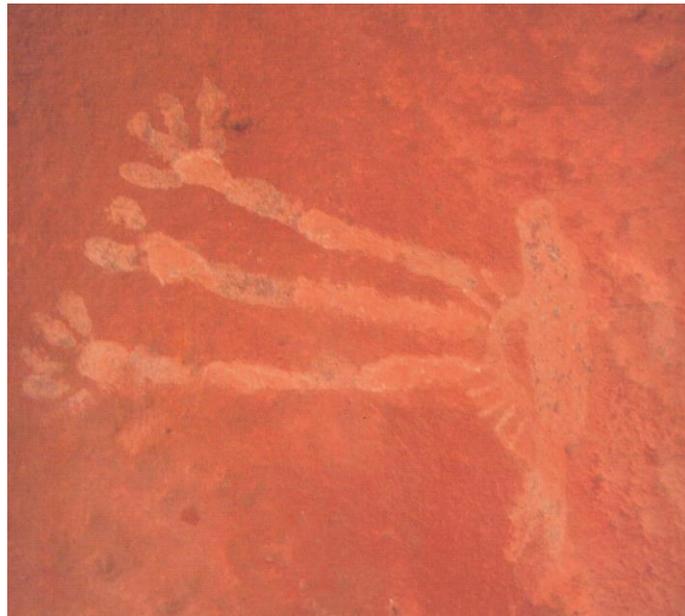


Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Bellas Artes  
Secretaría de Posgrado  
Maestría en Estética y Teoría de las Artes

**REPRESENTACIONES OLVIDADAS EN LA HISTORIA DEL  
ARTE DE LOS ARGENTINOS. EL ROL DE LOS ACTORES  
LEGITIMADORES EN LA CONFORMACIÓN DEL CAMPO  
ARTÍSTICO**



Directora: Mg. María Cristina Fúkelman

Maestranda: Lic. Jorgelina Araceli Sciorra

La Plata, marzo de 2019

A la memoria de Cruz Nilde Andrada,  
Por su luz

## INDICE GENERAL

Agradecimientos.....	5
Estado de la investigación sobre el tema.....	8
Justificación y fundamentación del problema.....	23
Objetivos.....	24
Sustento teórico y fundamentación de hipótesis.....	24
Metodología y delimitación.....	32
<b>1. Capítulo 1: La actuación de Eduardo Schiaffino en la conformación del campo de la historia del arte nacional</b> .....	<b>33</b>
1.1. El legado en el Museo Nacional de Bellas Artes.....	37
1.2. De cuáles son los indios. El caso de la Exposición Universal de Saint Louis .....	39
1.3. <i>La Exposición Universal de Saint Louis</i> .....	42
1.4. De la influencia evolucionista y positivista de fines del siglo XIX .....	44
1.5. ¿Civilización o barbarie? De la influencia de la inmigración.....	45
1.6. De la pintura y la escultura en la Argentina (1933) .....	48
1.7. Consideraciones finales.....	50
<b>2. Capítulo 2: José León Pagano y <i>El arte de los argentinos</i></b> .....	<b>53</b>
2.1. Influencias europeizantes en el pensamiento del autor.....	53
2.2. ¿Qué es el arte y quiénes los artistas para José León Pagano?.....	56
2.3. Los pueblos originarios en <i>El arte de los argentinos</i> .....	59
2.5. De la deshumanización a la humanización del arte. Diálogo entre José León Pagano y José Ortega y Gasset.....	62
2.6. Consideraciones finales.....	65
<b>3. Capítulo 3: Julio E. Payró y la <i>Historia gráfica del arte universal</i></b> ... ..	<b>68</b>
3.1. Arte nacional y producciones autóctonas.....	70
3.2. El arte prehistórico.....	71
3.3. Arte de los “primitivos actuales” .....	75
3.4. América precolombina.....	77
3.5. Concepción artística.....	83
3.6. La deshumanización del arte.....	86

3.7. Influencias de pensamiento.....	87
3.8. Consideraciones finales.....	91
<b>4. Capítulo 4: Ángel Osvaldo Nessi. Controversias y aportes en la conformación de la historia del arte argentino.....</b>	<b>93</b>
4.1. El accionar dentro del ámbito artístico .....	94
4.2. Influencias de pensamiento .....	98
4.3. Arte y autoctonías.....	100
4.4. Condicionantes contextuales.....	103
4.5. Consideraciones finales.....	106
<b>5. Capítulo 5: Reflexiones desde la Historia del Arte actual.</b>	
<b>Una ampliación de las miradas .....</b>	<b>108</b>
5.1. María Alba Bovisio.....	108
5.2. El valor simbólico-cognitivo del arte autóctono.....	110
5.3. Conceptualizaciones artísticas.....	113
5.4. Los aportes.....	116
5.5. Problemáticas actuales.....	117
5.6. Marta Penhos.....	118
5.7. La intervención del arte en la construcción de la identidad Argentina.....	120
5.8. Consideraciones finales.....	124
Conclusiones.....	126
Bibliografía citada y consultada.....	132
Fuentes electrónicas.....	138

## **Agradecimientos**

A la Universidad Nacional de La Plata y a la Facultad de Artes que en forma pública y gratuita hicieron posible mis estudios académicos.

A sus Secretarías de Ciencia y Técnica y de Posgrado, a Silvia García y Santiago Romé, por las gestiones llevadas adelante en el marco del Programa de Becas para la formación de Posgrado, que permitió la escritura de esta tesis.

A mi directora y amiga, María Cristina Fükelman, por el tiempo y los conocimientos que generosamente dedicó a esta investigación.

A Natacha Segovia y Rubén Hitz, por los saberes historiográficos compartidos.

A todos/as mis compañeros/as de cátedras, oficina y colegas por su apoyo.

En lo personal a mis padres, hermano/as y amigos/as; en especial a Eva, Ona e Ignacio por el acompañamiento incondicional.

## **Representaciones olvidadas en la Historia del Arte de los argentinos. El rol de los actores legitimadores en la conformación del campo artístico**

La Historia le debe a la escritura su condición de existencia, la permanencia a través del tiempo de fuentes y de documentos por medio de los cuales se puede reconstruir el pasado de la humanidad y salvaguardar los hechos y a los actores que han sido considerados significativos para ella. Por esto el lenguaje y sus discursos se constituyen como un instrumento de conocimiento, pero, también, de poder.

Tal como lo expresó Alexandre Kojève en sus reflexiones: "... el hombre toma conciencia de sí en el momento en que, por primera vez, dice: Yo. Comprender al hombre por la comprensión de su origen, es comprender el origen del Yo revelado por la palabra" (Kojève, 1982: 1). De este modo, en las relaciones de reconocimiento que se generan entre quienes dominan y los dominados, se establecen vínculos de supremacía que se reproducen, luego, tanto en los ámbitos cotidianos, como en los campos del saber, en términos de Pierre Bourdieu (1990)<sup>1</sup>.

En el ambiente artístico, esto ocurre en las historias del arte, los catálogos y los textos de crítica, los que funcionaron y funcionan como testimonios y archivos de artistas y de obras, así como también de los intelectuales encargados de elaborarlos. Son estos quienes visibilizan o excluyen a los agentes del medio, pero de quienes se desconocen sus criterios de selección o de exclusión. Es por ello por lo que en esta investigación se reflexiona sobre los relatos oficiales que se crearon desde la Historia del Arte<sup>2</sup> acerca de las producciones estéticas de los pueblos autóctonos del país que ocuparon un reducido espacio en la teoría del arte. Se analizan, además, las ideas que circularon sobre estas realizaciones y sobre sus creadores, quienes fueron descalificados y escasamente valorados por la disciplina.

Para el estudio de estas nociones se seleccionaron los escritos de historiadores del arte canónicos que desarrollaron en sus textos un abordaje de estas producciones y que conformaron la Historia del Arte en el país. Estos pueden entenderse como los primeros historiógrafos, entre ellos, Eduardo Schiaffino, José León Pagano y Julio Payró. Del espacio platense, se examinan los aportes legados por Ángel Osvaldo Nessi y se indaga sobre los trabajos efectuados, desde otra perspectiva de interpretación, por María Alba Bovisio y Marta Penhos, quienes problematizan y contemplan la temática en forma crítica en el presente.

Se mencionan como antecedentes de esta indagación los aportes efectuados desde el ámbito de la literatura por Ricardo Rojas, de la arquitectura los realizados por Ángel Guido y de la antropología los efectuados por Rodolfo Kusch, así como también de la corriente de

---

<sup>1</sup> Véase Pierre Bourdieu (1990), *Sociología y Cultura*.

<sup>2</sup> El uso de la mayúscula refiere a la Historia del Arte como disciplina mientras que cuando se emplea esta denominación con minúscula se la toma para indicar un período de tiempo.

pensamiento indigenista de José Carlos Mariátegui de fuerte influencia en Latinoamérica, pero no se profundiza en dichos intelectuales para no exceder las incumbencias de este análisis con la posibilidad de ampliar su estudio en el futuro.

El primer capítulo de esta tesis está dedicado a Eduardo Schiaffino (1858-1935), pintor, crítico e historiador, dado su rol destacado en la conformación del campo artístico en la Argentina. En este punto, se examina su actuación como director del Museo Nacional de Bellas Artes en el que fue promotor de concursos y de salones. Se analizan en sus escritos *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1910) y *La pintura y la escultura en Argentina* (1933) sus concepciones sobre el arte y el lugar que le otorgó en ellos a la cultura de los pueblos autóctonos, a fin de observar las posibles relaciones entre sus influencias de pensamiento, el contexto de época y sus conceptualizaciones artísticas.

El segundo capítulo da cuenta de las ideas hegelianas y crocianas presentes en el escritor, pintor, comediógrafo y crítico de arte José León Pagano (1875-1964), en el momento de escribir *El arte de los argentinos* (1937-1940). Con este objetivo, se confrontan los artículos reunidos en *Motivos de Estética* (1940), donde este crítico manifestó sus nociones sobre el arte en los capítulos: “La deshumanización del arte”, “El arte como valor histórico” y “Nuestro arte en la actualidad”. Se indaga, además, respecto de las nociones neoidealistas que se deslizan en las categorías con las que este pensador se aproximó a las manifestaciones de las comunidades ancestrales.

El capítulo tres se ocupa de Julio E. Payró (1899-1971) –pintor, ensayista y crítico de arte argentino–, por su importante trabajo en la organización y en la sistematización de la enseñanza de las artes plásticas en el país tanto desde la creación de la titulación en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires como en la fundación del Fondo Nacional de las Artes. Se examinan en su escrito *Historia gráfica del arte universal. Desde los orígenes hasta nuestros días en Europa, América, Asia, África y Oceanía* (1956) sus juicios artísticos sobre las producciones estéticas de los grupos originarios y el influjo que el arte moderno generó en estas aproximaciones como artista y teórico del arte formado en Europa.

El capítulo cuatro aborda la actuación de Ángel Osvaldo Nessi (1914-2000), especialista en historia y crítica de arte plástico, en el legado que transmitió a la disciplina desde la creación de la carrera de Historia del Arte, del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano y de su *Boletín*, en La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Se indaga en aquellas acciones que este intelectual generó desde la dirección del Museo Provincial de Bellas Artes con la intención de renovar el ámbito plástico de la ciudad y, a su vez, de impulsar a los jóvenes artistas locales. También se analizan en sus artículos sus postulados respecto del “arte nuevo” que fomentó en el espacio local y las influencias que ejercieron en sus pensamientos las ideas de renovación provenientes de Héctor Cartier y de José Ortega y Gasset. Asimismo, se rastrean en su escrito sobre la *Situación de la pintura en argentina* (1956) sus propuestas

respecto de la constitución del arte en el país y el escaso reconocimiento que le otorgó a la tradición en dicho proceso.

El capítulo cinco se ocupa de la Historia del Arte en la contemporaneidad. Aquí se examinan los escritos de María Alba Bovisio y Marta Penhos a fin de indagar en las reflexiones que estas historiadoras incorporan en el momento de pensar de manera crítica el modo en que se construyó el discurso sobre lo autóctono en la disciplina. Sus postulados se presentan como una nueva aproximación al objeto en el que se reivindican y hacen visibles las producciones estéticas originarias desde un paradigma de pensamiento que se distancia del canónico. Las autoras problematizan, además, el estado en el que se encuentran las realizaciones de los descendientes de estas etnias en la actualidad y la relación que existe entre sus productos artísticos y el mercado.

### **Estado de la investigación sobre el tema**

Se relevan en este apartado una serie de escritos que muestran cierta analogía con la temática analizada en esta tesis. Algunos de ellos fueron seleccionados por presentar una metodología de abordaje que se aleja del eurocentrismo académico y proponen una nueva mirada del “arte indígena” como es el caso de los escritos de Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar, mientras que en otros se reflexiona desde la Historia del Arte sobre la necesidad de realizar estudios específicos que analicen las producciones de los pueblos autóctonos desde categorías generadas por la disciplina, como se advierte en las investigaciones publicadas en el *Boletín de Arte*, inicialmente denominado *Boletín*, del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes.

Por ello, más allá de los numerosos escritos sobre el “arte indígena” elaborados desde la Antropología, se seleccionan aquí los estudios desarrollados por el *campo* artístico en el país y por los pensadores que lo han influenciado.

En primer lugar, se menciona el escrito de los latinoamericanos Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar, autores del libro *Hacia una teoría del arte americano* (1991). En este, los investigadores propusieron modificar la percepción de las obras americanas y destacar la importancia de un pensamiento visual autónomo y una autodeterminación estética dentro del proyecto nacional y americano. La iniciativa de estos intelectuales comprende al artista situado en un proceso histórico, puesto que, de acuerdo con lo expresado por Colombres, “... ningún arte verdadero se da al margen de todo grupo social, de un contexto cultural que le confiera sentido” (Colombres en Acha, Colombres y Escobar [1991] 2004: 9).

Por ello plantearon la necesidad de construir categorías adecuadas a las prácticas estéticas de las culturas originarias, estudiadas hasta el momento por nociones impuestas por los países hegemónicos. En palabras de estos pensadores, esta propuesta “... adoptará muchos de sus

principios y postulados, pero el conjunto será diferente, por tratarse de una teoría situada en otro espacio y al servicio de otros grupos sociales” (Colombres en Acha, Colombres y Escobar [1991] 2004: 11).

Colombres plantea como base de esta teoría americana el “arte popular” y el rito. Al primero de ellos, por su mayor grado de originalidad frente a occidente y por su condición subalterna; y al último, por constituir la máxima intensificación de la experiencia comunitaria, culminación y corolario, en términos de Ticio Escobar, del arte popular e indígena.

En el mencionado libro, Juan Acha definió el surgimiento de la historia del arte como una sucesión de objetos deslumbrantes y exclusivos. Dicha noción, surgida del Renacimiento, privilegió lo individual frente a lo social, exaltó la libertad creativa del artista y apostó al “genio”, al objeto original; alcanzó su máxima expresión con la estética idealista, la que excluyó al “arte popular” y lo desplazó al plano de las artes decorativas. Aquel se encontró ligado desde sus orígenes al orden de lo sagrado, a sus concepciones míticas y rituales, de las que no se pudo aislar, en términos de Escobar, la trama de sus significados sociales.

El programa visual que plantearon los investigadores se propuso sustraer las producciones americanas de la marginalidad y situarlas en aquel espacio de privilegio, el del arte, que se auto-otorga la cultura dominante.

Por todo lo expresado, los pensadores imaginaron que esta nueva teoría rescatará la base solidaria y compartida de la cultura popular distanciándose del idealismo estético de Occidente, otorgará mayor importancia a la acción artística que a los objetos siguiendo el modelo de la cultura popular, mantendrá alejada la idea de que la función estética es exclusiva de las obras sin fundarse en el concepto de belleza europeo ni limitar el tipo de materiales así como no podrá obstaculizar con esquemas arbitrarios y etnocéntricos el reconocimiento de las distintas especificidades culturales de la región.

De Ticio Escobar también se menciona su libro *La belleza de los otros* (1993), en el que el pensador desarrolló otro tipo de estudio de las producciones autóctonas americanas. El crítico, docente y curador de arte realizó una descripción detallada y actualizada del “arte indígena”<sup>3</sup> del Paraguay.

La obra consta de cuatro capítulos, dos anexos finales y un apartado con fotografías a color. Posee, además, un glosario y dos mapas en los que figura la distribución geográfica de los grupos analizados.

Este trabajo, resultado del estudio etnográfico que llevó adelante el autor con las comunidades guaraní, matabo, enlhet-enenlhet, guaykuru y zamuco, tuvo el objetivo de destacar la presencia de los “universos expresivos” generalmente no inventariados en el patrimonio artístico de su país y sugerir una nueva mirada sobre ellos. Entre estos, Escobar abordó las fabricaciones de

---

<sup>3</sup> Se entrecomilla el sintagma, pues resulta de la definición con la que Ticio Escobar se refiere a las producciones de los grupos autóctonos.

cestos, hilados, tejidos, cerámicas, esculturas en madera, grabados, dibujos, pinturas corporales y tatuajes, arte plumario, gargantillas, pulseras, tocados y vestimentas de estas culturas desde una mirada que se alejó de los cánones occidentales sobre lo bello y se centró en el sentido y la significación de estos elementos en el interior de las etnias. Por ejemplo, en el primer capítulo, el investigador narró la experiencia que vivió con Túkele, cacique de la comunidad ishir de Peichiota, cuando este confeccionaba una muñequera para una ceremonia. Esta realizada con plumas de colores –verdes, amarillas y rojas, con algunas franjas negras–, poseía un sentido estético a la vez que uno simbólico ya que existía una vinculación entre la aplicación del rojo en la pieza y el resplandor de ciertos seres sobrenaturales que representarían al cacique en el círculo ceremonial además de identificarlo como miembro del clan.

Escobar describió el adorno como una pieza hermosa y sugerente, la cual “... estremecida sobre el brazo rudo de Túkele, habla de pájaros y de dioses, de nombres secretos, de dulcísimos frutos del bosque, de serpientes de coral, del pulso flamígero de ciertos seres míticos” (Escobar, [1993] 2015: 28). Enfatizó el autor el sentido utilitario de estas obras cuestionándose asimismo si podían entenderse como un objeto artístico cuando en él conviven la belleza, el culto y su dimensión social.

También analizó Escobar el uso y la fabricación de las máscaras, la función del canto y de la danza para sus rituales, sus ritos (de iniciación, guerra y caza) –que en algunos casos presencié y en otros testimonié por medio de sus informantes–, el sentido comunal de las fiestas, sus chamanes y sus mitos, entre otros aspectos que utilizó para el análisis de estas obras. En este estudio el investigador destacó, asimismo, las técnicas, los materiales y los aspectos estéticos de las piezas desde una concepción amplia y con categorías adecuadas al objeto investigado. Enfatizó, además, sus símbolos e implicancias míticas y la importancia cultural de estas creaciones para sus contextos.

Junto a Oleg Vysokolán, el investigador consideró a su vez, el estado actual de estas creaciones y reflexionó sobre los conflictos que la modernidad capitalista ocasionó en ellas. Problemas que, según estos autores, provocaron resultados ambivalentes: por un lado, los esfuerzos de adaptación y cambios para sobrevivir al avance del frente neocolonial, y, por otro, las reacciones que animaron los repertorios simbólicos de las comunidades.

Indicaron tres factores básicos como quebrantos actuales de la tradición. El primero de ellos, los desplazamientos que debieron realizar estas culturas hacia la ciudad provocados por el avance de las empresas multinacionales que talaron o invadieron con agrotóxicos los territorios cercanos. Situación que aniquiló sus tradiciones y sus creencias, y sumergió a estas culturas en una situación de marginalidad y de pobreza agravada por la aplicación de políticas inapropiadas. El segundo factor se relacionó con la incorporación de nuevas técnicas, imágenes y materiales de procedencia industrial que sustituyeron el uso interno de la alfarería y provocaron el

desplazamiento de esta para su comercialización. Como tercer agente, señalaron los autores el accionar de la evangelización misionera que afectó la creencia de ciertos mitos y rituales.

Las prácticas de restitución, invención y préstamo que surgieron a mediados de la década del sesenta en las etnias del Chaco y la Región Oriental, como alternativas económicas de subsistencia en las que se realizan piezas para su comercialización en el mercado y no para su uso interno, se convirtieron en una nueva problemática para el “arte indígena”, si se entiende, de acuerdo con lo expresado por estos autores, que en este lo estético traduce cosmovisiones propias y sistemas no capitalistas de producción.

Ante esta situación, Vysokolán y Escobar se cuestionaron respecto de lo que sucede cuando estas producciones dejan de ser consumidas por la comunidad y aparecen cada vez más solo convocadas por coleccionistas, museos, galerías de arte, tiendas tipicalistas, antropólogos, fotógrafos y turistas. Los autores reflexionaron frente a esto que ello no significa la muerte del “arte indígena” pese a que lo producido por estas etnias pasa a depender de su valor de cambio y ya no del valor de uso. Sobre esto afirmaron: “Los indígenas no dejan de ser tales ni dejan de ser artísticas sus producciones porque las condiciones de su historia cambian. El arte es, justamente, una de las maneras de acusar esos cambios y anticipar otros tiempos en clave de forma y expresión, mediante oscuras maniobras que renuevan el sentido” (Escobar, [1993] 2015: 386).

En la Argentina, la Dra. Leticia Muñoz Cobeñas escribió el libro *Arte indígena actual. Historia, problemas y perspectivas* (1987), resultado de su trabajo de campo para la acreditación del título de licenciatura en Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, ámbito en el que actualmente se desempeña como docente de grado y de posgrado.

Su estudio, realizado sobre la base de una apoyatura filosófica y antropológica, se ocupó de las diferentes problemáticas existentes acerca del “arte indígena” en el presente. Sintagma este que cambió por el término “mestizo” para dar cuenta de las modificaciones ocurridas a lo largo del tiempo en el grupo étnico indagado.

El objetivo de su exploración consistió en revalorizar los objetos plásticos realizados por estas culturas no solo por su importancia estética, sino también por su significación social, y tuvo como finalidad el estudio histórico de ellos y sus implicancias estético-culturales en la actualidad. Al respecto, afirmó Muñoz Cobeñas que la escasa interpretación y análisis efectuados sobre la temática respondieron, y aún responden, a principios filosóficos y estéticos europeos que constituyen un verdadero obstáculo en la investigación de estos pueblos. Por ello, propuso su escrito como un aporte para el tratamiento de esta problemática.

En tal sentido, la historiadora del arte basó su análisis en la observación y aplicó un abordaje sincrónico y diacrónico de los pobladores nortños.

En el primer capítulo referido a “Su producción cultural”, la autora tomó de Alberto Rex González el criterio de selección de las piezas examinadas y estableció las provincias de Salta, Jujuy, Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero y la Rioja (en la Argentina) como principales centros de hallazgos arqueológicos de las culturas agro-alfareras. Realizó la pensadora una clasificación taxonómica y analítica, y propuso una metodología diferente a la estructuralista por considerarla inapropiada para el estudio de las ciencias humanas.

Enfatizó Muñoz Cobeñas la necesidad de rechazar en su estudio un esquema unilateral de evolución histórica que entiende a las culturas como “atrasadas” o “adelantadas” frente a un estadio de progreso al cual deberían llegar. Por el contrario, su punto de partida fue el relativismo cultural. En ese sentido, cambió el concepto de “primitivo” por el de “no europeo” para distanciarse de las concepciones evolucionistas.

Posicionada desde estas nociones, la autora realizó una síntesis en tiempo y espacio de las culturas abordadas que tuvo en cuenta las características de sus realizaciones, fundamentalmente las cerámicas del período Temprano, Medio y Tardío del Noroeste Argentino (NOA), y especificó sus materialidades, técnicas, ornamentaciones y funciones.

En el segundo capítulo denominado “Testigos culturales”, Muñoz Cobeñas planteó un examen iconográfico de las obras y una visión sociológica para su estudio. Mencionó la inexistencia de una estética sistematizada que observe estas creaciones con ojos propios, por lo que se propuso realizar con su indagación un aporte a esta temática. Con esta finalidad, afirmó que “... partiendo siempre de una nueva estética, no europea, debemos considerar que en el arte precolombino las obras culturales se imponen muchísimas veces por su carácter no bello, en el sentido otorgado por la estética tradicional” (Muñoz Cobeñas, 1987: 29).

Destacó la investigadora la relación del hombre con la naturaleza que se plasmó simbólicamente en estas expresiones, la importancia del artista-chaman como intermediario entre la deidad y lo sobrenatural, y la trascendencia del mito como una constante humana.

También se ocupó la autora de los motivos de las piezas entre los que encontró la presencia del jaguar como forma recurrente, a veces descompuesto en garras, manchas, etcétera. Examinó, además, las imágenes duales del reino natural y del reino cultural, la debilidad y la fortaleza; el sacrificador, los suris, las cruces, las anfisbenas, los monos, los batracios. Dentro del lenguaje plástico, destacó su aspecto abstracto y expresivo, simbólico y religioso, la aparición de lo geométrico presente en las guardas, los puntos y las líneas, el elemento dual: ojos abiertos y ojos cerrados; hombre y jaguar, entre otros.

Por último, problematizó el “Estado actual del arte popular” y enumeró sus cambios respecto de la producción cerámica: si antes el arte estaba unido a la vida, dirá que ahora es un objeto decorativo realizado por artesanos para su venta con la existencia de *marchands* e intermediarios, ya no chamanes. El contenido simbólico que portaban estos objetos para la

comunidad se redefine en piezas arqueológicas, dado que el pueblo se encuentra desvinculado de la manufactura actual. El destino de ellas resulta el mercado o la atracción turística.

Esta actividad alfarera, según lo observado por Muñoz Cobeñas, decayó en los últimos años y con ello, el culto a sus deidades. El consumo de estas piezas se apropió de lo tradicional, reorganizó el significado del arte de “los antiguos” y creó objetos cuya significación resultó desconocida para sus realizadores y para su población. Como salida a esta situación, la autora propuso el surgimiento de una nueva iconografía que se gestara desde adentro, de las necesidades de los naturales de la región.

En la misma Facultad de Bellas Artes, se advierte una preocupación en ciertos investigadores por repensar el modo en que la Historia del Arte se vinculó con estas manifestaciones estéticas. Inquietud que se encuentra presente en los *Boletines* publicados por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de esta unidad académica. Entre estos artículos, se pueden encontrar algunos trabajos que propusieron una relectura y revalorización de los objetos autóctonos desde estudios concretos que hicieron visibles estas creaciones y a sus hacedores.

El primer *Boletín* que se editó durante la dirección del Instituto del Dr. Ángel Osvaldo Nessi se terminó de imprimir el 20 de diciembre de 1977. De pequeño formato (22 cm de alto por 17 cm de largo), presentó solo tres artículos: “La crítica argentina”, escrito por Ángel Osvaldo Nessi; “Actualidad de la relación interdisciplinaria en los estudios sobre el arte”, de Rosa Ravera; y “Arte precolombino y metalurgia: algunas reflexiones acerca del Disco de Lafone Quevedo”, de Néstor Candi. Este último propuso un análisis exhaustivo de la pieza construido desde la disciplina, puesto que, según el autor, este ámbito “retaceó” su colaboración en el estudio del tema debido al “complejo” y “riesgoso” abordaje que conlleva y privó a su entender, “... de su valioso aporte interpretativo y de las conclusiones que podrían extraerse por aplicación de su actual y rigurosamente probada metodología analítica” (Candi, 1977: 24). Por lo que intentó contribuir al estudio de estas obras desde el *campo* artístico.

En este artículo, el investigador analizó el Disco de Lafone Quevedo y las recurrencias que encontró con el Disco de Beni, la Placa de Tolombón y el Disco de Casabindo. Del primero de ellos, elaboró una interpretación iconográfica de sus motivos. Reconoció en el centro la figura de un antropomorfo rodeado por dos felinos en la parte superior y dos iguanas o lagartos, en la inferior. Advirtió como recursos plásticos de la obra: el uso de la línea y del punto, el empleo de figuras planas por proyección de punto y línea con sus derivaciones de suma y resta, la aplicación de texturas y tramas y el empleo de la ley de la Gestalt, la eliminación de formas espaciales volumétricas, los agrupamientos por intervalo, textura, etcétera, la existencia de una perspectiva jerárquica por tamaño y ubicación, una factura técnica en relieve y una mínima relación figura-fondo. Analizó, además, las características de la imagen desde su construcción frontal, su planimetría y elaboración simétrica axial; y destacó, asimismo, su alejamiento de la

representación mimético-naturalista. Particularidades estas que encontró en el resto de las piezas, como una constante.

Candi halló en el Disco de Beni semejante representación. Un personaje antropomorfo ubicado en posición central con los atributos del sacrificador: hacha y tumi. Alrededor de este, encontró una pareja de pájaros, en apariencia guacamayos, mientras que la textura de los brazos le refirió a la presencia de iguanas o lagartos.

Respecto de la Placa de Tolombón, originaria del Valle Calchaquí, el autor destacó la ubicación de un personaje emplazado en el centro que, adornado con tocado, collar y tumi, se representó flanqueado por felinos a la altura de los hombros, por aves a los lados del cuerpo y por cruces en el sector inferior. Similar composición halló en el Disco de Casabindo, objeto compuesto por una cabeza apenas delineada rodeada de siluetas zoomorfas, en apariencia felínicas.

Candi concluyó esta investigación afirmando que los elementos contextuales presentes en estos objetos pueden ser variados en tipo y distribución –hachas, tumis, collares, aros, tatuajes, etc.–, mientras que sus elementos fundamentales mantuvieron similar organización, lo que indicaría la existencia de una estructura plástica constante en las áreas de dispersión de donde las piezas provinieron.

El análisis de este autor aportó a la Historia del Arte un estudio comparativo de las obras con el que demostró la disposición de ciertas recurrencias iconográficas en los objetos, cuestión que resultó novedosa para la disciplina y que a su vez sumó una mirada desde el campo artístico que puntualizó sus elementos plásticos y formales.

En el *Boletín* N.º 7, de octubre de 1985, se publicó el artículo “Los suplicantes del Museo de La Plata”, escrito por Juan Cristian Herrero Ducloux y Elizabeth Sánchez. Los autores sostuvieron en él que dichas esculturas fueron las de mayor valor del pasado indígena y aun del arte escultórico nacional. Lamentaron, asimismo, la escasa información existente sobre las obras desde la teoría del arte y observaron que su estudio no ha salido del campo de la Antropología, motivo por el cual plantearon una contribución desde la disciplina en la difusión del conocimiento de estas obras “tan injustamente relegadas”.

Los pensadores partieron del estudio de los suplicantes N.º 6188, N.º 2017, N.º 2053, N.º 1928, N.º 2070, N.º 5920, N.º 2076, N.º 2150 y N.º 919, de la cultura Alamito en poder del Museo de Ciencias Naturales de La Plata y de la colección Guido Di Tella, provenientes la mayoría de ellos del norte de Catamarca, del Departamento de Andalgalá y en un caso del de Paclín.

Del abordaje de los diferentes casos, Herrero Ducloux y Sánchez propusieron distinguir las características comunes de las esculturas para llegar a conclusiones de validez general. Los autores reconocieron en ellas que el material de piedra dura con el que se confeccionaron fue previamente tratado con martellina, una especie de masa, y pulidos luego con arena. Calificaron de interés estético los vacíos incorporados en la composición, describieron la disposición

vertical de estas figuras y las partes de sus elementos básicos divididos en cuerpo, extremidades y rostro, el que mira hacia arriba sin llegar a conformar, según los autores, una verdadera cabeza.

Advirtieron Herrero Ducloux y Sánchez que la propiedad que dominó el objeto fue la continuidad de líneas curvas cerradas sobre sí mismas y de espacios vacíos que pueden leerse como uno solo de gran riqueza expresiva. En cuanto a la elaboración de estas esculturas, destacaron su factura artesanal, comunitaria y simbólica. Acorde a la estructura formal de algunas piezas, los investigadores pudieron establecer algunos subtipos caracterizados unos por su lateralidad, horizontalidad y compacidad, y otros por el uso activo de los espacios vacíos y su ritmo de rotación centrípeta.

Además, resaltaron su posible contenido mágico-religioso y su probable vinculación con cultos astrales; y destacaron la emoción de sus creadores frente al material y al símbolo, aspecto que les permitió calificarlos como “verdaderos artistas”.

Por último, reflexionaron sobre la actitud de asombro y de descubrimiento con la que la sociedad argentina se aproximó al “arte indígena”, por lo que propusieron con este artículo contribuir con una primera etapa de conocimiento sobre estas obras para propiciar luego una fase de discusión y de asimilación.

A partir del año 1993, la publicación cambió su nombre a *Boletín de Arte*. El N.º 10 presentó numerosos cambios en su diseño y en las temáticas de interés. Se amplió su tamaño (27, 5 cm de alto por 22 cm de largo) y se incorporaron en la portada algunos motivos indígenas. La publicación fue dirigida por Ricardo González y se conformó de un consejo editor que contó con la presencia de los docentes-investigadores Alfredo Benavídez Bedoya (director del Instituto de Historia del Arte), María de los Ángeles de Rueda y Daniel Sánchez, todos con lugar de trabajo en la Facultad de Bellas Artes.

Los títulos que se publicaron en este número fueron variados. Vinculados a la temática trabajada en esta tesis, se pueden mencionar: “Los intentos por la creación de una estética nacional. La obra inicial de Héctor Greslebin (1915-1930)”, de Daniel Schávelzon y Beatriz Patti; “Análisis de una colección de cerámica erótica mochica”, de Silvina Cordero, Sergio Moyinedo y Daniel Sánchez y “Los pueblos misioneros de la antigua provincia jesuítica del Paraguay. Utopía de convivencia y trazados urbanos en la América Colonial”, de Cristina Elena Ratto.

El Director del Instituto de aquel momento, Alfredo Benavídez Bedoya, declaró en el prólogo del boletín que esta edición representaba una nueva etapa de la institución en la que se perseguían como objeto de estudio e investigación todas las expresiones artísticas del pasado precolombino, la época colonial y el presente.

En el artículo de los arquitectos Daniel Schávelzon y Beatriz Patti, se exaltó la figura del teórico, diseñador, arquitecto y escultor Héctor Greslebin, por sentar las bases de la

interdisciplina entre la arqueología, la historia de la arquitectura, las artes plásticas y las decorativas.

Greslebin adhirió al movimiento neoprehispánico que en el país se vinculó con el neocolonial, el que reivindicó los “altos valores” del arte y de la arquitectura prehispánica con apoyo teórico en el pensamiento euríndico de Ricardo Rojas. Otros arquitectos que se relacionaron con esta corriente fueron Vicente Nadal Mora, quien escribió sobre ornamentación indígena y su posible aplicabilidad al arte moderno; Ángel Guido, autor de *Redescubrimiento de América en el arte*, y Martín Noel. Estos intelectuales intentaron encontrar en el pasado los orígenes de un estilo nacional o americano. Sus postulados mostraron, a su entender, un proceso tardío de crítica al academicismo y una necesidad por penetrar la historia propia.

Mencionaron los autores que los emprendimientos de Greslebin partieron del arte precolombino y desarrollaron un estilo neoprehispánico, con características eclécticas, como se puede advertir en el diseño para el Mausoleo Americano, un conjunto urbano mortuario que incluyó arquitectura, escultura y pintura; como también un boceto que efectuó en colaboración del escultor Luis Perloti, con lineamientos de origen tiahuanacota. Asimismo, resaltaron los investigadores la producción de Greslebin para casas realizadas con fachadas neoprehispánicas e interiores modernos como las que produjo entre los años 1924 y 1929 en Arredondo 2670, Fernández 2936 y Palpa 2312.

Los arquitectos consideraron numerosos los aportes que esta figura legó al conocimiento y a la valoración del pasado americano. Mencionaron sus investigaciones sobre iconografía del “arte indígena” nacional, arquitectura colonial, túneles coloniales, preservación y restauración de edificios históricos. En el área de la arquitectura precolombina, publicó estudios sobre Tambería del Inca, cuyos dibujos y técnicas, en palabras de estos autores, no han sido aún superados.

Silvina Cordero, Sergio Moyinedo y Daniel Sánchez, en el artículo “Análisis de una colección de cerámica erótica mochica”, destacaron la importancia comunicacional de los objetos precolombinos como captadores del “cosmos ideológico” de sus creadores. En relación a este, los historiadores profundizaron sobre los paradigmas desde los cuales se los ha descifrado y mencionaron la existencia de tres posturas respecto de su abordaje: la coleccionista o museográfica tradicional que destaca los objetos en “sí” y valora sus cualidades acorde a los patrones estéticos del observador; la contextualista y la que elabora distintos discursos sobre el objeto a partir de la experiencia del espectador partiendo de la inexistencia de un significado verdadero. Para la realización de este estudio los investigadores desarrollaron algunos aspectos de cada una de ellas.

La investigación consistió en el análisis de 34 cerámicas eróticas pertenecientes a las culturas Moche y Chimú que se encuentran en el Museo de Ciencias Naturales de la Plata. Para el estudio del significado de las mismas, los historiadores emplearon la metodología de Anne

Marie Hocquenghem pero indicaron la imposibilidad de efectuar en las piezas un análisis iconológico debido a que fueron despojadas de su medio -provinieron de la colección Muñiz Barreto-. No obstante ello los historiadores realizaron un estudio pre-iconográfico e iconográfico de los objetos. Para este último se basaron en información recopilada de: Hocquenghem, Federico Kauffman Doig, Elizabeth Benson y Rafael Larco Hoyle.

Como características de estas obras, los autores comentaron la utilización de tres o dos colores, a veces también monocromos en las piezas moches y del negro monocromo con decoración incisa en las chimúes. En estas mencionaron la elaboración de escenas de actos exhibicionistas, masturbatorios o de coito humano, animal y humano-animal. También apreciaron la aparición de personajes con arrugas o muecas, una figura mítica -Ai-apaec-, una presencia femenina con medallón en el tocado y pechera y la utilización del motivo de líneas quebradas y el de ola en la decoración incisa o pintada. Observaron además la presencia naturalista, antropomorfa y zoomorfa en sus representaciones.

Sostuvieron los historiadores que estas creaciones se realzan por su carácter erótico y por mostrar prácticas sexuales consideradas pecaminosas por un discurso moral, o perversas por el científico. Respecto de esta cuestión, ellos problematizaron sobre el accionar de los museos quienes sometieron al conjunto de estas cerámicas a diversos dispositivos de diferenciación y marcaron la existencia de “Salas especiales con tarifas especiales; segregación, señalamiento y remarcación de la diferencia. Pero también ocultamiento, dilación y olvido” (Cordero, Moyinedo & Sanchez, 1993: 96). Sobre este asunto observaron que dicho ocultamiento tentó al fracaso del museo como generador de discursos de sentido pues, por un lado, condenó a estas piezas a servir a la interpretación arqueológica mientras por otro, se las sustrajo de la mirada pública acusadas de un sentido que nunca presentaron. Afirmaron estos pensadores que, en ellas, lo erótico no fueron las piezas, sino la lectura que sobre ellas el discurso científico realizó “... lectura en la que –más allá de cualquier reconstrucción histórica- actualizamos contenidos de la sociedad occidental moderna y participamos, a través de los dispositivos de diferenciación que someten a la cerámica Mochica, de un juego obstinado de ocultación y descubrimiento” (Cordero, Moyinedo & Sanchez, 1993: 97).

Los autores concluyeron su escrito sosteniendo que esta posición científica frente al objeto se contrapuso a la fascinación que por ella sintió su público curioso.

El texto de la Lic. Cristina Elena Ratto denominado “Los pueblos misioneros de la antigua provincia jesuítica del Paraguay. Utopía de convivencia y trazados urbanos en la América Colonial”, se desprendió de un proyecto mayor que inició el arquitecto Graziano Gasparini junto al Dr. de la Riestra, con el objetivo de confeccionar una nueva historia general de la arquitectura colonial de Iberoamérica entre los años 1500 y 1800. Para su preparación la

investigadora realizó estudios de campo en las reducciones de Trinidad, Jesús y San Ignacio Miní.

El propósito de esta historiadora del arte consistió en avanzar hacia una reflexión historiográfica que problematice algunos lugares comunes de la historia de la arquitectura del período colonial en Iberoamérica y, en particular, la discusión existente sobre las definiciones e interpretaciones del trazado urbano de las misiones. Para ello, Ratto empleó estrategias metodológicas de investigación referidas al análisis arquitectónico y urbanístico.

En su estudio, la autora criticó el modo en que la disciplina abordó estas reducciones desde una visión romántica sin reflexionar, a su entender, respecto de la concepción que los jesuitas tuvieron sobre ellas y del rol que las mismas ejercieron en los nativos. En ese sentido, la historiadora enfatizó el uso del término de aculturación para su análisis y afirmó que: “Las misiones, concebidas como reductos de un orden social igualitario, armónico y tolerante, implican una idealización de la época colonial, enraizada en las crónicas misioneras [...]. ‘Sometimiento’ e ‘imposición’ serían las palabras adecuadas” (Ratto, 1993: 110).

La investigadora también problematizó la imagen construida de los “abnegados” y “desinteresados” misioneros que habrían luchado a favor de la “condición humana” del nativo. En contraposición a ello, afirmó que los treinta pueblos que formaron parte de la Provincia Jesuítica del Paraguay debían ser entendidos en el marco de la ideología política y religiosa de la Contrarreforma y como instrumento al servicio de la conquista y evangelización de América. Desde una mirada crítica analizó la carencia de investigaciones referidas al impacto que podría haber ocasionado el regreso de aquellos originarios que, escapados de las misiones, llevaron consigo los elementos culturales ajenos a sus grupos de pertenencias.

Por último, Ratto señaló que los rasgos de tolerancia cultural que se exaltó de estos religiosos, los permisos por preservar algunos rasgos culturales “indígenas”, en realidad, fueron funcionales a la evangelización. Sobre ello mencionó: “... el ‘sistema misional’ [...] parte de una ideología que, si bien fue consecuencia de una posición ‘ética’ y ‘moral’ frente a los problemas de la conquista y colonización, desde su etnocentrismo jamás pudo concebir una relatividad cultural que permitiera intercambios o una cierta permeabilidad” (Ratto, 1993: 111).

El *Boletín de Arte* N.º 11, de noviembre de 1995, mantuvo el formato del número anterior y tuvo una extensión de 131 páginas. En esta oportunidad, los artículos que se pueden mencionar en vinculación con este estudio fueron: “Kusch y lo específico del ‘estar’ americano”, de Roberto Fernández; “El camino de la indeterminación: sobre la aguada y sus fantasmas”, de María Florencia Kusch, y “Anotaciones para una estética de lo americano”, de Rodolfo Kusch.

En este último, el filósofo y antropólogo, creador de los libros *América Profunda* (1962) y *El pensamiento indígena americano* (1970), propuso una estética de lo americano que excluyera la forma y el placer en pos de lo amorfo y lo tenebroso. “Un arte de la vida o de lo tenebroso que

se califica como popular e involucra peyorativamente lo gauchesco y el folklore y, el otro, el arte oficial de tipo formalista” (Kusch, 1995: 114).

Planteó Kusch que lo americano –de igual modo que para el indígena– resultó ser el espacio y por ello destacó el compromiso geográfico que representaron creaciones como el Juan Moreira, el Martín Fierro y el Tango, en tanto extensión que aproximan, a su entender, la experiencia de la monstruosidad indígena.

Respecto de la cuestión “indígena”, expresó que “Lo indio en el ámbito de la visión, del mundo occidental, no tiene ninguna validez política, social o artística, [...] por lo tanto se lo relega al museo como algo monstruoso y aberrado” (Kusch, 1995: 101). En contraposición a ello, el autor concibió el “arte indígena” como un antecedente del arte americano.

Para finalizar este relevamiento, se menciona el escrito “Estereotipos en la imagen del indígena chaqueño. Un pasaje de la pintura a la fotografía”, que se publicó en el *Boletín de Arte* N.º 14, del año 2014, con autoría del historiador del arte Joaquín Ponzinibio. En esta ocasión, el boletín tuvo formato digital y se publicó bajo la dirección del Instituto de la Mag. María Cristina Fükelman. En esta nueva etapa, su equipo editorial se conformó por las docentes investigadoras Florencia Suárez Guerrini, Berenice Gustavino y Natalia Matewecki.

En el escrito, Ponzinibio problematizó el rol que cumplió la pintura, y con posterioridad la fotografía, en la construcción del imaginario acerca de los grupos autóctonos del Chaco. Sostuvo este historiador que la representación del “indígena” chaqueño en el ideario de la nacionalidad argentina tuvo un desarrollo histórico signado por apreciaciones que tendieron a hacer de su imagen un “otro” cultural. Para este análisis, abordó tres obras de Juan León Pallière – “Indios del Gran Chaco” (1864-65), “Tobas indios del Gran Chaco” (1864-65) e “Invasión de indios” (1864-65) –, cuya producción no escapó, en palabras del autor, del tópico romántico del exotismo, postura que quedó plasmada, a su vez, en el diario de viaje del artista.

De acuerdo con las afirmaciones de este investigador, la importancia que Pallière le confirió al paisaje entró en consonancia con la idea generalizada de América como un territorio virgen a la espera de la civilización y del progreso.

