aumento descomunal de las muertes por narcotráfico, los feminicidios y los sectarismos mortíferos que aún perviven en nombre de la religión, cuestiones de enorme incumbencia en nuestro mundo globalizado. Segundo, se resaltan los diálogos con la historia o los contextos sociales, abarcando desde los conflictos peruanos en la guerrilla de los ochenta, el asesinato de Luis Donaldo Colosio en México o los feminicidios en Ciudad Juárez. Esa dimensión le otorga al volumen un plus político considerable. Tercero, se destaca la eficacia de la recuperación de las tradiciones culturales como antropofagia brasileña, la fotografía revolucionaria del siglo XIX o el papel del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo en el arte latinoamericano, hecho que alimenta la exploración de las obras citadas. Por último, el amplio *corpus* de documentación sobre el cual se cimienta la pesquisa le imprime un nivel de sistematicidad y de profundidad notable.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2013). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Amor, M. (1996). Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm. En G. Mosquera (Ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (pp. 247-257). Cambridge, Estados Unidos: The MIT Press.
- Berger, J. (1991). *About Looking*. Nueva York, Estados Unidos: Vintage Books.
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid, España: Cátedra.
- Escobar, T. (1996). *Arte, aldea global y diferencia*. Ponencia presentada en el Seminario Una nueva historia del arte en América Latina. Oaxaca, México.
- Fanon, F. (2009). *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid, España: Akal.
- Giunta, A. (1996). *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano*. Ponencia presentada en el Seminario Una nueva historia del arte en América Latina. Oaxaca, México.
- Lippard, L. (2004). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Madrid, España: Akal.
- Medina, C. (Ed.) (2010). *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo*.

Ciudad de México, México: Patronato de Arte Contemporáneo.

Mosquera, G. (2009). *Contra el arte latinoamericano*. [Conferencia] Córdoba, Argentina: Centro Cultural de España.

Ramírez, M. C. (1996). Beyond The Fantastic: *Contemporary Art Criticism from Latin America* Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art. En G. Mosquera. (ed.) *Beyond The Fantastic* (pp. 229-246). Londres. Gran Bretaña: MA.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: MACBA.

BOLETIN DE ARTE
Año 18 | N.º 18, septiembre 2018
ISSN 2314-2502