Ponzinibio sostuvo que la fotografía ingresó a la escena junto a las campañas militares. En 1885, se publicó una edición del diario *La campaña del Chaco*, de Benjamín Victorica (1885), que presentó veintidós fotografías de Luis Perotti. Afirmó este pensador que en estos registros se observó el tema de encuadre “la chusma” que se generalizó durante el período de luchas militares y de conquistas (1880-1911). Según este autor, también los franciscanos hicieron uso de la fotografía para mostrar una versión del indio civilizado –apenas anterior al crecimiento de las grandes industrias– que buscó justificar el rol de los frailes en la región. Posteriormente, los registros utilizados en relevamientos para estudios antropométricos y somatológicos se centraron en la anatomía de sujetos retratados desnudos de frente y de perfil.

Aseguró el historiador que el uso que le otorgó la etnografía al registro fotográfico propició composiciones y poses notoriamente forzadas. Entre ellas, destacó las imágenes de Otto Moessgen.

Hacia la década del veinte, las imágenes ya tomadas sobre los originarios pasaron a ocupar el lugar de las postales nacionales que consolidaron el imaginario del autóctono como un salvaje peligroso. Supuesto que justificó, acorde a lo expuesto por el autor, las posteriores matanzas en los ingenios forestales. La masacre más conocida fue la ocurrida en la reducción Napalpí, donde se estima que murieron más de doscientos nativos.

Para finalizar, este investigador deliberó respecto de los prejuicios ya instalados sobre las etnias chaqueñas que se reprodujeron a lo largo del tiempo y que continúan aún vigentes. Sobre ello, aseguró que “En la actualidad, estas comunidades resultan invisibles ante los ojos de quienes aún buscan los tópicos exóticos de lo indígena” (Ponzinibio, 2014: 80).

Otros trabajos que presentan cierta conexión con las reflexiones de esta tesis son los efectuados por las historiadoras del arte María Alba Bovisio y Marta Penhos, quienes realizaron importantes estudios sobre el accionar de la disciplina en la construcción de los discursos oficiales acerca de las manifestaciones estéticas de las culturas autóctonas. Entre sus escritos se puede mencionar el titulado “La invención del arte indígena en la Argentina” que se publicó en el libro *Arte Indígena. Categorías, prácticas, objetos* (2010a) y “Arte, herencia y latinidad” (2010b). En ambos artículos, se indaga respecto del uso histórico del concepto sobre el “arte indígena” en los ámbitos de la arqueología, el campo artístico y el mercado. En ellos, las autoras problematizaron además acerca de las disputas puestas en juego en el entendimiento de esas expresiones.

Las pensadoras también incorporaron a este debate la pregunta por el uso adecuado del término de “latinidad” para definir la herencia e identidad cultural de los países cuyas lenguas oficiales en América provienen del latín, pues, según sus consideraciones, esta categoría uniformiza las diferencias étnico-lingüísticas y la historia de aquellas. Sobre lo que se preguntaron: “¿Da cuenta real la “latinidad” de la diversidad mestiza y barroca de las culturas americanas colonizadas por España y Portugal y del aporte de las culturas indígenas? ¿Sabemos quiénes somos a través de la latinidad?” (Bovisio & Penhos, 2010b: 413).

El análisis se remonta al sentido que el “arte indígena” tuvo para los primeros arqueólogos del NOA: Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Juan Ambrosetti, los que destacaron la importancia de las piezas arqueológicas como documentos históricos y de las imágenes en tanto portadoras de mensajes simbólicos. Mencionaron también de aquella época el catálogo realizado por Salvador Debenedetti para la exposición de la colección Muñiz Barreto que se efectuó en París, en el año 1931. En aquella oportunidad, se pudo apreciar el doble valor científico y artístico que el investigador le otorgó a las piezas mientras que al mismo tiempo las ubicó en el

plano de las “artes decorativas”. En su texto, indicaron las autoras, se incluyeron aquellas obras que respondieron a la lógica de las “grandes civilizaciones”, pero entendidas como “artes menores”. Para estos arqueólogos, las producciones plásticas de los descendientes de aquellas etnias no constituyeron un tema de interés.

En aquel tiempo, la organización de las colecciones de arte prehispánico se rigió por un sentido evolucionista que entendió el arte europeo como culminación del proceso civilizatorio, mientras que ubicó la producción prehispánica en una etapa primitiva de la historia humana. Las piezas fueron entendidas luego como un “fósil-guía” para el registro arqueológico que desestimó su información iconográfica.

Por su parte, la historia del arte académica no otorgó, según palabras de estas pensadoras, demasiada importancia al arte indígena del pasado ni del presente. Las autoras sostuvieron que, frente a esta cuestión, la disciplina adoptó dos actitudes: o bien rescató los valores estéticos de estas obras dejando de lado su implicancia histórica y cultural, o bien las consideró de menor valor que las de la América Nuclear. Tal como lo manifestaron Eduardo Schiaffino y José León Pagano en sus textos; el primero de ellos, al considerar que los objetos de las culturas del pasado solo alcanzaron un desarrollo artístico homologable al de la cerámica griega arcaica, mientras que el segundo encontró el arte diaguita similar al de la Edad de Bronce europea (Bovisio & Penhos, 2010b).

El segundo momento que examinan las autoras fue el que surgió a fines de los años veinte y que tuvo como eje el ser nacional y la reivindicación del pasado autóctono desde el campo artístico. Como figuras emblemáticas de esta corriente, las historiadoras mencionaron al escritor Ricardo Rojas y al arquitecto Ángel Guido.

En *Eurindia*, Rojas rescató el pasado indígena como base para la cultura nacional al impulsar el conocimiento artístico e histórico de estas comunidades. Promovió este escritor una estética nacional y americana, y reivindicó el mestizaje; mientras que, en el *Silabario de la Decoración Americana* (1930), indicó que se debía conciliar la emoción indígena con la técnica europea y extender la nacionalidad artística a todo lo americano.

Con relación a Ángel Guido, señalaron las investigadoras sus aportes legados en el *Redescubrimiento de América en el Arte* (1944), texto en el que dio cuenta del “arte mestizo” como la resultante de la unión entre una base barroca y una “voluntad de forma indígena” que como resultado produjo el arte propiamente americano.

Las autoras destacaron de estos intelectuales que “... no solo afirmaron la existencia de un arte indígena, entendido como arte prehispánico, sino que lo señalaron especialmente como fuente para la construcción de un arte nacional y moderno, que consolidara una estética americana” (Bovisio & Penhos, 2010b: 426-427).

Pero pese al rescate que estas figuras realizaron sobre las raíces autóctonas argentinas, las historiadoras observaron que no fue en la cultura originaria del presente donde hallaron el valor

nacional de sus producciones, sino en las del pasado remoto y además encontraron en las obras del arte colonial expresiones genuinas de un mestizaje “feliz”.

Posteriormente a este período, Bovisio y Penhos continuaron su análisis con la implicancia que tuvo el “arte indígena” en los constructivistas de la Escuela del Sur y destacaron en este proceso la labor del uruguayo Joaquín Torres García, artista en el que aparece la integración de los valores plásticos y mágico-rituales de aquel arte. Estos ideales se continuaron en el país en la producción visual y teórica de César Paternosto cuya búsqueda se remontó, en consideración de estas historiadoras, a los valores ancestrales de la cultura latinoamericana plasmados en la abstracción geométrica de sus creaciones.

Paternosto destacó del arte precolombino su equilibrio, proporción, ritmo y simetría, expresados en un “orden cósmico”. Sobre ello afirmó: “... el artista constructivo no copia modelos europeos, sino que retoma la tradición de la América originaria, restableciendo un principio abstracto de ordenación adecuado al carácter virgen del Nuevo Mundo” (Bovisio & Penhos, 2010b: 429).

Por último, indagaron las pensadoras en el valor de estas producciones para su comercialización en tanto “puesta en escena” de lo originario latinoamericano. En este punto, observaron la influencia que ejerció el comercio de las “artesanías” en la comunidad. Sobre esta cuestión indicaron que “En los ‘valores’ invocados por el mercado turístico frente al ‘arte indígena’ se ponen en juego tanto el mito originario y cósmico, el que remite a ‘lo autóctono’, como la ‘funcionalidad folklórica’ del antagonismo ‘arte vs. artesanía’” (Bovisio & Penhos, 2010b: 430).

También examinaron el fenómeno producido en los principales circuitos turísticos de la ciudad de Buenos Aires en los que se pueden encontrar, a su entender, una falta de precisión e incluso errores sobre la procedencia y la ubicación temporal de los objetos vendidos. Analizaron como ejemplo de esta situación el negocio de artesanías ubicado en barrios pudientes de Buenos Aires conocido como *Wayra*, cuyo eslogan promociona la producción de trabajos de artesanos argentinos que en realidad resultan ser cerámicas efectuadas con arcilla industrial, procesadas con tornos y hornos eléctricos, dijes con motivos de culturas extranjeras, y realizadores criollos descendientes de europeos para los que esta producción resulta una salida frente a la crisis laboral.

En esos circuitos comerciales también señalaron la venta de remeras en las que conviven pinturas con arte rupestre de Cerro Colorado (Córdoba, 1500-1600 d. C.), Cueva de las Manos (Santa Cruz, 10.000-5000 a. C.) y culturas tardías como las de Santa María y Belén (NOA, 900-1500 d. C.), en las que se mezclan soportes, tiempos y espacios.

De lo examinado, concluyeron las historiadoras que el uso de las categorías de “arte indígena” y “latinidad”, desde inicios del siglo XX hasta la actualidad, osciló entre dos vías que o bien destacó la peculiaridad de la producción indígena separándola de un conjunto culturalmente más

homogéneo, criollo o mestizo; o bien integró esa cultura como un plus exótico o como un ingrediente inevitable de la mezcla que enaltece, a su entender, lo latino.

Frente a esta situación propusieron "... escuchar a los productores y consumidores culturales, se reconozcan o no como indígenas, favorecer que se hagan 'dueños del símbolo', ir en suma hacia una epistemología más rica y abierta" (Bovisio & Penhos, 2010b: 432).

Según estas autoras, la categoría de "arte indígena latinoamericano" sirvió como un concepto integrador y funcional a la negación del conflicto entre indígenas y blancos del pasado y del presente. Frente a esta situación, el mestizaje se propuso como una solución conciliadora que obvió la realidad de un proceso que en América Latina se insertó en el ámbito de tensiones y de conflictos entre los sectores subalternos y los que se pretenden hegemónicos. Entre estos, los etnólogos, arqueólogos, historiadores del arte y críticos, que ubican la producción indígena en el lugar de las artes decorativas dentro de las "Artes Menores".

### **Justificación y fundamentación del problema**

Reflexionar respecto al escaso y, en ocasiones, inexistente lugar que ocuparon y que actualmente ocupan las representaciones artísticas de los pueblos originarios en las historias del arte argentino remite a los inicios de la disciplina. Es allí donde se pueden hallar los antecedentes que signaron la valoración de aquellas producciones en el imaginario del *campo* académico.

Se considera necesaria la incorporación de estas producciones en los textos de arte dado su valor cultural y patrimonial. Ejemplo de ello son las pinturas rupestres de la Cueva de las Manos, ubicadas en el sitio del Río Pinturas, Santa Cruz, que fue patrimonializada por la UNESCO en el año 1999, por aportar un testimonio único de una tradición cultural o de una civilización existente o ya desaparecida.

En este punto es interesante preguntarse si resulta pertinente considerar artísticas estas producciones. En un primer momento, se puede afirmar que los historiadores del arte analizados en esta investigación se refieren a ellas en esos términos (cuestión esta que bien podría demostrar un rasgo etnocentrista).

Por último, correspondería problematizar respecto a lo que se entiende por "arte argentino". ¿Son estas representaciones manifestaciones de la argentinidad? ¿Qué es lo que constituye "lo argentino"? Si bien es cierto que la Constitución Argentina de 1853, en su artículo número 35, define por primera vez la "Nación Argentina", también lo es el pensar las manifestaciones autóctonas como aquellas primeras realizaciones con intenciones estéticas producidas por los pobladores del territorio, ancestros de muchas comunidades actuales y de las distintas mezclas étnicas que poblaron el país.

## Objetivos

El objetivo general de esta investigación consiste en revalorizar el estatuto artístico de las creaciones de culturas originarias del país y de sus descendientes, y reflexionar respecto de la importancia de incluirlas en la historia del arte argentino.

Entre los objetivos específicos de la tesis, se pueden mencionar:

- . Reflexionar acerca de la manera en que fue abordado o invisibilizado, de acuerdo con el caso, el estudio del “arte indígena” en un corpus de textos fundacionales de la Historia del Arte del país.
- . Problematizar en ellos las concepciones artísticas que existieron en cada período al que pertenecieron los historiadores del arte estudiados identificando las categorías europeizantes que estos emplearon para el abordaje de las obras autóctonas. Cuestión que les sirvió para justificar las inclusiones y las exclusiones de estas producciones en los relatos oficiales.
- . Analizar las perspectivas teóricas e históricas que se perfilaron sobre esta temática en el marco de la disciplina.
- . Indagar en Eduardo Schiaffino, José León Pagano, Julio Payró, Ángel Osvaldo Nessi, Marta Penhos y María Alba Bovisio los roles académicos que cada uno de ellos desarrollaron en la docencia y la crítica de arte, la dirección de museos, institutos y asociaciones artísticas, entre otros cargos que desempeñaron, con la intención de vincular dichas funciones con los intereses del momento a los cuales representaron e, incluso, contribuyeron a sostener.
- . Reflexionar acerca de la categoría de “arte indígena” como un discurso construido históricamente sobre lo “indígena”, que resultó conveniente a cada contexto.

## Sustento teórico y fundamentación de hipótesis

Se sostiene como hipótesis de esta investigación que los historiadores del arte que ocuparon importantes roles en ámbitos académicos e institucionales actuaron como agentes legitimadores del ámbito plástico dado que reprodujeron en sus textos y acciones el canon europeo en el que se formaron, lo que naturalizó, además, la exención de las producciones artísticas de los grupos autóctonos.

En ese sentido, se afirma que esta invisibilización evidencia una postura ideológica acorde a las normas del *campo*, que estuvo directamente vinculado con las concepciones de estos intelectuales respecto del arte. También se asevera que esta exclusión en el ámbito artístico del “arte indígena” resultó funcional a los intereses del Estado nacional en diferentes momentos

históricos, dado que, así como estas obras son inexistentes o escasamente valoradas en las historias del arte argentino, de igual modo sus creadores.

Sirvieron para comprender el contexto en el que los intelectuales examinados en esta tesis desarrollaron su accionar los postulados de Maristella Svampa expuestos en su libro *Debates latinoamericanos. Indianismo, desarrollo, dependencia y populismo* (2016). En este, la historiadora mencionó las diferentes perspectivas que existieron en América sobre el indigenismo: el positivismo racialista, el discurso sobre lo autóctono, el indigenismo social y el indigenismo integracionista-estatal. De estos conceptos, los dos primeros afectaron a las ideas de los teóricos investigados.

La noción de raza atravesó y definió los campos de tensión sobre lo indígena. Hablar de esta, en palabras de la autora, hace referencia a la historia europea y a su manera de vincularse con otras culturas o civilizaciones delimitando la existencia de razas superiores e inferiores.

En América Latina, según Svampa, la visión darwinista desembocó en la naturalización de las desigualdades sociales atribuidas a la biología, lo que en el país se evidenció en el accionar del Estado argentino con posterioridad al genocidio de los grupos autóctonos. Como ejemplo de ello, indicó la historiadora la gestión del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, en el que hasta hace pocos años se expusieron los restos humanos de los prisioneros de la Conquista exhibidos como objetos. En aquel momento, la corriente positivista sintetizó en sus propuestas el determinismo biologicista de la época y la concepción liberal y evolucionista de la sociedad.

Svampa sostuvo que entre ambas tendencias fue la racialista la que tuvo mayor pregnancia en aquel tiempo. El darwinismo social constituyó otra corriente de pensamiento predominante entre los años 1880-1910. En palabras de esta autora, las razas explicarían las características psicológicas de los pueblos, cuestión que quedó plasmada en los escritos de Herbert Spencer, Charles Darwin, Gustave Le Bon y Hippolyte Taine. Este último presente en las nociones de Eduardo Schiaffino y, de alguna manera también, en los postulados de José León Pagano y Julio E. Payró.

La cuestión de la raza se exacerbó con la teoría darwinista de la hibridación que encontró en la mezcla un ser atávico y degenerado, motivo que generó que el mestizo fuera visto con preocupación en la época. Desde estas ideas, tuvo sentido la fórmula sarmientina “civilización o barbarie” que influyó de distintas formas a los historiadores del arte seleccionados en esta tesis.

De acuerdo con lo observado por la investigadora, a la violencia ejercida contra los pobladores originarios en las diferentes campañas militares entre los años 1879 y 1885, le siguió su expulsión del imaginario nacional y la negación de su existencia. La historiadora afirmó que “... con los inmigrantes de ultramar que arribaban en grandes cantidades al puerto, con la exportación en gran escala de carnes y cereales, con la elite criolla bien instalada, la Argentina

pasó a ser considerada un país blanco y sin indios (Svampa, 2016: 44). Seguido de ello, la figura del originario apareció asociada al pasado violento.

Según lo expresado por la antropóloga Mónica Quijada, luego del genocidio hubo un proceso de reclasificación social del indígena como “ciudadano argentino” que conformó la subalternidad latente frente a la idea de su desaparición y de su exterminio (Svampa, 2016).

Respecto del “discurso sobre lo autóctono”, surgido en un primer momento indigenista, afirmó Svampa que se mantuvo una visión romántica del “indígena” que exaltó las grandes culturas e imperios prehispánicos aztecas, mayas e incas en contraposición al “indígena de carne y hueso”. En la Argentina, este relato tuvo lugar en un proceso de confrontación de las elites porteñas y provinciales en relación con el aluvión inmigrante. Se produjo una reivindicación ficticia de la tradición nacional sobre la base del rescate de lo “autóctono” que en Cuzco revitalizó al originario mientras que en la Argentina se vio con nostalgia la figura romántica del gaucho. En Ricardo Rojas, por ejemplo, lo “indígena” formó parte del mestizaje americano.

Este discurso sobre lo autóctono se advierte en un segundo momento de la escritura de Schiaffino, así como también se evidencia en los escritos de Pagano y Payró, en *La escultura y la pintura en Argentina* (1933), *El arte de los argentinos* (1937-1940) y la *Historia gráfica del arte universal* (1956), respectivamente, ejemplares en los que se exaltaron algunas producciones del NOA en comparación con las culturas mexicanas y peruanas, mientras que el resto de las realizaciones estéticas de las etnias del país y de sus descendientes quedaron ocultas.

De esta autora también se tomaron las ideas planteadas en su escrito *El dilema argentino: civilización o barbarie* (1994), con el objetivo de contextualizar el paradigma de pensamiento que existió en los años de formación de los primeros historiadores del arte abordados.

De acuerdo con lo analizado por esta autora, hacia mitad del siglo XIX, la imagen sarmientina fue utilizada por nacionalistas y positivistas que le otorgaron diferentes sentidos. Esta cumplió tres funciones básicas: tuvo un uso político para desacreditar al adversario, una función legitimadora de la burguesía ascendente que se autoproclamó depositaria de los valores del progreso y de la civilización, y una utilización como vehículo del fantasma de la desagregación social.

De lo examinado, se puede advertir que la época de formación intelectual de Eduardo Schiaffino se caracterizó por el imperante anhelo de progreso y por la necesidad de construir una nación. Conceptos que también influenciaron la formación de José León Pagano. La Generación del Ochenta, de la que aquel historiógrafo fue representante, ejecutó ese proyecto de transformación que, de acuerdo con lo expresado por Svampa, conquistó la paz interior, expandió económicamente el territorio e inició la apertura de la inmigración extranjera. Actor este que pronto comenzó a ser interpretado como un peligroso arribista, dadas sus ideas anarquistas, socialistas y sus agrupaciones sindicales.

Frente a este perfil del inmigrante y debido a su creciente número, el Gobierno respondió, según lo analizado por la historiadora, con una política de afirmación nacional que encontró en la educación su control más inmediato. Sobre ello, Svampa afirmó que fue una época en la cual, “... lentamente, se van articulando dos procesos: el del desencanto con el inmigrante y el de la recuperación de una pretendida tradición nacional” (Svampa [1994] 2010: 97). La fórmula entonces se invierte y presenta al inmigrante como el nuevo bárbaro, imagen que se reprodujo desde el ámbito literario y el plástico.

Declaró esta historiadora que si el intelectual del ochenta se caracterizó por su identificación con el proyecto civilizatorio, la producción de ideas que se generó entre 1880 a 1910 presentó a un pensador “... ligado a las clases dominantes ([Carlos O.] Bunge, Leopoldo Lugones); a las funciones de gobierno (José María Ramos Mejía); o bien se presenta como sostenedor –aunque también crítico– de las orientaciones generales del programa en marcha ([José] Ingenieros, [Ricardo] Rojas)” (Svampa, [1994] 2010: 110). Se desarrolla entonces una recuperación de la tradición que se centró en el interior del país, en el campo, del cual el gaucho resultó el protagonista. Se construyó, en palabras de Oscar Terán ([2008] 2012), una “nueva mitología” del pasado nacional, que se plasmó en las letras de los escritores Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones.

Desde la historia del arte, estas modificaciones quedaron plasmadas en las nuevas formas de interpretar las creaciones de los realizadores autóctonos en las que se incluyeron las producciones de las “grandes civilizaciones” prehispánicas, pero desde una visión romántica, mientras que de las creaciones de las culturas ancestrales del país solo se reparó en las que por su ubicación geográfica encontraron próximos aquellos ideales.

De Pierre Bourdieu, se utilizó en esta investigación su concepto sobre los *campos*, noción que refiere a las tensiones generadas por los diferentes intereses puestos en juego dentro de ellos. En palabras del pensador, estos ámbitos se presentan “... como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios” (Bourdieu, 1990: 135). Estos presentan leyes generales y se constituyen de un cuerpo de conservadores de vidas y de obras cuya labor consiste en resguardar todo lo que se produce en él. En ese sentido, afirmó el sociólogo que el efecto del *campo* existe cuando ya no se puede interpretar una obra sin conocer su historia de producción, lo que otorga cierto poder a los protectores que actúan en él.

De esta manera se puede comprender el accionar de la Historia del Arte como agente de preservación de los artistas y de sus creaciones, y su rol en la legitimación de los espacios de producción, circulación y consumo. Por ello, se la puede entender como un custodio de los intereses que, a su vez, la retroalimentan y la legitiman –el Estado, las galerías, los museos, los coleccionistas, las academias, entre otros–.

Es decir que en esta investigación se conceptualizará la disciplina como un espacio de poder dentro del cual las luchas por el reconocimiento generan tirantezas entre los diferentes sectores que la integran. Hacia el interior de este ámbito, los artífices legitimados a su vez legitiman a sus biógrafos y estos a su vez a los sectores de poder que también representan, retroalimentándose. Por fuera de ello quedan los elementos que constituyen un obstáculo para este sistema, como es el caso de las producciones de las comunidades originarias del país y de sus productores.

En ese sentido, en la conferencia que pronunció Bourdieu (1980) en la Ecole Nationale Supérieure del Arts Décoratifs –denominada “¿Y quién creó a los creadores?”–, el intelectual definió como sujeto de la obra de arte no al artista singular, ni a un grupo social, sino al conjunto de agentes que tienen intereses en él, a quienes importa el arte y su existencia: críticos, coleccionistas, intermediarios, conservadores, historiadores del arte, etcétera. Afirmación que demuestra la importancia de estos actores en el ámbito plástico.

En esta línea de pensamiento, reflexionó Bourdieu sobre la figura del creador en tanto producto del universo artístico. Al decir de este intelectual: “...no es el artista quien hace al artista, sino el campo, el conjunto del juego” (Bourdieu, 2003: 39). El sociólogo conceptualizó estas obras como el resultado de un producto colectivo e histórico y el museo como un agente legitimador de estas.

Entender que tanto el arte como los que lo admiran son productos históricos de una educación familiar, escolar y artística –en términos de Bourdieu– posibilita comprender la mirada como un producto social y, en ese sentido, advertir que la Historia del Arte actuó a lo largo del tiempo como su agente de consenso en la formación del gusto estético.

En coincidencia con estas ideas, John Berger, en *Modos de Ver* (2010), conceptualizó lo visible como una construcción artificial, un producto social, que, de acuerdo con sus palabras, no es cualquier cosa, ni en cualquier época, ni de cualquier manera. Afirmaciones que permiten advertir la existencia de una construcción del gusto artístico dentro del ámbito visual, una exaltación del arte occidental que pregonó lo bello, lo individual, el valor de la forma, la desacralización de la expresión artística, la exaltación del “genio” del artista y su originalidad creativa como condición del objeto estético en desmedro de las producciones que no se ajustan a esos cánones como es el caso del “arte indígena”, cuya relación con el rito y el universo mágico del mito han quedado desplazados a otros espacios de conocimientos. Se puede afirmar que en esta construcción de la mirada la disciplina tuvo un rol protagónico visibilizando a artistas y obras por medio de su escritura.

Con relación al concepto de artista, se considera en este análisis la definición emitida por Ernst Gombrich, quien expresó:

No existe, realmente, el Arte. Tan solo hay artistas. Estos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las

formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metro. Entre unos y otros han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas esas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia ser un fantasma y un ídolo (Gombrich, [1950] 2004: 40-41).

Dentro de este concepto del arte, se incluyen las producciones de los grupos autóctonos del país, del pasado y del presente. En esa misma línea de pensamiento, Ticio Escobar propuso el uso del sintagma “arte popular” para denominar a las creaciones de las comunidades originarias. En sus afirmaciones, Escobar incorporó el “arte indígena” dentro del popular y entendió al último como el “... conjunto de formas estéticas que producen ciertas comunidades subalternas para expresar y recrear sus mundos” (Escobar en Acha, Colombres y Escobar [1991] 2004: 102).

Con este concepto, el crítico refiere “... al conjunto de objetos y prácticas que subrayan sus formas buscando nombrar funciones e intensificar y expresar mejor los recuerdos, los valores, la experiencia y los sueños de un grupo humano” (Escobar, [1993] 2015: 28). En ellos lo estético no puede separarse de su complejo sistema simbólico en el que se funden el arte, la religión, la política, el derecho o la ciencia. Definición que a su entender aleja estas expresiones de la visión occidental del arte que distingue entre la forma y la función, privilegiando la primera por sobre la última. En sus palabras, estas realizaciones constituyen una experiencia colectiva en la que lo estético “impone una dirección”, a pesar de que se encuentre confundido con otros factores culturales; “... crean obras que aunque repitan las pautas tradicionales, dependan de funciones varias, se produzcan en serie y correspondan a autores anónimos y/o colectivos, son capaces de revelar, desde el juego de la forma, oscuras verdades por otras vías inaccesibles” (Escobar, [1993] 2015: 31-32).

Según lo propuesto por el intelectual “Defender la posibilidad de un arte indígena promueve otra visión del indígena: abre la posibilidad de mirarlo no solo como a un ser marginado y humillado, sino como a un creador, [...] capaz de aportar soluciones nuevas y figuras nuevas al patrimonio simbólico universal” (Escobar, [1993] 2015: 32). Y agregó que “El reconocimiento de la diferencia puede, además, apoyar la reivindicación que hacen los pueblos indígenas de su autodeterminación y su derecho a un territorio propio y a una vida digna” (Escobar, [1993] 2015: 32). Reivindicaciones que coinciden con las propuestas de esta indagación.

De Adolfo Colombres (en Acha, Colombres y Escobar [1991] 2004), se utiliza el concepto sobre la identidad, entendida esta como un proceso de identificación de los conjuntos sociales que funcionan como una unidad en el que los sujetos colectivos que lo integran se disputan el derecho a simbolizar el país y a excluir a los sectores subalternos. Lo que, parafraseando a Ticio Escobar (en Acha, Colombres y Escobar [1991] 2004), no es más que una forma de oscurecer la dependencia y desactivar sus resortes transformadores.

Sobre la noción de “arte indígena”, además, se tuvo en cuenta la definición esbozada por María Alba Bovisio y Marta Penhos, quienes en sus escritos “La invención del arte indígena en la Argentina” (2010a) y “Arte, herencia indígena y latinidad: una mirada desde la Argentina” (2010b), lo entendieron como un discurso construido históricamente acorde a las diferentes inquietudes de época. Advirtieron las autoras que en esta elaboración no se consideró a sus creadores ni a sus descendientes, sino que, por el contrario, surgió de las necesidades propias de los modernos occidentales.

Sobre esta base, propusieron repensar, reapropiarse y reconstruir aquella categoría para habilitar el diálogo con sus protagonistas a través de la indagación de los sentidos e intenciones que dieron origen a los objetos del pasado prehispánico y del presente. De acuerdo con lo afirmado por estas investigadoras, “... reivindicar la existencia de un arte indígena referido a objetos prehispánicos y a producciones posteriores y actuales, implica atender a la existencia de un tipo de objetos cuyo sentido y función se pone en juego a través de un lenguaje específico, que podemos llamar plástico” (Bovisio & Penhos, 2010a: 52).

De María Alba Bovisio, se incorporan sus reflexiones respecto de la separación existente entre el arte y la artesanía. Sobre ello, la autora sostuvo que reducir el “arte indígena” al terreno de la artesanía implicaría una cuestión de intereses dentro del ámbito. Es decir que resultaría funcional a la naturalización de la existencia de sectores subalternos y hegemónicos. Segregación que perpetúa además la vieja distinción entre “Artes Mayores” y “Artes Menores”. En su libro *Algo más sobre una vieja cuestión: “ARTE” ¿vs? “ARTESANÍAS”*, la historiadora definió esta oposición como una construcción cultural y agregó que fueron los agentes de producción, distribución y consumo, quienes, pese a los procesos de hibridación cultural y globalización económica, mantuvieron viva la separación de ambos ámbitos.

Argumentó Bovisio que, en Latinoamérica, la historia de la configuración del ámbito de “lo artesanal” y de las “Bellas Artes” resulta una oposición que cumple aún con su función simbólica inaugural “... contribuir a mantener y reproducir la existencia de sectores hegemónicos y subalternos y a la vez constituir un lugar ilusorio, el de lo ‘propio’, donde se ‘diluyen’ las diferencias sociales en el sentido de ‘pertenencia nacional’” (Bovisio, 2002: 72), cuestión que oculta además sus divisiones étnicas, sociales y económicas.

Los espacios académicos fomentaron estas distinciones adjudicándose los diferentes objetos de estudio. Por un lado, el Folklore y la Antropología se ocupan de las “artesanías”, mientras que, por otro, las “Bellas Artes” se adjudican a la Teoría y la Historia del Arte. Distinción que, en consideración de Bovisio, recae en los planes de estudio de las carreras de Historia del Arte y de Bellas Artes.

Asimismo, los lugares de exposición en los que estas piezas son exhibidas alientan estas separaciones, ya que, en general, los objetos artesanales –considerados piezas arqueológicas– se presentan en museos etnográficos o arqueológicos, mientras que las “obras de arte” se muestran

en los de Bellas Artes. De igual modo, sus espacios de comercialización resultan privilegiados. Estas se venden en galerías privadas, mientras que las artesanías se adquieren en tiendas generalmente turísticas.

Según lo expresado por la autora, mantener estas distinciones impide al artesano competir en el mercado capitalista e incorporar nuevas tecnologías que aumenten su productividad y vuelvan más rentable la actividad, y condena a este creador a su condición de pobreza.

Sobre esta cuestión también reflexionó Ticio Escobar ([1991] 2004) al aludir que la lógica estética de la modernidad enfatizó el desinterés y la inutilidad del objeto en términos kantianos, desentendiéndose de sus funciones utilitarias y de sus rituales, y centrándose, fundamentalmente, en la forma. De acuerdo con este pensador, dicha postura no sería ideológicamente neutra, sino que se correspondería con el valor del objeto para el mercado. En las sociedades en las que las producciones resultan de uso social y se encuentran en función del rito, la mercantilización de la obra no tiene sentido.

Este crítico sostuvo que reducir estas obras a su aspecto manual de producción descalificaría sus intenciones estéticas, creativas y simbólicas y segregaría las manifestaciones populares del “reino de las formas privilegiadas”.

Consideró Escobar que esta distinción entre el ámbito del arte y el de la artesanía acepta la división entre el “gran arte” y la artesanía como un “arte menor”, cuestión que a su entender esconde una sobredimensión de los valores creativos de la cultura dominante y una desestimación de las populares. Asimismo, sostuvo que, al no existir otro término para denominar a estas expresiones del pueblo, no queda otro remedio que forzar los propios conceptos de la cultura dominante o correr el riesgo de confinar lo estético popular al reino de lo inefable (Escobar, [1991] 2004).

Por último, se puede mencionar que para la elaboración de estas reflexiones se tuvieron en cuenta las influencias de la teoría decolonial y, dentro de esta, del concepto de “colonialidad del saber” propuesto por Edgardo Lander (2000), quien denunció la naturalización en las ciencias sociales del uso de conceptos y categorías surgidas de la expansión del colonialismo, que invisibilizan y subalternizan otros conocimientos (Svampa, 2016). Afirmó el sociólogo que con el inicio del colonialismo en América no solo se organizaron las colonias en este continente, sino también la constitución colonial de los saberes, los lenguajes, las memorias y el imaginario. De estas búsquedas por la creación de un saber no eurocéntrico también se pueden citar los postulados del antropólogo Arturo Escobar, el semiólogo Walter Mignolo, los sociólogos Boaventura de Sousa Santos, Aníbal Quijano y Ramón Grosfoguel, la lingüista Catherine Walsh y los filósofos Enrique Dussel, Santiago Castro Gómez y Nelson Maldonado Torres.

Esta corriente decolonial, desprendida de la teoría postcolonial, reflexiona sobre la realidad cultural, económica y política latinoamericana, en particular sobre el conocimiento de las expresiones subalternas. Al respecto, Juan Cargos Vargas Soler sostuvo que “... el grupo ha

mostrado particular interés por la comprensión e investigación de esas realidades y por su articulación con movimientos sociales latinoamericanos (indígenas, emigrantes y afrodescendientes, principalmente)” (Vargas Soler, 2009: 48-49).

### **Metodología y delimitación**

El abordaje de esta tesis es historiográfico. Entre las actividades propuestas para el análisis, se pueden mencionar las siguientes fases: a) búsqueda y exploración, b) recopilación e inventario de información, c) interpretación de datos, y d) escritura de la tesis.

Para este estudio se confrontan los textos de los historiadores del arte investigados con el objetivo de rastrear sus concepciones acerca del arte, las influencias de pensamiento presentes en sus categorías de análisis y el modo en que se aproximaron a las producciones de las comunidades originarias. Con dicha finalidad se profundiza también en escritos provenientes del campo de la Antropología, la Sociología y la Historia con la finalidad de ampliar la información sobre el paradigma de pensamiento imperante en sus contextos de época y situar al intelectual en su momento histórico.

Se profundiza la temática mediante el relevamiento de notas periodísticas, entrevistas, catálogos artículos publicados en los *Boletines de Arte* del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y otros aportes significativos a ese fin, así como también en exposiciones, concursos, salones y demás eventos en los que estas figuras tuvieron incidencia.

## Capítulo 1

### La actuación de Eduardo Schiaffino en la conformación del campo de la historia del arte nacional

La Historia del Arte surgió en la Argentina con los escritos efectuados por el crítico y pintor Eduardo Schiaffino (1858-1935), quien desde un primer momento se preocupó por la conformación de un arte nacional que representara al país hacia adentro y hacia afuera. Objetivo que impulsó como miembro de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes en el año 1876 y en su rol de director del Museo Nacional de Bellas Artes (1896 a 1910). Con esa finalidad, gestionó los otorgamientos de becas de estudios en el exterior y organizó cuantiosas exposiciones en los salones de la época y en el Ateneo (1893).

Sus textos efectuaron una historia del arte de estilo vasariano<sup>4</sup> que se caracterizó por presentar rasgos evolucionistas y positivistas acordes al pensamiento del momento. El título de uno de sus escritos, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1910)<sup>5</sup>, -que se inscribe entre los divulgados durante las celebraciones del Centenario-, demuestra dichas influencias, puesto que, para el autor, existió un perfeccionamiento evolutivo entre los inicios del arte y la etapa que él mismo protagonizó y ayudó a construir.

El espíritu imperante en el país en aquel tiempo adhirió al proyecto de modernización y de progreso, motivo por el cual, para Schiaffino, el arte fue sinónimo de civilización y esta, de Europa. En ese contexto, el historiador llevó adelante un programa pedagógico con el objetivo de desarrollar el “gusto artístico” en el país, en el marco de un proyecto más amplio de consolidación del Estado argentino iniciado por la Generación del Ochenta, a la que el historiador perteneció.

Godofredo Canale, compilador del mencionado escrito, expresó en relación al accionar de Schiaffino:

Al establecerse Schiaffino en Buenos Aires, se suma al esfuerzo ya emprendido por Sívori. Poco tiempo más tarde y al regresar de Europa también, se incorpora de la Cárcova a ese grupo inicial de emprendedores. Y así, sin premeditarlo ni asociarse, se constituyen en verdaderos baluartes, que habrían de asumir la temeraria empresa de batallar en un medio abiertamente hostil. Es la acción individual, pero independiente, de cada uno, que marchan armónicamente hacia una meta común, cual es la de desarrollar el naciente arte patrio (Canale, 1982: 11).

---

<sup>4</sup> Tal como sostiene Giorgio Vasari, Schiaffino da cuenta de una multiplicidad de entradas analíticas –biografía, anécdota, descripción de obras, determinación del paisaje–, también establece fases de evolución entre el limbo (o yermo), los precursores y los organizadores.

<sup>5</sup> Este artículo aparece primero en la revista *La Biblioteca* con el título “El Arte en Buenos Aires (Evolución del gusto)”, en 1896, y luego en el diario *La Nación* con motivo del centenario como “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires, 1810- 1910”.

En su discurso quedaron por fuera aquellas manifestaciones que no se correspondieron con sus ideales estéticos, como el caso de las producciones de las comunidades originarias que fueron invisibilizadas en su periodización así como también en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes que él mismo gestó (Cabe mencionar que dicho museo, en sus orígenes y aún en la actualidad, carece de una sala de “arte indígena” que resguarde, divulgue y dé a conocer estas producciones; pese a poseer una colección de arte precolombino que no se encuentra en exhibición).

En *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Schiaffino advirtió desde el primer capítulo, “El Limbo”, del tipo de arte que anheló y que halló en sus años de formación como pintor en el Viejo Continente. En el párrafo inicial de este apartado, el pensador manifestó su disconformidad acerca de las producciones artísticas postindependentistas al expresar:

Un pueblo nuevo, pobre y subyugado como el que habitaba la ciudad de Buenos Aires en las postrimerías de la dominación española, infinitamente lejos del mundo civilizado, sin tradiciones ni ejemplos de cultura, del que solamente un grupo tenía contacto con las ideas a través de los libros extranjeros y las gacetas retardadas, hubiera necesitado desde la infancia más que otro alguno, quien se ocupara solícito de despertar su cerebro virgen y de abrir sus ojos soñolientos a la belleza ambiente (Canale, 1982: 17).

Resulta extraña esta afirmación de considerar inexistentes las tradiciones y los ejemplos de cultura en Argentina, si se tiene presente que de las reuniones del Ateneo –espacio de debates culturales de la época– participaron de manera activa: Francisco Pascasio Moreno –quien en 1877 halló las pictografías de la Cueva de las Manos, posteriormente estudiadas por George Musters–; Leopoldo Lugones –que descubrió el arte rupestre de Cerro Colorado en el año 1903, suceso que divulgó en el artículo “Las grutas pintadas del Río Colorado”, publicado en el diario *La Nación*–; y Juan Bautista Ambrosetti, director del Museo Etnográfico e investigador de motivos iconográficos conservados en tejidos, pinturas y grabados precolombinos. ¿Por qué no incorporó entonces Schiaffino tales hallazgos?

Esta omisión evidencia el “daltonismo europeo”<sup>6</sup> que atravesó la mentalidad del autor al plasmar sus escritos. De este ocultamiento se infiere que, para Schiaffino, ninguna producción previa a la llegada de los artistas extranjeros al país presentó algún mérito como para ser incluida en sus textos.

El historiador caracterizó el arte desarrollado en la época de Juan Manuel de Rosas, figura a quien consideró un bárbaro y un tirano, como uno pobre. Criticó de esta etapa la “indigente” arquitectura de interiores blanqueados con agua de cal que singularizó las construcciones, las rejas que asemejó a “parrillas chatas”, las grotescas vestimentas, la escasa vajilla, los torvos

---

<sup>6</sup> Rafael Obligado acusó a Eduardo Schiaffino, en sus debates del Ateneo, de desvalorizar las tradiciones argentinas debido a un daltonismo europeo que le imposibilitaba advertir la importancia de aquellas en pos de pertenecer a una cultura externa.

mobiliarios, entre otros elementos que entendió de escaso valor cultural. También consideró débil el deseo de instrucción del período por la existencia de pocos libros y entendió humilde el cuidado del culto religioso, pues observó que “Los creyentes se arrodillaron en los templos desnudos y vacíos, bajo bóvedas heladas, frente a imágenes de santería truculentas y grotescas, hoy ya triviales, en el desabrido ambiente de un culto soso a fuerza de ser frugal” (Canale, 1982: 22).

Todo esto constituía, a los ojos del historiador, el escenario de Buenos Aires durante el gobierno de Rosas y los años que le siguieron, ideas que indican de que la fórmula “civilización-barbarie” se encontró vigente en su pensamiento y que reconoció en aquella figura a su principal responsable. Así lo demostró Schiaffino al decir:

El día en que aquel, el más completo representante oficial de nuestra barbarie indígena abandonó estas playas a fin de salvar su persona, el sitio estaba limpio para empezar de nuevo la experiencia social de la civilización propia, interrumpida por esa tentativa de regresión que se llamaba la Tiranía (Canale, 1982: 28).

Estas expresiones coinciden con las ideas de Domingo Faustino Sarmiento, quien halló en la figura de Juan Manuel de Rosas la representación del triunfo de la barbarie y encontró en los agentes extranjeros la solución a este conflicto.

Así pues, en el primer capítulo de *La evolución del gusto artístico*, dedicado a “los iniciadores” del arte en el país, Schiaffino analizó a los artistas viajeros que llegaron al territorio a partir de 1825. Entre ellos, mencionó a: Jean Philippe Goulu, Charles Henri Pellegrini, Cesar Hipólito Bacle, Lorenzo Fiorini, D’Hastral [sic] de Rivedoy, Raymond Monvoisón, Ignacio Manzoni, Baltazar Verazzi, Alphonse Leon Noël, Ernest Charton, Jean León Palliere, José Agujari, Epaminonda Chiama, Francesco Romero, Camilo Romairone, Juan Manuel Blanes y Luis Novarese. Artistas que efectuaron, a su entender, el noble oficio del misionero.

El autor continuó esta “evolución del gusto”, con la aparición –a mitad del siglo XIX– de los denominados “precursores” del arte nacional, quienes viajaron a Europa para adquirir la técnica de la pintura. Sobre sus realizaciones afirmó que fueron trabajos discretamente ejecutados cuyos creadores habrían desarrollado un próspero accionar en otros sitios, pero no así en Buenos Aires. Entre estos ubicó a Prilidiano Pueyrredón, Enrique Sheridan, Fernando García del Molino, Ignacio Baz, Francisco Cafferata, Lucio Correa Morales, Graciano Mendilaharzu, Ángel Della Valle, Augusto Ballerini, Julio Fernández Villanueva, Severo Rodríguez Etchart, Eduardo Sívori, Emilio Artigue, Ernesto de la Cárcova, Emilio Caraffa, Pío Collivadino, Américo Bonetti, Mateo Alonso, Martín Malharro, incluido él mismo.

Por último, el historiador incorporó en su escrito a los artistas que a su entender representaron el producto de la “Escuela Nacional”: Rogelio Yrurtia, Ricardo García, Arturo Dresco, Carlos Ripamonte, Cesáreo Quirós y Fernando Fader; y agradeció la labor de los coleccionistas:

Adriano Rossi, Juan Benito Sosa, Parmenio Piñero y Ángel Roverano, por sus valiosas donaciones al Museo Nacional de Bellas Artes. Sobre esto último expresó:

Junto con el amor a la obra de arte, que no embarga sino a las mentes refinadas, aparece entre nosotros el sentimiento altruista de querer para los demás, para la masa anónima del pueblo, la posibilidad de levantar el espíritu en su contemplación y familiaridad (Canale, 1982: 118).

En esta frase se advierte la influencia de la escuela evolucionista en el pensamiento de Schiaffino. Nociones tales como las de “mentes refinadas” y “elevación del espíritu” evidencian las ideas decimonónicas presentes en el autor al pensar el arte en el país. El mismo nombre del escrito, *La “evolución” del gusto artístico en Buenos Aires*, manifiesta una creencia en una superación del arte entre sus orígenes y la producción contemporánea al historiador.

Fue el accionar de dichos coleccionistas lo que posibilitó la creación de los primeros museos de arte en el territorio, como el Museo Nacional de Bellas Artes. Al respecto la investigadora María Isabel Baldasarre (2006), afirmó que la construcción de esta entidad presentó un doble objetivo. Por un lado, otorgar un lugar físico adecuado a las donaciones privadas, para su cuidado y conservación, y por otro, asegurar su rol pedagógico.

En su inauguración, el museo contó con una colección inicial, en general, de origen europeo que se distribuyó en sus primeras cuatro salas.

Manuel José de Guerrico (1800-1876), uno de los más importantes donantes, a su regreso al país luego de su exilio político, trajo consigo los cuadros que fue adquiriendo durante los años que vivió en París, los que en general fueron anónimos o copias de maestros italianos, españoles, franceses o flamencos. Realizaciones que en su mayoría desarrollaron escenas bíblicas o religiosas, paisajes y pinturas de género.

Entre los legados de Adriano Rossi (1814-1893) se encuentra una treintena de obras de Ignacio Manzoni, atribuciones a Salvatore Rosa y creaciones como las de Félix Brissot de Warville y Théodule Augustín Ribot.

Por su parte, Juan Benito Sosa (1839-1909) formó su patrimonio, con la oferta pictórica que ofrecía la plaza de Buenos Aires, “... es decir, autores europeos no incluidos ni dentro de los movimientos de vanguardia del siglo XIX ni eminentes representantes de la pintura académica de entonces” (Baldasarre, 2006: 299). De las obras que adquirió se pueden mencionar “Monje y pordiosera”, de Alfonso Chierici; “Hidalgo español leyendo una carta”, de Paul Hagelstein; “Paisaje”, de Charles Louis Desprez; “Interior del bosque”, de Charles Davidson; “Escenas de gallinas y aves de corral”, de Claude Guilleminet; dos importantes pinturas históricas “Cristóbal Colón en el Puerto de Palos”, de Ricardo Balaca y Canseco; y “El asalto de una de las puertas de Palermo comandado por Garibaldi”, de Giovanni Fattori. También existieron en ese cuerpo

de obras, atribuciones a Paolo Veronese, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Giorgione, Salvatore Rosa y David Teniers.

A fines del siglo XIX, otras colecciones significativas comenzaron a conformarse, como las de José Prudencio de Guerrico (1837-1902) –hijo del primer coleccionista–, Aristóbulo del Valle (1845-1896), Parmenio Piñero (1849-1907) o Ángel Roverano (1850-1921). Todas estas evidencian la preferencia por el arte extranjero que existió en el origen del Museo Nacional de Bellas Artes. Expresiones que posteriormente ocuparon el mayor espacio de la institución y que actualmente guardan un lugar de privilegio entre sus salas.

El viaje a Europa para la adquisición de obras y la visita a salones y talleres fue el modo en que estas figuras pudieron adquirir los objetos que conformaron el material inicial del recinto (Baldasarre, 2006).

### **El legado de Eduardo Schiaffino en el Museo Nacional de Bellas Artes**

En su carácter de primer director, la figura de Eduardo Schiaffino delineó desde la apertura de sus puertas en el año 1896, el horizonte y el perfil de esta entidad, legitimando, a su vez, a los artistas y a sus obras durante los diez años que duró su gestión.

La institución, creada por decreto del presidente José Evaristo Uriburu en el año 1895, surgió como “... un organismo que debía saldar las ‘deudas’ contraídas con quienes habían proyectado un destino público para sus pertenencias privadas” (Baldasarre, 2013: 257), así como también para “... salvar del olvido y guardar en el tiempo las manifestaciones artísticas más interesantes de la inteligencia argentina” (Baldasarre, 2013: 257).

Este museo se proyectó desde su origen con una concepción canónica sobre el arte fuertemente influenciada por la estética idealista y vinculada al término de las “Bellas Artes”, que se popularizó durante el siglo XVIII en el marco del pensamiento ilustrado. En aquel contexto, Charles Batteux publicó su tratado *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746), principio que no fue otro, en términos de José Jimenez (1986), que el de la mimesis, entendida como imitación de la belleza natural.

En la Argentina, el organismo se identificó, ya desde su nombre, con las expectativas del pensamiento moderno que lo creó. Nacional, como el proyecto de país que se consolidó en los años de su fundación, y afín a un paradigma estético para el que las nociones de “arte” y “belleza” delimitaron el tipo de creaciones que constituyó su primer acervo de obras. Como lo afirman las investigadoras María Alba Bovisio y Marta Penhos, en una primera instancia en el país, las valoraciones sobre la belleza plástica estuvieron “... atravesadas por la idea de que lo artístico pertenece a la esfera de lo bello [y de las Bellas Artes], tal como lo entendía la estética idealista” (Bovisio & Penhos, 2010a: 34). Ejemplo de esto resulta el alto porcentaje de pinturas exhibidas en el museo de las escuelas francesas, italianas y españolas. De ello se desprende una

primera reflexión sobre la gestión de la institución en tanto “toma de posesión” frente al objeto patrimonial, una acción política que responde a los intereses de su contexto.

Tal como sostuvo Laura Malosetti Costa, en este tipo de organismos, las decisiones referidas a lo que se expone son, en primer lugar, políticas, y, en segundo lugar, estéticas. En palabras de esta autora, el Museo Nacional de Bellas Artes fue diseñado “... para la educación de los sentidos y la sensibilidad hacia las formas del arte y la consolidación de sentimientos de pertenencia a una comunidad nacional” (Malosetti Costa, 2013: 62). A su entender esta entidad despierta el interés de un público amplio, mantiene un vasto valor simbólico y representa un extenso territorio de disputas.

Una idea similar fue propuesta por Diana Wechsler, quien comprendió a las exposiciones de arte como dispositivos capaces de dar entrada o de reafirmar la imagen de un país o de una región del mundo, tal como antaño ocurría en las Exposiciones Universales. En sus términos, “Toda presentación de un conjunto de obras unificadas bajo un título en una exposición implica una toma de posición determinada respecto de los diversos parámetros de la institución artística” (Wechsler, 2010: 3). En el caso del Museo Nacional de Bellas Artes se puede inferir que sus directores pudieron delinear su carácter, el que, signado por un concepto europeo del arte, delimitó el devenir de sus colecciones.

Ana Canakis (2009) enfatizó la labor de Schiaffino en la dirección de esta organización, así como también el impulso que su accionar representó para instaurar las bases del arte nacional. Por su parte, Malosetti Costa (2007) exaltó la energía que este historiador dedicó para que existiera en la ciudad un patrimonio de grandes creaciones del arte universal con un objetivo didáctico, ya que las obras iniciarían a los artistas y al público en la senda del “buen gusto” y agrandarían el capital simbólico de la nación.

Belleza y arte se constituyeron como elementos fundamentales de la cultura “civilizada”. Esfera en la que los artistas ejercieron un lugar de privilegio, dado que “... pretendieron con sus obras y sus exposiciones no solo educar el gusto de ese público sino también transmitir valores e ideales que se relacionaban –de una u otra manera– con su idea de nación civilizada” (Malosetti Costa, [2001] 2007: 422). Este modelo se plasmó en el museo en las exposiciones desarrolladas, la política de donaciones, la organización de sus salas y el incentivo de ciertos artistas.

De las 159 obras iniciales al 31 de diciembre de 1908, por acción de Schiaffino, la institución acrecentó su colección a 502 pinturas, 756 dibujos, 39 esculturas, 37 acuarelas, 20 miniaturas, 1 porcelana de Sevres, 16 vidrios de Murano, 27 muebles y tallas, 220 medallas, 200 calcos en yeso de obras maestras de la estatuaria, 1.427 grabados y litografías, 230 piezas de arqueología americana, que en total sumaban unas 3.475 obras de arte.

En referencia a estas cifras, Manuel Chueco (1910) enalteció la actuación del director al afirmar:

El Museo no ha tenido, como los Museos de Europa y Estados Unidos, una dotación fija de alguna importancia, para la adquisición de obras, y habría languidecido en la impotencia, si la contracción y la competencia de Schiaffino, no hubiera suplido a la escasez de recursos, efectuando verdaderos milagros para enriquecerlo (Chueco en Canale, 1982: 134).

En un artículo publicado en la revista *Athinae* N.º 25, de septiembre de 1910, el propio historiador del arte sostuvo que, de los viajes efectuados por Europa, el realizado en el año 1906, a través de España, Italia, Francia, Bélgica, Holanda, Alemania y Austria, enriqueció al museo en gran número de obras, entre las que adquirió la colección John Bayley, de 600 dibujos del Renacimiento.

De Europa y Estados Unidos llegaron los calcos que Schiaffino catalogó y eligió para el proyecto del museo de calcos y escultura comparada, empresa que le fue encargada en el año 1904, por pedido del Ministro de Instrucción Pública Joaquín V. González, y que posibilitó completar colecciones a bajo costo<sup>7</sup>.

Son innumerables los aportes que este primer director legó al recinto. Debido a su relevancia en este ámbito es que sus conceptos acerca del arte delimitaron la continuidad de las adquisiciones de obras. En coincidencia con lo expuesto por María Isabel Baldasarre:

[...] estas preferencias y gustos personales nutrieron y modelaron el perfil del primer museo de artes plásticas, configurando una institución que en sus inicios, al igual que el coleccionismo privado del momento, privilegió el arte europeo contemporáneo, en desmedro de las producciones del pasado y del arte nacional. Por momentos, Schiaffino parece querer subsanar esta tendencia tal como lo demuestran algunas adquisiciones de arte antiguo y los pedidos incesantes de obras que realiza a sus amigos y colegas artistas argentinos. Sin embargo, por más que gustaba de proclamar su objetividad en materia de gusto y afirmaba que en los museos del siglo XIX debía haber “diversidad y anarquía de estilos”, el primer director también puso en juego su afición individual que, en muchos aspectos, no distaba de aquella de los coleccionistas que él mismo frecuentaba (Baldasarre, 2006: 308).

### **De cuáles son los indios. El caso de la Exposición Universal de Saint Louis**

El modo en que Schiaffino se relacionó con los pueblos originarios argentinos estuvo determinado por la influencia que ejerció en sus concepciones el pensamiento positivista, científicista y evolucionista de fines del siglo XIX, lo que se demostró en su manera de entender el entorno y, a la vez, en sus acciones. Tal fue el caso de su participación en la Exposición Internacional de Saint Louis efectuada en el año 1904. En dicha oportunidad, en su rol como encargado del Museo Nacional de Bellas Artes, envió una comisión de artistas a Estados Unidos para que participaran en la Exposición Universal que tuvo lugar entre el 30 de abril y el 1 de

---

4 Maximiliano Martínez Álvarez (2013). Catálogo de calcos de Eduardo Schiaffino en el MNBA, 1905. Recuperado de: <<http://www.iaa.fadu.uba.ar/cau/?p=4135>>

diciembre en Saint Louis, Missouri, y que fue organizada por el Gobierno estadounidense y la Louisiana Purchase Exposition Compañy, con el objetivo de celebrar los cien años del tratado entre Francia y Estados Unidos, por el cual este había comprado a Francia el territorio de Louisiana.

La muestra se conformó de industrias, compañías de teatro, escuelas de música y corporaciones, entre otras y en ella se circunscribieron, los Terceros Juegos Olímpicos Modernos, en los que intervinieron seiscientos ochenta y siete atletas en disciplinas como atletismo, gimnasia, boxeo, fútbol, ciclismo, natación, remo, esgrima, golf, tiro con arte, tenis y saltos, etcétera. Pero estos juegos contaron con un agregado que los diferenció de los anteriores. En ellos participaron, dentro de los denominados Juegos Antropológicos, etnias de distintas partes del mundo con la finalidad de demostrar las aptitudes físicas de los atletas, entre quienes se hallaron filipinos, pigmeos, moros, sirios, apaches, sioux, y los tehuelches enviados por Argentina.

Resulta interesante observar cómo desde sectores del gobierno, la prensa escrita y los agentes del ambiente artístico argentino la iniciativa de Schiaffino fue criticada duramente por considerarla inapropiada para el momento, pero se permaneció indiferente al envío de los tehuelches al exterior. Veinticuatro años habían pasado desde la Conquista del “Desierto”<sup>8</sup>, pero aún así, pese al tiempo y los sucesos acontecidos, la escuela evolucionista imperaba en las ideas de comienzos del siglo XX.

Aquellos Juegos Antropológicos que fueron despreciados por el mismo inventor de los Juegos Olímpicos Modernos, Pierre de Coubertin, contaron con la complicidad de los sectores del gobierno y de la intelectualidad argentina.

Fue por la invitación de José de Olivares, Delegado de la Exposición Universal de Saint Louis en Sudamérica, que Schiaffino se autodesignó representante del país. De esta manera, en 1902 comenzó las tratativas para llevar adelante el envío de los artistas que seleccionó para dicha ocasión. Entre los que se pueden mencionar a Ernesto de la Cárcova, Eduardo Sívori, Reinaldo Giudice, Pío Collivadino, Arturo Dresco, Rogelio Yrurtia y Lucio Correa Morales.

Los premios y las menciones internacionales eran esenciales, puesto que reafirmarían el valor de la producción artística del arte nacional que venía gestionando Schiaffino desde su labor en el museo. Al respecto, este historiador enunció: “La tentativa era temeraria; si las obras argentinas hubieran regresado sin ser ungidas por el jurado internacional de artistas, lo que bien podía suceder, una lápida de plomo habría caído sobre los representantes del arte nacional” (Canale, 1982: 100). Esta empresa tuvo fuertes resistencias en el país. Miguel Cané representó uno de los mayores opositores a la participación artística en el exterior por considerarla inútil. En ese sentido, sostuvo: “... si se quiere hacer representar también la producción artística de nuestro país, puede llegarse a frisar el ridículo” (Cané en Penhos, 1997: 11). Y continuó diciendo:

---

<sup>8</sup> Se entrecomilla el término por diferir con tal denominación puesto que aquellas extensiones no se encontraban desiertas, sino habitadas por diversas etnias de comunidades autóctonas argentinas.

Me llegan noticias que el carácter principal de esta exposición en San Luis será una exhibición de nuestros progresos artísticos. Yo hubiera deseado desde luego que se hubiera hecho previamente una exhibición en uno de los puntos más céntricos de esta capital, para que el pueblo hubiera podido darse cuenta de qué manera iba a ser representada su capacidad e inteligencia artística. Señor Presidente: nosotros no hemos tenido tiempo todavía de ocuparnos del arte. [...] No creo que por el momento podamos estar en estado de llevar nuestros productos artísticos a una exposición extranjera (Cané en Penhos, 1997: 11-12).

También la prensa atacó duramente la iniciativa de Schiaffino tildándola de dudosa y frágil ante la mirada del exterior. Fue así que anuló la divulgación de los telegramas que el historiador enviaba para comunicar los logros alcanzados, pero sí publicó con sumo detalle la Exposición Universal de Higiene efectuada en el mismo período y alabó el pabellón italiano en Saint Louis por los destacados artistas y las obras intervinientes.

El conflicto también se instauró en el ámbito plástico. Por un lado, artistas como Eduardo Sívori defendieron la empresa de Schiaffino al testimoniar que “... la noticia sobre los premios obtenidos en Saint Louis por los artistas argentinos ha sido recibida con gran satisfacción por los íntimos, pero con frialdad desconsoladora por la parte de la prensa y el público en general” (Penhos, 1997: 13); pero, por otro, pintores como Martín Malharro se mostraron contrarios a dicho acontecimiento. Sobre esto, el artista enunció que “Ridícula es la actitud de Schiaffino que pretende capitalizar los premios, como ridículo había sido pretender llevar nuestro arte a un certamen internacional” (Penhos, 1997: 15).

Frente a esta situación, Schiaffino, conforme con la participación argentina en el exterior, expresó que entre los espectáculos inolvidables que había vivido ninguno le había impresionado tanto como el de la República Argentina en Saint Louis.

Pese a la campaña que desde los diarios *La Nación* y *La Prensa* se erigió en su contra como a la escasa relevancia que se le otorgó al asunto en el *campo* artístico, se destaca la confianza de este pensador en los representantes argentinos. Los resultados obtenidos en medallas y premios, como las figuras destacadas de Ernesto de la Cárcova celebrado por su obra “Sin pan y sin trabajo” y de Rogelio Yrurtia por “Las pecadoras”, dan cuenta de lo acertado de su emprendimiento.

Como consecuencia del firme carácter y empeño que demostró Schiaffino en esta oportunidad, se generaron roces con sectores del gobierno y del arte, que pudieron ocasionar su posterior desvinculación a la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes ocurrida en 1910.

## *La Exposición Universal de Saint Louis*

Los orígenes de las Exposiciones Universales se remontan a 1851. Fueron los reyes de Inglaterra, Victoria y Alberto, quienes inauguraron en Londres la primera exposición de Industria y Trabajo, y a partir de ese momento se realizaron para mostrar los avances en que cada país se encontraba.

Norma Sosa (2006), en un artículo titulado “Tehuelches en la Feria de Saint Louis”, explicó que en esta se mostraron los avances científicos, tecnológicos y artísticos de los países intervinientes, como así también sus nuevos hábitos y consumos culturales.

En esa ocasión, la Argentina fue admirada por su pabellón, Pink Palace, el cual fue una réplica de la Casa Rosada. Este contó con espacios de recepción y de muestras, y presentó en sus exteriores un jardín con ejemplares subtropicales. En un sector que llamaron “aldeas”, se ubicaron las sesenta y cinco etnias que participaron de los Juegos Antropológicos. Ellas fueron clasificadas como “primitivas” y “bárbaras”, y se fotografiaron y exhibieron como “exóticas”.

Jessie Tarbox Beals, fotógrafa del diario local, obtuvo los registros de la comitiva tehuelche argentina, la que se conformó de cuatro jóvenes: Casimiro (Gisgo); Äwaik o Bonifacio; K'óloj(on), más conocido como Kolojo, y Sinchel; además del cacique José María Mulato; su última mujer, Lorenza, y la hija que tuvo con esta. No existe información precisa sobre la selección de la comitiva. Sosa sostuvo que una versión norteamericana la adjudicó a la cooperación del profesor Hatcher del Carnegie Museum, quien, en su viaje a la Patagonia de 1896 para recolectar fósiles, había conocido y fotografiado al cacique Mulato en coordinación con el Dr. Arturo Fenton, médico y pionero de Río Gallegos.

Ni Jessie ni la sociedad que fue a observarlos entendió el malestar que provocó el modo en que fueron tratados. Sobre esto, la investigadora indicó que “... la tortura de ser expuestos quedó expresada en sus gestos de cansancio porque esos cinco hombres, la mujer, la niña y el perrito habían atravesado diez mil millas para llegar a Missouri” (Sosa, 2006). Frases como la de Mulato: “¿Creen que somos como los guanacos con los que divertirse?” (Childs en Sosa, 2006), demuestran el malestar que habrían sentido los tehuelches en Saint Louis.

En aquel momento, Schiaffino tuvo contacto con ellos y rescató del grupo aspectos que los hacían –a su entender– “hombres civilizados”. Al respecto, mencionó:

Se han contado ya los triunfos deportivos de los tehuelches en Estados Unidos; las derrotas infligidas en el estadio a otros atletas; el improvisado discóbolo Gechico ganando el premio del lanzar el disco, a pesar de sus setenta y seis años, y de su analfabetismo helénico; las homéricas cinchadas con los *cowboys*; los piales de Casimiro, pero no se ha dicho que tres de aquellos “salvajes” que llegaron a Saint-Louis desnudos, con vincha y envueltos en pieles, se civilizaron completa y absolutamente en el espacio de cuatro meses.

Bonifacio, Casimiro y Kolojo tiraron a las ortigas su indumentaria bárbara, y endosaron el traje de saco, ceñido al cuerpo, la camisa almidonada de cuello erguido, la corbata a la moda y el sombrero blando. Aprendieron a comer, a firmar, a hacer visitas y también algunas palabras de inglés (Schiaffino, 1926: 113).

A los efectos de demostrar la “admirable asimilación” que estos habrían sufrido, Schiaffino organizó un encuentro entre un profesor de escultura de la Academia de Saint-Louis y el grupo tehuelche. La transcripción del diálogo que ambos sostuvieron es un indicador del pensamiento de la época:

– ¿Usted se burla?

–De ninguna manera –repliqué–, ya no son bárbaros, son hombres civilizados y discretos como nosotros; pasado mañana a las ocho de la noche comeremos todos en Mac Taggu’s.

En la tarde convenida, los tres indios, gentilmente acompañados por su empresario don Vicente Cané, fueron exactos a la cita e hice la presentación de estilo en el vestíbulo. Penetramos al salón principal, lleno de gente culta como de costumbre, y apenas si nuestra estatuaria patagónica despertó alguna curiosidad entre los vecinos de mesas. Allí donde un hombre de color habría sido despedido sin remisión, tres indios de incógnito se sentaron a comer tranquilamente, con tres personas de distinto rango social, pero de análogo exterior.

El caballero norteamericano no volvía de su asombro; se creía objeto de una broma. Cuando se convenció de que realmente eran “salvajes” auténticos.

–Es maravilloso –exclamó–, es un caso de asimilación de cultura inaudito, y le agradezco mucho el habérmelo mostrado, pues si yo no lo hubiera visto, no lo creería. Usted no podría obtener nada parecido de los sioux, ni de los apaches, o de los navajos, o de los moquis. Nuestros pieles rojas no son más que guerreros, y a pesar de los esfuerzos lentos y costosos del Gobierno ha sido imposible modificar su índole. Pero estos hombres no solo son extraordinariamente inteligentes y dóciles, sino que son muy hermosos (Schiaffino, 1926: 114).

Este fue el contexto y la forma en que se observó a la comitiva autóctona argentina. Luego de las competencias, en febrero de 1905, regresaron al país con algunos premios en destreza ecuestre. Sus destinos fueron poco afortunados. “Se habló de darles tierras para que las trabajaran... Pero, como sucede a menudo, las buenas intenciones quedaron sin cumplirse” (Schiaffino, 1926: 115). Los más jóvenes permanecieron en el Museo de La Plata. Casimiro trabajó con el investigador alemán Roberto Lehmann Nitsche en un tratado de lingüística tehuelche, mientras los otros fueron objeto de mediciones corporales y cefálicas.

La viruela y el avance de los blancos atacaron duramente a la población tehuelche. Sosa asegura que la tristeza de enterrar a sus jóvenes generaciones no fue resistida por el cacique, quien falleció en el año 1907, poco tiempo después de que lo hiciera su mujer. El resto de la comitiva nunca llegó a reencontrarse con su pueblo. Respecto de ello, la investigadora expresó:

Muchos años después, con motivo de entrevistas etnográficas, sus parientes reconocieron en una fotografía a Casimiro quien, según aseguraron, había

muerto ahogado. Nadie pudo precisar dónde y cuándo, pero la noticia de uno de ellos muerto en el mar recorrió la memoria tehuelche sin demasiadas precisiones. Bonifacio/Awaik, llamado Loco por “el Jimmy”, se quedó en Buenos Aires y nunca más volvió. Cincuenta años más tarde, cuando le mostraron su fotografía a Temam, su hermana muy vieja, con una angustia que los años no habían mitigado, respondió a las preguntas de Rodolfo Casamiquela: “¿Cómo no lo voy a conocer, si es mi hermano?... ¿Dónde está?” (Casamiquela et al., op. cit.: 256) [...] Nunca fueron felices esos traslados de indios, aunque hayan nacido de buenas intenciones siempre dejaron alguna huella de dolor (Sosa, 2006)<sup>9</sup>.

## De la influencia evolucionista y positivista de fines del siglo XIX

Se acostumbra a justificar las acciones humanas por sus contextos históricos. Marta Penhos, en su artículo “Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina”, afirmó: “Las maquinarias industriales y la producción artística eran dos espejos que reflejaban los éxitos del lema ‘orden y progreso’ durante la segunda mitad del siglo XIX” (Penhos, 1997: 9).

En nuestro país, la idea de progreso estuvo ligada al modelo de civilización europea, por ello, la conformación del arte nacional dependió de una mirada activa puesta en Europa. En ese sentido, Schiaffino promovió las becas de estudio en dichas regiones y las influencias de artistas y estilos europeos en los jóvenes argentinos.

Para el pensamiento imperante durante la Generación del Ochenta y las influencias que esta ejerció en la posterioridad, los pueblos originarios representaron el enemigo de aquella añorada civilización. Al respecto, el filósofo Oscar Terán sostuvo:

El emprendimiento llevado a cabo contra las poblaciones indígenas se apoyaba en una línea programática ampliamente compartida por las elites del mundo occidental: que las naciones viables eran aquellas dotadas de una población de raza blanca y de religión cristiana. Según los lineamientos inscriptos desde *Acción de la Europa en América*, Alberdi había acuñado al respecto la consigna “Somos europeos trasplantados en América”. Y como se lee en las *Bases*, lo guía la convicción de que en Hispanoamérica el indígena “no figura ni compone mundo” (Terán, [2008] 2012: 110).

Vestigios de estos conceptos se encuentran en el envío de la comitiva de tehuelches a participar, con el aval del gobierno, en los Juegos Antropológicos.

La mirada de Schiaffino sobre el evento confirma su posición evolucionista. En el artículo “¿Cuáles son los indios?”, escrito en el contexto de la exposición, el autor enunció: “... no faltó

---

<sup>9</sup> Cabe destacar que en diciembre del año 2014 se completó la restitución de los restos que fueron reclamados por las comunidades de pueblos originarios argentinos cuya iniciativa radicó en la Ley 25.517, impulsada por el expresidente Néstor Kirchner, la cual ordenó la restitución de los restos mortales de museos a las comunidades autóctonas que los reclamaron. El historiador Walter Delrio, investigador del Conicet y docente de la Universidad Nacional de Río Negro, afirmó que con esta medida: "Les devuelve la condición de personas, no elementos de colecciones, los reconoce víctimas del proceso genocida y se transforma en los primeros pasos de una reparación real. Su derecho pasado y también el presente porque allí están sus deudos reclamando y recibiendo los restos, y reconstruyendo lazos de parentesco".

algún compatriota, de aquellos que reniegan del pasado americano y quieren tapar el cielo con un harnero, que lamentara la ocurrencia de exhibir elementos ‘tan inciviles’” (Schiaffino, 1926: 111). Se advierte en la cita que el pensador juzgó como negativa la descalificación de la comunidad tehuelche, pero no encontró inapropiada la participación del grupo en la competencia, cuestión que equiparó a estos hombres con los objetos expuestos en la exposición. De lo mencionado se observa que las nociones científicas y positivistas ejercieron gran influencia en Schiaffino, lo que se evidencia además en su metodología de investigación comparativa y clasificatoria al igual que en la utilización de categorías de análisis tales como las de civilización, raza, medio y técnica.

Esta postura puede entenderse en un ambiente afectado por las ideas de Charles Darwin y por la filosofía positivista de Herbert Spencer, como así también, con el surgimiento en las últimas décadas del siglo XIX de la escuela evolucionista de Edward Tylor y James Frazer en Inglaterra y de Lewis Henry Morgan en Estados Unidos.

No caben dudas de que el historiador desarrolló su actividad como director del Museo Nacional de Bellas Artes en un ambiente complejo y contradictorio y que su accionar determinó el éxito de las empresas abordadas. Pero, a su vez, es cierto que su historia del arte de los argentinos estuvo llena de prejuicios y de exclusiones en relación con una añorada “evolución” de obras y artistas que pretendió alcanzar. En consecuencia, quedaron olvidadas en sus escritos las producciones artísticas de los pueblos autóctonos, entendidos por Schiaffino como primitivos, salvajes y bárbaros.

De lo sucedido en la Exposición Universal de Saint Louis y vinculado con el modo en que fueron tratadas las diferentes etnias en Missouri, cabe la pregunta reflexiva sobre los valores que representaron aquellos países en los cuales Schiaffino creyó encontrar los modelos para seguir entre “las naciones más cultas de la tierra”.

### **¿Civilización o barbarie? De la influencia de la inmigración**

En las postrimerías del Centenario, el descontento ocasionado por la inmigración modificó el sentido del binomio civilización y barbarie. El “peligro” inmigratorio provocó la necesidad de desarrollar un eficaz proyecto nacionalizador que homogeneizara a todos los habitantes, reivindicando para ello, el culto a la tradición. Así lo expresó Laura Malosetti Costa al afirmar que:

El clima cultural de la ciudad, por otra parte, se teñía de hispanismo de la mano de pensadores como Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, que en la intensa lematización de la búsqueda de una identidad nacional proponía una “vuelta a las raíces” de la tradición hispanocriolla, la raza y la lengua, como correctivo para la vertiginosa modernización cosmopolita de Buenos Aires (Gutiérrez Viñuales en Malosetti Costa, 2010: 57).

En esa etapa, desde la literatura, Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, entre otros, se autoasignaron la representación de una cultura propia mediante la creación de relatos como: *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), *El payador* (1913) y *Eurindia* (1924).

En *La Restauración Nacionalista* (1909), producto de una misión diplomática encomendada por el Ministerio de Instrucción Pública a Ricardo Rojas para estudiar en Europa los sistemas educativos del Viejo Mundo, el escritor propuso la recuperación del pasado del país en un contexto en el cual se debía salvaguardar el “ser” nacional. En este texto, el literato ponderó la importancia de un arte propio y de una educación estética americana.

El nacionalismo de Rojas modificó el tratamiento dado a las culturas originarias de la Argentina. Tanto *Eurindia* como el *Silabario de la Decoración Americana* dan cuenta de ello. Sobre el tema, el investigador Miguel Ángel Muñoz expresó:

*Eurindia* (1924) y el *Silabario de la decoración americana* (1930) son el compendio de la estética nacionalista de Ricardo Rojas. *Eurindia* puede considerarse la primera reflexión integral sobre el arte argentino en la que se intentan establecer criterios generales para todas las manifestaciones artísticas, en tanto que el *Silabario...* se ocupa exclusivamente de las artes visuales. Las dos obras aparecen contemporáneamente con la difusión de las vanguardias en nuestro país, pero poco tienen que ver con ellas. En cambio, son deudoras del pensamiento estético de fines de siglo (Muñoz, 1992).

En *Eurindia*, Rojas se distanció del pensamiento determinista de Hipólito Taine en afirmaciones en las que manifestó: “Cada civilización es la realización especial de una cultura, cada cultura la forma temporal de una tradición, cada tradición la función histórica del espíritu de un pueblo” (Rojas, 1924: 15). Y agregó: “No queremos ni la barbarie gaucha ni la barbarie cosmopolita. Queremos una cultura nacional como fuente de una civilización nacional; un arte que sea la expresión de ambos fenómenos. ‘Eurindia’ es el nombre de esa ambición” (Rojas, 1924: 20); y en ella el escritor concilió lo europeo con lo americano, asimilándolo. Fue así que propuso fundir, en un amplio sentimiento de argentinidad, la emoción del paisaje nativo, el tono psicológico de la raza, los temas originales de la tradición y los ideales nuevos de la cultura argentina.

Con relación al espíritu de la época, la investigadora Ruth Corcuera enunció que numerosos intelectuales, siguiendo el lineamiento de Rojas, se propusieron “... transferir al mundo de la escuela estas nuevas apreciaciones con respecto al patrimonio cultural y, aun más, al textil” (Corcuera, 2010: 120).

Otra corriente que modificó el modo de pensar el período fue el movimiento indigenista, el cual se extendió por Latinoamérica durante las primeras décadas del siglo XX y su objetivo radicó en reivindicar los derechos y costumbres de las etnias nativas. La pertenencia de la tierra, el

problema “indígena” y las desigualdades sociales formaron parte de los asuntos que preocuparon a quienes conformaron este grupo.

Los artistas que trabajaron en esta dirección, los mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; los peruanos José Sabogal, Mario Urteaga y Francisco González Gamarra, entre otros, se aunaron en pos de la conformación de un espíritu nacional, el cual se pudo advertir no solo en sus proclamas de revalorización de sus tradiciones, sino también en la recuperación de sus producciones artísticas, características, motivos y técnicas autóctonas. Los cuerpos voluminosos, la geometrización de las formas, el uso de colores terrosos y en lo temático, la cosmovisión andina y la cultura de la tierra, se unieron en sus creaciones y esto los acercó a la factura “indígena” de antaño.

El mayor exponente intelectual de la corriente fue el peruano José Carlos Mariátegui, quien desde la revista *Amauta* produjo una estética que identificó a los sectores sociales que reivindicó. Fue así que su dibujante José Sabogal creó la “cabeza de indio”, motivo que identificó la revista desde sus portadas. La publicación contó en su interior con una iconografía precolombina que ornamentó sus páginas.

De igual modo que en *Amauta*, en la Argentina los motivos americanos se encontraron en las ilustraciones de los escritores modernistas y simbolistas de la década del veinte. Se advierte ello en varias obras literarias como las efectuadas por Daniel Marcos Agrelo para las ediciones de las *Chacayaleras*, de Miguel Camino, y alguna de Julio Díaz Usandivaras; Fidel de Lucía ilustró la tapa del “poema incaico”: “Las vírgenes del sol”, obra del argentino Ataliva Herrera (1920), y José Bonomi, la cubierta y las viñetas de *La venus calchaquí* (1924), del libro de Bernardo González Arrili.

El indigenismo aparece, a su vez, en las obras del dibujante Alejandro Sirio, como así también en Alfredo Guido, quien fue el promotor del simbolismo indigenista en el país. Asimismo, se vio en aguafuertes, murales, mobiliario, cerámica y en óleos como el denominado “La Chola desnuda”, que fue premiado en el salón nacional de 1924. De igual modo, publicaciones como la *Revista Augusta* (1918-1920) presentaron ciertos rasgos indigenistas en sus artículos.

Resulta llamativo que Eduardo Schiaffino –quien adhirió al simbolismo– no empleara en sus obras la iconografía americana característica del período.

La nueva mirada sobre lo autóctono también se observa en otros ámbitos donde se consideró necesaria la recuperación de la historia nacional. Con ese objetivo, la Universidad Nacional de Tucumán, creada en 1912, organizó una serie de conferencias a las que convocó a Ricardo Rojas, oriundo de aquellas tierras. La investigadora Elisa Radovanovic enunció respecto de esas conferencias que: “Rojas postula un arte ornamental argentino que se eleva hasta la ‘dignidad de la belleza’, concepto que encierra un verdadero progreso, acerca de las posibilidades de expansión de un arte decorativo que a nivel nacional era hasta entonces incipiente” (Radovanovic, 2010: 134).

Así pues, en 1918, se creó la Sociedad Nacional de Artes Decorativas de Tucumán, la cual organizó el Primer Salón Nacional de Arte Decorativo en el que se exhibieron cerámicas, huacos peruanos, vasos, urnas y platos, cofres, muebles calchaquíes, entre otros objetos. Un año después se llevó a cabo el Segundo Salón y el V Salón de Acuarelistas, en este último la "... modalidad netamente americana se hallaba en acuarelas sobre fondos de oro y los trabajos conjuntos de urnas, yuros, huacos y otras piezas de cerámica con decoraciones y motivos de ornamentación precolombina" (Radovanovic, 2010: 138).

Además, se impulsaron en el país las Escuelas de Artes y Oficios, que nacieron, según afirmó Corcuera, por el temor a la "... desvirtualización de la identidad nacional a causa de las corrientes inmigratorias" (Corcuera, 2010: 120).

Con la misma finalidad se fomentó la producción de tejidos y la creación de grandes talleres en distintos centros del país como los que se instalaron en Tucumán, Córdoba y Buenos Aires. En esta última, funcionó el taller de tapicería y cerámica autóctona desarrollado por Clemente Onelli, investigador naturalista y Director del Jardín Zoológico de Buenos Aires.

Con relación a este resurgimiento, el escritor José María Pérez Valiente, en la revista *Plus Ultra*, sostuvo:

He llegado al convencimiento que estas artes, producto de una civilización extinguida, pueden competir y compararse con los modelos de fabricación egipcia, árabe, persa, y demás estilos ornamentales conocidos, tanto en la armonía de los colores como en la rareza y extraña combinación de los dibujos (Radovanovic, 2010: 136).

Los motivos autóctonos se expandieron por diversas ramas artísticas como la danza y las ilustraciones de libros. De lo primero da cuenta la utilización de motivos incásicos para la decoración del Ballet Caaporá (1917), del maestro Pascual de Rogatis.

### **De la pintura y la escultura en la Argentina (1933)**

Hacia 1933, en un contexto donde las corrientes nacionalista e indigenista mencionadas anteriormente estaban en auge, Schiaffino escribió *La pintura y la escultura en Argentina*, texto en el cual modificó, en alguna medida, el tono con el que trató a las producciones autóctonas del país. Fue así que incluyó a su escrito anterior *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, un Prefacio y una Introducción, y cambió el nombre del primer capítulo "El Limbo" (Lugar adonde van las almas de quienes, antes del uso de la razón, mueren sin el bautismo) por "El Yermo" (Terreno inhabitado). En ellos incorporó de manera sintética el arte precolombino y colonial de Latinoamérica, sin abandonar en sus expresiones ciertos conceptos decimonónicos.

El historiador tomó como referencias artísticas a las representaciones de Tihuanacu, Cuzco y México, las que en arquitectura le resultaron comparables a Egipto y al estilo indo-chino del Cambodge.

Sobre Tihuanacu destacó su “notabilísimo arte decorativo” y su “refinamiento artístico” logrado por sus realizadores, sin conocer ejemplos de otras expresiones como las egipcias, griegas o romanas. Sobre este punto, el historiador reflexionó respecto de los resultados que hubiese podido alcanzar la cultura mundial “... si los descubridores en vez de llegar en son de guerra contra pueblos indefensos, para esquilmarlos y borrarlos del libro de la Historia, hubieran sido capaces de inducirlos a colaborar con ellos, en una más levantada civilización común” (Schiaffino, 1933: 6).

Dichas caracterizaciones evidencian la admiración del pensador por estas manifestaciones artísticas, del mismo modo que sucede con las producciones mexicanas:

En materia de escultura propiamente dicha, sienten como los egipcios la atracción de la mole: ven colosal. Lo que significa facultades de abstracción, capaces de dominar la más difícil de las técnicas, aquella que, para desbastar la roca cuerpo a cuerpo, con instrumentos cortos y manuales, les obliga a alejarse mentalmente, y abarcar un conjunto infinitamente mayor que su reducido campo visual.

Evidentemente estos estatuarios no han conseguido resultados estéticos comparables a la Esfinge y los Colosos de Menfis, pero fuera de los egipcios, ¿quiénes los han conseguido? En materia de arte decorativo monumental, es menester citar la famosa *Columna de la serpiente*, delante de la Cella [sic] del Templo de los Tigres y los Jaguares, en Yucatán, de estilo Tolteca, de riqueza ornamental digna de Asiria.

Los escultores mexicanos, al par de los asirios cuando inventaron el toro alado humanizado; los egipcios, la esfinge; la mitología griega, al realizar el encuentro de formas tan bien combinadas, que dan por resultado estético el veloz centauro, o el fauno lúbrico, hicieron con la serpiente emplumada otro feliz hallazgo (Schiaffino, 1933: 11).

Las observaciones coinciden con lo analizado por Maristella Svampa, quien caracterizó a la época como una en la que el discurso romántico sobre el indígena exaltó las grandes culturas e imperios prehispánicos –aztecas, mayas e incas–, descuidando y desvalorizando al “indio” real. En palabras de esta autora, se efectuó “... una exaltación del indio ideal, aquel de la historia prehispánica, cuya contracara es la desvalorización del indio de carne y hueso, degradado material y moralmente en el marco de las repúblicas independientes” (Svampa, 2016: 47).

Pero cuando Schiaffino debió dar lugar en su escrito a las obras efectuadas por las comunidades autóctonas argentinas no formuló los mismos halagos. Fue así que entendió que el estado de estas realizaciones en el país se debió a la lejanía de sus realizadores con los focos artísticos mexicanos y peruanos.

El autor reconoció el sentido estético de la región de los Valles Calchaquíes, próxima a aquellas regiones, por su producción de urnas funerarias que consideró semejantes a las troyanas, las

cuales hicieron florecer, según sus palabras, a “la nobleza del arte”. Respecto de los diaguitas, mencionó que: “... han demostrado, en la infinita variedad de formas de sus cacharros y en las múltiples combinaciones y diseños de sus primorosos tejidos, que tuvieron sentido artístico” (Schiaffino, 1933: 54), en contraposición a otras culturas del país que no dejaron más testimonio de la existencia humana que hachas de piedra, puntas de flecha y bolas arrojadas.

En “El Yermo”, Schiaffino incorporó la historia del “Indio José”, escultor tallista llegado de las Misiones Jesuíticas del Paraná, quien, en compañía de un fraile Mercedario, encontró un añoso naranjo con el cual hizo la imagen del Señor de la Humanidad y la Paciencia, figura que el historiador estimó como la primera obra argentina. Sin embargo, afirmó que ella fue concebida como imitación de una imagen de Alonso Cano, enviada por Carlos III, en 1783, para el convento en el que José trabajó. Sobre esto aseveró:

Si esta obra hubiera nacido espontánea en la mente del indio Misionero, sin notables ejemplos previos, sería un milagro de inspiración natural, que debemos descartar en nombre de la falta absoluta de precedentes históricos. La verdad es otra: en el vasto territorio, que aún no se denominaba argentino, pero cuya posesión y dominio poco tardaría en vacilar y romperse en las débiles manos de los sucesores inmediatos de Carlos III, había una región más próspera que la sede del nuevo Virreinato del Río de la Plata, las Misiones Jesuíticas del Paraná, cuyo Imperio acababa de ser bruscamente interrumpido por aquel Monarca, con la expulsión de los Jesuitas, pero cuya cultura subsistía en algunos de sus educandos (Schiaffino, 1933: 56-57).

Lo que Schiaffino consideró entonces como vestigio de la primera manifestación artística en el país, en realidad, fue aquel de inspiración europea con factura autóctona, puesto que, tanto la obra como el motivo resultaron ser productos del contacto entre José y la obra del artista español.

De lo mencionado se advierte que para el autor el origen del arte argentino tuvo sus causas en la proximidad de las comunidades autóctonas con las culturas “monumentales” de América a las que, a su vez, emparentó con las producciones egipcias, griegas o chinas, o en la influencia y la copia de estilos y artistas europeos en el país.

### **Consideraciones finales**

A lo largo de este escrito se ha explicitado la importancia que tuvo la figura de Eduardo Schiaffino, junto a la de los artistas que conformaron la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, como así también a los intelectuales que integraron los debates del Ateneo, para la consolidación del arte nacional en la Argentina. Ellos crearon las primeras instituciones artísticas, el primer museo y los primeros salones; fortaleciendo, de ese modo, el ámbito artístico local.

Representantes del proyecto modernista de la Generación del Ochenta y de la fórmula sarmientina “civilización y barbarie” llevaron adelante una empresa en la que entendieron la primera como sinónimo de Europa e identificaron el elemento bárbaro con las comunidades originarias, e incluso criollas, del país. Ello se evidencia en los textos de Schiaffino, en los cuales conceptos tales como “medio”, “raza” y “momento” caracterizaron sus descripciones de la situación del arte argentino con una fuerte influencia del pensamiento de Hipólito Taine.

En sus escritos, existe un desfase entre su contenido y los contextos de época en los que fueron elaborados. Tanto *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, popularizado en 1910, como *La pintura y la escultura en la Argentina*, de 1933, se efectuaron en un momento en el que las corrientes nacionalistas impulsadas por Ricardo Rojas, como así también las reivindicaciones de tradiciones y costumbres de las tendencias indigenistas, tiñeron las ideas de los intelectuales del período modificando la antinomia sarmientista. Pero estas corrientes no parecen haber influenciado el imaginario del historiador.

Schiaffino entendió a las etnias autóctonas como representantes de la barbarie del país y así las denominó en todas sus producciones teóricas, y, puesto que, para él, el arte era sinónimo de civilización y esta de Europa, se desprende de ello la no inclusión en sus historias del arte de las representaciones artísticas de estos pueblos. En tal sentido, en “El Yermo”, primer capítulo de *La pintura y la escultura en la Argentina*, Schiaffino se refirió al “arte indígena” argentino como aquel realizado en los Valles Calchaquíes, cuyos avances adjudicó a la proximidad de estos con las culturas andinas, de las que admiró su aspecto monumental y su parecido con manifestaciones de culturas occidentales históricamente legitimadas. También incorporó en este capítulo la historia del “Indio José”, a quien denominó como el primer artista argentino, pero lo que valoró de este fue la semejanza de su imagen del “Señor de la Humanidad y la Paciencia” con la obra del artista español Alonso Cano.

Se puede afirmar entonces que las concepciones de Schiaffino estuvieron atravesadas por el siglo que lo formó. En relación a ello, la investigadora Laura Malosetti Costa afirmó que:

En 1934 Schiaffino seguía siendo positivista, seguía convencido de la influencia del clima y la topografía del paisaje sobre la índole moral de los individuos. Pero, además, y pese a todo, seguía siendo optimista respecto del destino de los habitantes de esa llanura (Malosetti Costa, [2001] 2007: 346).

Su mirada europeizante del arte quedó registrada tanto en sus primeros escritos como en su preocupación por la conformación de un arte argentino, el que, con la mirada puesta en el exterior, purificara y mejorara las raíces de aquellos elementos que a su entender lo atrasaban. Tal como lo expresó Malosetti Costa, la modificación cotidiana de la raza en la Argentina fue vista con optimismo por Schiaffino “... en tanto venía a mejorar rápidamente, con el aporte de la sangre generosa de la humanidad entera”, un substrato indígena, de “pueblos impropios para

la alta civilización, que parecen anemiados [sic] por la presencia de uniones consanguíneas” (Malosetti Costa, [2001] 2007: 343).

Este pensamiento que originó y delineó el modo de construir el relato oficial sobre el arte en el país determinó una manera de escribir la historia del arte argentino, en la cual las producciones de las culturas autóctonas resultaron menospreciadas e incluso invisibilizadas.

De igual forma, el accionar de este historiador desde los roles institucionales que ocupó, en la Sociedad de Estímulo de las Bellas Artes, los debates en el Ateneo, así como en las gestiones que llevó adelante en la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes –institución desde la cual legitimó a obras y a artistas– delimitó un gusto estético en la época que dejó por fuera a las obras de los actores que no representaban los intereses del Estado. Formado en el pensamiento de la Generación del Ochenta, este historiador reprodujo en sus acciones, el ocultamiento de aquellos sectores sociales que el gobierno consideró peligrosos para el interés de la naciente Nación.

En la actualidad, quienes construyen la teoría del arte replican esta metodología de ocultamiento y opacidad, cuyo origen puede encontrarse en la conformación de la disciplina. Superada la influencia científicista, evolucionista y positivista en la Historia del Arte, cabe el cuestionamiento respecto de las causas por las cuales este desinterés hacia las representaciones de los pueblos autóctonos de Argentina, del pasado y del presente, continúa vigente en los textos de quienes, desde un concepto de arte ampliado, delimitan, construyen y sostienen el *campo*.

En la misma línea, el Museo Nacional de Bellas Artes, entidad que da cuenta de las creaciones artísticas del país, desde su inicio y hasta el momento en que se escribió esta tesis, presenta en su patrimonio una colección mayoritariamente extranjerizante. Cabe destacar que los objetos de culturas precolombinas, donados por Di Tella e incorporados en el año 2005 a las salas permanentes del museo, hasta el año 2019 se encontraban entre los objetos no exhibidos de la institución.

## Capítulo 2

### José León Pagano y *El arte de los argentinos*

El pensamiento del crítico y ensayista José León Pagano (1875-1964), delimitó el concepto acerca del arte en Argentina, en escritos tales como *El santo, el filósofo y el artista* (1918); *El arte de los argentinos*<sup>10</sup> (1937-1940); *Historia del arte argentino* (1944); *El espíritu como esencia en la creación de arte* (1945); y los numerosos ensayos que comprendieron el compendio de *Motivos de Estética* (1940). Esta figura se desempeñó, además, como escritor, pintor, poeta, comediógrafo, historiador y docente, profesión esta que ejerció en el país y en el exterior, en la Real Academia de Bellas Artes de Florencia y en la Universidad de Roma. Asimismo, ocupó importantes roles institucionales en las funciones de Académico de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes (1936), Director de Artes Plásticas del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación (1939), y participó, a su vez, del diario *La Nación*<sup>11</sup>, para el que escribió sus críticas de arte.

Por la relevancia de esta figura en el *campo* resulta importante profundizar en sus postulados referidos a las realizaciones estéticas de las culturas autóctonas en el país para comprender el modo en que se gestaron en la Historia del Arte los discursos canónicos sobre estas manifestaciones.

Indagar en los conceptos “espíritu”, “intuición”, “expresión”, “autoconciencia”, “voluntad de forma” y “razón”, entre otros que se encuentran presentes en sus textos, posibilita establecer relaciones teóricas entre el autor y la filosofía idealista alemana, el neoidealismo italiano, la filosofía de la conciencia de José Ortega y Gasset y los postulados del historiador del arte Alois Riegl. Una aproximación a estas nociones permite analizar estas influencias en vinculación con sus concepciones artísticas y a su vez con la valoración que Pagano efectuó de las expresiones estéticas de los pueblos autóctonos en el territorio.

#### **Influencias europeizantes en el pensamiento del autor**

Resultan numerosos los pasajes en la escritura de este intelectual que manifiestan la autoridad que ejercieron sobre sus consideraciones el idealismo alemán y el neoidealismo crociano al abordar el arte argentino, ejemplo de ello resulta el uso recurrente en sus expresiones del concepto de “Espíritu” en términos de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831).

---

<sup>10</sup> El libro consultado para este capítulo del año 1981 es una reedición de los tres tomos aparecidos entre 1937-1940 de *El arte de los argentinos*, de José León Pagano.

<sup>11</sup> Datos biográficos obtenidos de la Academia Nacional de Bellas Artes. Recuperado de: <http://www.anba.org.ar/academico/pagano-jose-leon/>.

Este filósofo determinó que aquel se encuentra presente en el hombre de modo subjetivo (hábitos, fantasías, memoria), objetivo (que refiere a lo social) y absoluto (que se presenta en el arte, la religión y la filosofía y que se corresponde con el momento del Espíritu autoconsciente). Esta última manifestación, como razón encarnada en la historia, es la que tomó Pagano para referir a su propia noción de espíritu, lo que se evidencia en la siguiente afirmación: “Estas breves glosas relativas al estado efectivo de las agrupaciones indígenas locales, permiten apreciar el contenido de su evolución cultural, según el testimonio vivo de las cosas animadas por el espíritu” (Pagano [1937] 1981: 12).

En *El arte de los argentinos* aparecen otras influencias que el filósofo alemán ejerció sobre el pensamiento del historiador. En dicho escrito, Pagano determinó la existencia de una evolución entre los hombres blancos y los locales, pero, a su vez, entre los hombres venidos de España y los llegados de Italia. Demostró, de este modo, la presencia de un diferente talante étnico del espíritu, que proviene de la noción hegeliana del “Espíritu del pueblo” (*Volkgeist*). Hegel estableció, en la *Introducción a la Filosofía de la Historia*<sup>12</sup>, que el sentimiento que un pueblo tiene de sí y de sus posesiones, instituciones, costumbres, pasado, etcétera, constituye una entidad determinada históricamente. Los espíritus del pueblo equivalen a individuos en el curso de la historia universal y marcan los distintos grados en los cuales se realiza el “Espíritu universal”, que aparece encarnado, según las épocas, en un lugar o en un individuo determinado. Así, pues, para Pagano existen sociedades adelantadas en su fase del espíritu en relación con otras, como lo demuestra la siguiente cita:

La cultura renacentista, irradiando de Florencia, afina el humanismo en toda Europa y rige el saber de los centros mejor cultivados del Viejo Mundo. De allí proceden los hombres blancos. ¿Qué situación espiritual les brinda el Nuevo Mundo? Esta: casi todas las agrupaciones indígenas del país se encontraban en el período Neolítico de la evolución industrial humana. [...] El período Neolítico nos hace retroceder a dos mil años antes de la era cristiana (Pagano, [1937] 1981: 9).

Lo mencionado indica que para este pensador los pueblos autóctonos en el país, a diferencia de otras etnias en Latinoamérica, presentaron diferentes ritmos interiores propios de ambientes distintos. Sobre ello, mencionó:

La intuición estética supone, como expresión, un *necesario sistema* de formas. Estas formas se rigen por un ritmo interior, denominado estilo, modo personal en nada opuesto a la tónica del tiempo, en nada contrario a la cohesión del artista con el sentir de su medio, de su ambiente, de su hora (Pagano, [1937] 1981: 20).

---

<sup>12</sup> Véase: José Ferrater Mora (1979), *Diccionario de Filosofía*.

En estas expresiones se halla la presencia hegeliana del concepto de “Espíritu de la época” (*Zeitgeist*), denominación que representa un momento fundamental en el proceso de la historia. Pagano se refiere a este en varias ocasiones, por ejemplo, cuando da cuenta de la existencia del barroco en el país:

He aquí la disparidad: en Europa, ese estilo correspondía a un estado espiritual, fuerza viva y causa profunda de su germinación; aquí el barroco no podía corresponder a un estado intelectual local –indígena–; allá, en Europa, había nacido, crecido, madurado; aquí nos llegó, traído por quienes lo sentían y lo vivían (Pagano, [1937] 1981: 20).

Y agregó:

Un nuevo estilo solo puede darse en un nuevo medio intelectual –cultura diferenciada–: la cohesión de aquel supone la completa formación de este. El hombre blanco y el aborígen no podían encontrarse en un mismo plano. Diversidad de raza y desnivel de cultura oponíanse a ello. Las aportaciones – si las hubo– debieron ser dispares: conscientes y elaboradas en lo más significativo del hombre europeo, instintivas en el nativo (Pagano, [1937] 1981: 20).

Para poder comprender estas citas es necesario profundizar sobre la idea acerca del arte que sostuvo el autor, así como de sus concepciones sobre el nativo. ¿Aventajaba el hombre autóctono al hispano? Se interroga entonces el historiador respecto de la posible participación del “indígena” en la arquitectura local. Y se responde: “Hombre de faena sumisa, instrumento pasivo o colaborador más considerable, siempre ha de vérsese a la zaga de un guía mejor disciplinado. No es lícito ascenderle a planos mayores” (Pagano, [1937] 1981: 21). En ese sentido reconoció los aportes de la técnica del originario, pero no por ello elevó a este a la jerarquía de arquitecto. Si bien el pensador halló en ellos un grado de conocimiento intuitivo que les sirvió para producir pinturas o esculturas, no les otorgó un lugar significativo en las creaciones arquitectónicas por considerarlas una actividad más racional.

Pagano reconoció la capacidad ornamental de los originarios, pues entendió que la realización del ornato no implicaba exigencias de otra índole; en cambio consideró que la arquitectura, si bien es arte, no se rige por la sola intuición, es ciencia, son leyes absolutas, es voluntad y es cálculo. Para su ejecución no alcanza el saber intuitivo, como en pintura o en escultura, sino uno racional, un saber especulativo en palabras del historiador, por no constituir arte de imitación, sino una actividad de ideación. Por consiguiente, sostuvo:

El indígena no alcanzó a tanto. Quizá este o aquel se elevara a la categoría de *práctico*; pero no sabemos de ninguno a quien se atribuya la *idea* de una fábrica, los planos de un edificio, las directivas de una construcción, en su complejidad orgánica. En la edificatoria, el aborígen solo prestó una colaboración manual, de mera artesanía (Pagano, [1937] 1981: 21).

El nativo poseyó, según Pagano, intuición estética, fase más elemental del conocimiento del espíritu que se diferencia del desarrollo artístico que alcanzó Europa, en especial, la cultura florentina en la que encontró una expresión autoconsciente, racional y matemática. A su entender, el autóctono habría llegado al estadio para crear arte, pero no conceptos. Y en este aspecto, Pagano afirmó que existen expresiones más complejas, como la arquitectura, para cuyo ejercicio el hombre local no estuvo capacitado.

En *El arte de los argentinos* se evidencia también la influencia del historiador del arte Alois Riegl, de quien Pagano toma conceptos como el de “voluntad de arte” (*Kunstwollen*), para calificar la habilidad de los artistas. Ejemplo de esto se encuentra en las caracterizaciones que efectuó de las producciones de los creadores autóctonos. Sobre ellos sostuvo el historiador que: “La materia se resiste y si la mano es indócil es porque la voluntad de forma no trae el imperativo de un claro impulso interior” (Pagano, 1937: 28). “Voluntad de forma” refiere aquí al momento primario de toda creación artística, la cual resulta de la “voluntad de arte”, que como exigencia interior existe independientemente de los objetos o del modo de crear. Y esta voluntad artística es condicionada por la visión del mundo (*Weltanschauung*) producto de la religión y del pensamiento científico.

Para Riegl, así como para Pagano, la historia del arte se constituye como la historia del espíritu del arte, una sucesión de estilos y una sobreposición de estos sobre la conciencia cultural del momento.

### **¿Qué es el arte y quiénes los artistas para José León Pagano?**

En palabras de este pensador, el cuestionamiento sobre el significado del arte resulta una pregunta ociosa que se formula desde hace veinticinco siglos, y que aún aguarda una respuesta “suficiente” y “universal”. En esta pretensión de definiciones universales, absolutas y generales se continúa advirtiendo la influencia de Hegel, en las afirmaciones del autor.

Pagano consideró el arte en términos crocianos como *intuición-expresión*, puesto que Benedetto Croce (1866-1952) –escritor, filósofo e historiador italiano– lo definió como visión, intuición, contemplación, imaginación, fantasía, figuración y representación. Asimismo, entendió al artista como un ser movido por intuiciones, y reconoció en este punto el valor de estas como forma del conocimiento del espíritu. Un modo de conocimiento sencillo y elemental, distinto al saber conceptual o inteligible, tal como lo expresó el pensador italiano al decir:

El conocimiento conceptual, en su forma pura, que es la filosófica, es siempre realista, porque trata de establecer la realidad contra la irrealidad o de rebajar la irrealidad, incluyéndola en la realidad como momento subordinado a la realidad misma. Pero intuición quiere decir, precisamente,

indistinción de realidad e irrealidad, la imagen en su valor de mera imagen, la pura idealidad de la imagen. Al contraponer el conocimiento intuitivo y sensible al conceptual o inteligible, la estética a la ética, se trata de reivindicar la autonomía de esta forma de conocimiento, más sencilla y elemental, que ha sido comparada al sueño, al sueño y no al sonido, de la vida teórica, respecto de la cual la filosofía ha sido comparada a la vigilia (Croce, [1938] 1947: 24).

Para Croce, la imagen es individualidad de un universal, que como espíritu de Dios está por todas partes y anima todas las cosas. En sus palabras, la idealidad –carácter que distingue la intuición del concepto, el arte de la filosofía y de la historia, la afirmación de lo universal de la percepción y narración del suceso– es la virtud íntima del arte.

Se evidencia en el modo en que Pagano se aproximó a las “magníficas celebraciones” de la arquitectura de Ictinos, los mármoles de Fidias, los frescos de Miguel Ángel, un carácter solemne que se contrapone a los postulados de Friedrich Nietzsche (1844-1900) y con posterioridad a los de Hans Georg Gadamer (1900-2002), quienes equipararon el arte al juego. Para el primero, aquel se permite jugar con las formas y las apariencias, como el niño del *Zaratustra* juega con la creación de los valores<sup>13</sup>. En tanto que Gadamer expuso, en *La actualidad de lo bello* (1996), su conceptualización antropológica entre el arte con el juego, el símbolo y la fiesta. Para este filósofo, el aspecto lúdico resulta una función elemental de la vida humana, un movimiento vaivén que se repite continuamente, un automovimiento que se rige por reglas en las que se encuentra presente la razón, un “jugar-con”.

El arte sería para Pagano una actividad libre del espíritu, una vibración íntima, un calor efusivo que comprendería tanto los aspectos sensibles como los inteligibles. En este sentido sostuvo que artistas como Rafael o Leonardo crearon en conformidad con cierta idea que se repitió en sus motivos artísticos. ¿Qué es esto sensible entonces que nombra Pagano y que se contrapone a la ideación de la obra? Para explicarlo distingue entre idea e intuición: “Idea es aquí signo individual, suprema jerarquía de autenticidad, y no otra cosa. Este rasgo, esencialmente definidor, caracteriza a todos los intuitivos, sin distinción de épocas o de escuelas” (Pagano, 1940: 317). Diferencia, a la vez, las ideas del artista con las metafísicas al expresar:

Las ideas del pintor –o del escultor– son intuiciones, no conceptos; son de substancia emotiva, no de forma intelectual. Traen en sí una estructura completa, individual, y se disuelven en la expresión, sola y única, disolviéndose en ella al constituirse en organismo estético; uno y solo también, sin cuño precedente, sin réplicas posibles. Uno y único, porque en el arte solo hay momentos, grandes momentos de plenitud señera. Momentos individuales, únicos también en el curso vital del poeta, del plástico, del músico (Pagano, 1940: 317-318).

---

<sup>13</sup> Véase: Friedrich Nietzsche (1997), *Así habló Zaratustra*.

En este punto, el crítico realizó una división entre la Idea, en términos hegelianos y la intuición, y sostuvo que el artista crea por medio de esta última y no por conceptos. Con ello, se advierte que el autor no es un hegeliano consecuente, es decir que en algunos puntos se aleja de tales nociones; puesto que, en la teoría hegeliana, la Idea absoluta, como realidad de todas las cosas, solo es aprehendida y expresada por el arte, como intuición sensible; por la religión, como representación por medio de la fe; y por la filosofía, como conceptualización.

Definió Pagano a los artistas como figuras individuales reconocidas, creadoras del ARTE, mencionado con mayúsculas. Siempre se refiere a un arte de élite y a celebradas obras de la humanidad. Se advierte nuevamente aquí una influencia hegeliana al tomar a estos artistas como *individuos históricos*<sup>14</sup>. Estos son instrumentos privilegiados de los que se vale el Espíritu para realizar “los cortes” en la historia que son necesarios para su marcha, ya que producen una nueva fase histórica. Definiciones estas que no son tenidas en cuenta cuando Pagano caracteriza las anónimas producciones de las etnias originarias a las que se refiere como artesanías, cacharros o rudimentarias obras.

El autor sostuvo que el artista, en el momento de crear, se evade de las normas y se deja llevar por el ánimo, se remite a un sentimiento, según el ritmo de su tiempo, de su nación, de su raza. Se actúa como valor histórico. Y agregó que: “La historia del arte es sustantiva por advenimientos individuales, no por derivaciones colectivas [...]. Los períodos de creación se identifican por hilos personales. En estos quedan absorbidos tiempo y espacio. Cada artista es su época y su arte. Por él se determinan” (Pagano, 1940: 346). De ello se desprende el carácter histórico que Pagano atribuyó al arte de todas las razas y las culturas, desde el más remoto hasta el de nuestra actualidad. ¿Y el de los pueblos autóctonos también? Al decir de *El arte de los argentinos*, la respuesta sería negativa. Sobre el asunto, en *Motivos de Estética*, expresó:

Por los vestigios del arte, casi exclusivamente, hemos podido medir la abrumadora distancia de los tres mil años interpuestos entre el estado cultural del indígena y el español al iniciarse la conquista. Por la contribución del arte crece hoy en Europa nuestro crédito mental. Y porque los pueblos se construyen por el espíritu, nuestra Argentina ya tiene una significación propia en el concierto de las naciones con historia (Pagano, 1940: 329).

Existen numerosos ejemplos del concepto histórico del arte que postuló Pagano. Aquí se transcriben algunos que resultan significativos para el análisis de su discurso:

Todo el arte es histórico, de contenido histórico, desde el egipcio, caldeo y persa hasta el costumbrista de Holanda y de Flandes, desde el picaresco de España hasta el de nuestras llanuras con su poblador el gaucho. Obra de historia, y de historia contemporánea, son las Panateneas, en cuyo desfile o teoría florece, con el genio de Fidias, la Grecia victoriosa de

---

<sup>14</sup> Véase: Herbert Marcuse (1994), *Razón y revolución*.

Maratón; obra histórica, y de historia contemporánea, es la vida del Seráfico de Asís, evocada por Giotto en la Basílica famosa. [...] Pinta Giotto la historia viva, la historia inmediata, y la pinta en la acrópolis de Asís, entre el pueblo y para el pueblo, testigo en parte de quien se inspiró en la divina y universal hermandad de los seres y las cosas. ¿Qué es, si no es un capítulo de historia en el costumbrismo de España, ese prodigio pictórico de Velázquez denominado “Las Hilanderas”? ¿Y qué “Las Meninas”, de tan definida representación histórica, como puede serlo la propia “Rendición de Breda”, más conocida con el rótulo de Las Lanzas? La historia de la corte de Felipe IV está en parte documentada por la iconografía velazqueña, como está en Goya documentada la corte de Carlos IV (Pagano, 1940: 322-323).

Y agregó:

Muda el sentir del hombre, porque gravitan en él las condiciones temporales del paisaje social y cultural. El artista es él, pero también su pasado. En su visión de las cosas confluyen el sentir propio y el saber de todos: virtud emotiva y herencia de aprendizaje en el gusto elaborado por la tradición. Una y otra lanzan al artista hacia sí mismo al ponerle frente a su mundividencia. Toda su realidad se resuelve en un auténtico sentir. Cada aparición señora abre un ciclo de experiencias históricas (Pagano, 1940: 346-347).

Esta apertura de los ciclos demuestra una nueva fase del espíritu del tiempo y de los individuos históricos partícipes de él. Para Pagano el arte es histórico y marca momentos en la memoria siempre en marcha de los pueblos. Dentro de estas conceptualizaciones ¿Cuál sería el lugar del arte de los pueblos originarios, y por qué no profundizó Pagano en las producciones precolombinas? Ahondar en la función que tuvo el arte para el autor posibilitará comprender la causa de la desvalorización de estas producciones en sus escritos.

### **Los pueblos originarios en *El arte de los argentinos***

En *El arte de los argentinos* (1937-1940), el autor efectuó una periodización artística que abarcó el tiempo comprendido entre el arte colonial y el prehispánico hasta el Madí y el Concreto-Invención.

El capítulo que inicia este libro estudia “La cultura prehispánica de los aborígenes” y lo primero que indaga sobre ella refiere al estado en el que los españoles encontraron al arte autóctono al llegar a estas tierras. Sobre esto se preguntó el historiador:

¿Qué halló aquí el hombre hispano cuando arribó a las playas del Mar Dulce? [...] ¿Actividad intuitiva? El arte —la cultura toda— es producto de largos procesos, cuyos elementos vitales suelen alimentar influencias no siempre perceptibles. [...] Pero aquí, en nuestra América, no hubo proceso evolutivo, sino trasplante [sic] inmediato —y reiterado sincronismo— en las etapas sucesivas: la acción de Europa en uno y otro caso.

Entre el conquistador y el aborigen no se dio, por tanto, el encuentro —y el choque— de dos culturas, como pudo ser la persa y la griega, y como fue, en algún modo, la de España, México y el Perú. Un desnivel, acentuado en todas

las direcciones de la actividad, impide relacionar la pobre conquista del Río de la Plata con la fabulosa fulguración imperial de incas y aztecas (Pagano, [1937] 1981: 9).

En este párrafo se advierte el paradigma de pensamiento con el que Pagano se familiarizó para analizar a los nativos y a sus producciones. Al referirse a un “desnivel” existente entre la conquista del Río de la Plata y la “fabulosa fulguración imperial” de incas y aztecas, el autor estableció una superioridad de unas con respecto a otras, lo que emparenta sus postulados con resabios de las teorías evolucionistas. Se demuestra también en este punto la pervivencia de un discurso romántico sobre el indígena que destacó las “grandes civilizaciones” (aztecas, mayas e incas), en desmedro de las locales y de sus descendientes (Svampa, 2016).

La cita evidencia, a su vez, una comparación entre el estado del espíritu de las comunidades rioplatenses y el europeo, al que indudablemente Pagano deseó pertenecer. Da cuenta de ello el uso de los diferentes adjetivos que empleó para describir al arte autóctono y a sus productores. Creyó además el historiador que el estado del arte demuestra la evolución cultural de una comunidad.

Los diaguitas, sin embargo, representaron para él una excepción, puesto que, a semejanza de las comunidades peruanas, habían alcanzado la Edad del Bronce. Fueron a su parecer: “... industriosos en grado considerable. Conocían la agricultura, eran hábiles tejedores, edificaron habitáculos, construyeron fortalezas con sorprendente previsión estratégica [...] y acreditaron aptitudes artísticas en el arte cerámico, en la pintura [...] y en la escultura” (Pagano, [1937] 1981: 9). El autor estableció así una diferenciación evolutiva entre las etnias argentinas de acuerdo con sus lejanías geográficas con las del norte del país, las cuales eran próximas, a su vez, a las culturas andinas. Alagó el historiador las pinturas rupestres del centro, como las de la Casa del Sol y las del Cerro Colorado –estudiadas por Leopoldo Lugones– por su variado cromatismo, su técnica y su valor figurativo “nada común”, pero, asimismo, desmereció estas expresiones en comparación con las “bellas” realizaciones del noroeste argentino.

En condiciones “menos evolucionadas” encontró el historiador a los pueblos de La Pampa y la Patagonia, grupos nómades y cazadores no habrían logrado salvar los límites de una cultura rudimentaria. Pagano rescató de ellos las guardas agraciadas y armónicas que efectuaron en sus obras, pero advirtió que “Son pobres en grado sumo: un instrumental lítico –vasto y monótono– y menudos tiestos cerámicos. Mas como el instinto de lo bello es evidente en los pueblos primitivos, algo también nos dice de ello la primigenia industria pampeana” (Pagano, [1937] 1981: 11). Emplear aquí conceptos como “instinto” y “primitivo” aproxima el arte autóctono a un grado cercano al de los animales.

Por su parte, de los patagones valoró sus habilidades como tallistas en piedra, lo que observó en su variado instrumental lítico. Y de los paranaenses destacó sus esculturas, en las cuales halló plasmada la fauna regional con talento y sorprendente sensibilidad; estos reprodujeron, según su

criterio, la naturaleza con realismo magistral en algunas ocasiones, mientras que, en otras, “torturaron la forma” para alcanzar estilizaciones de audacia desconcertante.

En el Capítulo II –que se denominó “La arquitectura. Su origen y su desarrollo en nuestra expansión edilicia”–, Pagano utilizó el método comparativo para demostrar el atraso de las sociedades autóctonas del territorio con relación al Viejo Continente. Entendió como manifestación artística arquitectónica en la Argentina, solo la vinculada con el barroco español y afirmó que mientras “... Europa asistía a la madurez maravillosa del Renacimiento y en otras zonas de nuestra América la cultura alcanzaba formas de magnífico esplendor, en el Río de la Plata aún constituía un progreso el uso del ladrillo, el empleo de la teja, el hallazgo de la cal” (Pagano, [1937] 1981: 13).

Ya en el Capítulo IV, referido al arte jesuítico, el pensador realizó un análisis plástico de las estructuras de estilo y los resultados de expresión de las realizaciones de las misiones y definió las producciones nativas como toscas, rudimentarias, de formas irregulares y modelado inarmónico. Sobre ello, reflexionó: “¿Qué pensar ante estas apariciones producidas aquí en épocas tan próximas, cuando en el Viejo Mundo alcanzaba el barroco un dinamismo de líneas quebradas y formas abiertas?” (Pagano, [1937] 1981: 28).

Observó el historiador que una dificultad para establecer la historización de estas producciones radicó en el anonimato de sus realizadores. “¿Son ellos indígenas? ¿Proceden de Europa? ¿Llegaron a identificarse el indio y el europeo? ¿Logró el aborigen igualar en la técnica al colonizador, hasta hacer confundible su obra con la extranjera? He aquí la terrible limitación impuesta por el anonimato de las obras de arte” (Pagano, [1937] 1981: 29). A su entender, los aportes de las comunidades originarias no debieron ser pocos, pero se desconoce en la mayoría de los casos la historia de su espíritu.

Sobre el final de este capítulo, Pagano expresó:

El extrañamiento de los Jesuitas vino a detener una germinación vital. Hizo algo más tremendo: la extirpó de raíz, aniquilándola. El misionero había logrado encender un destello en la intuición de almas vírgenes, cuya autoctonía perdíase en lo remoto del tiempo. ¿Y luego? Hable la cronología y el arte sucesivo en ella. En el año 1767 quedó trunco un arte y toda una corriente civilizadora. Cuando mucho después, transcurrida más de una centuria, surgen los plásticos nativos, están de hecho desligados del antes, pues no hubo proceso de evolución, ni desarrollo de continuidad autóctona. El artista sucesor flota así entre dos mundos. Es un transplantado [sic] en lo más auténtico de sí mismo. Es Europa continuándose en un retoño de Europa. A partir de ahí, después de un hiato secular, el arte va a correr por otros cauces, hasta fecundar otras zonas. He ahí la terrible consecuencia: tendríamos quizá una tradición, que hoy nos falta, una escuela de que adolecemos, un arte, que se ha malogrado (Pagano, [1937] 1981: 32).

Es decir que para él fue imposible pensar el arte local como el origen del arte argentino. Se advierte en la cita que Pagano tuvo puesta la mirada en Europa y creyó encontrar allí la fuente

de legitimación del hacer artístico. Por ello, lamentó la expulsión de los jesuitas, puesto que añoró una pronta tradición artística argentina con origen en los sacerdotes europeos.

### **De la deshumanización a la humanización del arte. Diálogo entre José León Pagano y José Ortega y Gasset**

En el ensayo “La deshumanización del arte”, que se encuentra en el libro *Motivos de Estética*, Pagano confrontó en forma indirecta con los postulados de un escrito del filósofo español José Ortega y Gasset (1833-1955), que lleva el mismo nombre. En su disertación, el historiador estableció su concepción sobre el significado y la función del arte y plasmó además las nociones que sostuvo sobre las obras de los pueblos originarios a quienes emparentó con el arte deshumanizado.

Pagano afirmó que postular una deshumanización del arte implica aceptar un sistema evasivo de representación que aspira a las cosas huyendo de ellas: “Las alude, las disgrega, se vale de sus elementos, mas no se aviene a representarlas” (Pagano, 1940: 46). Es decir que, para él, el arte pictórico es necesariamente representacional, mientras que el arte deshumanizado es irreal, es indeterminado, es antivitalista y solo puede ser entendido por el artista. Esto es lo que Pagano vio negativamente en la deshumanización del arte, puesto que entendió que el espectador debe comprender el contenido de la obra y debe estar representado en ella.

Por el contrario, Ortega y Gasset postuló que el “arte deshumanizado” surgió de la necesidad de un grupo de jóvenes vanguardistas que pugnaron por plasmar en el arte una nueva sensibilidad. En coincidencia con lo planteado por Pagano, este fue para el filósofo antipopular y estuvo dirigido a una minoría especialmente dotada, sin encontrar en ello un aspecto negativo, sino lo contrario. Sobre el “arte nuevo” expresó el español: “No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros pero que evidentemente son distintos” (Ortega y Gasset, [1925] 2005: 163). Y agregó:

Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que solo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística (Ortega y Gasset, [1925] 2005: 167).

Ortega y Gasset estuvo influenciado por Henri Bergson y Edmund Husserl, representantes ambos de la filosofía de la conciencia, la cual se presentó opuesta al positivismo. La diferencia fundamental de ambas escuelas de pensamiento radica en que para la primera entre la conciencia y la realidad natural existe una diferencia cualitativa o de esencia, mientras que para el positivismo la diferencia es cuantitativa o de grado. Es decir que, en la filosofía de la

conciencia, el hombre tiene una porción espiritual que resulta inexistente en las posturas materiales positivistas<sup>15</sup>.

Así es que el yo orteguiano, afirmó Oscar Terán en *Historia de las Ideas en la Argentina* (2008), es un yo fuertemente implicado, entramado con la época y con el mundo. Implicación que se encuentra presente en la célebre frase de Ortega y Gasset: ‘yo soy yo y mis circunstancias’; “...es decir que no existe posibilidad de aislar al yo de la realidad, al yo del no-yo” (Terán, [2008] 2012: 200).

En este sentido, la realidad del intelectual se relacionó con el espíritu vanguardista que en las primeras décadas del siglo XX se experimentaba fuertemente en Europa, lo que explica por qué el español postuló un arte no representacional. Esto coincide con lo enunciado en sus escritos, en los cuales se opuso a los estudios psicologistas o biologicistas que entendieron la conciencia como un objeto material, puesto que, para él, esta forma parte del reino de lo espiritual. Los científicos y las ciencias, en palabras de Ortega y Gasset, “... están animados de un temple de ánimo que es el del realismo ingenuo, que permanece en la superficie de las cosas y no llega hasta los fundamentos últimos” (Terán, [2008] 2012: 201). Se advierte en estas afirmaciones la necesidad de un arte no representacional capaz de plasmar en sus obras una nueva sensibilidad que solo puede ser captada por un grupo selecto de espectadores, aquellos relacionados con sus nuevos postulados.

En contraposición a esto, “arte” y “deshumano” son términos excluyentes para Pagano. Según el historiador, en el arte está presente la subjetividad del artista, la actividad del espíritu, su autoconciencia y su autosuficiencia. En cambio, Ortega y Gasset sostuvo que en lo deshumano se encuentra una nueva sensibilidad, la cual se relaciona con la conciencia espiritual del hombre. En el pensamiento de Pagano, la obra no es mimesis del natural, sino que en ella está subjetivado el espíritu del artista. Técnica, sentimiento e imagen son una misma cosa; por ello el creador se identifica en su obra. Al respecto, afirmó que “Creyendo imitar la naturaleza, cada uno reprodujo una imagen interior, y se pintó a sí mismo a lo largo de figuraciones múltiples” (Pagano, 1940: 52). Y agregó: “... el objeto de representación no existe como valor estético sino cuando el artista lo intuye objetivándolo en una expresión lograda” (Pagano, 1940: 54). De esta manera el historiador se contrapone a lo expresado por el filósofo, quien caracterizó el arte deshumanizado del siguiente modo:

Tiende: 1. °, a la deshumanización del arte; 2. °, a evitar las formas vivas; 3. °, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4. °, a considerar el arte como juego, y nada más; 5. °, a una esencial ironía; 6. °, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7. °, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna (Ortega y Gasset, [1925] 2005: 168).

---

<sup>15</sup> Véase: Oscar Terán (2012), Lección 6: “El Centenario. El modernismo cultural (Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones) y *El juicio del siglo* de Joaquín V. González”. *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales 1810-1980*.

¿Qué hace entonces el artista deshumanizador?, se preguntó Pagano. Y se respondió: “No se apoya resueltamente en el natural, lo disgrega, lo fracciona y hace de sus elementos figurativos un todo abstracto” (Pagano, 1940: 54). Deshumaniza el tema eludiendo una representación directa de seres y cosas. Como también sucede, a su entender, en las artes decorativas y en las civilizaciones antiguas. Y sostuvo: “No es ni este loto del capitel egipcio ni aquella hoja de acanto del capitel corintio. Es lo genérico de ambos. El tema individual no halla cabida en lo decorativo” (Pagano, 1940: 55). Con esta frase reafirmó que todo acto estético es expresión de lo humano y, por ende, los deshumanizadores están equivocados en el planteamiento artístico que proponen.

El arte representativo da una imagen individual del objeto de representación, mientras las artes decorativas lo tipifican haciendo del objeto un modo estilizado, genérico. El deshumanizador huye del objeto y de su representación, puesto que ve en el objeto solo este y no su poder de simbolización. Sobre ello el historiador enunció:

Se ha observado que una cosa no puede estar en otra sino como símbolo. Esto para el hombre moderno. Para el primitivo, en cambio, en la imagen está el objeto mismo. Ya lo pinte o lo grave con intención mágica o recordatoria, en lo que pinta y graba está presente y en acto (Pagano, 1940: 55-56).

No simboliza, y al no hacerlo, no está presente la interpretación del sujeto en la obra. Por esto agregó:

El arte siempre va referido al espíritu. ¿De qué sirve poner las cosas fuera de nosotros, si a la postre, solo pintamos nuestro sentir, y objetivamos ese mismo sentir: formas subjetivas de nuestro yo empírico? A este se llega siempre tras largos rodeos (Pagano, 1940: 56).

Para Pagano, entonces, el arte necesariamente es subjetivo, es espíritu. Así lo afirmó al decir:

Deshumanizar el arte es privarle de humanidad, hacer de él algo extrahumano. Extra-humano, fuera de lo humano. Ahora que fuera de lo humano estaría el no ser del arte. ¿No se habrá ido un poco lejos con la fórmula contenida en las tres palabras *deshumanización del arte*? Si el arte estuviera fuera de lo humano —y aquí aludimos al objeto de representación—, si los elementos figurativos de la obra no se humanizaran en mi humanidad, si no llegasen de algún modo a mi espíritu, ese arte sería una mera presunción de artista. ¿Cómo puede admitirse un arte incapaz de producir resonancias en quien va dirigido-el contemplador, gustador, crítico? (Pagano, 1940: 58).

Consideró el historiador que en el objeto artístico está implícito el espíritu del artista, a diferencia de Ortega y Gasset, para quien el arte deshumanizador es expresión de una nueva sensibilidad, que se hace presente al deshumanizar al arte de modo que no remita a representaciones del natural.

Con esta argumentación se advierte que, así como para Pagano el arte deshumanizador no es arte, de igual manera, el arte decorativo y el de los “primitivos” (forma en que el historiador llama a los pueblos originarios) tampoco lo es, puesto que a su entender estos están apegados al objeto representado, pero no a su capacidad de simbolización. En el objeto está el objeto mismo, no hay subjetivación del artista en esto. No es actividad espiritual y, por ende, tampoco autoconciencia. Y de ello se entiende la manera en que descalifica a las producciones y a los productores de las culturas autóctonas en Argentina, debido a que, según este autor, estos no tienen capacidad artística y, en consecuencia, tampoco son artistas, cuestión que se evidencia en sus consideraciones plasmadas en *El arte de los argentinos*.

### **Consideraciones finales**

Se han mencionado hasta aquí las influencias de pensamiento presentes en los textos del historiador del arte José León Pagano, en los que se advirtió la recurrencia de los conceptos hegelianos de “Autoconciencia”, “Idea”, “Razón” y “Espíritu”; las categorías crocianas referidas al arte como actividad intuitiva e individualidad del artista; las nociones de Alois Rielg referidas a la “voluntad de arte”, y los postulados de José Ortega y Gasset que mencionan la “deshumanización del arte”. Estas nociones moldearon las reflexiones de Pagano en el momento de conceptualizar el campo artístico. Asimismo, se observó, en el desarrollo de esta investigación, que dichas ideas no son puras, es decir que en ocasiones convergen, se reinterpretan o divergen con las posturas del autor.

Para el historiador, el arte reveló el fondo y los caracteres más delicados de una cultura, la cual es clasificable para él en grados evolutivos por su técnica y su materia. Ello esclarece la razón por la cual se contrapone al carácter lúdico que Nietzsche le otorga al arte y recurre a la solemnidad del tema citando como ejemplos a artistas legitimados por la Academia como lo fueron Miguel Ángel, Rafael, Leonardo, Shakespeare, Beethoven y el arte de griegos y de romanos. Esta recurrencia al arte clásico recuerda a las expresiones de Hegel que refieren a este como la representación perfecta de lo Absoluto, por lo que Pagano cumple con el ideal artístico hegeliano. A diferencia de esto, el pensador entendió las producciones estéticas de las culturas ancestrales –con la excepción de los pueblos del norte a quienes emparenta con los incas– como toscas, rudimentarias, de formas irregulares y modelado inarmónico, lo cual, se contrapone a sus cánones de belleza.

Para justificar estas ideas, el autor postuló que los productores nativos crearon sus obras por medio de intuiciones, lo que Hegel entendió como un grado primario a partir del cual se conoce el *Espíritu Absoluto*, pero no emplearon en ello, a su entender, una actividad racional. Es por esto que distingue el diseño arquitectónico del ornato, pues de acuerdo a sus palabras, en el

primero se emplean cálculos numéricos, se recurre a normas y leyes que la ornamentación no requiere.

Pagano mencionó como otra diferencia entre el arte efectuado por las culturas autóctonas y el europeo el poder de simbolización que este último presenta en sus imágenes, lo que no ocurre, a su entender, en las producciones originarias, como tampoco en las ideas referidas al arte deshumanizado. Sobre esta cuestión en la “Deshumanización del arte”, expresó que tanto el deshumanizador como los creadores nativos carecen de capacidad de simbolización. Deshumanizan el tema al evadir una representación directa de seres y cosas, recurren a lo genérico y dejan de lado la cuestión individual. No hay símbolo en ello, en la imagen misma está el objeto y no el sujeto. En esto radica el conflicto para Pagano, puesto que, influenciado por Hegel y Croce, el arte siempre va referido al Espíritu, se encuentra en el sentir del sujeto. Arte es, para el historiador, forma subjetiva del yo empírico. La carencia de esta subjetividad explica la causa por la que los pueblos originarios, según el autor, poseen un arte rudimentario, tosco, pobre en grado sumo.

Pagano reconoció en el artista nativo intuiciones estéticas, instinto de lo bello, pero negó en él la actividad mental del realizador europeo que utilizó la razón para sus creaciones. Ejemplificó esta idea recurriendo a modo de ejemplo a ciudades como Florencia donde los artistas utilizaban el cálculo numérico y los cánones de representación: el uso de la proporción, el número áureo, el ritmo, la armonía, el cálculo del volumen, etcétera. Todo esto en el marco de la filosofía humanista de Marsilio Ficino y de la corriente neoplatónica; por eso, en palabras del historiador, la cultura renacentista regía el saber de los centros “mejor cultivados” del Viejo Mundo.

Para Pagano, el artista originario careció de voluntad de forma y de originalidad de estilo, por lo que, según lo expresó, mientras el europeo se encontró en el auge del barroco al llegar al país, el realizador autóctono se hallaba en el período Neolítico. Ello demuestra la postura del autor, claramente europeizante, que se advierte además en el Capítulo III de *El arte de los argentinos* al lamentar la expulsión en el año 1767 de los jesuitas, que impidió, a su entender, la conformación temprana del arte argentino con origen en los sacerdotes europeos.

El historiador estableció el arte como una categoría de la vida, pues es una obra del hombre y, por ende, va dirigida a él. Tiene una técnica, se rige por normas, y está supeditado a leyes. En ese sentido, afirmó que la técnica es el arte mismo. De ello se desprende la descalificación que manifiesta por las obras autóctonas ya que encontró en sus realizadores un desnivel en todas las direcciones de su actividad y expresó que, a excepción del trabajo en metal de los diaguitas, el resto de las comunidades desarrolló una rudimentaria alfarería.

El autor habló de diferencias de grado, dominio técnico y capacidad inventiva. Mencionó las implicancias del medio como factor determinante de estas instancias evolutivas relacionando sus ideas con vestigios de los postulados positivistas. El estado efectivo de las agrupaciones “indígenas” le permitió apreciar el contenido de su evolución cultural, según el testimonio vivo

de las cosas animadas por el espíritu y en ello radicó su sesgo evolucionista, advertible además en la utilización del método comparativo para caracterizar a estas producciones. Es por esto que *El arte de los argentinos* se encuentra lleno de prejuicios y de concepciones que desestiman las particularidades de esas manifestaciones en su contexto.

Como se demostró a lo largo de esta investigación, para Pagano el arte se relacionó con las concepciones elitistas de técnica “exquisita” y de carácter aurático que se encuentran presentes en las obras de importantes museos y espacios de exhibición. Ideas que circularon en sus libros, sus críticas de arte publicadas en el diario *La Nación* y las acciones impulsadas desde su cargo de director de Artes Plásticas del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, así como también en los espacios docentes donde trabajó. Sitios académicos e institucionales en los que sus pensamientos ejercieron una importante influencia en las inclusiones y expulsiones del ámbito plástico. Nociones estas que excluyeron a las expresiones que no se ajustaron a su canon, entre ellas, las de los pueblos autóctonos en la Argentina.

### Capítulo 3

#### Julio E. Payró y la *Historia gráfica del arte universal*

Julio E. Payró, hijo del reconocido narrador, dramaturgo y periodista argentino, Roberto Jorge Payró, y de Rosa Mariana Bettini, nació en Buenos Aires en el año 1899, dentro del núcleo de una familia que se rodeó de diversas personalidades del campo artístico, cuestión que pudo haber influenciado en su temprana vocación por la pintura, el ensayo, la historia del arte y la crítica.

Entre los años 1907 y 1927, el crítico residió en Europa junto a su familia. En un primer momento vivió en Barcelona, lugar en donde a los nueve años se inició en la pintura con el uruguayo Joaquín Torres García y luego se trasladó a Bélgica, donde continuó con sus estudios artísticos de modo sistemático con la dirección del pintor Degouwe de Nuncques y de su esposa Juliette Massin, quienes le enseñaron la técnica de la naturaleza muerta y del paisaje. Finalmente, completó su formación profesional en la Real Academia de Bellas Artes de Bruselas. En aquel momento realizó varias exposiciones de arte en Bélgica, Holanda y Francia, actividad que se convirtió en su mayor fuente de ingresos.

En el año 1927 regresó al país e integró el diario *La Nación*, medio en el que también trabajó su padre.

El rechazo en el Salón Nacional de su obra “Nevermore” provocó su alejamiento de la producción artística y su vuelco al ejercicio de la teoría del arte y la docencia, ámbito por el que manifestó una gran preocupación. Con relación a ello, sistematizó la enseñanza de las artes plásticas en el país con la fundación del Fondo Nacional de las Artes y la creación de la titulación en Historia de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeñó, además, como docente en la cátedra de Historia del Arte de la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón entre los años 1939 a 1943 y en el Instituto Francés de Estudios Superiores en el que dictó el programa de Historia del Arte y la Estética en 1952.

La participación de Payró en el contexto universitario fue extensa puesto que con frecuencia se lo requirió en el dictado de cursos, seminarios y capacitaciones, como los impartidos en el extranjero, en la Universidad de Michigan y en la de Montevideo, y en el interior del país para varias instituciones, entre ellas, el Colegio Libre de Estudios Superiores y el Ateneo Filosófico. Asimismo, fomentó las vocaciones de jóvenes artistas desde los diferentes cargos públicos que ocupó, se destaca su accionar en el Directorio del Fondo Nacional de las Artes y su participación como miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes.

En el ámbito de la crítica, Payró colaboró entre los años 1938 y 1953 con la revista *Sur*, así como en la revista *Qué*, clausurada en 1947.

Por su ardua tarea dentro del ámbito artístico fueron numerosos los reconocimientos que se le otorgaron. Se puede mencionar su nombramiento como profesor Honoris Causa de la Universidad de la República Oriental del Uruguay y de la Universidad de Chile, su designación como Caballero de la Orden de la Corona de Bélgica y su distinción de Oficial de la Orden de las Palmas Académicas de Francia.

Su legado teórico fue igualmente extenso. Entre sus libros y artículos, se pueden mencionar: *Las ruinas de San Ignacio* (1937); *Alfredo Bigatti* (1942); *Pintura Moderna* (1942); *Aristide Maillol* (1942); *Tintoretto* (1943); *Paul Gauguin* (1943); *Alfredo Guttero* (1943); *James Ensor* (1943); *Ramón Gómez Cornet* (1943); *Gómez Cornet* (1943); *Donación Castagnino, obras de arte antiguo* (1943); *André Lothe* (1944); *Veintidós pintores, facetas del arte argentino* (1944); *El Aduanero Rousseau* (1944); *Emilio Pettoruti* (1945); *La pintura en los Países Bajos. Siglo XV* (1945); *Grabadores franceses. Siglo XVII y XVIII* (1946); *Arte y artistas de Europa y América* (1946); *Jorge Larco* (1948); *Juan Batlle Planas* (1949); *Héroes del color* (1951); *El estilo del siglo XX* (1951); *El Impresionismo en la pintura* (1953); *Horacio Butler* (1954); *¿Qué es el fauvismo?* (1955); *Historia gráfica del arte universal: desde los orígenes hasta nuestros días en Europa, América, Asia, África y Oceanía* (1956); *Picasso y el ambiente artístico-social contemporáneo* (1957); *Álbum Gambartes* (1960); *El pintor Juan León Palliere 1823-1887* (1961); *Joaquín Torrès-García* (1966); *23 pintores de la Argentina. 1810-1900* (1962); *Torrallardona* (1965); *Bigatti* (1966); *Cézanne, Gauguin, Van Gogh y Seurat: Los héroes del color y su tiempo* (1963); *Introducción a la pintura expresionista* (1970); *Historia ilustrada del Arte Universal* (1970); y *Cronología artística; síntesis de lo creado en el campo del arte, en el actual territorio argentino, en los siglos XVI-XVIII* (trabajo realizado bajo la dirección de J. E. Payró, 1971). Se publicaron también, como escritos póstumos, *Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubourdieu. La Pirámide de Mayo y la Catedral de Buenos Aires* (1972) y *Las cuatro estaciones de Goya* (1979).

José Luis Romero efectuó un perfil de su amigo en el ensayo “Retrato intelectual de Julio. E. Payró” (1976), en el que se refirió a este como una “personalidad singular”. Al respecto, expresó Romero: “Sospecho que no escapó a su arbitrio ni una sola reacción ni un solo gesto; pero lo que es seguro es que no escapó a su arbitrio ni una sola idea ni una sola palabra” (Romero en Negri, González Lanuza & Romero, 1976: 61). Y agregó:

Si sorprende a cada instante todo lo que Julio Payró supo, más sorprende todo lo que Julio Payró vio. Una intensa vida de pintor y una vida no menos intensa de observador apasionado de la creación plástica, le proporcionaron una formación consumada de intérprete de la realidad y de intérprete de las interpretaciones de la realidad. ¿Qué no vio Payró en lo que le rodeaba? ¿Qué no indagó acerca de cómo los demás habían visto lo que él vio? Hasta donde le es dado apreciar a un profano, podría decir que a la manufactura de las artes le descubrió todos sus secretos, y él se encargó luego de descubrir las significaciones. Este hombre moral que fue él esencialmente, se dobla en un

mágico descubridor del secreto de las imágenes del mundo y de cómo nos han sido transferidas (Romero en Negri, González Lanuza & Romero, 1976: 62).

### **Arte nacional y producciones autóctonas**

En ciertos escritos en los que el autor abordó la problemática del arte nacional se refirió a las producciones de los pueblos originarios para revalorizarlas en algún caso o para descalificarlas en otro. Así, en “Exposición de pintura norteamericana” (1941), analizó la crítica que recibió la exposición de pintura norteamericana que se efectuó en el Museo Nacional de Bellas Artes. Dichas apreciaciones aludían a la ausencia de un rasgo identitario en las obras, cuestión con la que Payró disintió al declarar:

La objeción más generalizada que se hizo a la exposición fue que no era “norteamericana” y podía representar a cualquier grupo de pintores de esta o aquella nacionalidad. Disentimos con tal parecer. Al contrario, la encontramos extraordinariamente “norteamericana” y tal fue el motivo de nuestro interés. Claro está que conviene entenderse acerca de lo que es o no es norteamericano, como sería bueno determinar de una vez por todas lo que es argentino y dejarse de buscarlo en los valles calchaquíes o en la colección de cerámica de los hermanos Wagner (Payró, 1946: 311).

Y luego agregó:

El norteamericano típico es, igual que el argentino, un emigrado o hijo de emigrados europeos, arraigado en América. Su idioma es europeo, como su religión, su cultura, su sistema político. Artificial sería, pues, en los Estados Unidos, un arte que no tuviera los rasgos comunes del de la civilización occidental. Muy poco puede influir la escasísima y diluida sangre aborigen que lleven en sus venas algunos vástagos de viejas familias. Nada deben pesar, en hombres de honda sinceridad y claro sentido, los vestigios de culturas indígenas precolombianas de las cuales están separados por la doble barrera de los siglos y de la raza. Por cierto, bueno es que el arte de origen europeo se aclimate en el Nuevo Mundo y adquiera así cierto acento y ciertos modos americanos, como ha ocurrido en el lenguaje trasplantado. Pero precisamente: hemos visto en la exposición norteamericana el marcado reflejo de caracteres esenciales del hombre norteamericano y de una empeñosa voluntad de inspirarse en el vasto panorama de los Estados Unidos, en su naturaleza y sus ciudades, en su población, sus costumbres y sus problemas, junto con una manifiesta indiferencia por las creaciones de pura imaginación. Ello bastaría para proclamar la autenticidad y originalidad del arte de ese país, que se encuentra en los comienzos de un periodo de notable evolución. Y podemos afirmar que es muchísimo más “norteamericana” la pintura de los Estados Unidos, que argentina la de nuestra patria (Payró, 1946: 312).

Invalidó Payró la herencia cultural autóctona como parte identitaria del arte norteamericano de igual modo que lo consideró para la producción argentina, dado que a su entender en ambos países la fuerte influencia inmigratoria aproximaba más sus rasgos culturales a los de Europa que al elemento originario. El historiador agregó que en estos territorios a diferencia de otros países latinoamericanos como México y Perú –en los que se mantuvo una tradición artística local para la que el arte precolombino resultó de inapreciable valor–, las producciones de los “indígenas” no influenciaron “positivamente” en la evolución de sus expresiones plásticas. Respecto de ello, Payró manifestó en *23 pintores de la Argentina. 1810-1900* (1978):

En cuanto al arte del período hispánico, está asentado en una tradición europea, pese a los rasgos locales que pueda ostentar. Esa tradición es la que desde los comienzos de nuestra nacionalidad y, luego, de modo muy acentuado en razón del proceso de acrecentamiento de nuestra población por el aporte inmigratorio, ha regido las realizaciones artísticas argentinas. Lo cual no impide, desde luego, que estas conserven su acento propio, su originalidad.

Ocioso sería negar la deuda que, en materia de arte, tanto como en los diversos terrenos del progreso, material, técnico o científico, hemos contraído con Europa. La Argentina es parte integrante del mundo occidental, a cuya civilización debe su idioma, sus enfoques filosóficos, su formación intelectual, muchas de sus costumbres y los principios fundamentales de su estructura jurídica, política y social. Desde los comienzos de su arte, las obras realizadas por los argentinos han podido diferir por su acento, el tema o la calidad de aquellas que se creaban en el Viejo Mundo, mas no se distinguen de estas por lo que llamaremos el lenguaje, o sea por las formas de expresión empleadas. Desde las técnicas –lápiz, pluma, miniatura temple, acuarela, óleo, aguafuerte, litografía, etc.– hasta el estilo, la factura, la composición y demás factores expresivos de un dibujo, un grabado o un cuadro, lo que se produjo en el siglo XIX en este país tiene inconfundible raíz europea (Payró, 1978: 6).

De lo expuesto se puede advertir que el modo de entender el arte nacional de este autor tuvo una marcada influencia de las expresiones europeas, lo que pudo tener su origen en su extensa estadía en el Viejo Continente, lugar donde Payró se formó en el campo de la práctica y de la teoría del arte.

### **El arte prehistórico**

Julio Payró efectuó en su *Historia gráfica del arte universal: desde los orígenes hasta nuestros días en Europa, América, Asia, África y Oceanía* (1956) un recorrido que abarcó desde las primeras manifestaciones artísticas hasta la mitad del siglo XX. Dicho libro, resultado de un encargo de la Editorial Codex, se publicó en dos tomos. El primero de ellos comprendió la prehistoria hasta el Gótico y el segundo el Renacimiento hasta el arte del siglo XX, con dos capítulos últimos en los que el autor analizó el arte de América Precolombina y el del Lejano Oriente. Se observa en esta recopilación el predominio de los capítulos pertenecientes a la

historia del arte europeo, quince de veintiuno que la conforman, los restantes se ocupan del Lejano Oriente –India, China y Japón– (dos capítulos); de las realizaciones del antiguo Cercano Oriente –sumerios, acadios, gúteos, babilonios, asirios, caldeos, fenicios y aqueménidas– (un capítulo); del arte del antiguo Egipto (un capítulo); y del Islam (un capítulo), ocupando el arte americano una parte del referido a los “primitivos actuales” y a las producciones precolombinas. En su *Historia gráfica...*, Payró separó la prehistoria de la historia del arte, a fin de valorar e incorporar a la primera en el ámbito artístico. Así lo consideró el crítico al expresar:

En los comienzos del siglo pasado solo se conocía la *historia* del arte, que se iniciaba para unos autores en Caldea, para otros en Egipto. Mas desde entonces, el sostenido esfuerzo de los arqueólogos ha revelado la existencia de un considerable número de obras artísticas anteriores a los tiempos históricos, demostrando que, si bien el arte no acompañó al ser humano desde que este dio sus primeros pasos en el mundo, tiene una antigüedad que se calcula actualmente en unos treinta mil años (Payró, 1956: 9-10).

Payró se refirió al arte realizado en la prehistoria como un modo de expresión por medio del cual el hombre pudo dar testimonio del mundo que lo rodeó. A su entender, doscientos siglos antes de la construcción de las pirámides egipcias, la cultura auriñaciense del Paleolítico Superior ya realizaba representaciones que podían considerarse obras de arte y, por ende, a sus realizadores como “auténticos artistas”.

El origen de la concepción de estas producciones cuaternarias fue para Payró un misterio, pero adjudicó a la naturaleza la inspiración de sus formas. Maestra e inspiradora secular, tal como la definió, ella pudo haber originado las obras iniciales, afirmación que por otra parte elimina la intencionalidad artística de su creador.

Encontró este pensador en la escultura una de las primeras expresiones artísticas. Las Venus de Willendorf, de Brassempouy y de Lespugue, representaciones naturalistas, esquemáticas, abstractas o expresionistas, de adiposos, esteatopígios o esbeltos cuerpos femeninos, asociadas posiblemente a algún culto primitivo de la fecundidad, confirman dicha afirmación. Sus pequeños tamaños –la de Lespugue tiene 147 milímetros de alto y la “Gioconda” de Vestonice no alcanza cinco centímetros de altura– evidencian, en palabras de Payró, la confección de útiles especializados para su realización, así como también revelan la paciencia, prolijidad, delicadeza y cariño que invirtió su hacedor, el Cro-Magnon, en su ejecución. El autor adjudicó el origen de estas realizaciones a un hallazgo que un día pudo vislumbrar el hombre prehistórico al asociar la similitud existente entre una figura femenina y el modelado que la naturaleza efectuó sobre el medio, lo que una vez descubierto pudo haber inducido al hombre a repetir luego similares obras sobre la piedra.

Inclinaciones de orden estético encontró este pensador en los objetos manufacturados del achelense dadas sus proporcionadas y regulares formas. La factura de los adornos corporales

como sus collares y sus pulseras demuestra una considerable competencia técnica y una neta especialización del artesano. Aquella geometrización del arma o del útil de piedra reveló, para Payró, una preocupación desinteresada, un sentido obscuro de la armonía tal como lo manifestó al decir:

Mas no es la índole de lo presentado –como habremos de comprobarlo muchas veces en el curso de esta historia– lo que determina la calidad artística de una obra. Y en la tosca y espesa figura de Willendorf se advierte cómo despunta una precisa inteligencia de las formas plásticas (independientemente de toda caracterización anatómica) y cómo se manifiesta ya una comprensión de la armonía en los juegos de volúmenes y un sentido agudo de la conveniencia de diversificar los efectos escultóricos para dar vida e interés a la piedra labrada.

Más acentuados aún están los valores artísticos en la Venus de Lespugue, esa esbelta y rítmica figura de marfil que ya no es una representación naturalista, directamente inspirada por un modelo humano, sino una verdadera abstracción geométrica muy intelectual, y tanto que hace pensar irresistiblemente en ciertas obras de Archipenko o de Brancusi (Payró, 1956: 12).

Seguidamente a la escultura Payró se ocupó del dibujo, disciplina que a su entender requirió de un esfuerzo intelectual mucho mayor. Vinculó asimismo su origen al accionar de la naturaleza. Así lo explicó en su afirmación:

Quizá encontró alguna vez el auriñaciense, en la pared de su refugio, una mancha de humedad, de oxidación, de exudación caliza o lo que sea, que por uno de tantos caprichos naturales afectaba la forma de un animal muy conocido por el cazador. Acaso tomó entonces un carbón de hogar, su hacha de mano o su puñal de piedra y con la punta acentuó el contorno, para tornarla más visible y revelar mejor a los integrantes de su grupo la imagen zoomorfa que, como una aparición, surgía de la roca. Ejercitarse después en el juego de las incisiones lineales, ir conquistando el poder de traducir mediante el trazo las mil imágenes de animales que poblaban su cerebro inmerso en los problemas vitales de la caza, acopiadas por la aguda memoria visual del cazador siempre en acecho, habrá sido desde aquel momento una tarea relativamente sencilla (Payró, 1956: 13).

Si el dibujo auriñaciense fue admirable, según el autor, el magdaleniense le resultó magistral.

Payró afirmó que estos artistas debieron observar el animal en libertad, para registrar en la memoria sus formas, sus proporciones, las peculiaridades de sus movimientos y crear luego la figura llena de vida y de extraordinaria verdad. Mediante el dibujo también ejecutaron grabados rupestres como el tigre cavernario hallado en Les Combarelles, el sintético y expresivo reno herido de la Dordoña, o el vital caballo de Los Casares.

Es decir que, ya desde el auriñaciense, el “cazador-artista”, como lo denominó el historiador, practicaba la escultura de bulto, el bajorrelieve, el grabado rupestre, el dibujo de incisión y la pintura parietal.

Payró observó que en el transcurso de este “proceso evolutivo” entre las representaciones del auriñaciense y los períodos culturales que le sucedieron, el solutrense y el magdalenense, el arte se fue perfeccionando producto de una “evolución continua y regular” sobre un plazo aproximado de quince mil años. Durante este proceso, a su entender, la importancia de la escultura fue disminuyendo, a medida que se acrecentó el desarrollo de la pintura y el dibujo lo que llevó a dudar al pensador si este dato representaba el indicio de una creciente intelectualización o espiritualización del hombre magdalenense y un preanuncio de que el neolítico renunciaría a la representación imitativa. Con relación a ello expresó:

Así, los artistas prehistóricos, lejos de ser los ingenuos y toscos artesanos de que nos hablan algunos autores, intuyeron algunos principios de valor permanente para el arte. Bajos ciertos aspectos se mostraron insuperables: en particular por su facultad de captación de las actitudes y movimientos de la fauna y por su poder de síntesis y, eventualmente, de estilización (Payró, 1956: 15).

Se advierte en este punto que Payró equipara la capacidad intelectual de estos creadores con el resultado de su producto plástico y habla, además, de una cierta “evolución” estilística que iría de la figuración a la abstracción, apreciación que resulta subjetiva a sus propios parámetros acerca del arte.

Con relación a las representaciones de seres humanos, el autor analizó las obras del Levante español, en Lérida, Teruel, Castellón, Valencia y Albacete; en ellas se efectuaron figuras de cacerías y danzas infrecuentes hasta el momento, en las que encontró la representación de composiciones y escenas. Diferenció Payró estas obras de las estaciones magdalenienses de Altamira o Lascaux, donde predominó la expresión lineal, el planismo, las formas cerradas, la unidad y la claridad. El crítico catalogó estas como “clásicas” en contraposición a las “barrocas” españolas, vivaces, graciosas y dinámicas. Y en estas polaridades halló Payró las oscilaciones existentes de antaño entre los caracteres del clasicismo y las propiedades del barroquismo en el arte; así como también entre la imitación y la abstracción.

Ya en el Neolítico los cambios climáticos y geográficos dieron paso a un nuevo modo de subsistencia y sociedad en la que la actividad agrícola acentuó el interés por los vegetales, y de igual manera por la producción de recipientes para contenerlos y cocinarlos. En esta sociedad fueron necesarios entonces los tejidos para vestir, la cestería para recolectar frutos, la cerámica para conservar bebidas, cocinar y contener alimentos, objetos a los cuales el hombre “... les dio formas armoniosas y bellas proporciones y los revistió de adornos que, además de agradar a la vista, tenían un significado simbólico, una trascendencia ritual” (Payró, 1956: 19). Bandas, cintas, meandros, eses, espirales, círculos concéntricos, líneas en zig-zag, combinaciones curvas y rectas adornaron las vasijas del Neolítico.

El uso de los metales también posibilitó la confección de armas de guerra, adornos corporales y otros objetos. Se efectuaron decoraciones en relieve, repujado, grabado, incrustaciones de coral y esmaltes de vivos colores. Asimismo, se realizaron "... cascos de bronce con elegante cimera, escudos y armas blancas que alcanzaron la categoría de verdaderas obras de arte, tanto por la belleza de su forma cuanto por la finura y riqueza de sus adornos" (Payró, 1956: 20).

Como indicio de una "mayor evolución", el Neolítico produjo, además, el desarrollo de la arquitectura. Sus megalitos fueron, en palabras del autor, la creación artística más notable del período. Esta arquitectura, observó Payró, "... regular, orgánica y meditada, muy adaptada a su función, parece pertenecer a pueblos evolucionados y hace pensar más en las construcciones de las civilizaciones tempranas que en las creaciones de la barbarie" (Payró, 1956: 20).

### **Arte de los "primitivos actuales"**

En el segundo capítulo de la *Historia gráfica...*, denominado "Arte de los primitivos actuales", el autor abordó las primeras manifestaciones artísticas en África, Oceanía y América, y les otorgó un tratamiento diferente al que empleó para analizar la prehistoria europea. Dividió Payró este capítulo en los subtítulos: "Arte de los negros africanos", "Primitivos de Oceanía" y "Primitivos de América", a quienes caracterizó del siguiente modo:

En África, en Oceanía y en América existen aún pueblos que, a pesar de encontrarse en contacto con la civilización, viven en estado de barbarie y a veces de puro salvajismo.

Algunos conocen y emplean los metales, mas otros no han salido de la edad de la piedra [sic]. Tienen, sin embargo, cada cual su arte, rudimentario o muy desarrollado, como lo han tenido todos los hombres, desde la prehistoria hasta hoy, cualquiera haya sido el grado de su evolución social (Payró, 1956: 23).

El uso en el historiador de conceptos tales como salvajismo, civilización, barbarie y grados de evolución vinculan al autor con rasgos evolucionistas que resultan anacrónicos para los años en los que Payró efectuó sus escritos. En esta misma línea de pensamiento, se encuentra también la relación que estableció el pensador entre las realizaciones de los "primitivos actuales" con los hombres de la prehistoria antes que con cualquier otra cultura a excepción de algunas comunidades que en América pudieron estar en contacto con los centros culturales de Egipto, Grecia, India o China. Así fue que expresó:

Descontados estos casos excepcionales, las esculturas, las pinturas y las obras decorativas de los primitivos actuales son tan distintas de lo que el civilizado occidental está acostumbrado a ver y admirar como consecuencia de ciertas preferencias del gusto, ya tradicionales, que lo desconciertan y a veces le desagradan. Por eso, hasta hace poco solo interesaban a los etnólogos. Y ha sido preciso un vuelco considerable de la opinión, que se ha operado en el

siglo XX, para que se haya llegado a descubrir en esas obras un auténtico valor estético (Payró, 1956: 23).

Estas manifestaciones vinculadas a sus ritos y creencias presentaron un triple sentido: el práctico, el simbólico y el estético. Este último entendido, en palabras del autor, como el aporte desinteresado y gratuito del artista que lo realizó con amor, con honda comprensión del material empleado y con alta conciencia de artesano. Pero, asimismo, caracterizó Payró al “arte primitivo de América” como sobrio y sencillo, cuestión que relacionó a las restricciones que habrían ocasionado los materiales utilizados. Afirmación esta que demuestra el método comparativo que utilizó este pensador para abordar las producciones americanas y exaltar las diferencias en tanto carencias de unas para con las otras.

Respecto al arte de los pueblos “primitivos” de América, el historiador observó que, a pesar de sus costumbres salvajes, de sus culturas balbuceantes, de su violencia y su crueldad manifiestas en guerras y sacrificios, desarrollaron una imperiosa necesidad de rodearse de objetos artísticos aun cuando no contaban con materiales apropiados para su ejecución. Este deseo por la realización artística dio cuenta, según Payró, del puro amor del “arte por el arte” que existió en los productores americanos, los cuales, pese a las condiciones de su hábitat, encontraron algún modo para satisfacer su afán de creación artística, su “voluntad de forma”, noción esta que lo vincula con los postulados de Alois Riegl. Con relación a esta actividad, agregó:

Así, los indios arapajos y otros, de la gran llanura norteamericana, hacen pinturas sorprendentes en cueros de búfalos; los aborígenes de las costas de Alaska y la Columbia Británica confeccionan mantas altamente decorativas, hechas de fibras de corteza de árbol y de lana recogida penosamente en los zarzales donde quedan enganchados los copos al paso de las cabras monteses; los sioux bordan en sus chalecos de cuero motivos de gran belleza – geométricos o naturalistas–, empleando para ello cerdas de puercoespín o cañones de plumas; los hopi tallan pequeñas figuras escultóricas de sus *kachinas*, que son divinidades familiares, en la esponjosa materia del cacto, las pintan con vivos colores vegetales y las adornan con plumas vistosas; los tsinsian y los kwakiutl del noroeste labran en maderas duras sus policromadas máscaras articuladas, que se abren y se cierran y mueven los párpados y la mandíbula en el curso de las danzas rituales; los haidas usan el cuerno de la cabra para elaborar, en una serie de complejas operaciones, platos tallados y grabados. Y casi todos practican la cerámica y la cestería con innato sentido de la decoración (Payró, 1956: 27).

Por último, Payró incluyó los ponchos de pieles teñidas y los cueros de llama pintados de los patagones, y resaltó, en ellos, sus motivos geométricos y su similitud a los tejidos de los polinesios.

## América precolombina

En su capítulo referido a las producciones de América precolombina, el historiador realizó un estudio sobre la arquitectura, la escultura, la cerámica, la orfebrería, la textilería y la pintura americana hasta la conquista española. Allí, describió las producciones artísticas de los siguientes centros y culturas: Teotihuacán, toltecas, chichimecas, aztecas, totonacas, zapotecas, mixtecas, mayas, Chavín, Paracas Cavernas, Paracas Necrópolis, Mochica, Nazca, Tiahuanaco, Chimú, incas y diaguita-calchaquí, para finalizar con un pequeño apartado en el que agrupó las producciones de Ecuador, Colombia, Brasil y Panamá.

Payró expresó con cierto asombro que, pese a que estas sociedades se encontraron en la segunda Edad de Piedra hasta la llegada de los españoles, alcanzaron elevados grados de creación artística.

Destacó también el autor de estas comunidades el desarrollo de actividades tales como la agricultura y el comercio, los adelantos matemáticos y astronómicos, sus calendarios, su madurez política, sus mitos, poesía y cosmogonía, los cuales le resultaron propios de las “altas culturas” politeístas.

No pudo evitar efectuar una comparación entre las realizaciones prehispánicas y las obras europeas o asiáticas de civilizaciones antiguas, tal como lo indica la siguiente cita:

Ciertas construcciones megalíticas alzadas no se sabe cuándo en América son más impresionantes y hermosas que las similares europeas; tales máscaras de pulidísima piedra pueden compararse favorablemente con piezas egipcias de la mejor época; tales esculturas naturalistas evocan por la sensibilidad de su modelado y la elegancia de su estilo los más nobles modelos griegos; tales retratos, en vasijas antropomórficas, se distinguen por un realismo sublimado que recuerda el de los imagineros góticos; tales monumentos cuajados de adorno arquitectónico nos inducen a imaginar indemostrados y acaso imposibles contactos entre Mesoamérica y la Indochina; tales tejidos y bordados superan por el primor de la ejecución y la intensidad del efecto a las creaciones sasánidas y persas; tales productos de la alfarería sorprenden por sus extraordinarias analogías con lo más perfecto que sabían realizar los chinos de las primeras dinastías y, en particular, la Tcheu (1122-255 a. C.). Son muchos los casos en que, al examinar las obras de arte americanas anteriores a la Conquista, nos sobrecoje el misterio que anida en patentes semejanzas –dificilmente atribuibles al mero azar– entre lo que fue concebido en este continente y lo que crearon alguna vez pueblos civilizados de otras regiones del globo (Payró, 1956: 148).

La cita destaca el carácter artístico que Payró otorgó a las producciones de las etnias nativas de América, las que le resultaron de incomparable belleza. El redescubrimiento de estas realizaciones debido a los cambios generados por las escuelas artísticas modernas, así como también una marcada tendencia a la abstracción y al simbolismo, favorecieron la comprensión y la valorización de las obras precolombinas a la vez que de las manifestaciones escultóricas y pictóricas “primitivas” en general. Acerca de ello el autor enunció: “... Matisse, Braque,

Picasso, Brancusi, Mondrian y otros han hecho obra útil, por lo menos, al revelar a muchos contemporáneos el placer estético que pueden proporcionar un ídolo del Egeo, una máscara africana, un relieve maorí o la pavorosa estatua cúbica de Coatlicue” (Payró, 1956: 148).

En un recorrido cronológico del arte precolombino, el autor investigó en un primer momento a la cerámica “arcaica”, la que se realizó en barro negro en alternancia con el bicolor: blanco sobre rojo, y viceversa, o crema contrastando con castaño. En estratos más antiguos, se encontraron vasos adornados con pintura de tipo negativo o reservado, ejecutado por un procedimiento análogo al de batik de Oceanía.

Describió el historiador las esculturas en piedra como muy elementales en sus inicios. Sugerían estas un cuerpo humano mediante toscas incisiones hechas en fragmentos de caliza, diorita, basalto u otro material, previamente pulidas y redondeadas. Representaron también mujeres desnudas, sentadas o de pie con barro cocido, las cuales Payró caracterizó como rudimentarias y poco expresivas. A diferencia de estas, de un marcado valor le resultaron aquellas obras en las que observó ciertas emancipaciones de la realidad producidas en Tres Zapotes y La Venta, de esta analizó el estilo de sus máscaras rituales a las que caracterizó como abstractas y geométricas. Los artistas que las labraron comprendieron, a su entender, la belleza grandiosa de las masas geométricas y adoptaron un partido decorativo que sus predecesores habían ignorado.

El pasaje de una escultura menor, anecdótica y costumbrista, a una “gran escultura”, solemne y monumental de carácter simbólico, según lo expresó Payró, se dio en cierta etapa del curso del ciclo cultural arcaico y delimitó el camino que siguió la escultura mexicana y mesoamericana hasta la Conquista. Se efectuaron en aquella etapa dos tipos de expresiones: una “popular”, libre, espontánea, graciosa y caricaturesca, que se basó en la observación de la naturaleza; y otra “cult”, de estilo abstracto, hierático y severo, producida por las castas de sacerdotes para transmitir sus mitos y sus creencias.

En cuanto a la arquitectura “arcaica”, el historiador mencionó la pirámide de Cuicuilco de dos mil años de antigüedad y destacó de esta el valor estético de sus proporciones y la nobleza de sus sencillas líneas.

La historia arcaica de la meseta central mexicana continuó con la cultura teotihuacana considerada por Payró como “más evolucionada”. Con centro en Teotihuacán, esta cultura se desarrolló durante el siglo IV al VIII de esta era. Ella erigió las pirámides dedicadas al Sol y a la Luna, las que fueron hechas de núcleos de adobe y piedras, y revestidas de losas y estuco. La pirámide del Sol le resultó más armoniosa que la egipcia de Sakkara, similar en sus concepciones. De aquella destacó Payró sus dos escalinatas de 182 gradas, así como los 4.000.000 de toneladas empleados en materiales constructivos que evidencian un gran esfuerzo arquitectónico.

Una tendencia a la abstracción y a sus formas puras encontró asimismo en la imagen de la diosa del Agua teotihuacana. Sus máscaras, hechas de madera o de piedra con incrustaciones de valva

para el efecto del blanco del ojo y de los dientes o de obsidiana para el negro del iris y la pupila, le resultaron “objetos de arte admirables”. El procedimiento por medio del cual esta cultura adornó sus urnas le pareció al historiador semejante al practicado en Europa en los mismos años. Similares a figuras egipcias también entendió a las pinturas murales del Templo de la Agricultura en Teotihuacán. Opuesto al austero estilo teotihuacano halló Payró al tolteca dado su gusto por las formas lujosas y pintorescas. Destacó en ellos su temperamento artístico e industrioso advertible en los mosaicos de plumas, la arquitectura, la escultura, la cerámica y las artes lapidarias. Igualmente, consideró importantes su escritura, su calendario astronómico, su sistema de numeración y su idioma.

Entre las construcciones toltecas el historiador aludió al templo “de la Rana”, consagrado a Tláloc (dios del Agua que cae) y a Quetzalcóatl (la serpiente emplumada), la pirámide encontrada en Tula entre los años 1941-1942, cuyos frisos contienen grecas escalonadas, adornos en forma de G invertida, siluetas de jaguares y águilas, calaveras y fauces de serpientes. La relevancia de estos hallazgos radicó, según Payró, en demostrar que los toltecas idearon diversas formas artísticas que se transmitieron al arte de culturas posteriores.

Sobre los chichimecas, no encontró demasiados aspectos destacados. Adoradores del Sol, estos destruyeron Tula en el siglo XI y absorbieron la cultura tolteca. El pensador describió a Texcoco como un centro científico, literario y artístico brillante. Entre sus obras mencionó sus hermosos vasos de obsidiana, decorados con figuras de monos en relieve; objetos de orfebrería; máscaras revestidas de mosaico de turquesas, jade y madreperla blanca y roja; tapices historiados, hechos de pelo de conejo teñidos de varios colores que representan aves, cuadrúpedos y flores; una escultura rupestre de tipo naturalista y armas vistosamente adornadas.

Los aztecas, en alianza con estos, crearon un vasto imperio con centro en Tenochtitlán. Subsisten de esta cultura, esculturas religiosas y profanas de diverso tipo; tambores de madera tallada; vasos rituales labrados en piedra; monumentos escultóricos; pinturas brillantes y sugestivas que ilustraron códices de varias procedencias; los frescos murales encontrados en Tizatlán; trabajos en mosaico de jade, turquesa, concha y coral; máscaras funerarias; tejidos de plumas, mantas tejidas y escasos restos de arquitectura como el templo rupestre de Malinalco, los santuarios de Tenayuca y Tepoztlán y la ciudadela de Teotihuacán. Su escultura se dividió en dos estilos, uno hierático, simbólico y abstracto relacionado al culto de los reyes mayores, y otro florido y decorativo utilizado en los bajorrelieves de los acontecimientos históricos.

De los totonacas, poca información encontró el autor. Sus creaciones artísticas estuvieron estrechamente relacionadas con los olmecas. Entre sus construcciones, destacó el conjunto arquitectónico de El Tajín conformado por una bellísima pirámide escalonada. Como objetos funerarios se conocieron sus yugos, trabajados en piedra que colocaban sobre las cabezas de sus ilustres muertos, y las palmas, talladas en basalto, piezas de gran calidad artística. Labraron también cabezas humanas estilizadas en jade y otras piedras que tuvieron la particularidad de ser

muy planas. Refirió además el historiador a sus figuras de barro cocido entre las que destacan expresiones sonrientes y juveniles, únicas en América. De interés le resultaron las cabezas y las máscaras decorativas que representan a guerreros con vistosos cascos y otros personajes con tocados de plumas.

Payró describió a los zapotecas como notables artistas y constructores. Estos retocaron las colinas del Monte Albán, y les dieron perfiles regulares y simétricos, nivelaron el terreno en varios lugares y construyeron templos, capillas, sepulturas y un juego de pelota con finalidades religiosas. La decoración fue sobria y austera, fundada en la abstracta perfección de la geometría.

Conquistaron luego estas tierras los mixtecas, quienes efectuaron, a consideración del autor, monumentos de perfecta arquitectura, como los palacios de Mitla que se destacan por su decoración. El motivo más frecuente en la decoración fue la línea escalonada, la cual, según Payró, produce un placer estético por la destreza y la paciencia con la que fueron ejecutadas.

Sobre los mayas observó sus construcciones como un signo del grado de civilización alcanzado por sus creadores. Adelantados en las ciencias y el arte, poseedores de un sistema de numeración y de un calendario propio, hicieron cálculos matemáticos complejos, construyeron observatorios astronómicos y realizaron obras de gran belleza. En el terreno estrictamente artístico, fueron admirables constructores de templos y otros edificios públicos, escultores sobresalientes y pintores de habilidad poco común. Respecto a ellos, Payró refirió que “Tal cúmulo de realizaciones, tan elevada y temprana civilización como lo fue la suya, han hecho considerar a más de un autor que los mayas han sido los verdaderos padres de las culturas que se desarrollaron antes del descubrimiento de América” (Payró, 1956: 160). El historiador admiró su arquitectura, y mencionó las obras de Copán y las de Zuculeu y las construcciones de planta circular como el Caracol y Chichén-Itzá, las que entendió como armoniosos conjuntos arquitectónicos.

Con relación a América del Sur, Payró ubicó el inicio de una “cultura evolucionada” hacia el año 1200 a. C, y entendió por esta a la que se dedicó a los trabajos agrícolas, al pastoreo, a la metalurgia, la manufactura de tejidos y cerámicas y a la construcción de edificios.

Acorde a la periodización efectuada por el arqueólogo Wendell C. Bennett, Payró se refirió a los seis grandes períodos en que se dividieron los veintisiete siglos de vida precolombina. Del primero de ellos, que se desarrolló entre los años 1200 a. C. y 400 a. C, el crítico mencionó como dato significativo la aparición de la cerámica en la costa septentrional y central del Perú. Fue esta la época de Chavín, Cupisnique, Ancón, Supe, el Callejón de Huaylas y Cajamarca.

De Chavín de Huantar, el autor destacó sus importantes construcciones de piedra que hacen suponer que fue un centro ceremonial en el que se desarrolló una técnica muy elaborada para su temprana época. Sus manifestaciones artísticas, que guardaron ciertas relaciones con las mayas, sirvieron para adorar a sus divinidades: el puma y la serpiente.

En el segundo de ellos (400 a. C. - 400 d. C.), se produjo un gran desarrollo técnico en materia de tejido, alfarería, metalurgia y arquitectura. Salinas, Paracas Cavernas, Chancay, Huaraz, Chanapata y Chirita fueron sus principales culturas. Payró mencionó sus cerámicas pintadas con motivos blancos sobre fondo rojo, o decoradas con pinturas de tipo negativos, y los vasos y las curiosas figurillas de barro encontradas en Paracas Cavernas.

El tercer momento (400 d. C. - 1000 d. C.) incluyó las creaciones de Paracas Necrópolis, Nazca, Mochica, Recuay y Pucará, cuyas producciones le resultaron sorprendentes. Dio cuenta el autor de las momias de Paracas Necrópolis y de su “exquisita sensibilidad artística” presente en sus mantos y bordados de motivos regulares alternados en damero. Además de estos, mencionó también sus turbantes, faldas y chales.

De esta etapa analizó la cerámica mochica, heredera de Chavín. Los mochicas fueron constructores de pirámides escalonadas hechas de adobe, destinadas a la realización de ceremonias. Además, construyeron casas, altares y fortificaciones. Estos produjeron un vasto panteón lleno de divinidades monstruosas, demonios y guerreros mágicos, los cuales pintaron en su alfarería. Superó a la pintura su escultura, entre cuyos productos Payró mencionó a los “admirables” vasos antropomorfos en los que evocaron a sus dioses y a sus héroes, así como también realizaron escenas de danza y de guerra, ceremonias rituales y temas de la vida popular. El historiador encontró a esas obras llenas de imaginación y de sentido plástico, en las que se plasmaron a su parecer, los tipos étnicos y psicológicos de la sociedad.

Junto con la capacidad de abstracción y de estilización reconocible en los vasos, los mochicas desarrollaron un agudo don realista de observación y de representación directa. Estos realizadores efectuaron, según este autor, una hazaña artística incomparable al concebir el realismo sintético y sublimado de sus cántaros. Junto a sus “maravillosos” vasos-retratos, hicieron piezas de cerámica en la que representaron toda clase de animales inspirados en su fauna local.

De Nazca destacó Payró sus coloridos tejidos decorados con figuras geométricas y su cerámica policromada, rica en variedad de formas y adornos.

Del cuarto período (1000 d. C. - 1300 d. C.), Payró resaltó el esplendor y la expansión de Tiahuanaco y distinguió como importantes sus tejidos y, entre los monumentos, el de Acapana, el santuario de Calasaya, las terrazas del templo del Sol y del Tunca Puno. De la Puerta del Sol, una de las construcciones más famosas, describió su friso de estilo abstracto, simétrico y geométrico. También mencionó el historiador los dos estilos presentes en la escultura tiahuanacuense: uno naturalista y otro denominado de estatuas-columnas, entre las que se puede encontrar el Fraile y la estela Bennett, una cabeza colosal de 1,50 m. Asimismo, resaltó que en líneas generales su estilística se caracterizó por el triunfo de la geometrización.

En el quinto período (1300 d. C. - 1438 d. C.), hubo un gran crecimiento de centros poblados. De este le resultó significativa la cultura Chimú que, con centro en Chanchán, cerca de Trujillo,

realizó construcciones de adobe con revestimiento de estuco y con ornamentación de motivos semejantes a los tejidos los que parecen derivar de influjos tiahuanacuenses. “Excelentes metalúrgicos”, hicieron máscaras, cuchillos, hachas, vasos y joyas de cobre, plata y oro repujados de decoración figurativa. Hay copas de oro y plata en forma de puma y de cabeza humana, y otros que ostentan profusos relieves de pájaros y flores. Los objetos usados para las ceremonias fueron suntuosos y decorativos y se encontraron enriquecidos con incrustaciones de turquesas y madreperlas.

Por último, al sexto momento (1438 d. C. - 1532 d. C.), correspondió el imperio de los incas, el cual desarrolló sus producciones edilicias, alfarería, tejido y orfebrería con admirable refinamiento y unidad estilística. “Grandes constructores, acaso más perfectos y más puros que los mayas y los toltecas [...] los incas alcanzaron admirables edificios en su grandiosa capital y en todos los ámbitos de su imperio” (Payró, 1956: 167). Payró destacó entre sus construcciones la fortaleza de Sacsahuaman, el Coricancha o templo del Sol, la casa de las Vírgenes, los palacios de Huayna Capac y de Tupac Inca Yupanqui, los jardines de las residencias suburbanas, Pisaj, Ollantaytambo, Machu-Pichu, Pachacamac, el templo de Viracocha, y muchos otros lugares que fueron, a su entender, testimonio del talento, el gusto y la capacidad de los arquitectos incaicos. Esas edificaciones de “nobilísimo estilo y estabilidad” dieron cuenta de su “raza digna, orgullosa, fuerte y austera”, así como admiró su sistema para la construcción de murallas asísmicas.

Entre otros objetos que sobrevivieron al paso del conquistador, mencionó Payró las pequeñas piezas decorativas de plata, los vasos de madera con incrustaciones de hueso, los mantos de plumas en cuya ornamentación se reconocen las estilizadas figuras del puma o de un pájaro, los ponchos de diseño geométrico, las urnas de barro con decoración incisa, los platos de cerámica pintados, “de un gusto exquisito”. Todo lo mencionado le permitió a este autor hablar del arte incaico en términos de un “nivel de distinción superior”.

En cuanto a la Argentina, el historiador mencionó a la cultura diaguita-calchaquí desarrollada en el noroeste argentino en épocas correspondientes a los períodos tercero (400-1000), cuarto (1000-1300) y quinto (1300-1438) de la cronología de los Andes Centrales precolombinos. Destacó de esta cultura su legado en cerámica funeraria y religiosa entre la que distinguió tres tipos de vasos: el draconiano (decorado con la figura de un dragón o monstruo serpentiforme relacionado al jaguar divinizado), el calchaquí (relacionado con Tiahuanaco) y los del momento incaico.

En Santa María, Catamarca, encontró el historiador las urnas “más hermosas de forma y mejor decoradas”, que fueron pintadas en negro o rojo, en amarillo y negro o en varios colores, con decoración geométrica combinada a menudo con figuraciones estilizadas del hombre o de la fauna. La urna Quiroga, en la que aparece una mujer tocando la quena, le resultó curiosa por su forma y su adorno.

De Tucumán destacó los grandes monolitos labrados de la cultura Tafi, con relieves geométricos y caras esquemáticas. Las pictografías y los petroglifos de Catamarca, Salta y Tucumán representan las “únicas y débiles” manifestaciones de esos territorios.

Acorde a lo expresado por Payró, la técnica y el arte diaguito-calchachí sobresalió en la producción de cuchillos, cinceles, hachas, anillos, pulseras y campanillas de fundición en bronce. Artísticamente destacó de estos las hachas ceremoniales, “... de bellísima forma y precioso adorno en relieve y las placas pectorales o frontales en que se combinan los motivos figurativos con los geométricos y simbólicos, predominando la representación del felino de cola larga” (Payró, 1956: 169).

Del sur argentino mencionó solo los ponchos de pieles teñidas y los motivos geométricos de los patagones. Resulta llamativo que Payró no hubiese dado cuenta en este escrito, así como tampoco lo hizo Eduardo Schiaffino en *La pintura y la escultura en Argentina* (1933) y José León Pagano en *El arte de los argentinos* (1937), de los numerosos descubrimientos arqueológicos de pintura rupestre efectuados en el país en diferentes sitios ni de las realizaciones del resto de las etnias del territorio.

Por último, el historiador abordó de manera breve las producciones precolombinas que se realizaron en Ecuador, Colombia, Brasil y Panamá. De estas culturas, mencionó las urnas funerarias de la cultura de Marajao del Amazonia, la que asemejó a la calchaquí; las alhajas de oro batido y las pequeñas figuras de cerámica de la cultura ecuatoriana Esmeralda, que encontró similares a las mayas; las estelas colombianas de San Agustín y la “maravillosa” orfebrería de oro quimbaya producida en dicho país; la cerámica y la metalurgia de los chibchas de Bogotá que osciló entre motivos naturalistas y abstractos, y la cultura Coele, de Panamá, cuyos pendientes, bezotes, discos y anillos de oro labrados, llamaron la atención del historiador por su violento expresionismo y su gracia decorativa.

### **Concepción artística**

En *Arte y artistas de Europa y América* (1946), el autor dialogó con dos conceptos que delimitaron su noción respecto del arte. En el artículo “Pro Domo Mea” (1933), Payró manifestó su concepción acerca del denominado arte social. Motivado por algunas publicaciones de *CONTRA*, así como también por la presencia en Buenos Aires de David Alfaro Siqueiros, reflexionó con relación a la función del arte y del artista plástico. Sobre este manifestó que su labor consiste en hacer belleza y provocar ensueño, “... asimilar sensaciones, ideas y hechos, de toda índole, de acuerdo a su función primordial, la idealización en un sentido amplio” (Payró, 1946: 159), descartando con ello la idea del artista como un censor, un moralista o un sociólogo. Por lo que afirmó:

[...] David Alfaro Siqueiros ignora que su pintura vale, no por sus ideas, sino por su arte. Lo que quiere ignorar, es que su pintura tiene trascendencia para la humanidad –y la tendrá cuando pase este momento de su historia– no por los temas que toca (pues para el arte, lo mismo da que esté crucificada el águila y, en pie sobre la cruz, el indio triunfante de la revolución), sino por la forma en que se manifestó su pasión individual de artista, síntesis viviente y espontánea del alma colectiva. Y esa síntesis del alma colectiva, esa “humanidad” del artista, tiene que desbordar, necesariamente, de los límites de cualquier ideología (Payró, 1946: 160-161).

En ese sentido, el autor se opuso al concepto de “arte social” como aquel que refiere exclusivamente a los conflictos sociales dado que, a su parecer, el desconocimiento del tema de una obra no impide al espectador la contemplación de su belleza, su armonía o expresión del cuadro. “Todo lo que puede decirse más clara y eficazmente por medio de la palabra que con la ayuda de formas y colores, es extraño al dominio de la pintura e, incluirlo en ella, constituye una confusión de género que ha llevado hasta hoy a los errores más lamentables” (Payró, 1946: 162) y agregó:

Muchos creen que se hace arte social cuando se pinta el martirio del pueblo, la miseria, el dolor proletario, el mitin obrero, la huelga, la manifestación, la carga de la policía, y solamente en ese caso. Algunos pretenden hacer arte social poniéndoles gorra a los personajes de sus cuadros. Yo creo que todos esos pueden ser medios de hacer buena pintura, pero que la condición absoluta para que la pintura sea social es que sea arte. Creo en la belleza, en el ensueño, en la idealización, y creo que se sirve activamente a la humanidad ofreciéndole la belleza –y acaso la ilusión– en la forma más abundante y generosa, en los espacios libres de las grandes ciudades, por medio de pinturas murales, y también, en la intimidad del hogar rico o modesto, por medio de imágenes más reducidas, pintura uniejemplar o grabado multiejemplar, poco importa, pero dejando a cada humilde artesano del pincel la libertad de soñar y producir según su temperamento, Jesús o Lenin, Alejandro o el general Foch, Venus o Norma Shearer, una flor o un cadáver. Que unos se estremezcan bajo el impulso revolucionario de la época, que otros busquen sus temas en la mitología griega y otros se inspiren en la cabra que salta en las sierras de Córdoba. La humanidad es infinitamente diversa y no se es “humano” solamente cuando se vibra con la mayoría. No olvidemos que el sentimiento más colectivo, el que está en todos nosotros, proletarios y aristócratas, militares, sabios o poetas, políticos, campesinos y funcionarios, el único sentimiento realmente universal es el amor que, en arte, se traduce en belleza (Payró, 1946: 163).

Esta idea acerca del arte quizá explique el motivo por el cual, en la *Historia gráfica del arte universal...*, Payró enfatizó las características formales y plásticas de las obras prehistóricas y precolombinas sin profundizar en sus contextos de producción y en las condiciones de vida de sus artistas productores.

Otra categoría que empleó el autor fue el de “arte viviente” la que plasmó en su artículo “Arte extemporáneo y arte viviente” (1939). Allí caracterizó a este último como una manifestación fiel de su tiempo y lo contrapuso a las expresiones extemporáneas que se producían en las construcciones anacrónicas, tales como las estaciones góticas para trenes aerodinámicos, los

puentes de acero “colonial” para tranvías eléctricos o los residenciales *petits hotels* Luis XV. Como “arte viviente” Payró definió al arte del siglo XX.

Aplicó dicho concepto para referirse a los jóvenes artistas que expusieron en el Salón de Otoño del que participaron: Raquel Forner, Aída Vaisman, María Carmen Portela, Mané Bernardo, Norah Borges, Orlando Pierri, Antonio Berni, Héctor Basualdá, Rodolfo Castagna, Jorge Larco, Carlos Sitoula, Florencio Sturba, Marcos Tiglio, Alfredo Williams, Mecha Nosti de Carmen, Marina Bengoechea, María Inés Ramos Correas, Enrique de Larrañaga, Luis Gowland Moreno, Horacio March, Juan Carlos Faggioli, Manuel Kantor, Horacio Martínez Ferrer, Octavio Fioravanti, Nicanor Polo, Roberto Rossi, Alberto Trabucco, Alfredo Bigatti, José Fioravanti y María Carmen Portela, entre otros.

La confianza en las creaciones de su tiempo se evidenció también en artículos en los que Payró manifestó su apoyo al arte argentino: “La escuela de París. Gustavo Cochet, Norah Borges, Xul Solar y Silvina Ocampo; Ramón Gomez Cornet”; “Miguel Villá: Diez pintores argentinos en ‘Amigos del Arte’”; “Domingo Prosanto. El Grupo Orión. Ramón Gomez Cornet. Aída Vaisman”; “El VIII Salón de Otoño” y “Quince cuadros de flores en la Galería Fanning”.

El ensayista caracterizó a lo producido entre los años 1900 y 1920 como alejado del naturalismo y de la copia, y próximo a la experimentación. Aquel fue un arte, a su entender, que descartó la representación renacentista por otro procedimiento cercano a la sensibilidad y a la mentalidad de la época, al “camino del espíritu” señalado para el siglo XX. Payró confrontó a estos artistas con los realistas y caracterizó a los últimos como provistos de una insensibilidad evidente. Sobre ello expresó:

Hay paisajistas de cuero tan duro que ni siquiera sienten el frío o el calor: sus ventisqueros son tibios, y tibias sus cániculas. A tal insensibilidad epidérmica corresponde, desde luego, la más absoluta ausencia de reacción anímica ante el espectáculo conmovedor de la naturaleza. Estos se dicen realistas. Y luego hablan con desdén de la “deshumanización” del arte (Payró, 1946: 336).

Y agregó:

Lo más curioso es que las mismas personas que alaban o niegan la obra de un pintor contemporáneo, según haya reproducido o no, ortodoxamente, la exterioridad objetiva de un paisaje, de acuerdo con una visión chata y material, se desmayan de gozo ante un Corot, un Courbet, un Théodoro Rousseau o un Bruegel, maestros que juegan muy liberalmente con la realidad natural y a veces llegaban a pintar lienzos integrados por motivos de diez regiones distintas. [...] Admiten esas “licencias poéticas” (porque no las advierten) en los antiguos, pero las prohíben a los modernos –a los modernos se les prohíbe todo–, exigiendo de ellos una pasividad de cámara oscura. Lo que pretenden es que se les lleve a domicilio un pedacito de Córdoba, de los Lagos del Sur, de Río Negro o del Chaco, “pasteurizado” y congelado en una imagen que, eventualmente, animarán con sus propias y rudimentarias imaginaciones (Payró, 1946: 337-338).

Encontró Payró en la exposición de Amigos del Arte que integraron Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Aquiles Badi, Juan Ballester Peña, Antonio Berni, Raquel Forner, Ramón Gómez Cornet, Emilio Pettoruti, Lino Spilimbergo y Raúl Soldi, una excelente iniciativa en la que se reunió a “unos cuantos puntales de la pintura de vanguardia argentina”. En palabras de este autor “La muestra tenía unidad y carácter. Se respiraba con placer en esa atmosfera de esfuerzo franco” (Payró, 1946: 333).

Asimismo, el historiador juzgó positivamente la primera exposición efectuada por el grupo Orión, agrupación de nueve pintores y tres escritores jóvenes, en el local de Artistas Plásticos. Los artistas que participaron de ella –Luis Barragán, Leopoldo Presas, Antonio Miceli, Bruno Venier, Orlando Pierri, Alberto Altaef, Ideal Sánchez, Vicente Forte y Juan Fuentes– evidenciaron, según Payró, valores reales de inspiración y factura. “Eran una promesa. Eran una fresca novedad y hacían surgir vivas esperanzas al conmover con la ráfaga fuerte de su espiritualidad el ambiente a menudo hartado de nuestra pintura” (Payró, 1946: 342).

### **La deshumanización del arte**

En *El estilo del siglo XX* (1951), este pensador planteó la dicotomía existente entre el arte naturalista y el “deshumanizado”, entendido este último como uno apartado de la representación y de la copia. Para Payró la expresión artística de su tiempo fue irrealista, novedosa, conceptual, subjetiva, desprendida del criterio de imitación del objeto, y dominada por el estímulo mental de los imperativos estéticos de la época. Desde esas concepciones definió la obra de los pintores modernos Georges Braque, Henri Matisse, Pablo Picasso, Fernand Léger, Piet Mondrian, Paul Klee, Joaquín Torres-García, Vasili Kandinsky, o Emilio Pettoruti, como una pintura vital y humana representativa en sumo grado del espíritu creador de la época, lo que se evidencia al mencionar que:

Las consignas del día son: *transformación* y *síntesis*. Así, el artificio creador impera en la totalidad de nuestra existencia. Y el artista, que no puede ignorar el ambiente en que vive, también se ha dedicado a producir obras caracterizadas por una voluntad de sintetizar y transformar sus visiones cotidianas, obras en que se refleja el ímpetu *creador*, no *imitativo*, de la sociedad actual (Payró, 1980: 126).

Y agregó:

[...] todo ocurre –la índole del medio ambiente, los nuevos recursos de la técnica mecánica, la orientación de la ciencia y el pensamiento modernos– para apoyar al artista en su voluntad de autonomía (que es una versión reforzada del concepto del “arte por el arte”), en su desdén del tema, en su renuncia a la imitación de las formas naturales, en su orgullosa afirmación de la jerarquía suprema de las creaciones mentales (Payró, 1980: 132).

Acorde a sus palabras, gracias a ello, los artistas de su tiempo alcanzaron la verdadera independencia y pudieron dedicarse a cumplir su función esencial que es la de creadores de formas. En igual sentido, dialogó Payró con aquellos que se oponían a la “deshumanización” del arte al decir:

Otro argumento adverso es el de la “inhumanidad” de las artes actuales y, en particular, de sus formas más abstractas o no-figurativas. Pero, por poco que se reflexione, se observará que puede ser tan humano quien diseña una pura columna como quien labra una cariátide, es decir quien opera con formas absolutamente conceptuales como quien, para realizar obra de arte, se inspira en la figura humana. No es el mayor o menor interés con que se contempla el cuerpo del hombre lo que revela humanidad, sino la puesta en acción de un conjunto de facultades espirituales y cordiales que pueden expresarse de diversas maneras (Payró, 1980: 223- 224).

### **Influencias de pensamiento**

En estudios ya efectuados por Tomás Alva Negri sobre la figura de Julio Payró se menciona la influencia que los neokantianos Ernst Cassirer (1874- 1945) y Alfred L. Kroeber (1876-1960) ejercieron en las ideas del historiador, pensadores mediante los cuales se puede vincular también al autor con la filosofía alemana de Immanuel Kant (1724-1804).

Caracterizó Alva Negri, en su artículo “Julio E. Payró y el estilo del siglo XX” (1976), al autor como un “historiador de la cultura” que, al igual que Cassirer, centró sus estudios en los valores simbólicos de las distintas comunidades que abordó. Da cuenta de ello su *Historia gráfica del arte universal...*, texto que abarca una amplia franja del desarrollo artístico de la humanidad en el que se introduce también la prehistoria europea y americana, lo cual resulta novedoso para los escritos de historia del arte argentino.

A lo largo del texto, Payró caracterizó como una *actividad desinteresada* el accionar del “artista-cazador” del Cuaternario producto de su amor al “arte por el arte”. Respecto de ello, mencionó:

Véase, por ejemplo, el caso de los esquimales, viviendo una existencia precaria en sus ralas estepas o en las inmensas extensiones heladas en que pasan sus largos inviernos. Una necesidad vital los impulsa a volverse constructores y edificar ese único tipo de vivienda que es el iglú, la casa-cúpula hecha de bloques de hielo; pero tal realización les es inspirada por un instinto poderoso, por la voluntad de sobrevivir. En cambio, ¿qué decir de sus artistas, que se procuran los largos colmillos de narval para grabar amorosamente en ellos, con el mayor desinterés, por puro amor del “arte por el arte”, esos largos frisos en que campean bien caracterizadas siluetas de renos en todas las actitudes imaginables, o escenas de cacería, de pesca, de persecución de la foca y el elefante marino, o menudas anécdotas de la vida cotidiana del cazador y el pescador? (Payró, 1956: 27).

Entender el arte como una actividad desinteresada, relaciona al autor con el desinterés estético enunciado por Immanuel Kant en su *Analítica de lo Bello*. Y, a su vez, lo vincula con los postulados universales presentes en las concepciones que José León Pagano plasmó en *El arte de los argentinos* (1937).

Rasgos kanteanos también se advierten en *El estilo del siglo XX*, en donde nociones tales como la de genio le sirvieron para afirmar al historiador que "... no hay minoría artística que, a la larga, no pueda conquistar a la mayoría si lo que crea está realmente de acuerdo con el genio de su época" (Payró, 1980: 221).

En términos hegelianos se refirió Payró a la noción de espíritu y de ciclos históricos del arte. Concibió la "evolución del arte" de forma cíclica y a cada ciclo representado por un estilo. Referido a ello, afirmó que "No existe una forma pictórica absoluta, suprema, capaz de servir a todas las generaciones, en todos los ciclos de la historia. El registro de las formas es infinito y la adopción de una u otra está condicionada por el espíritu del tiempo y por la personalidad del artista" (Payró, 1980: 97).

De este modo, Payró creyó que el camino señalado para el siglo XX fue el camino del espíritu, superador de los ciclos anteriores, afirmación similar a lo enunciado por los historiadores del arte ya estudiados. Tanto Eduardo Schiaffino como José León Pagano consideraron que "el verdadero arte" era aquel que se producía en su tiempo.

El detallado estudio que realizó Payró en su *Historia gráfica del arte universal...* sobre el arte prehistórico y precolombino da cuenta de un profundo conocimiento del tema. Del campo antropológico, se advierten las influencias del neokantiano Kroeber, para quien la creación intelectual siguió una curva evolutiva similar a la estética. En Payró la historia del arte, asimismo, representó un "proceso evolutivo" paralelo a los avances y los descubrimientos del hombre. Proceso este en el que la abstracción fue considerada una actividad de mayor complejidad con relación a la figuración, así como más complejas le resultaron ciertas disciplinas artísticas respecto de otras. Postuló Payró que la arquitectura requirió una mayor intelectualidad en relación al dibujo, así como entre este y la escultura, como se observa en la siguiente cita:

Sin entrar a discutir qué es más difícil de *lograr*, una escultura o un dibujo, hemos de convenir en que la invención del dibujo requirió un esfuerzo intelectual mucho mayor que la invención de la escultura. Todas las cosas tienen tres dimensiones tangibles o perceptibles y es más fácil inventar un proceso de reproducción tridimensional de las mismas que un proceso de reducción de su apariencia a dos dimensiones, mediante el recurso de la línea, del trazo, no deducible de los aspectos de la naturaleza como indicación simbólica del límite real o aparente de un plano (Payró, 1956: 13).

El pensador entendió que quizá esta predilección por las representaciones bidimensionales sería el indicio de una creciente espiritualización del hombre magdalenense y un preanuncio del Neolítico, en el cual el surgimiento de la arquitectura demostró un cambio significativo en la cultura: el pasaje del nomadismo al sedentarismo. “Toda esta arquitectura, regular, orgánica y meditada, muy adaptada a su función, parece pertenecer a pueblos evolucionados y hace pensar más en las construcciones de las civilizaciones tempranas que en las creaciones de la barbarie” (Payró, 1956: 20). Dicha afirmación se asemeja a lo expuesto por José León Pagano en *El arte de los argentinos*, escrito en el que este definió a la arquitectura como una actividad artística que no se regía solo por la mera intuición, sino que era también ciencia, voluntad y cálculo. Y agregó: “Construir significa ordenar la materia, ajustarla a relaciones espaciales. Para ello, no basta el saber intuitivo, como en pintura, como en escultura; se requiere, además, una facultad racional, un saber especulativo; por no ser la arquitectura arte de *imitación* sino actividad de *ideación*” (Pagano, [1937] 1980: 21).

Este privilegio por la abstracción y la síntesis puede ser producto, en Payró, de sus incursiones personales en la pintura –sus primeros pasos por esta disciplina estuvieron signados por la enseñanza del uruguayo Joaquín Torres García– y su proximidad a las vanguardias, su admiración por Pablo Picasso y su marcada tendencia hacia el fauvismo. En este punto, se pueden hallar similitudes también entre los ideales artísticos del historiador y los postulados de Wilhelm Worringer (1881- 1965), quien en su libro *Abstraktion und Einfühlung* (1908) indicó que la sensibilidad estética del hombre frente a la naturaleza adoptó a lo largo del tiempo dos posibilidades, un impulso psíquico hacia la imitación del modelo natural o un afán de abstracción. En esta oscilación, Worringer intentó demostrar que la tendencia hacia este último es original en el hombre y se manifiesta en todas las culturas desde la prehistoria frente al naturalismo figurativo que a su entender le pareció artificioso.

Payró otorgó una real importancia a la técnica del hombre del Cuaternario cuestión que se advierte en las reiteradas referencias a las industrias líticas del Paleolítico Superior, la auriniense y la magdalenense. Afirmó que el artesano prehistórico, en el curso de sus conquistas técnicas, desarrolló su habilidad manual y elaboró útiles diversos que, aparte de su aplicación práctica para la subsistencia, pudieron emplearse un día para actividades de índole artística.

De igual modo, el historiador hizo hincapié sobre los diversos hábitats de las sociedades productoras, rasgos que lo relacionan con similares postulados advertibles en Eduardo Schiaffino y José León Pagano. El medio y la naturaleza fueron determinantes para Payró en el origen del arte, dado que a su entender las primeras producciones –escultura, dibujo, pintura– fueron una consecuencia del descubrimiento azaroso de las formas naturales y su posterior repetición intencional.

Así lo aseveró el pensador al decir que "... cada pueblo de América, por avara que haya sido su naturaleza en su *hábitat*, ha encontrado algo con que satisfacer su afán de creación artística, su 'voluntad de forma'" (Payró, 1956: 27). Término este que marca una influencia, al igual que se vio en José León Pagano, de los conceptos postulados por el historiador del arte Alois Riegl en relación a su "voluntad de arte" (*Kunstwollen*).

Otro historiador del arte con el que el autor dialogó en su *Historia gráfica...* fue Heinrich Wölfflin, del cual tomó la polaridad "Clásico-Barroco" para analizar de modo comparativo las representaciones prehistóricas de Lérida y del Levante español. Así caracterizó a las primeras como clásicas, expresión de lo racional, por su linealidad y planimetría, sus formas cerradas, su unidad y su claridad compositiva en contraposición a las dinámicas creaciones "barrocas" del Levante, expresión de lo emotivo, que describió como vivaces y graciosas. Agregó Payró:

De esta suerte, no solo se presenta ya en la prehistoria esa oposición entre el arte abstracto y el arte imitativo de la cual se habló más arriba, sino que es perceptible otro contraste: una cultura, la dominante en la región franco-cantábrica, infunde a sus obras pictóricas los caracteres de lo "clásico", mientras otra cultura vecina, la vigente en el Levante español, dota a las suyas de las propiedades de lo "barroco", ya que los artistas levantinos conciben composiciones pintorescas, de forma abierta, algo confusas, hechas de una pluralidad de elementos más o menos independientes y desarrolladas en profundidad.

Durante todo el curso de la historia, las alternaciones del gusto y las necesidades expresivas propias de diversas épocas harán que el arte oscile continuamente entre esos cuatro extremos: de la imitación a la abstracción, del clasicismo al barroquismo, y viceversa. Es realmente prodigioso que la humanidad se haya planteado tan esenciales y permanentes problemas de la creación artística desde los primeros días en que descubrió el arte (Payró, 1956: 17).

Su predilección por la abstracción da cuenta del valor trascendental que otorgó este pensador a los movimientos artísticos de su contemporaneidad, los cuales le parecieron coincidentes con el estilo del ciclo histórico que se inauguraba con el siglo XX.

El dualismo de Heinrich Wölfflin para el estudio de los estilos fue cuestionado por Payró. Por ello agregó categorías temperamentales: una racional que correspondió al modo en que él llamó pintura-mosaico; otra emotiva correspondiente a la pintura-miniatura; sensual, propia de la pintura-escultura; e imaginativa-fantástica, adecuada a la pintura-pictórica<sup>16</sup>.

En este punto es preciso mencionar que pese a cierta influencia que el pensamiento de Alfred Kroeber, discípulo de Franz Boas y miembro de la escuela antropológica del particularismo histórico, pudo haber ejercido en Julio Payró, la forma en que este narró su *Historia gráfica ...* no deja de presentar un sesgo evolucionista en sus palabras, así como un marcado etnocentrismo europeizante en sus concepciones artísticas, lo que se observa en las constantes comparaciones

---

<sup>16</sup> Véase: Julio E. Payró, *El estilo del siglo XX* (1951).

entre las producciones americanas y algunas que encontró similares a civilizaciones europeas o asiáticas. El uso de determinados conceptos y los juicios de valor sobre las costumbres de las culturas que estudió lo confirman.

Payró llamó “primitivos actuales” a los esquimales, los patagones y las amazonas, y se refirió a ellos del siguiente modo:

Porque son contemporáneos nuestros, los llamamos los primitivos actuales. Sus realizaciones artísticas se relacionan frecuentemente más con las de los hombres prehistóricos que con las de cualquier cultura o civilización del período histórico.

Hay, sin embargo, algunas excepciones notables, quizá debidas a antiquísimos contactos de estos pueblos primitivos con centros culturales superiores, tales como Egipto, Grecia, la India o China, que han dejado un rastro imborrable en su arte (Payró, 1956: 23).

Expresiones tales como “proceso evolutivo”, “barbarie”, “civilización”, “salvajismo”, “alta cultura” evidencian un sesgo evolucionista presente en su pensamiento.

Por un lado, en su ambigua descripción del arte argentino y americano, Payró exaltó las producciones de algunas culturas y ocultó otras. En el caso de la Argentina, solo mencionó la cultura de los patagones y de los diaguitas, e invisibilizó al resto de las comunidades originarias del país. La inclusión en su historia del arte de estas realizaciones quizá se debió a la proximidad que estas mantuvieron con algunos principios del arte moderno. Las obras de los grupos autóctonos que Payró destacó en su *Historia gráfica del arte universal...* en general desarrollaron una tendencia abstracta, geométrica y antinaturalista o estuvieron vinculadas a “grandes civilizaciones”.

Los rasgos etnocentristas del autor además se evidencian en el capítulo referido al arte prehispánico. En aquella oportunidad, analizó con una mirada occidental las costumbres y las creencias de esas comunidades y las comparó, a su vez, con las realizadas por europeos y asiáticos.

### **Consideraciones finales**

La *Historia gráfica del arte universal...* (1956), de Julio Payró, constituye un importante aporte al estudio del arte de las representaciones de los pueblos originarios del país, puesto que las incluye en sus investigaciones. Dicho escrito otorga a este estudio categorías de análisis que posibilitan considerar a las producciones de los grupos autóctonos como realizaciones artísticas y a sus creadores como “cazadores-artistas”. Pese a ello, estos productores tuvieron poca relevancia para este pensador como creadores de obras.

El autor efectuó, en su *Historia Gráfica...*, un preciso estudio sobre el desarrollo del arte desde sus orígenes, enfatizó las técnicas y los materiales con los que el hombre del Cuaternario

efectuó sus primeras producciones, lo que comprueba los conocimientos específicos que Payró poseía en el momento de escribir su libro. También realizó en ella una completa caracterización de las creaciones precolombinas mesoamericanas y sudamericanas.

En el caso de la Argentina, el autor hizo mención de los ponchos y de los motivos decorativos de los patagones, y de las obras de la cultura diaguita-calchaquí, exaltando la cerámica religiosa y funeraria, así como sus objetos de metal de singular interés. Sin embargo, el modo en que abordó a estas culturas estuvo signado por un tono etnocentrista producto de sus inclinaciones y experiencias personales. Su formación como pintor y la influencia que ejerció en él su gusto por la pintura moderna, pueden ser las causas por las que este historiador no pudo ver con otros ojos las manifestaciones estéticas de las culturas americanas, las que analizó de forma comparativa con producciones europeas o asiáticas.

Su práctica artística en el marco del arte moderno, su formación como pintor con Torres García y su proximidad a las vanguardias europeas pudieron delinear su gusto por la abstracción, la geometrización y la síntesis, lo que influyó fuertemente en sus artículos, tal como se vio en la descripción de las culturas abordadas en su *Historia gráfica del arte universal*.

De igual manera, para el historiador, el surgimiento de las distintas disciplinas artísticas estuvo ligado a un “proceso evolutivo” que fue del modelado escultórico de la naturaleza pasando por la pintura y el dibujo hasta la arquitectura, cuya planificación en tanto conceptos abstractos le resultó más compleja.

Al igual que Eduardo Schiaffino lo hizo en *Pintura y Escultura en Argentina* (1933), el historiador efectuó en su escrito una continua comparación entre las “grandes” y “superiores” civilizaciones asiáticas y europeas con las americanas, lo que evidenció cierto rasgo evolucionista aún presente en su pensamiento. De igual modo, las culturas que incluyó en su escrito fueron aquellas legitimadas por la historia del arte como “grandes civilizaciones”. El escaso espacio dedicado a las producciones estéticas de los pueblos autóctonos de la Argentina en su historia del arte demuestra una elección intencional y no un desconocimiento del tema.

De lo mencionado se desprende que, si bien al abordar las culturas americanas Payró efectuó un relevamiento minucioso e incluyó a sus textos las obras de culturas diversas, las realizaciones efectuadas por los originarios del país no resultaron relevantes entre sus investigaciones a excepción de las sociedades que presentaron una vinculación geográfica con el mundo andino.

## Capítulo 4

### Ángel Osvaldo Nessi. Controversias y aportes en la conformación de la historia del arte argentino

En este capítulo se analizan los aportes que Ángel Osvaldo Nessi (1915-2000), Doctor en Letras y especialista en historia y crítica de arte, transmitió a la Historia del Arte en su desempeño como docente titular de las cátedras de Historia del Arte de la Escuela Superior de Bellas Artes y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), sus participaciones en las instituciones y editoriales de las que formó parte, sus contribuciones como miembro y director de los Institutos de Estudios Artísticos e Historia del Arte Argentino y Americano, y el legado que representó para la investigación, la metodología y la crítica en el país, cuestiones estas que lo constituyeron como un referente del ámbito disciplinar.

Se indaga también sobre sus reflexiones acerca del arte nacional, problemática que resultó una constante en su pensamiento y que plasmó en su escrito *Situación de la pintura en Argentina* (1956) y se profundiza respecto de sus concepciones artísticas con el objetivo de situar su producción teórica y comprender la inclusión en esta de aquellas manifestaciones que dieron cuenta del “arte nuevo” al que adhirió y que se propuso difundir desde los roles institucionales que ocupó.

Este pensador consolidó, sistematizó y actualizó la teoría del arte desde sus numerosos artículos, entre los que se pueden mencionar: *Fernando Fader: Notas para una estética* (1944); *Situación de la pintura en Argentina* (1956); *El Atelier Pettoruti: Un taller de dibujo, pintura y composición abstracta en Buenos Aires 1947-1952* (1963); “El arte argentino (1880-1930)” (1968); *Técnicas de investigación en la Historia del Arte* (1968); “El método iconográfico en la historia del arte” (1970); “El arte en La Plata y su resonancia nacional” (conferencia pronunciada en el Centro de Arte INTEGRA –el 25 de agosto de 1970– como síntesis de un trabajo en preparación); “La crítica argentina” (1977); “La escultura de Antonio Sibellino” (1979); “Pettoruti” (1980); “Autonomía y dependencia artísticas: influencia internacional en el arte de las comunidades” (1980); “Paparella” (1981); *Diccionario Temático de las Artes en La Plata* (1982); “En torno a la crítica. (Apuntes personales)” (1983); “Las computadoras y las artes” (1984); “Historiografía de las artes plásticas” (1985); “El arte popular en la argentina” (1988); *Emilio Pettoruti: Un clásico en la vanguardia* (1988) y “Rubén Elosegui 1925-1990: Un creador de formas, un escultor con imagen, una lección de optimismo” (1995). Esta diversidad temática evidencia la importancia de Ángel Nessi en la difusión de artistas y de movimientos argentinos, en especial de aquellos que renovaron el

paradigma vigente de las artes plásticas en la ciudad de La Plata, temática en la que centró su interés.

### **El accionar dentro del ámbito artístico**

En 1944, Nessi participó de la fundación de la revista *Imagen*, publicación oficial de la Escuela Superior de Bellas Artes, que se caracterizó por su tinte didáctico y que actuó como un instrumento de divulgación de las actividades de esa unidad académica. Por medio de ella, el historiador dio cuenta del aire de renovación que la escuela experimentaba.

En su primer número, la publicación presentó los análisis de: “Diez dibujos de Archipenko”, reproducidos en papel ilustración por Jorge Romero Brest; “El entierro del Conde de Orgaz”, escrito por Rodolfo Franco; “La Justicia, de Rogelio Yrurtia”, artículo de Fernán Félix de Amador; “Los modos de visión en la pintura”, realizado por Ángel Osvaldo Nessi; “La Orquesta Sinfónica del Estado”, de Roberto Locatelli, y un “Homenaje a Antonio Alice”, con texto de Lola Juliáñez Islas. La revista contó, además, con dos dibujos al carbón del profesor José Merediz y doce reproducciones de reconocidos artistas locales.

Solo se editaron seis números antes de que en el año 1950 la publicación dejara de aparecer por falta de financiación. Respecto de esta, Nessi declaró:

IMAGEN fue precisamente eso: una imagen de unidad en la que música, plástica y teatro, crítica e historia del arte definieron sus espacios específicos y, en alguna medida, también sus interrelaciones; con lo cual se eliminaron los compartimientos estancos preexistentes, no solo entre las carreras y las cátedras, sino también entre la Escuela y la ciudad. Sobre todo, se definió el valor del arte en la vida, excluyendo la idea de lujo superfluo que compartía una parte considerable de la Universidad misma, cuando echaba cuentas sobre lo que costaba un graduado... sin advertir que, en arte, la estadística no es el método de evaluación más adecuado (Nessi, 1982: 202).

Este autor fortaleció la investigación desde los dos institutos de los que formó parte. Participó en un primer momento del Instituto de Estudios Artísticos, que fundó el 12 de octubre de 1961 junto a César López Osornio, María Luz Agriano, Beta Crespi López y María Angélica Boden. Entidad que surgió, en palabras de Nessi, por la necesidad de dar respuestas a los desafíos que presentaban las nuevas generaciones.

En 1964-1965, el Instituto estuvo íntimamente ligado al MAN (Movimiento de Arte Nuevo) con el propósito de “... dar cumplimiento a su plan de extensión de actividades, desarrollo de nuevas metodologías para la enseñanza artística; promoción de nuevos valores en plástica, música y teatro; notas críticas, intercambio y actividades interdisciplinarias, conferencias y cursillos” (Nessi, 1982: 207).

Adjudicó este investigador a los integrantes de la institución el logro de las transformaciones que durante aquellos años se dieron en el Museo Provincial de Bellas Artes, llamado por aquel tiempo Museo de Artes Plásticas y en su política de Salones.

El 23 de julio de 1975, se formó –por Resolución N.º 92/75– el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), y se designó a Ángel Osvaldo Nessi como su director. Dicho Instituto, dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, tuvo como finalidad promover la investigación y la publicación de los estudios en el ámbito de la estética y de la historia del arte, para lo cual contó con un centro de documentación y un boletín de difusión periódica, que con ciertas modificaciones aún se continúa publicando.

El acta de su creación anunciaba entre sus principales objetivos: “... coadyuvar a promover el desarrollo científico de los estudios históricos y estéticos del arte argentino y americano [...], llevar a cabo investigaciones correspondientes a su área [...] y en particular efectuar publicaciones especializadas sobre la materia” (Nessi, 1982: 208).

En los primeros años, los miembros de este Instituto dictaron conferencias en el espacio académico y en otras organizaciones culturales de la ciudad y publicaron una serie de monografías de artistas vinculados a la Universidad, entre los que se pueden mencionar los estudios sobre: “Antonio Sibellino”, redactado por Ángel Osvaldo Nessi; “Cleto Ciocchini”, escrito por Graciela Taquini y Cora Dukelsky; “Hernán Cuyen Ayerza”, cuya autora fue Ethel Roselló de Martínez; “Antonio Alice”, redactado por Guiomar P. O. de Urgell; “Adolfo Methfessel”, por Ebe Peñalver; “Antonio Pagneaux”, por Paulina Harari; “Víctor de Pol”, por Graciela Di María y Elizabeth Mac Donell, y “Martín Malharro”, por Beatriz Tuninetti.

Este Instituto editó el *Diccionario Temático de las Artes en La Plata* (1982), en el que el historiador dio cuenta del clima de optimismo que invadió el ámbito artístico del momento. El *Diccionario...* representó una gran contribución para la sistematización del conocimiento de la enseñanza de la historia del arte en la ciudad. Incluyó información referida al surgimiento y al desarrollo de las Academias de Enseñanza Artística: el Conservatorio de Música, la Escuela Superior de Bellas Artes, el Bachillerato de Bellas Artes Prof. Francisco A. De Santo; las asociaciones, bibliotecas, museos y demás instituciones culturales platenses. El escrito otorgó una minuciosa información respecto al surgimiento y al desarrollo de los diversos lenguajes artísticos en la ciudad.

Al interior de la Facultad de Bellas Artes, Nessi contribuyó a la actualización de la carrera de Historia del Arte mediante la modificación del plan de estudios que se efectuó en 1975, lo que adjudicó a los intereses renovados que presentaban las tesis de los graduados que posibilitó el surgimiento de las nuevas tendencias y subtendencias del objeto estético.

Otra significativa tarea que llevó adelante este investigador fue el ejercicio del cargo de director del Museo Provincial de Bellas Artes, entre los años 1964 y 1973. En dicho período modificó el accionar de la política de los Salones por considerarla poco conveniente al colmar el recinto de

las obras por adquisición de sus propios certámenes. Ante esta situación, propuso reemplazar estos premios por la compra de producciones que fueran adecuadas a las funciones específicas de la institución.

Durante su función, bajo la Dirección de Cultura de Martha Mercader, se amplió la estructura edilicia del museo y se construyeron los entresijos de la actual reserva técnica (1965) con el fin de asegurar las obras patrimoniales de la institución. Se creó también la División de Arte y Archivo e Intercambio (1966) y la Asociación de Amigos del Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires.

En colaboración del Secretario General de la Dirección, el artista plástico Hugo Soubielle, se multiplicó además la actividad. Se instaló una sala de conferencias y medios audiovisuales y la tarea de extensión se enriqueció con la realización de conciertos de Cámara (Morzilli & Sanchez, 2007).

Fue extensa la empresa que Ángel Nessi desarrolló en dicha entidad en beneficio y para la difusión del arte platense y de los jóvenes artistas que impulsó. Con esta finalidad se efectuaron las muestras: *Pintura Argentina Actual* (1964), en la que se expusieron obras de Héctor Basaldúa, Ernesto Deira, Raquel Forner, Sarah Grilo, José Fernández Muro, Rómulo Macció, Eduardo Mac Entyre, Mario Pucciarelli, Luis Seoane, Leopoldo Torres Agüero, Jorge De la Vega y Aníbal Carreño; *Muestra Homenaje a Leónidas Gambartes* (1964), que contó con la exhibición de treinta obras del artista y con una conferencia del profesor Héctor Cartier; *Muestra Homenaje a Emilio Pettoruti* (1965), que presentó cincuenta obras del pintor pertenecientes a museos y colecciones privadas; *Movimiento de Arte Nuevo* (1966), con obras de César Ambrossini, Roberto Aizenberg, César Paternosto, Alejandro Puente, Edgardo Antonio Vigo, Keneth Kemble, Nelson Blanco, Fernando Maza, Hugo Soubielle, Emilio Renart, Rubén Santantonín, Ary Brizzi, Clemente López Osornio, entre otros, y la exposición realizada en *Homenaje a Xul Solar* (1968), en la que Jorge Luis Borges participó como disertante.

Durante estos años se llevaron a cabo también las presentaciones del Cuarteto de Cuerdas de la Universidad y del Conjunto Vocal de Cámara de La Plata, se desarrollaron funciones de Jazz y Música Moderna para piano a cargo de Gerardo Gardini y el Ciclo de Conciertos de los Domingos de los que participó el guitarrista Domingo Mercado.

La gestión de Nessi fue acompañada de una activa militancia estética vinculada fundamentalmente al arte de vanguardia que se materializó en la ciudad a partir del MAN, un grupo de renovación plástica del que también formaron parte los integrantes del ex Movimiento Sí, desprendimiento del originario Grupo Sí (1960)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Sobre este asunto, véase Florencia Suarez Guerrini (2010). "A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del MAN y sus repercusiones". Recuperado de: <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/boa/Boa-12.pdf>>.

Entre su legado teórico, una de las temáticas que abordó el autor fue el papel de la crítica en el país. “La crítica argentina” (1977), “En torno a la crítica (Apuntaciones personales)” (1983) e “Historiografía de las Artes Plásticas” (1985) son algunos de los títulos que dan cuenta de ello. Lo que se constituyó como una constante en la obra del investigador fue su interés por fijar una metodología para el ejercicio de la crítica literaria o artística, actividad que él mismo desarrolló como redactor del diario *El Argentino* hacia el año 1940. Sobre ello expresó:

Pensar críticamente es adquirir un compromiso, indagar en la aparición de las obras de arte y descubrir la tensión formadora que las origina –en lo cual no es difícil equivocarse cuando se trata de figuras nuevas o discutidas–. No basta tomar en cuenta la personalidad del creador, trazar los perfiles de la individualidad genial, si no se define la situación –histórica, cultural, estilística– en que se mueve. No hacer la “Historia de X”, porque entonces todo acontecer debe adecuarse, como en las novelas biográficas, a las premisas del héroe; ni, al contrario, convertir al héroe en un resultante del contexto social: los “Héroes del Color”, las “Pinacotecas” y “Maravillas del Arte”, así como otros títulos por el estilo están bien como promoción editorial, no como venero de juicios de valor: frente a ello queda planteado aquí también un profundo revisionismo de la crítica argentina y de sus fuentes (Nessi, 1977: 15).

Estos cambios que Nessi pregonó para el estudio de artistas, obras y movimientos concuerdan con lo propuesto años atrás en el modo en que estructuró su *Situación de la pintura argentina* (1956), escrito que a su entender representó una nueva manera de contar la historia de la pintura en el país.

En *Técnicas de investigación en historia del arte* (1968a), el autor describió las especificidades de los diferentes métodos de indagación en arte: el histórico crítico, el positivista, el fenomenológico, el psicoanalítico y el estructuralista, y sostuvo una cierta evolución en ellos. Con relación a esto, en su artículo “En torno de la crítica” (1983), afirmó:

En puridad, no existe el método, sino *métodos* que evolucionan. Y no faltan razones para que así sea: primero porque la cuestión del método se nos impone como una situación abierta, y le alcanzan las generales de la ley en cuanto a los criterios de verdad: todo planteo abordado por la filosofía pretérita es válido, pero las soluciones propuestas nunca son definitivas; segundo porque, como queda dicho, no existe un solo método sino métodos y conductas que confluyen sobre la compleja y nunca uniforme realidad en análisis que es la obra de arte (Nessi, 1983: 88).

Acorde a esta temática, en su artículo “El método iconográfico en la historia del arte” (1970a), el historiador utilizó el sistema de significaciones que Erwin Panofsky desarrolló para el análisis de obras del Renacimiento y lo aplicó en el estudio de la obra abstracta: “Luce, elevazione”, de Emilio Pettoruti. El autor destacó del historiador alemán que “... su teoría del arte basada en el ‘contenido significativo de las formas artísticas’ (opuesta al formalismo y empirismo

historiográfico) restaura el poder de la imagen, a la que otorga una importancia primordial en el plano de la cultura” (Nessi, 1970a: 2).

Discípulo de Aby Warburg, heredero de la antropología de Ernst Cassirer y de las ideas de Alois Riegl, Panofsky desarrolló una metodología de análisis que abarcó distintos niveles de significaciones para el estudio de una obra de arte. Un primer nivel que Nessi denominó etapa del “motiv”, cuya interpretación encontró en la “vida práctica”; un segundo nivel iconográfico que describe y clasifica a las imágenes, y un tercer nivel iconológico que abarca el significado intrínseco o de contenido, una “visión del mundo”, que en términos de Cassirer constituye los “valores simbólicos”.

### **Influencias de pensamiento**

Fueron diversas las influencias de pensamiento que recibió Ángel Nessi durante el desarrollo de su profesión. En sus comienzos la figura de Arturo Marasso resultó de gran importancia, ya que él mismo lo consideró como “su maestro”. Admiró de aquel su “profunda orientación grecolatina”, cultura donde el historiador encontró la “verdadera tradición argentina”. Esta postura europeizante coincidió con las valoraciones que efectuó de los docentes que enseñaron Historia del Arte en la Escuela y en la Facultad de Bellas Artes, relevados en el *Diccionario Temático de las Artes en La Plata* (1982). Entre aquellos profesores, el autor exaltó la figura de Leopoldo Lugones del que dijo:

[...] era un poeta forjado a la vera del modernismo, de Rubén Darío y de la polémica del Ateneo, en medio de un sustrato romántico que se vuelca poco a poco a un clasicismo viviente, dueño de un lenguaje preciso cuya elocuencia fascinaba a los oyentes. El testimonio de una ex alumna de la facultad de ciencias de la educación nos dice que sus clases eran un dechado de erudición y de entusiasmo poético (Nessi, 1982: 198).

Del poeta Fernán Félix de Amador destacó su fortaleza en las temáticas del siglo XIX, pero también en el arte de Delacroix, el Renacimiento, las catedrales y el Oriente.

Sobre José Destéfano, Doctor en Letras y especialista en Historia del Arte, Nessi enfatizó sus *Ocho ensayos*, libro en el que desarrolló temas sobre: “La pintura veneciana”, “Debussy”, “Delacroix”, “Cézanne”, “Pascoli”, “Proust”, “Mallarmé”; los cuales, “... unidos a sus estudios sobre *Baudelaire y otras sendas de la nueva literatura* (1945), lo muestran suficientemente actualizado para lo que todavía no era demasiado corriente en el Buenos Aires de la década del Cuarenta” (Nessi, 1982: 199).

También realizó el autor las figuras de los críticos Julio Payró y Jorge Romero Brest, y elogió de este su conocimiento de los movimientos de vanguardia.

Se advierte en este relevamiento, la importancia que Nessi otorgó a los viajes de estudios, la actualización y la formación europea de los docentes mencionados, refiriéndose con ello a los aportes del arte extranjero en la conformación del arte nacional.

Dos corrientes se advierten en el pensamiento del historiador desde diversos aspectos. Durante la década del cuarenta, el existencialismo sartreano circuló en las ideas del momento. Jean-Paul Sartre (1905- 1980) expresó en su “teoría del compromiso” que “... el escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también” (Terán, [2008] 2012: 266). Este compromiso del intelectual con su contexto se ve reflejado en el arduo accionar que Nessi llevó adelante por el desarrollo y la renovación del *campo* artístico en la ciudad de La Plata.

Son diversos los escritos en los que el autor utilizó categorías sartreanas y heideggerianas. Ejemplo de ello resulta la siguiente expresión:

Muy a menudo, frente a la obra de arte no disponemos de otra referencia que la obra misma. Pero la explicación no puede hacerse sobre esta única base. “Lo que algo es en su ser no se agota en la objetividad, y mucho menos si esta tiene el carácter del valor” (Heidegger). Todo lo que es vale como objeto de la actividad de un sujeto; de modo que la obra, como producto del artista, depende del papel del artista en su universo –si imita o crea, siente, efigia o consagra... porque esta premisa, a menudo inconsciente en el creador, conforma el ser de lo creado. Es vital entonces, en cualquier análisis, remontarse al origen, “la procedencia de la esencia” –diría Heidegger– en la que “se hace presente el ser de un existente”. Esto configura con rigor la estrategia iniciando los accesos a la esfinge (Nessi, 1968a: 8).

De Martín Heidegger (1889-1976) tomó también Nessi las concepciones sobre la obra de arte – en su aspecto simbólico y alegórico–, el hombre y la tradición.

Asimismo, el autor adhirió a la innovación en las artes bajo la autoridad de dos pensadores: Héctor Cartier (1907-1997) y José Ortega y Gasset (1883-1955). En el Prólogo del *Diccionario...*, el historiador aludió al primero de ellos como a un “gran pedagogo” y destacó su relevante influencia para la transformación del ámbito creativo platense. Dada la importancia que este investigador representó en Nessi, la influencia de Heidegger pudo haber sido consecuencia directa de la prédica heideggeriana de Héctor Cartier. De este profesor, el autor incluyó entre los documentos finales de aquel compendio el artículo denominado “Supuestos formativos de la educación plástica”. Contemplar una imagen, implicó para Cartier, una recreación simbólica generadora de un tipo de conocimiento sensible-mental. Cuestiones estas que delimitaron los postulados del “arte nuevo” que Nessi difundió.

En el artículo “El arte en La Plata y su resonancia nacional” (1970b), el investigador enfatizó esta figura que consideró de avanzada y relacionó su accionar con la de los artistas platenses de la época.

De José Ortega y Gasset podrían provenir las ideas en Nessi respecto del “arte nuevo”, categoría con la que definió los cambios que invadieron el escenario platense durante sus años de intervención. El filósofo pregonó en sus disertaciones el nacimiento de una “nueva sensibilidad” en el arte que se dirigió tanto al público como a los artistas “entendidos”. Por medio de ella, estos buscaban deformar la realidad, su aspecto humano, deshumanizarla. Esta deshumanización del arte resultó similar, en lo formal, a las propuestas que los grupos Sí y MAN desarrollaron en la ciudad. Propuestas que, si bien contaron con el apoyo del historiador, fueron resistidas en una primera instancia por el público y la crítica.

En ambos pensadores se advierte la creencia en que esta renovación creativa, de vanguardia, no podía ser popular puesto que “Los estratos sociales en que prende lo colocan al margen de la masa, como ocupación altamente especializada de una minoría, y sin mercado inmediato” (Nessi, 1968b: 312).

La afinidad del autor con los postulados del español se observa en diversos artículos. Ejemplo de esto resulta lo expresado en “El arte argentino (1880-1930)” (1968b), estudio en el que el investigador adjudicó a la visita de Ortega y Gasset al país, ocurrida en el año 1916, el despertar de algunos representantes del arte y la maduración del ambiente artístico argentino.

El anhelo de Nessi por conformar el “arte nuevo” halló su raíz en las ideas de quienes encontraron la esencialidad del arte en su carácter simbólico y no en su aspecto representacional. Para este autor, el arte resultaba antipopular y lejano al alcance de la masa que no podía comprenderlo, y en esas afirmaciones radica su proximidad a las concepciones elitistas que Ortega y Gasset plasmó en su *Deshumanización del arte*.

En los años sesenta, se evidencia en los postulados del historiador una clara tendencia estructuralista, y hacia el final de su actividad, se observa una cercanía a la hermenéutica que se advierte en el importante lugar que otorgó al lenguaje en tanto instrumento de estudio del objeto artístico.

### **Arte y autoctonías**

Como ya se hizo mención, las preocupaciones del autor se vincularon con las nuevas tendencias del ámbito artístico. Analizó la producción de Martín Malharro, Fernando Fader y, en mayor profundidad, la vanguardia argentina, particularmente la obra de Emilio Pettoruti a quien dedicó diversos artículos. Esta necesidad de Nessi por *aggiornar* el arte argentino lo llevó a admirar a Europa como el sitio desde donde importar las innovaciones. Comprender dicho objetivo explica el motivo por el cual las representaciones de los pueblos autóctonos no ocuparon un lugar de importancia en sus escritos. Respecto de ello, en *Situación de la pintura argentina*, el investigador expresó:

La pretensión de crear a toda costa un arte americano autóctono en el Río de La Plata arranca de un doble prejuicio. En primer término, consiste en sobrestimar las posibilidades de un sustrato étnico que, si bien es decisivo en algunos países, en otros va siendo ya insignificante; luego, en esperar que una determinada región deba, por influjo del medio, producir una cultura sui generis (Nessi, 1956: 7).

Y agregó:

Carecemos, por ahora, de un enfoque histórico que desentrañe la esencia de nuestra estirpe y, sobre todo, que nos permita averiguar si esa fase de tanteos ha llegado a su límite; por lo cual no extrañará que la situación de todos los valores que puedan definirnos como nación esté lejos aún de haber sido encarada satisfactoriamente.

[...] Si durante siglos hemos absorbido excedentes de productos manufacturados, con ellos han venido también las ideas de Europa, su literatura, su plástica, su política y sobre todo su trabajo y su sangre. Esta última es tan caudalosa fluencia que ya casi no importa el antiguo sustrato indígena (Nessi, 1956: 7-8).

Pensar las producciones de las comunidades originarias como representaciones del arte argentino no fue una posibilidad para este historiador, puesto que encontró en la inmigración al agente responsable de su conformación en el país. En relación a ello, enunció:

El inmigrante presiente que aquí puede hacerse algo maravilloso... aunque ello tenga que ser en el mañana, acaso por esfuerzo de su prole. A él ha tocado ir dominando la extensión geológica, ir hundiendo en el paisaje los hitos del trabajo, levantando urbes, fundando una riqueza y una cultura. Un estilo de vida que engendra la abundancia ha moldeado el espíritu de esa posteridad de inmigrantes, diferenciando imperceptiblemente la fisonomía de su vivir, infiltrando en sus tradiciones las esperanzas de una argentinidad a la que el futuro pertenece.

Tal es nuestra realidad humana y sobre ella debe intentarse cualquier valoración de su existencia nacional (Nessi, 1956: 8-9).

Reflexionar sobre este asunto llevó a este autor a problematizar las nociones de tradición, indigenismo y eurindia en boga en los debates del momento. En *Situación de la pintura argentina*, Nessi afirmó que, dado el contexto de renovación vigente en su época, el sentido de la tradición tal como se la entendía, carecía de cualquier significado. Sostuvo también que una postura indigenista frente al arte resultaba regresiva, normativa y pragmática, pues, a su entender, en el arte el retorno resulta imposible. Ideas estas que coinciden con lo expuesto tiempo atrás por José Ortega y Gasset, quien manifestó: “En arte es nula toda repetición. Cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. Pero llega un día en que la magnífica cantera se agota” (Ortega y Gasset, [1925] 2005: 168).

Nessi dialogó en el escrito con la postura euríndica de Ricardo Rojas y consideró que, aunque pintoresca, la búsqueda de una estética indigenista, ya aniquilada en el Río de la Plata, carecía de sentido, pues la esencia del arte no podía expresar una cultura que no fuera la propia.

La tentativa de renovar el arte incaico, el diaguita o el mestizo de la Colonia, es un error histórico tan grande, por lo menos, como el prerrafaelismo; pues resulta de tomar como ideal un arte que es expresión de emociones propias, no ya de razas, sino de otras culturas y tiempos; por lo tanto, de una mundividencia, incluso una proyección en el mundo completamente extrañas, por ser otras las comunidades llamadas a realizarlo. Tomar en serio semejante actitud sería, eso sí, caer en el espíritu simiesco de que atolondradamente solemos acusarnos. Lo cual no quiere decir que sea preciso descartar el aporte de la plástica aborigen: el artista toma sus bienes donde los halla. Pero sería legítimo retomar ese pasado como una posibilidad y no como un fin: como el romanticismo tomó el África, o como el cubismo el arte negro: posibilidad de superar una evolución artística que ha llegado a un punto muerto (Nessi, 1956: 22).

De las citas se advierte el lugar de privilegio que para Nessi ocupó la inmigración en la conformación y renovación cultural argentina, lo que aseveró al expresar: “Nuestra verdadera tradición, la que señala el aluvión inmigratorio, está en las amadas playas del Mediterráneo, playas de peregrinación adonde nuestros artistas y nuestros poetas vuelven a revivir el inexhausto mito de Anteo” (Nessi, 1956: 22). Y agregó:

[...] resulta legítimo que el pasado colonial o el folklore aparezcan como elementos inspiradores de nuestras artes; pero es limitación temeraria reducir nuestras artes a eso. Con una inspiración clásico realista pudo nuestro Pueyrredón pintar el hermoso retrato de Manuelita de Rosas; y con paleta surgida del impresionismo, [...] Fader crea nuestro paisaje más auténtico (Nessi, 1956: 21).

Esta postura fue retomada años después en “El arte argentino (1880- 1930)”, artículo en el que el investigador consideró exagerada la descalificación despectiva sobre los rasgos “europeizantes” en las producciones nacionales, pues entendió que por efecto de la inmigración era imposible concebir el país como una continuidad de lo autóctono, que, además, a su entender, en arte apenas existía, sino como una comunidad nueva que era preciso organizar, poblar, civilizar (Nessi, 1968b). Esta idea demuestra el motivo por el cual el autor utilizó el concepto heideggeriano de tradición para afianzar su postura sobre la necesidad de una transformación cultural en el campo artístico:

“La tradición –ha dicho Heidegger– que se recibe y transmite en sobre cerrado es más lo que oculta que lo que revela”. Por otra parte, no debe olvidarse que La Plata es una ciudad joven; y “jóvenes –rezaba un decir muy caro a los estudiantes de los años 40–, son los que no tienen complicidad con el pasado”. Aunque no recuerdo ahora el autor, admitamos que va bien con una tesis futurista. La consigna era, pues, renovar (Nessi, 1982: II).

Con posterioridad, en el escrito: “Autonomía y dependencia artísticas. Influencia internacional en el arte de las comunidades” (1980), reafirmó el sentido positivo de los artistas extranjeros en

el país y expresó que únicamente cuando la realidad nacional es débil o insegura la influencia resulta perjudicial, como lo demuestra la siguiente cita:

Pese a nuestras pretendidas frustraciones, nosotros hemos tenido un naturalismo criollo, un impresionismo diferente, un cubismo y una abstracción en los que la técnica importada sirvió para expresar un modo de ser distinto: aunque la cuestión caiga fuera del dial, Malharro no es Monet; Pettoruti no es Juan Gris; Xul Solar no es Klee... a pesar de algunos juicios presurosos. Lo nacional origina lo nacional cuando la pregunta por el ser permite una respuesta sin ambigüedades (Nessi, 1980: 11-12).

En cuando al concepto de “arte popular”, Nessi se refirió a este en su artículo “El arte popular en la Argentina” (1988), caracterizándolo desde sus aspectos técnicos, temáticos o formales, pero siempre haciendo referencias a obras y creadores dentro del ámbito plástico. Al respecto mencionó que el artista popular no comparte la “conciencia” de la obra “académicamente resuelta”. Encontró en Francisco de Goya el primer representante de esta expresión y en el período azul de Pablo Picasso “... la penuria de los desvalidos, del hombre y su familia en el suburbio” (Nessi, 1988: 16), mientras que de la Argentina, se refirió a las realizaciones en las que se plasmó el ascenso del gaucho, el esclavo y el obrero en las composiciones en contraposición a un descenso de la aristocracia como protagonista de las obras.

Indicó entre sus primeros representantes a Mauricio Rugendas, Prilidiano Pueyrredón, Ángel Della Valle, Eduardo Sívori, Giúdice y de la Cárcova. Del siglo XX, mencionó la “La cautiva” de Lucio Correa Morales y la obra “Canto al trabajo” de Rogelio Yrurtia, asimismo incluyó entre los artistas populares a Leónidas Gambartes, Antonio Berni, Ramón Gómez Cornet, Antonio Seguí, Edgardo Antonio Vigo, Hugo Soubielle, Francisco Vecchioli y Francisco De Santo, entre otros. No obstante ello cuando reflexionó sobre el lugar del “arte indígena” en lo popular, consideró que “El mapuche, por ejemplo, no es masa –no podría serlo ni siquiera por su número” (Nessi, 1988: 39), y por ende, consideró la rehabilitación de su alfarería autóctona y de sus tejidos a escala industrial “...una forma eficaz de suplantar el modus vivendi de la población autóctona por un repudiable comercio que la despoja de su creatividad y planifica su obsolescencia. Es tan solo el cuento del “arte multiplicado” (Nessi, 1988: 39).

### **Condicionantes contextuales**

No es posible escindir el pensamiento y el accionar de este pensador de los aspectos políticos de su época, dado que la política es un condicionante de la práctica intelectual. Su producción, situada entre las décadas del cuarenta y del ochenta, estuvo atravesada por importantes acontecimientos históricos, entre los que se pueden mencionar en el plano internacional, el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, y, en el nacional, el surgimiento del movimiento

peronista, los gobiernos de facto de Onganía, Levingston y Lanusse y la imposición de la última dictadura militar (1976-1983).

Así pues, en el tiempo en que Nessi realizaba su tesis de licenciatura, la sociedad argentina presenció el nacimiento del partido justicialista y se debatió entre una tendencia peronista y otra antiperonista, polaridad que nucleó a muchos artistas del momento. Al respecto, Oscar Terán observó:

[...] en el terreno de las artes plásticas también el antiperonismo nucleaba lo más significativo de los artistas del movimiento. Muchos de ellos habían participado, en septiembre de 1945, en el Salón Independiente, ocasión que Antonio Berni aprovechó para vincularlo con la reciente manifestación antiperonista denominada “Marcha por la Constitución y la Libertad”. Mientras algunos ponían sus obras al servicio de la causa antifascista y antinazi (es el caso de la artista plástica Raquel Forner), los movimientos abstractos geométricos como el Madí y Arte Concreto-Invención, con Gyula Kosice y Tomás Maldonado, defendían la autonomía del arte mediante el acceso a un mundo de valores abstractos correspondiente al “internacionalismo sin fronteras” de Jorge Romero Brest (Terán, [2008] 2012: 262).

Los intelectuales opositores al peronismo desarrollaron sus prácticas y sus producciones en las revistas *Realidad*, *Imago Mundi*, *Ver y Estimar* o *Sur*.

Entre ambas tendencias se puede advertir que Ángel Nessi confrontó en sus intenciones artísticas con el peronismo al adoptar para las artes la postura antipopular y elitista de Ortega y Gasset, cuestión que plasmó en el Prólogo del *Diccionario Temático de las Artes Plásticas en La Plata*, donde afirmó que:

[...] Las consignas rígidas alteran la vida individual, la década peronista, compleja y versátil en sus trabajadas direcciones, se opuso al arte nuevo. Como todas las revoluciones fue conservadora en materia cultural, hizo prevalecer una actitud seudotradicionalista y normativa. En arte se tomó el rábano por las hojas; de modo que en 1955 fue preciso comenzar de nuevo (Nessi, 1982: II).

Es necesario remarcar en este punto que, si bien el clima de renovación que Ángel Nessi se propuso llevar adelante en *La Plata* fue similar al que desde la ciudad de Buenos Aires impulsaba Jorge Romero Brest, el autor no efectuó en sus investigaciones alguna mención significativa sobre la figura de este ni de la importante empresa que desarrolló como crítico y director del Instituto Di Tella. Tampoco se ocupó en sus textos de los artistas y las producciones surgidos de aquel entorno. Resulta curioso este escaso interés por Romero Brest y el Di Tella en Nessi, dada la relevancia de este fenómeno para su época y teniendo en cuenta, además, que ambos intelectuales compartieron espacios comunes. Ejemplo de ello, el libro *Emilio Pettoruti. Un clásico de la vanguardia* (1987), del que Ángel Nessi fue autor y cuyo prólogo escribió Romero Brest, y la inauguración de la exposición del Movimiento de Arte Nuevo organizada en

1965 en el Museo Provincial de Bellas Artes, en la que el crítico se hizo presente y realizó una disertación inaugural. Tampoco resultó relevante en su investigación la fuerte tendencia estadounidense que signó la producción artística en la década del sesenta.

En *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (1973), Marta Traba, caracterizó de homogéneo el arte latinoamericano y denunció el cerramiento de sus filas alrededor de los “manipuladores” de la cultura. Encontró el interior del país bajo el lema monopolizador de “ser joven o morir” que sostuvo Jorge Romero Brest, de marcada influencia estadounidense. Cuestiones estas que no representaron una preocupación para Nessi, como tampoco lo fueron las realizaciones que singularizaron aquel momento, el pop art y los *happenings*.

Desde el campo de la antropología, Néstor García Canclini, en *La producción simbólica* (2006), describió este período como uno que presentó cierta apertura a experiencias internacionales que fueron promovidas por las empresas que apuntaron a modernizar el país. Actualización estética que reprodujo, en el área de la cultura, la modernización industrial, la expansión económica y la penetración de capitales transnacionales iniciada durante el gobierno de Arturo Frondizi. El antropólogo también observó una serie de contradicciones internas entre los difusores del arte, los artistas y el público, que ocasionó el desmoronamiento de las vanguardias.

A la vez que los plásticos se cansaban del maratón de modas al que habían sido forzados para reproducir el consumo artístico de las metrópolis, descubrían que el vértigo de las renovaciones no era de ningún modo paralelo al “desarrollo” económico cuyo estancamiento encubrían los discursos y los catálogos. En lugar de admirar la modernización, un número creciente de obreros atacaba la entrega de fuentes nacionales de producción a monopolios transnacionales; en vez de la flexibilización de la conducta, que según Romero Brest generaría el desarrollo económico, el gobierno militar reprimía las protestas populares por el descenso del nivel de vida; en vez de ser la fuente creativa de arte y felicidad que el ideólogo ditelliano imaginara, el “Instituto” era impugnado por usar un código exclusivo para élites (García Canclini, 2006: 132).

Un estudio del público que asistió a las exposiciones del Instituto Di Tella indicó que aquel procedía de sectores socioeconómicos altos, con educación superior, la mayoría de ellos jóvenes y un gran porcentaje de estudiantes y profesionales. Este tono elitista que caracterizó a esta organización resulta similar en cierto sentido a las pretensiones artísticas que Ángel Nessi promovió en la ciudad de La Plata.

Hacia fines de la década del sesenta, los hechos sociales y políticos que se sucedieron en el país generaron una modificación en la actitud de algunos artistas hacia una de mayor compromiso social. La exposición “Tucumán arde”, del año 1968, que contó con la colaboración de la CGT, dio cuenta de ello.

En su artículo “El arte en La Plata y su resonancia nacional” (1970b), Nessi manifestó su postura personal frente a aquel Instituto y a su dirección al declarar que este hizo más bien poco

por los artistas platenses. Afirmó que nunca les ofreció una exposición individual o colectiva y que si alguna vez estos integraron sus muestras, lo fue por propio mérito. Respecto del Di Tella expresó:

No caeríamos en la ingenuidad de negar el aporte de Di Tella, que fue inmenso, sino que desearíamos evaluarlo desde afuera, sin el prejuicio que implican las gratificaciones. Tal vez no pudo cumplir con sus postulados teóricos, propios de un centro de investigación al que parece haberle faltado sustrato metodológico y la necesaria tarea de equipo. Cuando recorremos su problemática –o su casuística– hallamos con frecuencia modas, productos de consumo. Existe un juego recíproco entre Di Tella y el medio: la plástica más reciente ha sido zarandeada por un vendaval de slogans, programas, actitudes y manifiestos que enturbian las cuestiones más simples. Cunde la propensión, detectada por Jorge Romero Brest hace ya años, de “parecer más de lo que es”. Y se declama nuestro colonialismo, las “constantes nacionales”, a veces de oídas, sin citar (Nessi, 1970b: 8).

Descalificó Nessi al Instituto al relacionarlo con el ámbito del consumo y del plagio, como se advierte en la siguiente afirmación:

La demanda y el consumo –escribe Umberto Eco– falsean el arte. ¿Será ese el aspecto letal que redujo gran parte de las promociones de Di Tella a simples “campanas”? Habría que verlo con cuidado porque, pese a las excepciones, hubo allí mucho producto de consumo, pero también de élite. (Nessi, 1970b: 9).

### **Consideraciones finales**

De lo analizado se advierte que la preocupación por la consolidación del arte nacional que existió en el Centenario en el país continuó vigente en los años en los que Ángel Nessi llevó adelante su proyecto de renovación en el ámbito plástico. En coincidencia con la actuación de Eduardo Schiaffino, ambos pensadores se desempeñaron en pos de la conformación y de la actualización del ámbito artístico desde los diferentes espacios y roles institucionales que ocuparon.

El interés que presentó Ángel Nessi por *aggiornarse* a “lo nuevo” explica el motivo por el cual las producciones de los pueblos originarios no fueron tenidas en cuenta en su historia del arte. Así lo expresó en *Situación de la pintura en argentina* (1956), al enunciar que tanto las representaciones de las comunidades autóctonas, como la de los gauchos y españoles no implicaban para él el sentimiento de lo nacional, puesto que, pese al respeto que estos le generaban, no consideró que la argentinidad se formara de “indios”, conquistadores o gauchos. A diferencia de ello, la valoración del inmigrante y de las innovaciones que estos trajeron consigo, la herencia clásica que legó de su maestro Arturo Marasso como también las

influencias de pensamiento de José Ortega y Gasset lo vincularon con una mirada europeizante vigente en el ambiente artístico desde fines del siglo XIX, motivo que explica la importancia que le otorgó a Emilio Pettoruti como agente importador de la vanguardia al país.

Así como Eduardo Schiaffino, en *Pintura y Escultura en Argentina* (1933), efectuó una historia del arte dividida por etapas; Nessi plasmó, en *Situación de la pintura argentina*, una cronología de artistas seccionada en generaciones, en la que intentó demostrar el desarrollo de la pintura en el país, sus líneas de fuerzas y las obras que la ilustraron y concretaron. En el escrito el investigador pretendió ofrecer una nueva visión de la pintura argentina, que también comprendió los acontecimientos históricos y contextuales de la época. En este fueron excluidas las producciones “populares” del interior del país y el “arte indígena”.

El impulso que el historiador dio a los artistas platenses, así como también su actuación en la docencia e investigación académica, sus gestiones en los Institutos de Estudios Artísticos y de Historia del Arte Argentino y Americano, y la Dirección del Museo Provincial de Bellas Artes, dan cuenta de su accionar en la renovación y el desarrollo del campo cultural de la ciudad. De igual modo que la injerencia en dichos espacios demuestra cierta ligazón con los sectores de poder político del momento. Como afirmó la historiadora del arte Florencia Suárez Guerrini, el plan de modernización que Nessi llevó adelante “... implicó una marcada orientación a los lenguajes artísticos contemporáneos en circulación, lo que provocó que un sector del arte y de los artistas se viera favorecido por el despliegue de ciertos mecanismos que les daba mayor visibilidad por sobre otros” (Suárez Guerrini, 2010: 127).

Fue valioso el aporte que este historiador representó para la disciplina en las diversas funciones que desempeñó desde sus cargos políticos, académicos y educacionales. A él se deben la creación de la carrera de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y la sistematización de escritos en crítica, metodología, historia y teoría de las artes, investigaciones que conformaron la base del actual *Boletín de Arte (BOA)*, que pertenece al Instituto y que resulta una de las publicaciones más significativas de la unidad académica.

## Capítulo 5

### Reflexiones desde la Historia del Arte actual. Una ampliación de las miradas

Las voces que en los últimos años desde la Historia del arte efectuaron las reflexiones más significativas sobre el “arte indígena” en la Argentina provienen de María Alba Bovisio (Universidad de Buenos Aires, [UBA]) y Marta Penhos (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de San Martín). Ambas investigadoras desarrollan un estudio integral del tema que incluye también las condiciones de vida de sus productores. En sus escritos, las historiadoras muestran los nuevos matices con los que se abordan estas temáticas. Matices que desde el ámbito académico problematizan de modo crítico conceptos tales como “herencia indígena”, “latinidad”, “arte primitivo”, “arte nacional”, “artesanía”, entre otros.

Las autoras producen una escritura académica que desanda el relato hegemónico de ocultamientos y descalificaciones que sufrieron las creaciones de los grupos autóctonos del país y de sus descendientes, lo que resulta apropiado para repensar la conformación de la disciplina y para visibilizar los intereses de aquellos sectores de poder que la consolidaron.

Del análisis de los textos seleccionados para este capítulo, se pretende demostrar la utilización del ámbito artístico a lo largo del tiempo en la construcción y en la difusión de una identidad argentina acorde a los intereses de cada contexto. Construcción que dejó por fuera, en varias ocasiones, por “peligrosos” o por “salvajes”, a los realizadores de los grupos autóctonos cuyas creaciones quedaron expulsadas de una historia del arte oficial que, posicionada desde una estética idealista, las descalificó entendiéndolas como “artes menores” o “decorativas”.

#### MARÍA ALBA BOVISIO

Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, institución en la que también ejerce la docencia universitaria de grado y de posgrado.

Su línea de investigación se centra en las producciones artísticas de las comunidades originarias y de sus descendientes en el país, especialmente las del Noroeste argentino (NOA), experticia que se desprende de sus escritos. Entre estos se mencionan: “Cuando de indios se trata... cuando a los indios se pinta...” (1990), “Artesanía rural: ¿continuidad histórica del patrimonio cultural o estrategia de supervivencia?” (1991); “Arte e Identidad cultural en el Perú” (1992); “La imagen del poder, el poder de la imagen en la plástica precolombina del N. O. Argentino” (1993); “Reconstrucción de una identidad: metodología para el análisis de modelos cognitivos andinos en la plástica precolombina argentina” (1994); “‘Cabezas trofeo’ en la plástica prehispánica andina. Consideraciones acerca de la ‘violencia’ ritual” (1995); “Imágenes

privadas, poderes públicos: entre templos y amuletos” (1995); “Procedimientos analógicos en el arte del N. O. Argentino Prehispánico” (1998); “¿Qué es esa cosa llamada ‘arte... primitivo’? Acerca del nacimiento de una categoría” (1999); *Algo más que una vieja cuestión: ‘arte’ ¿vs? ‘artesanías’* (2002); “Aportes de Adán Quiroga para una Historia del Arte Prehispánico Argentino” (2002); “La instauración de un paradigma de ‘sujeto’ en los análisis sobre ‘arte’ de Lévi-Strauss” (2003); “Olvidar la belleza, buscar el sentido (rescate crítico de la Teoría del Arte para el estudio del Arte Prehispánico)” (2004); “Los muertos, otra corporalidad: acerca del imaginario sobre la muerte a través de las fuentes de extirpación de idolatrías” (2005); “Ver, conocer, representar: reflexiones acerca de la ‘imagen plástica’” (2005); “La Feria de Mataderos: ¿un espacio de convergencia urbano-rural o la creación urbana de una tradición?”, publicado en *La artesanía urbana como Patrimonio cultural* (2005); “Aby Warburg: entre la historia del arte y la etnología” (2007); “Metáforas animales: la iconografía del poder sagrado en la plástica prehispánica del NOA” (2008); “En busca de una estética precolombina” (2008); “El referente prehispánico en la obra de Joaquín Torres García: Transferencias simbólicas” (2008); “Aby Warburg y Franz Boas: un diálogo entre la historia, la teoría del arte y la antropología” (2009); “*Mburucuyá* o los artificios de la representación”(s/f), “Muertos y muerte en el mundo andino prehispánico” (2010); “La religiosidad andina a través de las fuentes de extirpación de idolatrías” (2010); “La dimensión estética en la experiencia prehispánica andina de lo sagrado” (2010); “La invención del arte indígena en la Argentina”, en coautoría con Marta Penhos, publicado en el libro *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, del que se desempeñaron también como coordinadoras (2010); “Arte, herencia indígena y latinidad: una mirada desde la Argentina”, en coautoría con Marta Penhos (2010); “Los cuerpos del poder en los Andes: la memoria y el retrato”, en coautoría con Marta Penhos (2011); “Ser o representar: acerca del estatuto de la imagen ritual prehispánica” (2011); “Arte indígena argentino: naturaleza y cosmovisión” (2011); “Las huacas andinas: sobre lo sobrenatural viviente” (2011); “Devenir en ancestro: muerte y ancestralidad en el N. O. argentino prehispánico” (2012); “La metáfora como principio estético en el arte prehispánico del noroeste argentino” (2012); “¿Qué nos miran en los geoglifos de Nazca?” (2013); “Lo real en el arte prehispánico” (2012); “Acerca de “wakas” y chamanes: cuerpos híbridos en la cerámica del valle de Ambato (Catamarca, Argentina)”, publicado en *Somos de barro, somos de piedra* (2012); “Cabezas trofeo: cuerpo, objeto y representación” (2012); “El dilema de las definiciones ontologizantes” (2013); “Tradición, innovación y sentido en la producción de las tejedoras del noroeste cordobés” (s/f); “Supuestos y conceptos acerca de la imagen precolombina del noroeste argentino en la obra de Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Juan Ambrosetti” (2014); “El periplo del objeto mitológico: itinerarios simbólicos del arte prehispánico entre los siglos XVI y XX” (2014); “La tradición prehispánica en la propuesta americanista de Ricardo Rojas: un análisis de El Silabario de la decoración americana” (2015); “Vírgenes y wakas: mecanismos de la representación en las

imágenes de culto coloniales” (2015) y “Rescatando diálogos para el estudio del arte precolombino: la obra de George Kubler a la luz de la interdisciplina” (2017).

Asimismo, efectuó las reseñas para la muestra “Tekoporã, arte indígena y popular del Paraguay” (2015), que se expuso en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y fue curada por Ticio Escobar; y para *Caiana*, revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de investigación de arte del CAIA, denominada “Sabogal, preguntas sobre el indigenismo pictórico”.

### **El valor simbólico-cognitivo del arte autóctono**

Bovisio analizó, las técnicas, los soportes, los signos y las significaciones que se encuentran presentes en las realizaciones de las comunidades originarias; así como también las problemáticas actuales que presentan la actividad de sus descendientes en relación a la dicotomía “arte” versus “artesanía” y su vinculación con el mercado.

La autora le otorgó a la imagen el valor de un documento histórico que, producto de un tiempo y de un lugar, posibilita la reconstrucción de una cultura en una etapa determinada. Por ello, efectuó un análisis iconológico de las obras con el objetivo de develar los sentidos ocultos en sus creaciones, trabajando principalmente con las producciones artísticas del NOA. Destacó en estas, además, su complejo sistema de representaciones asociado a su valor simbólico y a su carácter textual.

Para el estudio de estas creaciones, Bovisio propuso su abordaje desde la Historia del Arte con herramientas e instrumentos teórico-metodológicos propios, ya que consideró que esta puede realizar aportes significativos al examen de aquellos objetos y desentrañar sus sentidos. También reflexionó esta investigadora sobre la importancia de la disciplina en la reconstrucción de la “fragmentaria” identidad argentina, ya que permite indagar sobre las herencias culturales olvidadas y reintegrar a la historia las tradiciones que se pueden extraer del estudio de las obras. Con relación a esto, sostuvo:

La información histórica, etnográfica y folklórica, en la medida que está separada de la producción plástica por cientos de años, solo puede ser utilizada como fuente de hipótesis acerca del sentido que determinados seres, objetos y fenómenos naturales tuvieron en tiempos prehispánicos. Los datos del registro arqueológico, por su parte, permitirán reconstruir el contexto de producción y circulación de las piezas. Pero solo las imágenes encarnadas en soportes concretos, construidas en modos específicos, nos hablarán de sí en tanto lenguajes plásticos, que responden a las lógicas propias de su cultura (Bovisio, 1998: 7).

La investigadora formuló en el escrito “Reconstrucción de una identidad: metodología para el análisis de modelos cognitivos andinos en la plástica precolombina argentina” (1994) una

aproximación a estas producciones desde un marco socio-semiótico que dio cuenta de la particular naturaleza de aquellas “expresiones artísticas”. Manifestaciones que Bovisio destacó por su complejo sistema-cognitivo de realización y por ser el soporte material de una valiosa cosmovisión.

La influencia que ejercieron en estas conceptualizaciones referentes del *campo* de la Antropología, la Sociología, la Semiótica y la Historia del Arte se evidencian en sus textos. Entre estos se pueden hallar citas tomadas de Claude Lévi-Strauss, Maurice Godeliere, Néstor García Canclini, Alberto Rex Gonzalez, Ticio Escobar y Pierre Bourdieu. De los historiadores del arte, seleccionó a aquellos que propusieron un estudio de las obras desde sus aspectos simbólicos e iconológicos. De Alois Riegl, Bovisio tomó los conceptos de “voluntad de forma” y “espíritu de una época”; así como de Aby Warburg, Ernst Gombrich, George Kubler y Pierre Francastel sus consideraciones sobre la imagen. Intelectuales que analizó en sus artículos: “¿Qué es esa cosa llamada arte... primitivo? Acerca del nacimiento de una categoría” (1999) y “Olvidar la belleza, buscar el sentido (rescate crítico de la Teoría del Arte para el estudio del arte prehispánico)” (2004).

En el primero de los textos, la autora efectuó un recorrido histórico sobre el origen del concepto “arte primitivo”, y explicitó que fueron los artistas de vanguardia, influenciados por las ideas guaguinianas, los primeros en utilizar el término. Por un lado, los expresionistas encontraron en el arte de África y Oceanía un interés efusivo, mientras que los fauvistas Henri Matisse, Maurice de Vlaminck y André Derain adquirieron las colecciones privadas de arte etnográfico movilizadas por la perfección estructural que hallaron en ellas. El interés luego se habría expandido a los cubistas Georges Braque y Pablo Picasso, interesado este en sus volúmenes simples y en sus síntesis de varios puntos de vista. Es decir que, para estos movimientos, según lo mencionado por la autora, el “arte primitivo” resultó atractivo por expresar su interioridad, plasmar una estructura esencial, exteriorizar imágenes fantásticas y presentar rasgos antinaturalistas.

En el ámbito de la Antropología, la investigadora remitió a Franz Boas, quien, en su libro *Primitive Art* (1927), realizó una descripción analítica del “arte primitivo”. Bovisio afirmó que el antropólogo, para quien los fenómenos culturales debían estudiarse como resultado de acontecimientos históricos, habría tomado de Alois Riegl el enfoque que le permitió atender al mismo tiempo las condiciones materiales y formales del arte etnográfico con su dimensión histórica. Esfera esta que fue desarrollada por Riegl en *Problemas de estilo* (1893), escrito en el que el historiador del arte expuso los conceptos de “voluntad de forma”<sup>18</sup> (*Kunstwollen*) y de “espíritu de una época” (*Burckhardt*).

---

<sup>18</sup> La “voluntad de forma”, sostiene Bovisio, se origina a partir del desarrollo de la forma, que primero surge como proyección de lo percibido en la naturaleza, pero luego se autonomiza, permitiendo crear configuraciones formales con características propias en cada época y lugar. Estas configuraciones, aunque autonomizadas del referente natural,

En “Olvidar la belleza, buscar el sentido” (2004), la investigadora realizó un rescate crítico de la Historia del Arte para el estudio del arte prehispánico. Exaltó la figura de Aby Warburg por llevar adelante los cambios conceptuales sobre las nociones estéticas que enunció Alexander Baumgarten en el siglo XVIII, centradas en el símbolo y no ya en la belleza. La investigadora consideró que este pensador otorgó un lugar fundamental al proceso de simbolización de la cultura al construir una historia de las imágenes. Así pues, para Warburg, como también se mencionó en Bovisio, estas tienen un valor de documento histórico que al implicar un tiempo y un lugar de producción reconstruyen la historia cultural de una época. Develar el significado de ellas resultó una preocupación común a ambos teóricos.

A su vez, las inquietudes warburgianas fueron el punto de partida de los estudios de Erwin Panofsky, para quien los conceptos sobre el arte referidos al “testimonio” y a la “forma simbólica” fueron aplicables a las producciones plásticas que contaron con fuentes escritas, motivo por el que se excluyeron de su método, según la autora, la mayor parte de las sociedades originarias y etnográficas.

George Kubler, otra figura de las que se ocupó Bovisio, le resultó clave para el abordaje de las relaciones existentes entre el arte y la Antropología. Este sostuvo que en las sociedades ágrafas se accedía primeramente al nivel iconológico de la obra antes que al iconográfico y al preiconológico. De sus aportes teórico-metodológicos, la investigadora destacó los libros *La configuración del tiempo* (1962) y *Arte y Arquitectura en la América Precolonial* (1962). El primero de ellos integró los aportes generados por la Historia del Arte, la Lingüística, la Antropología, la Biología y las ciencias exactas; mientras que, en el segundo, Kubler aplicó su metodología al análisis del arte prehispánico y señaló los límites del método iconológico.

La historiadora encontró en la figura de Ernst Gombrich la confluencia de la iconología de Warburg y de Panofsky y la psicología de la percepción y el psicoanálisis del arte de Ernst Kris; síntesis que, a su entender, ofreció herramientas teóricas sumamente válidas para analizar el arte de las culturas autóctonas. Para Gombrich, la percepción se adapta a las necesidades biológicas y psicológicas de los seres humanos, lo que resulta significativo al pensar la producción plástica de aquellas comunidades muy relacionadas con la naturaleza.

La autora halló en Pierre Francastel una propuesta que sintetizó aspectos socioculturales, técnico-formales y semióticos. De él Bovisio tomó dos principios. Uno de ellos vinculado al lugar que posee la cultura en la interpretación de una obra, y, el otro, al concepto de “objeto figurado” proveniente de la noción de “objeto de civilización”: los que expresan y construyen la cultura y los valores sociales de su contexto. La historiadora empleó, asimismo, la idea sobre el arte que formuló Francastel conceptualizado como un “lenguaje plástico”, un “pensamiento

---

cumplen con las leyes artísticas de simetría y ritmo, que son las mismas que la naturaleza utiliza para la formación de sus seres (Bovisio, 2004: 343).

plástico” que no se limita a lo material, sino que le otorga al hombre información sobre el universo.

La investigadora coincidió con este historiador al entender el arte como un sistema específico de conocimiento, el de la representación plástica, y acuerda con él en la propuesta de construir una sociología del arte que abarque las producciones estéticas desde los comienzos de la historia.

En esta selección de historiadores del arte que efectuó Bovisio para la elaboración de su análisis, se puede encontrar un marco teórico desde el cual la investigadora abordó a estas creaciones a las que consideró como una manifestación del conocimiento y un modo de comunicación de estas culturas.

### **Conceptualizaciones artísticas**

Una de las consideraciones planteadas por esta investigadora y que resulta de suma importancia para el estudio y la valoración de estas producciones consiste en entenderlas como objetos artísticos dadas sus intenciones estéticas. Sobre lo que afirmó:

Entendemos a estos objetos como “arte”, porque al igual que cualquier otro tipo de “expresión artística”, consisten en imágenes, figuras sensibles, estructuradas según criterios determinados de composición, equilibrio, ritmo, etc. (elementos específicos del lenguaje plástico), que implican contenidos socio-culturales diversos y complejas connotaciones. En este sentido, todo arte (precolombino, popular, moderno) puede ser entendido como un *sistema de signos* o como un *conjunto de sistemas significativos* (Bovisio, 1994: 925).

La investigadora concibió el arte como un lenguaje simbólico elaborado a partir de sistemas o de modelos cognitivos de cada cultura, que resultan ordenadores y clarificadores de lo real. Caracterizó sus particularidades en el artículo “Arte indígena argentino: naturaleza y cosmovisión” (2011) y lo diferenció, a su vez, de los conceptos occidentales al mencionar:

El arte entendido, entonces, como expresión de un modo de saber y comprender el mundo donde no se distingue entre lo útil y lo inútil en términos kantianos, sino que la dimensión estético-plástica se plasma en las diversas maneras de vivir y estar en el mundo. El hacer el cesto, el cerámico, la flecha, la manta o la faja es un hacer donde lo estético se configura en la resolución de una necesidad cotidiana y vital: la recolección de frutos, la cocción de los alimentos, la caza, el vestido cotidiano o ceremonial, necesidades a través de las que se configura una memoria cosmogónica (Bovisio, 2011: 10).

La autora interpretó estas creaciones como *textos icónicos* que se basan en la lógica del pensamiento mítico. Ellas representan un sistema de signos que se manifiestan en sus distintas materialidades y se organizan internamente de acuerdo a sus *esquemas compositivos*.

Bovisio aplicó estas nociones al análisis de las placas metálicas del Período de Integración Regional del NOA y de sus modelos cognitivos. En este estudio describió en primera instancia sus motivos. Mencionó la representación de un antropomorfo que, ubicado en posición central, delimitaba un esquema dual: derecha-izquierda y, a su vez, superior-inferior. Alrededor de aquella figura, en los cuadrantes inferiores, izquierdo y derecho, halló la presencia de dos saurios mientras que en los superiores observó dos felinos.

La historiadora afirmó que estas placas habrían sido utilizadas por una elite político-religiosa posiblemente en actos rituales o como demostración de su prestigio social. Acorde a las fuentes etnohistóricas y etnográficas consultadas por ella, se pudo inferir que los felinos estarían asociados a los espíritus de las montañas de carácter masculino pertenecientes al mundo de arriba, mientras que los saurios se relacionarían con los espíritus de las fuentes de agua del mundo de abajo. El antropomorfo podría pensarse "... como plasmación de la Divinidad una y múltiple; asociada a la idea de Totalidad Cósmica, natural y social, expresada en la articulación de arriba-abajo, derecha-izquierda, lo femenino y lo masculino, el Hanan Pacha, el Kay Pacha, el Uku Pacha" (Bovisio, 1994: 935). Todo el modelo expresaría, entonces, el paradigma del Orden Cósmico, natural y social del mundo andino y daría cuenta de su complejidad iconográfica.

El examen de esta placa le permitió a Bovisio proponer la existencia de dos aspectos fundamentales acerca de la problemática de los modelos cognoscitivos: "... uno referido a la directa participación del NOA en la dinámica sociocultural del área andina meridional y otro más amplio referido a la existencia de una 'cosmovisión' común a todo el mundo andino, que adquiere variantes regionales específicas" (Bovisio, 1994: 936).

En "Imágenes privadas, poderes públicos: entre templos y amuletos" (1995), la investigadora realizó una aproximación al sentido simbólico y religioso de estas piezas y aludió a ellas como íconos del poder de los sacerdotes que las portaban.

Otra indagación efectuada por Bovisio y que resulta de importancia en el estudio del "arte indígena" se encuentra presente en su escrito "Procedimientos analógicos en el arte del N. O. Argentino prehispánico" (1998), en el que esbozó la existencia de una lógica que funcionaría por analogías en las obras producidas por los originarios. De acuerdo con lo planteado por esta historiadora, la presencia de esta "lógica cultural" alude a "sistemas de pensamiento", que organizan la representación que cada cultura hace de sí misma y de sus condiciones de vida. Sobre ello, expresó:

[...] el pensamiento mítico no solo establece analogías entre el mundo humano y el natural como proyección del primero en el segundo, sino también a la inversa: la naturaleza proporciona modelos para "representar" sujetos sociales. El primer tipo de operaciones sirve para hallar una causalidad en la naturaleza que explique la realidad (mito) y un modo de

operar sobre esta (ritual), en tanto que el segundo sirve para legitimar a través de la “naturalización” las organizaciones sociales (Bovisio, 1998: 8).

Los procedimientos analógicos, sostiene Bovisio, rigen las representaciones que cada cultura elabora de su mundo y se expresan a través del mito, el rito, el “arte”, la magia, etcétera.

En esta lógica de la analogía se utilizan los recursos de las metáforas, las metonimias, las silepsis y los anantropismos. La investigadora utilizó estos conceptos para el estudio de las imágenes presentes en los ceramios que fueron destinados a ofrendas provenientes del valle de Hualfin y de la sierra de Ambato correspondientes al Período de Integración del NOA (500-900 d. C.), de la provincia de Catamarca.

Bovisio amplió este tema en su escrito “La metáfora como principio estético en el arte prehispánico del noroeste argentino” (2012), en el que abordó los vasos *Keros* de piedra y un mango de madera, que posiblemente perteneció a un hacha, realizados durante el Período Medio en el NOA (400-900 d. C.). En esta investigación, la historiadora indagó en estas comunidades acerca del vínculo metafórico que se dio entre los hombres y los felinos que involucró, en consideración de la autora, una conducta estética en tanto proceso cognitivo de carácter mental-sensorial-emocional.

En estos vasos aparecen tres motivos asociados a la metáfora hombre-felino: el sacrificador, el hombre sentado y el felino “naturalista”; personajes que aludirían a un mismo tema, la autoridad político-religiosa emanada de la posibilidad de ejercer un poder supranatural propia del felino. Bovisio sostuvo que es la complementariedad entre esos seres, el puma y el felino, la clave para pensar sus representaciones como metáfora del poder sacro. “Agilidad, velocidad, fuerza, capacidades extraordinarias para la caza en el agua o en la tierra, serían asociados metafóricamente tanto con lo suprahumano como con el poder masculino que lo encarna en tanto autoridad político-religiosa” (Bovisio, 2012: 574). Estas imágenes habrían tenido un rol activo, según lo expresado por la investigadora, en la configuración del poder.

En el artículo también analiza el concepto de “imagen-reflejo”, el que, según sus palabras, ha llevado a asumir el “mito del realismo” en estas producciones. En contraposición a ello, postula la idea del texto plástico como una construcción sobre la realidad, discursos encarnados en objetos que expresan las ideas que cada cultura elabora sobre el mundo a través del lenguaje plástico. En sus términos, la representación plástica no refleja pasivamente la representación perceptiva de lo real, sino que surge como una nueva realidad que involucra, a su entender, lo percibido, lo conocido, lo imaginado y lo creado en un soporte material que a su vez estructura un modo de percibir, imaginar y representar el mundo (Bovisio, 2012).

Para un correcto análisis de estas imágenes Bovisio propuso, por un lado, el abandono de las propias convenciones y sensibilidades del investigador y, por otro, una aproximación a ellas que contemple a estas representaciones como reflejo de un pensamiento complejo.

## Los aportes

Bovisio problematiza en sus artículos el modo en que en la actualidad las producciones de los pueblos originarios han sido abordadas por las ciencias sociales, principalmente por la Antropología, mientras que la Historia del Arte, cuando se ha ocupado de ellas, lo ha hecho desde una visión propia del modelo europeo.

Con relación a ello, la investigadora advierte que, en el campo de la Historia del Arte argentino, sus primeros referentes, Eduardo Schiaffino y José León Pagano, valoraron estas obras comparándolas con las del Viejo Continente. Bovisio consideró que cuando Schiaffino se refiere al arte prehispánico del NOA, lo hace vinculándolo con la cerámica griega arcaica, mientras que cuando José León Pagano estudia el arte diaguita lo encuentra similar al de la Edad de Bronce en Europa. A su vez, este autor, en *El arte de los argentinos* (1937), enumeró las manifestaciones artísticas de las diferentes culturas que se desarrollaron en el país, extrapolando acríticamente categorías que provienen de la estética occidental moderna (Bovisio, 2008). Mientras que, en la actualidad, son los agentes de consumo y de distribución de las obras, en palabras de la autora, los encargados de establecer su valor simbólico y mercantil.

En el campo de la Antropología y de la Teoría del Arte, diversos autores o bien han pensado las realizaciones autóctonas desde la estética como disciplina filosófica o han afirmado la existencia de estéticas propias al interior de esas culturas (Bovisio, 2008).

Sobre esa base, la investigadora se interrogó respecto del modo en que pudieron haber influenciado en la valoración de los objetos precolombinos, los conceptos europeos que construyeron la mirada sobre ellos.

En este replanteamiento del uso y del sentido del discurso hegemónico sobre las creaciones de estas comunidades, que Bovisio problematizó en su artículo “En busca de una estética precolombina” (2008), la autora refiere a la necesidad de repensar las categorías con las que comúnmente se efectúa una aproximación de ellas. Por ejemplo, advirtió la permanencia de cierto rasgo evolucionista en el uso del término “premoderno” para caracterizar los modos de organización de estas culturas. Sobre ello sostuvo que evaluar la forma con la que desde los aspectos discursivos se refiere a estas sociedades resulta un asunto importante a la hora de revalorizarlas.

En coincidencia con Ticio Escobar, Bovisio aseveró que “... el paradigma de la estética moderna, surgido de la filosofía kantiana, determinó el modo en que Occidente moderno consideró, definió y valoró a todo objeto plástico que se presentara ante sus ojos” (Bovisio, 2008: 1). Frente a estas nociones la historiadora entendió necesario rescatar al sujeto precolombino latente en sus obras y evitar que su arte se transforme en un objeto funcional al sujeto occidental (Bovisio, 2008). Tarea a la que la autora se abocó a lo largo de su trayectoria.

En relación a este tema, definió a los artistas prehispánicos como hacedores especializados y a sus producciones, desde el sentido amplio de arte propuesto por Kubler, como un entramado especial compuesto de técnicas y símbolos. Sobre ello, Bovisio expresó:

Los artistas precolombinos no firmaban sus obras, ni existen indicios de que las cualidades estéticas de sus trabajos fuesen discutidas o valoradas de acuerdo a una filosofía vigente, ni exhibían sus trabajos en espacios dedicados a la contemplación como único fin. La ausencia de firma no significa el anonimato, así como la inexistencia de teorías estéticas no significa falta de teorías sobre el quehacer plástico, la complejidad de muchísimas obras de lítica, textil, cerámica y metalurgia dan cuenta de hacedores altamente especializados, que manejaban saberes teórico-prácticos específicos, que seguramente eran conocidos y reconocidos en sus sociedades, sin que esto implicase su glorificación, ni una reflexión sobre el lenguaje plástico como tal, en sí mismo. Se trata de un arte cuya primera razón de ser no está en “ser arte”, sino en la función que, en tanto lenguaje irreductible a otro, le confiere la trama social y simbólica en la que está subsumido (Bovisio, 2008: 5- 6).

### **Problemáticas actuales**

En su artículo “Artesanía rural<sup>19</sup>: ¿continuidad histórica del patrimonio cultural o estrategia de supervivencia?” (1991), la investigadora estudió la situación actual de las realizaciones artísticas de los descendientes de las culturas autóctonas en el mercado, las que, entendidas como artesanías por sus agentes de producción, distribución<sup>20</sup> y consumo, dependen de estos para su promoción y protección y, al mismo tiempo, su difusión y circulación.

Bovisio conceptualizó la artesanía rural como una posible manifestación del “arte popular” y a este, parafraseando a Ticio Escobar (1987), como a aquellas manifestaciones “... en las que lo estético-formal no es autónomo, sino que está subsumido en una compleja trama de funciones, usos y valores sociales colectivos” (Bovisio, 1991: 38).

Como ejemplo de casos, analizó las problemáticas generadas en el consumo y en la circulación de la producción textil de las sierras del Noroeste de Córdoba. Por una parte, observó la dependencia que se genera en los artesanos rurales al no contar con lugares locales de expendio de comercialización de sus obras y necesitar de los agentes de distribución para venderlas. Por otra, un estudio de campo le permitió conocer el estado en el que se encuentra la producción de

---

<sup>19</sup> Del artículo 2.º de la Ley de Promoción del artesano y las artesanías sancionada por el Congreso de la Nación en el año 1985, Bovisio tomó la definición de artesano: “trabajador calificado que elabora artesanías argentinas en forma predominantemente manual con la utilización de materias primas locales mediante técnicas, diseños y procesos de producción con variaciones individuales de su propia creación basados en conocimientos transmitidos de generación en generación”. Y de la Ley del Gobierno de Córdoba de Protección y Promoción de las artesanías regionales N.º 7009/1983, el concepto de artesanía que las entendió como una “modalidad de producción consistente en actividades, destrezas o técnicas empíricas, mediante las cuales se crean o producen objetos elaborados manualmente y/o con escasos recursos instrumentales, destinados a cumplir una función utilitaria expresando creatividad individual o regional” (Bovisio, 1991: 39).

<sup>20</sup> Acorde con lo expresado por la investigadora, son los agentes de distribución, entendiendo a estos como el Estado nacional, el Estado provincial, las empresas turísticas, los mercados oficiales y privados.

estos objetos -aperos para caballos, colchas, mantas y alfombras- que consideró en “vías de extinción” debido al avance de los bienes industriales que los suplantán.

La historiadora investigó también la práctica del tejido del NOA, realizado por mujeres de entre 70 y 80 años que, pese al desinterés de las nuevas generaciones, y de su baja rentabilidad, continúan tejiendo con el objetivo de mantener viva una tradición que las vincula con su herencia materna. En este punto, Bovisio interpeló a la intervención del Estado para el sostenimiento y la fortaleza de estas realizaciones mediante políticas culturales efectivas.

Estas problemáticas fueron profundizadas por la autora en un escrito posterior denominado *Algo más sobre una vieja cuestión: “arte” ¿vs? “artesanía”* (2002), en el que la historiadora examinó los supuestos construidos sobre el ámbito de la artesanía y su distinción, también elaborada respecto del arte.

En el prólogo de este libro, José Antonio Pérez Gollán amplió el estado de la cuestión de esta polaridad y afirmó que tuvo su correlato en el mundo académico en el que la Antropología se ocupó de las artesanías, mientras que la Historia del Arte, de las “Bellas Artes”.

Sostuvo Bovisio que el concepto de arte que se importó de Europa desplazó a la producción indígena al ámbito de lo artesanal y lo popular. Al respecto indicó la autora que un carácter distintivo de esta polaridad radicó en el valor que el mercado asignó a unos y a otros. En el plano artístico, los juegos de oferta y de demanda resultaron promovidos por *marchands* y coleccionistas y por el propio “prestigio” del artista. A diferencia de ello, en el caso de la artesanía su precio es determinado por los costos de producción, los materiales y el tiempo de trabajo. A aquel se le reconocen sus “valores estéticos” puros, en cambio, a estas se las caracteriza por su funcionalidad. A la esfera artística se la define por su adecuación a la estética kantiana y a su sentido laico e innovador mientras que a lo artesanal se lo asoció a su aspecto tradicional. Distinciones que la propia teoría del arte ayudó a consolidar desde sus discursos oficiales.

Por último, indicó la historiadora que, si bien es cierto que en la actualidad resulta cada vez más difícil la diferenciación entre “lo artesanal” y “lo artístico”, los agentes de distribución/legitimación son quienes sostienen la separación de los *campos*. En ese sentido, Bovisio propuso pensar las artesanías como “objetos estéticos construidos”, lo que permite abrir una nueva perspectiva de valoración y de comprensión.

## **MARTA PENHOS**

Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes egresada de la Universidad de Buenos Aires, unidad académica en la que se desempeña como profesora adjunta en la cátedra de Historia del Arte Americano I. Sus temas de investigación se encuentran centrados en las representaciones

artísticas latinoamericanas de los siglos XVIII y XIX, especialmente argentinas, y en la historiografía del arte de la época colonial.

Entre sus escritos se pueden mencionar: “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX” (1999); “De la experiencia vivida a la edición: textos e imágenes en la primera edición de Viajes por la América Meridional, de Félix de Azara” (2002); “Sobre lo visto y lo sabido. Aspectos de la construcción del paisaje en las fuentes escritas de una pintura salteña del siglo XVIII” (2003); “De la ‘guerra’ al mestizaje: dos textos de Serge Gruzinski para pensar América”, junto a María Alba Bovisio (2004); “Travesías del cuerpo: los retratos de Félix de Azara” (2004); “Frente y Perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX, en *Arte y Antropología en Argentina* (2005); *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (2005); “De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948-1971)” (2005); “Cuerpos de fiesta: entre el desfile y la borrachera en el testimonio del jesuita Florian Paucke (1749-1767)” (2007); “Modelos globales frente a espacios locales: tensiones en la obra de dos artistas europeos en la Argentina del siglo XIX” (2008); “Saint Louis 1904. Argentina en escena” (2009); “Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados” (2009); “Imágenes viajeras: de la expedición del ‘Beagle’ a *L’ Universe Pitoresque*”, publicado en *Viajes. Espacios y cuerpos en la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX* (2009); “De ilusiones también se hiera. América, el Otro y los viajeros europeos” (2009); “Algo más que una estampita: tensiones entre aboriginalidad y santidad en las imágenes de Ceferino Namuncurá”, en coautoría con María Andrea Nicoletti (2010); “Los cuerpos del poder en los Andes: la momia y el retrato”, en coautoría con María Alba Bovisio (2011); “La ciudad como paisaje: estética y política en algunas representaciones de la expedición Malaspina (1789-1794)” (2011); “Las imágenes de frente y perfil, la ‘verdad’ y la memoria. De los grabados del ‘Beagle’” (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días” (2013); “La copia de los frescos de San Lorenzo al Verano: una ventana a la pintura sacra del Ottocento italiano”, publicado en *Collivadino. Buenos Aires en construcción* (2013); “Mestizo” ... ¿hasta dónde y desde cuándo? Los sentidos del término y su uso en la Historia del Arte”, en coautoría con Carla García (2015); “Jesús, Salvador del mundo, y Santa Teresa de Jesús. Catálogo MALP”, publicado en *El arte de la pintura en los Andes* (2015); “Las fotografías del Álbum de Encina, Moreno y Cía. (1883) y la construcción de la Patagonia” (2016); “Una constelación de imágenes. Pinturas Andinas en la Argentina”, en *Pintura Cuzqueña* (2016); “Mesoamericanos y españoles en Buenos Aires: acerca de la historia en las tablas de la conquista de México del Museo Nacional de Bellas Artes” (2016); “De Virgen a Waka, de Waka a Virgen: una reflexión sobre el estatuto de imágenes de culto coloniales desde la Antropología del Arte”, en coautoría con María Alba Bovisio (2016) y *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a*

*bordo del Beagle (1826-1836)* (2018). También llevó adelante experiencias curatoriales como la muestra *El tiempo que habita*, junto con Mariela Delnegro, en UADEArt (2013); *La atracción de las sierras. Pío Collivadino en Tandil*, en el Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (2012); y *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*, realizada el Museo Nacional de Bellas Artes (2007).

### **La intervención del arte en la construcción de la identidad argentina**

Resultan valiosos para esta investigación los aportes que Marta Penhos desarrolló en sus estudios sobre la construcción de los imaginarios<sup>21</sup> que el *campo* artístico elaboró acerca de las etnias originarias en el país, discurso visual que reprodujo, de alguna manera, los intereses de aquellos sectores de poder que representó.

Con el fin de profundizar en esa problemática se seleccionaron tres artículos de la autora en los que estas cuestiones se hacen evidentes. El primero de ellos se denomina “Indios de Salón: aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911-1945)” (1993). En él, Penhos estudió una selección de pinturas que fueron expuestas en el Salón Nacional entre los años 1911 a 1945 cuya temática tuvo como protagonistas a “indios”, mestizos y criollos. El objetivo de este trabajo consistió en establecer una vinculación entre las temáticas de las obras con las líneas de pensamiento de aquel momento y constituir paralelismos y divergencias entre su iconografía y el discurso nacionalista que imperó en la época.

La historiadora dividió las obras en series para su correcto abordaje. Entre ellas, denominó “Galería de tipos” al agrupamiento de pinturas en las que se representó a una sola figura en un paisaje agreste o en una calle del pueblo cuyo centro de atención radicó en el rostro del personaje al que, en algunas ocasiones, se le asignó una actividad típica. Sobre esto la autora observó que “En todos los casos se trata de figuras que no realizan ninguna acción; simplemente están allí para ser contempladas, ofreciendo, con su estatismo y su pasividad, nuevos avales al estereotipo del indígena o mestizo indolente” (Penhos, 1993: 26).

“El nativo en su entorno” fue otra de las series abordadas por Penhos. En ella, predominaban las relaciones entre las figuras y el medio. Incluyen ferias y festejos, la devoción individual o familiar, el trabajo, entre otras.

Del mencionado Salón también participaron esculturas con desnudos, motivo que posibilitó las intenciones “nativistas” de los artistas. Sobre ello, expresó la autora:

La Venus criolla, óleo de Emilio Centurión que ganara el primer premio en el Salón de 1935, parece constituir la cabeza de una serie de esculturas que

---

<sup>21</sup>Se entenderá a este concepto en términos de *Significaciones Imaginarias Sociales*, la cohesión interna de un entretejido de sentidos que penetran, dirigen y orientan la vida de la sociedad. Véase: Cornelius Castoriadis, *Una sociedad a la deriva, entrevistas y debates* (1974-1997).

acuden a la tipología de la mujer de formas generosas, con anchas caderas y piernas gruesas y musculosas; la posición, con la rodilla derecha flexionada, y la preferencia por rostros de facciones singularizadas ligan a estas obras con el óleo de Centurión. Este prototipo de belleza femenina, alejada de otros modelos etéreos que podían atraer a los escultores, se convierte en una representación retórica de una madre tierra americana. Las venus criollas, mestizas e indias, y aún alguna mulata, son una presencia constante en el Salón entre 1936 y 1945. Pero el desnudo femenino no se agota en la búsqueda de la belleza vernácula. A la significación más directa que identifica mujer nativa-tierra natal, se le agregan otras que se acercan a lo simbólico o alegórico. Las personificaciones de América se presentan bajo diferentes aspectos, pero con idéntica intención enaltecedora. No podía faltar Eurindia, el “continente astral” soñado por Rojas, representado por una india desnuda que avanza uniendo pasado y futuro, apoyada en una larga lanza (Penhos, 1993: 28).

En este artículo, la historiadora observó que pese al auge del nacionalismo cultural vigente y de los fenómenos que revalorizaron el elemento nativo –desde la literatura el accionar de Ricardo Rojas y en arquitectura de Ángel Guido, Martín Noel y Héctor Greslebin– el porcentaje de las obras analizadas no representó más de un diez por ciento del total de las expuestas cada año en el Salón, entre las que la presencia del indio no fue tan notable como la de los mestizos y los criollos. Frente a este hecho, Penhos reflexionó que “... estos indios amestizados, con sus trajes pintorescos y su pasividad milenaria, parecen ser los más adecuados íconos de un ‘otro’ inofensivo y, por eso mismo, decorativo” (Penhos, 1993: 29). Sobre ello, la historiadora agregó:

Podríamos hablar, con respecto a la presencia del indio, de un verdadero escamoteo de la realidad, inserto en el énfasis grandilocuente de representar temas y figuras nativos, junto al desinterés manifiesto en la situación concreta de las poblaciones indígenas del país. Algunas observaciones serán útiles para confirmar esto. La ausencia casi total de los indios del sur, que habían sido las “estrellas” de la temática en el siglo XIX, tiene la explicación más obvia en el hecho de que ya no significaban un peligro para la nación y, por ello, dejaban de ser un tema interesante para el arte. [...] Su ausencia se debe, más bien, a que la realidad concreta de las familias desmembradas y de los restos de las tribus que sobrevivían penosamente en el sur, era algo que excedía las posibilidades de un arte pasteurizado. Dos de las escasísimas imágenes relevadas que contienen indígenas del sur remiten a la otra iconografía del XIX, de interés etnográfico. Los paisajes del sur argentino expuestos en el Salón, casi siempre centrados en el Lago Nahuel Huapi, invariablemente despojados de la presencia humana, podrían simbolizar la apropiación de tan extensos territorios por parte de la nación.

Algo similar ocurre con los indígenas del Chaco, que apenas se asoman en este conjunto de obras. Estas ausencias iconográficas, “lo que no se dice”, son útiles para desentrañar actitudes y creencias presentes en las obras. En este caso, como a pesar de una intención revalorizadora de lo nativo, se expresa una negación de aspectos conflictivos de la realidad (Penhos, 1993: 29).

Tal como lo observa Penhos, las negaciones de los conflictos existentes entre estas comunidades y sus conquistadores, así como sus problemáticas actuales, fueron silenciadas y distorsionadas también desde el ámbito plástico.

El segundo artículo que se escoge de la autora, analiza la importancia del discurso visual en la construcción de los imaginarios sociales. Para ello, Penhos realizó el estudio de una litografía cuya temática aún hoy delimita la idea existente sobre los indígenas en el partido de 25 de Mayo. El escrito se llama “Representación e identidad comunitaria. Calfucurá y Bibolini frente a 25 de Mayo” (1999). En él, Penhos examinó una obra impresa en la década de 1880 por el litógrafo y grabador Alfonso Bosco, en la que se muestra el encuentro entre Francisco Bibolini, el párroco del pueblo, y Calfucurá, un cacique pampeano.

La autora indagó sobre los dispositivos y las estrategias puestos en juego en la construcción del relato visual como testimonio de los hechos del pasado, e indagó, también, en la correlación existente entre la fuente plástica y los documentos escritos. Penhos sostuvo, a modo de hipótesis, que esta litografía pudo haberse constituido en un vehículo de afirmación de una identidad comunitaria en un momento de crisis durante la campaña de Buenos Aires.

La imagen muestra dos figuras a caballo que, enfrentadas en un primer plano, se hallan en actitud de diálogo. Rodean la escena unos doscientos hombres armados con lanzas que en medio de una llanura desierta aguardan en silencio lo que se resolverá en aquel encuentro. Del modo en que se reconstruyó la escena, Penhos observa que la imagen destacó la vestimenta de sus protagonistas. A Bibolini se lo muestra como un “cura gaucho” por su calzado que connota cierta familiaridad con la cabalgadura, mientras que a Calfucurá se le colocan elementos que indican su doble pertenencia: como aliado de un ejército con un uniforme militar y quepis, y como “indio del desierto” con el poncho, las plumas, las botas de potro y, sobre todo, la lanza.

La investigadora alude a estas cuestiones para indicar que, durante el siglo XIX, en las representaciones de carácter costumbrista o pintoresco se enfatizaron las vestimentas y los adornos de los indios de la pampa, mientras que en las imágenes de malones la desnudez fue el elemento recurrente. Acorde a su análisis, esto tendría que ver con identificaciones directas entre vestimenta y civilización, por una parte, y desnudez y salvajismo, por otra.

La presencia del cacique se registra además en los documentos firmados por las autoridades civiles y militares de los pueblos de la campaña en los años anteriores a Cepeda y en las alarmas de malones. En ellos también se confirma la existencia de una alianza entre algunos caciques y la Confederación lo que demuestra que los malones fueron una herramienta de control de los fortines que evitó las sublevaciones, pero estos servicios que los caciques ofrecían a la Confederación fueron olvidados en la historia popular. La litografía de 25 de Mayo da cuenta de aquellas alianzas que ayudaron a conformar el Estado argentino. La memoria del pueblo celebra la actuación de Bibolini frente al asedio de los indígenas, pero del pasaje libre por el territorio que la Confederación le brindó a Calfucurá y a sus hombres poco se conoce.

Le interesa destacar a la investigadora que el modo en que el cacique fue representado le otorgó “... un índice de pertenencia positivo: es más civilizado porque está cubierto y, además, con ropas de oficial de la Confederación, lo que lo acerca al hombre blanco (Bibolini) y permite el

diálogo” (Penhos, 1999: 268). Acuerdo que, en contrapartida, también acercó a Urquiza al mundo de los “salvajes”, como quedó plasmado en *El Nacional*, donde se lo tildó de cacique luego de la batalla de Cepeda, mientras que en *La Tribuna* lo llamaron “gaucho” y “genízaros” a sus soldados. Penhos afirmó sobre este asunto que “... la frontera, más mental que real, entre civilización y barbarie dividía tajantemente por aquellos días a los porteños, capaces de organizarse en un ejército “a la europea”, y los confederados, una horda compuesta de guachos e indios” (Penhos, 1999: 268).

El importante papel que tuvieron los grupos autóctonos en la consolidación del Estado nacional no fue transmitido al imaginario popular que creyó encontrar en el indígena una amenaza de la “civilización”. Imaginario que se reprodujo también desde el ámbito plástico.

La construcción de aquellos personajes fue plasmada en pinturas tales como “El malón” (1844), “El rapto de la cautiva” (1845) y “Rescate de una cautiva” (1848), de Mauricio Rugendas; y “La vuelta del malón” (1892), de Ángel Della Valle. Son estas imágenes, que actuaron como testimonio de una época, las que colaboraron en la circulación de una idea acerca de las comunidades originarias en el territorio argentino.

Como signo identitario del partido de 25 de Mayo, la litografía habría actuado a favor de los intereses de la Generación del Ochenta como un indicador de los extremos a que habría llegado el poder de los “indios”.

“[...] la litografía parece haber sido eficaz como vehículo de reconocimiento de una identidad comunitaria, pero además deja plasmados para siempre un Bibolini inteligente y audaz, un Calfucurá poderoso pero “civilizado” y una entrevista pacífica y cordial. Representaciones que al cura y al cacique no les hubiera disgustado legar a la posteridad (Penhos, 1999: 273).

Penhos también analizó el rol de la imagen en el contexto de la Campaña al Desierto, en un escrito denominado: “Las fotografías del álbum de Encina, Moreno y Cía. (1883) y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje” (2016). En él, la historiadora propuso repensar los objetivos perseguidos en la construcción de los imaginarios que circularon de la Patagonia durante la empresa de Julio Argentino Roca. Para ello, investigó una selección de 183 fotografías que fueron tomadas por Pedro Morelli, durante un viaje que este realizó a la Patagonia en el año 1882, como complemento de la campaña militar efectuada por el coronel Villegas y que estuvo al mando de los ingenieros Carlos Encina y Evaristo Moreno.

En artículos anteriores, Penhos (2005) visibilizó el valor de la fotografía en el control por parte del estado-nación sobre los “márgenes” del “orden” y del “progreso”. Ejemplo que halló en la tipología de “frente y perfil” en el ámbito criminológico. Refiriéndose a esta cuestión, la autora sostuvo que las fotografías realizadas durante las campañas militares a la Patagonia a fines del siglo XIX, hicieron visibles “...los tópicos literarios del desierto aplicados a la ‘geografía’ de la región y de ‘barbarie’ respecto de sus habitantes” (Penhos, 2016: 66).

Como marco teórico de la investigación, la historiadora abordó los trabajos de Carlos Masotta, quien tomó la problemática del paisaje del desierto en términos de “escenificación de ausencia” e ingreso de la “civilización” a la naturaleza; el uso de la fotografía del paisaje como construcción del “escenario nacional” que empleó Paola Cortés Rocca (2011) y los estudios que Julio Esteban Vezub (2002) efectuó sobre el conjunto de los registros de Morelli.

El énfasis de este artículo estuvo puesto, en palabras de la autora, en la dimensión performativa del álbum fotográfico en tanto construcción de un espacio, el de la Patagonia.

La historiadora observó que estos registros mostraron una región vacía cuyos pobladores en caso de aparecer, lo hacían confundiendo con la vegetación en un espacio ya modificado por la intervención del hombre blanco. “Los sitios fotografiados y los cuerpos que se detuvieron en ellos dejaron una huella, sí, pero como espacios para la observación y mensura y como paisajes para la contemplación del hombre blanco” (Penhos; 2016: 74).

Como resultado de su investigación, la autora remarcó la importancia del Álbum de Encima, Moreno y Cía., en la construcción de la Patagonia en términos de espacio geográfico, así como en la trama histórico-cultural de fines del siglo XIX.

Para finalizar, Penhos concluyó que si en las primeras décadas del siglo siguiente, la identidad argentina se resumió en sus paisajes, las fotografías del álbum contribuyeron en la construcción de una imagen de la Patagonia integrada al territorio nacional como “reserva” de la naturaleza (Penhos, 2016).

La representación que este dispositivo construyó de la Patagonia como un ambiente desértico, de algún modo, sirvió para justificar la apropiación de aquellos territorios. En la expedición, los rostros de los que fueron despojados de esas tierras no ocuparon un lugar de visibilidad en los registros de Morelli como tampoco sucedió en el resto del ámbito plástico. Se puede concluir de esto que los modos en que el discurso visual plasmó la campaña militar a través de sus imágenes, como también se vio en el ejemplo de la litografía de 25 de Mayo sobre la construcción de los imaginarios y la peligrosidad de las etnias originarias, resultaron funcionales a los intereses de una “civilización” en nombre de la cual se llevó a cabo el exterminio de los pueblos autóctonos en el país. Imágenes estas que aún hoy conforman el acervo de las colecciones que se exponen en salones y museos y que reproducen los prejuicios existentes sobre aquellas etnias.

### **Consideraciones finales**

Las investigaciones efectuadas por María Alba Bovisio se relacionan con el “arte popular”, rural y urbano, el “arte etnográfico”, y el “arte prehispánico”; aquellos que, a su entender, ocuparon un lugar inespecífico en la Sociología de la cultura, la Antropología simbólica, la Etnología y la Arqueología, pero de los que, salvo en raras excepciones, no existen análisis desde el lenguaje

plástico. Denominación esta última que, tomada de Pierre Francastel, le permitió incluir en su perspectiva teórica todas las manifestaciones plásticas de manera amplia, y distanciarse de las tendencias hegemónicas de la Historia del Arte.

Junto a Marta Penhos, en una misma línea de pensamiento, pregonaron desde sus investigaciones los derechos de las comunidades originarias y de sus descendientes en la actualidad, entendiendo que una reivindicación realizada desde el campo de la teoría del arte también es un reconocimiento de sus derechos de visibilización. En sus escritos valoraron sus producciones, técnicas y cosmovisiones del mundo, y destacaron, a su vez, sus complejidades.

Quizá por su condición de docentes universitarias en cátedras<sup>22</sup> cuyos objetos de estudio coinciden con estas temáticas, han construido en sus textos una nueva mirada sobre la problemática del “arte indígena”, que manifiesta una ruptura con los relatos hegemónicos de una historia del arte oficial que dejó de lado las producciones de estas culturas por considerarlas exóticas o “primitivas”. De este modo, las historiadoras desarmaron esos prejuicios y efectuaron un aporte a la memoria de aquellos pueblos autóctonos del país que también conforman la identidad argentina.

En coincidencia con estas autoras se sostiene que “... las categorías pretenden “definir”, es decir, “ordenar” el mundo y que este “orden” implica siempre una ficción en el sentido de una “construcción/invencción”, motivada y fundada en una diversidad de intereses y supuestos” (Bovisio; Penhos, 2010a: 33). Por lo que propusieron la revalorización de estas producciones desde una mirada pluricultural que desarrolle una teoría del arte inclusiva en la que se incorporen todas las producciones realizadas en el país en todos los tiempos y contextos de época.

---

<sup>22</sup> Marta Penhos es Profesora Adjunta de la cátedra de Historia del Arte Americano I, Profesora Titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y Profesora Titular de Historia del Arte y la Cultura Visual I en la UNSAM; y María Alba Bovisio es ex becaria de investigación del CONICET, docente e investigadora en la Cátedra de Arte Americano de la misma unidad académica y Profesora de Arte Amerindio en la Maestría en Historia del Arte del IDAES/UNSAM.

## Conclusiones

A lo largo de esta investigación se ha podido indicar, en coincidencia con lo afirmado por Pierre Bourdieu, que la Historia del Arte se ha constituido como un *campo* de poder en el que los diferentes intereses que la integran generan constantes tensiones en la lucha por su legitimación. Dentro de este espacio, los conservadores de vidas y de obras, en palabras del sociólogo, “... toda esta gente que está comprometida con la conservación de lo que se produce en el campo, su interés en conservar y conservarse conservando” (Bourdieu, 1990: 138), archivan, corrigen y descifran el conocimiento que en él se origina y lo utilizan para consolidarse como agentes de autoridad. Entre estos, los historiadores del arte atesoran en sus escritos la biografía y la producción de aquellos creadores que cuentan con la posibilidad de ser incluidos en sus textos, por ajustarse a sus propios gustos o modelos estéticos.

Como lo afirman Marta Penhos y María Alba Bovisio, en la Argentina la disciplina estuvo ligada a una concepción occidental del arte que encontró en la perfección canónica su ideal. Así lo expresaron al mencionar que, desde un primer momento, en el país, las valoraciones sobre la belleza plástica “... estuvieron atravesadas por la idea de que lo artístico pertenece a la esfera de lo bello (y de las Bellas Artes), tal como lo entendía la estética idealista” (Bovisio & Penhos, 2010a: 34). Así lo consideraron Eduardo Schiaffino, José León Pagano y Julio Payró, quienes completaron su formación en Europa; adquirieron allí modalidades técnicas y expresiones que luego importaron al país y plasmaron en sus artículos.

Todos los historiadores analizados en esta investigación coincidieron en su intención de consolidar el arte nacional. Eduardo Schiaffino desde su actuación en los debates del Ateneo y en la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes –entidades que crearon las primeras instituciones artísticas, el primer museo y los salones inaugurales– fortaleció el ámbito plástico con el objetivo de desarrollar, posicionado desde un pensamiento evolucionista, el grado de civilización y de progreso que creyó encontrar en el extranjero. Ideas que también se trasladaron a las becas y a las distinciones que otorgó.

Schiaffino, asimismo, transmitió estas nociones desde la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes, función que llevó adelante entre los años 1896 y 1910. En la conformación inicial de sus salas se puede evidenciar una selección de obras europeas que muestra el gusto de los coleccionistas de la época, dado que sus primeros materiales provinieron de donaciones particulares. Este museo signó las bases de lo que sería el arte argentino con una fuerte influencia de las producciones europeas. Surgido de la necesidad de mostrar al país la empresa que se gestaba en aquella época, albergó en sus instalaciones una gran colección, aún expuesta, que se ajustó al canon europeo. Entre ellas, la escuela francesa, italiana y española, lo que constituye una “toma de posición” frente al objeto patrimonial en términos de Diana Wechsler

(2010), una acción política que se corresponde con los propios intereses y que excluyó las realizaciones que no se correspondieron con el perfil de la institución.

Resulta igualmente significativa la misión que esta figura desempeñó en la expresión y la circulación de ideas referidas al arte en la Argentina, nociones que quedaron plasmadas en sus artículos publicados como corresponsal de *El Diario*, el diario *La Nación* y la revista *La Biblioteca*, así como en sus escritos sobre *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1910) y en *La pintura y escultura en Argentina* (1933). En este, el autor incorporó a las culturas precolombinas del antiguo México y de Perú, para exaltar sus obras en comparación con las egipcias y el estilo Indo-Chino del Cambodge, tal como lo expresó Maristella Svampa (2016) en su análisis sobre el “discurso de lo autóctono”, que remite a una versión romántica de ellos y se nutre de la exaltación de las grandes culturas e imperios prehispánicos. Un proceso de glorificación del pasado que ocultó, en palabras de esta autora, al originario de “carne y hueso” aún presente en sus descendientes cuyas producciones estéticas también son invisibilizadas o desplazadas al campo de la artesanía, el folklore o la tradición.

Unos años después de la publicación de *La pintura y escultura en Argentina*, José León Pagano escribió *El arte de los argentinos* (1937-1940), en cuyo contenido se observó la autoridad que en él produjo el neoidealismo crociano y, por su intermedio, el idealismo alemán. Lo que se evidencia en el uso de los conceptos “espíritu”, “intuición”, “expresión”, “autoconciencia”, entre otros que se encuentran en el libro *Motivos de Estética* (1940). En aquel texto, el autor estudió el desarrollo del arte en el país y se refirió a una cierta evolución entre los hombres blancos y los autóctonos y, a su vez, entre aquellos venidos de España y los llegados de Italia, pensamientos estos que muestran cierto rasgo evolucionista aún presente en este historiador. De igual modo que las consideraciones sobre la existencia de pueblos adelantados en su fase del espíritu en relación con otros. También aparecen en sus textos, los conceptos de “raza” y “medio”.

Así como Schiaffino consideró la destreza práctica del indio José –a quien definió como el primer artista argentino–, en desmedro de su ideación, dado que creyó que su obra fue copia de Alonso Cano, Pagano aseveró que los originarios pudieron crear pinturas y esculturas por medio de intuiciones; sin embargo, no llegaron a desarrollar la arquitectura, pues esta era, a su entender, ciencia, razón y cálculo. De acuerdo con este autor, el nativo solo habría alcanzado a colaborar manualmente en la edificatoria, pero no habría llegado a producir planos ni a proyectar edificios. Tampoco los entendió como figuras individuales y geniales, conceptos que aplica a los artistas europeos, sino como anónimos artesanos.

Al igual que Schiaffino, en Pagano se advierte una exaltación de las culturas mexicanas y peruanas prehispánicas en contraposición de las argentinas. Por eso, la única cultura que Pagano exaltó fue la de los diaguitas por su proximidad con los incas, mientras que desmereció a las demás comunidades autóctonas del país en comparación con estas. De todos modos, cuando

habló de esas etnias lo hizo en términos de “pueblos primitivos”, portadores de un instinto de lo bello que los asemejó a los animales. Y dado que el “arte primitivo” se encuentra apegado al objeto y no a su capacidad de simbolización –aspecto que Pagano consideró como rasgo fundamental del Arte entendido con mayúsculas–, no entendió dentro de esta definición a estas creaciones. Las ideas de este historiador se difundieron en el diario *La Nación*, en los cursos de estética que dictó en la Universidad de Roma, en las conferencias que pronunció en la Argentina, España e Italia, en la práctica de la docencia tanto en el país como en Italia, en la Academia de Bellas Artes de Florencia. Además, se desempeñó en la función pública como Director de Artes Plásticas del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación en el año 1939.

Como “primitivos actuales” se refirió Payró en su *Historia gráfica del arte universal* (1956) a las culturas autóctonas de América, África y Oceanía. Consideró a estas comunidades como bárbaras y salvajes, cuestión que resulta extraña si se tiene en cuenta que el texto fue escrito a mitad del siglo XIX. El libro presenta conceptos como el de “grados de evolución” o el de “civilización” y “barbarie” que fueron propios del siglo anterior.

Basado en esos preceptos, destacó Payró de los creadores “primitivos” su necesidad de rodearse de objetos artísticos por el puro amor del “arte por el arte”, de su “voluntad de forma”, expresión esta que demuestra la influencia de Alois Riegl en sus consideraciones. Similar impulso por el arte advirtió en el hombre prehistórico al que definió como un “cazador-artista” y destacó de él su poder de síntesis y de estilización. Del modo en que calificó a estas culturas se puede advertir una inclinación por sus gustos personales como pintor formado en Europa en pleno germen de las vanguardias históricas y se hallan también presentes los postulados de Wilhelm Worringer sobre la inclinación histórica hacia la abstracción en las distintas culturas. Un recorrido por su producción pictórica lo demuestra.

Sus años de formación en Europa en la pintura y en la teoría del arte lo vincularon con las creaciones modernas y con los postulados de Riegl, Heinrich Wölfflin, Worringer y de la filosofía alemana. Esta experiencia fue la que no le permitió mirar con otros ojos a las producciones autóctonas. Demuestra su inclinación eurocentrista la manera en que estructuró la *Historia gráfica...* que, como se mencionó, fue encargada por la Editorial Codex y se estructuró en capítulos de los cuales quince dedicó al arte europeo.

Sus ideas y sus formas de interpretar los objetos estéticos de las culturas originarias del país circularon, además, en otros escritos y podrían haber integrado las numerosas conferencias y cursos que dictó en el extranjero y en el interior. Como se expresó anteriormente, su figura fue requerida por el ámbito académico y por la prensa. Fue convocado por la Universidad de Michigan y la de Montevideo, fue profesor de Historia del Arte en la Academia Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón entre los años 1939 a 1943, dictó cursos en el Ateneo Filosófico y en el Colegio Libre de Estudios Superiores, fomentó la actividad de jóvenes artistas

desde los cargos públicos que ocupó en el Directorio del Fondo Nacional de las Artes y en la Academia Nacional de Bellas Artes, además de sus participaciones en las revistas *Sur* y *Qué*, y en el diario *La Nación*. Igualmente, significativa resultó su gestión para la creación de la titulación en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Payró destacó de la Argentina la cerámica funeraria y religiosa de la cultura diaguita-calchaquí. Señaló además los monolitos labrados de Tafí y las urnas de diseños coloridos y geométricos de Santa María, pero de las producciones del resto de los pueblos autóctonos, no emitió palabras.

Este vacío en la escritura del autor se relaciona con el escaso valor que otorgó a estas creaciones en la formación del arte argentino, tal como quedó demostrado cuando enfatizó la importancia de la inmigración en la constitución del ámbito plástico. Afirmó que, desde las técnicas, el estilo, la factura, la composición y demás factores expresivos de las obras, lo que se produjo en el siglo XIX en el país presentó raíz europea. Minimizó con ello a los artistas que fueron influenciados por las creaciones autóctonas, entre ellos a la corriente nacionalista de Ricardo Rojas y de Ángel Guido, además de opacar las producciones de los descendientes de esas culturas contemporáneas al pensador.

La relevancia de aquellas tradiciones extranjeras en la Argentina fue asimismo remarcada por Ángel Osvaldo Nessi en su escrito sobre la *Situación de la pintura en Argentina* (1956). En este expresó que la pretensión de crear un arte americano autóctono en el Río de La Plata surgió del doble prejuicio de pensar, por un lado, que una determinada región debe producir una cultura *sui generis* por influjo del medio, y, por otro, de sobreestimar las posibilidades de un sustrato étnico que, si bien para algunos casos resulta decisivo, para otros es insignificante.

En consideración de Nessi, las ideas venidas de Europa, su literatura y su plástica, sobre todo su “sangre inmigrante”, resultaron tan numerosas que, a su entender, poco importó en el país la esencia indígena. Así lo indicó en sus reflexiones sobre el arte argentino en las que problematizó las nociones en boga en los debates de la época, tales como “tradición”, “indigenismo” y “eurindia”. Por esto afirmó que, dado el contexto de renovación vigente en aquel momento, el sentido de la tradición carecía de significado. Según Nessi, una postura indigenista frente al arte resultaba regresiva, normativa y pragmática.

Este pensador consolidó el arte platense al apoyar a los grupos Sí y MAN (Movimiento de Arte Nuevo), expresiones del arte nuevo que él fomentó en el espacio creativo de la ciudad. Hacia esa empresa dirigió su accionar como director del Museo Provincial de Bellas Artes y sus modificaciones en el interior de los programas de estudio en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Se debe además a esta figura la creación de la carrera de Historia del Arte, el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano y su primer *Boletín De Arte*.

Sus ideas quedaron materializadas en los numerosos trabajos que escribió, *El Diccionario temático de las artes plásticas en La Plata* (1982) resulta uno de los más significativos.

Entre sus concepciones, se advierte la herencia clásica legada de su maestro Arturo Marasso, y la propuesta de renovación vinculada al pensamiento de José Ortega y Gasset y de Héctor Cartier.

Su accionar en beneficio de los artistas platenses, su extensa actuación en la docencia e investigación, su participación en los Institutos de Estudios Artísticos y de Historia del Arte Argentino y Americano y en la dirección del Museo Provincial de Bellas Artes, demuestran su interés y su rol protagónico en la innovación del arte en la ciudad, así como también su vinculación con los sectores de poder que lo ubicaron en dichos lugares.

La contribución que Nessi legó a la disciplina por medio de sus investigaciones en crítica, metodología, historia y teoría del arte, difundidas en ámbitos académicos, resulta enriquecedora para la historia del arte. En ellas, el aporte de los grupos autóctonos para la constitución del ámbito plástico argentino fue descalificado y opacado.

Un planteo diferente de los anteriormente analizados lo constituyen las historiadoras del arte María Alba Bovisio y Marta Penhos, quienes en la actualidad reflexionan de manera crítica sobre el tratamiento que el ámbito artístico otorgó a las realizaciones de los pueblos originarios. Señalan estas investigadoras la funcionalidad de la disciplina como constructora de otredades, en tanto reprodujo en sus textos la visión occidental sobre estas comunidades que los mostraron como salvajes y bárbaros o exóticos, según el caso. Tal como lo expresó Joaquín Ponzinibio en su estudio acerca del rol que ocuparon la pintura y la fotografía en la constitución de la imagen de las culturas nativas como un peligro que sirvió en los ingenios forestales del Chaco, para justificar la violencia que se ejerció sobre ellos.

En el caso de Marta Penhos, se analizaron en esta tesis aquellos artículos que refirieron al modo en que el campo plástico fue utilizado por los intereses del Estado para conformar un imaginario de la nación argentina que excluyó a los grupos autóctonos por entenderlos un riesgo para el país.

De María Alba Bovisio, se pueden destacar sus consideraciones sobre la distinción entre el arte y la artesanía, dicotomía que a su parecer oculta los intereses que los agentes de circulación, producción y consumo ponen en juego en esta disputa. Bovisio afirmó que esta separación resulta útil a los fines del mercado que distingue a los objetos artísticos sobre los artesanales arrojando a los realizadores de este último ámbito a la marginalidad y a la pobreza.

Ambas autoras plantean la importancia de incluir estos objetos en la esfera visual para revalorizarlos desde su producción estética y simbólica, no solo manual. Afirman también necesaria una apropiación de estas creaciones desde la Historia del Arte para construir otro relato sobre lo “indígena” que, por una parte, se aborde con categorías específicas del campo, y,

por otra, les dé lugar a las voces de sus protagonistas para la reconstrucción de la teoría escrita sobre sus funciones, usos, técnicas y sentidos.

Por lo anteriormente descrito se ha propuesto en esta tesis, una reflexión sobre el discurso que se sostuvo desde la Historia del Arte sobre las producciones artísticas de las culturas autóctonas del territorio para generar uno nuevo que valore y exalte sus realizaciones, del pasado y del presente, con nociones propias que enriquezcan los estudios antropológicos ya efectuados de estos objetos; y que, a la vez, exponga que esa construcción discursiva, sus descalificaciones y sus exclusiones sirvieron también para invisibilizar a sus creadores acorde a cada paradigma canónico de época. Ideología que a su vez consolidó a los historiadores del arte en los roles que ocuparon, legitimándolos y legitimándose con ellos.

De acuerdo con lo expresado por Bourdieu, estos teóricos ocuparon importantes funciones dentro del espacio disciplinar, se encargaron de la dirección de grandes museos o institutos de investigación, sus ideas fueron publicadas por diferentes editoriales, ejercieron roles institucionales en la docencia académica y en la divulgación de información, dictaron cursos y seminarios en distintos ámbitos, participaron además de diferentes medios de comunicación, conservando las vidas y las obras de los artistas que incluyeron en sus expresiones. Fue desde esos sitios que sus ideas circularon y conformaron una teoría del arte exclusiva de ciertos creadores y realizaciones que, de haber incorporado positivamente a las producciones de los pueblos originarios, habría conformado una historia del arte argentina enriquecida en la diversidad y libre de prejuicios etnocéntricos dada la autoridad que estos teóricos tuvieron.

Desandar la conformación de esta disciplina y desnaturalizar lo obvio permitirá construir una historia del arte amplia y equitativa con todas las creaciones que emergen de los distintos grupos sociales y étnicos del país. Cuestión que se plantea como un desafío que deberá necesariamente incluir todas las voces y obras producidas, pero, a su vez, como una posibilidad de saldar la deuda pendiente hacia los creadores relegados por la escritura académica. Brindar el espacio negado a los protagonistas para que en conjunto construyan un nuevo relato sobre sus propias creaciones y cosmovisiones del mundo.

## Bibliografía citada y consultada

- Acha, Juan; Adolfo Colombres y Ticio Escobar ([1991] 2004), *Hacia una teoría del arte americano*, Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Baldasarre, María Isabel (2006), "Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina", *Anais do Museu Paulista*, História e Cultura Material, Universidad de SÃO Paulo, pp. 293-322.
- Berger, John (2010), *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gilli.
- Bourdieu, Pierre (1990), *Sociología y Cultura*, México: Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (2003), *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Argentina: Aurelia Rivera.
- Bovisio, María Alba (1991), "Artesanía rural: Continuidad histórica del patrimonio cultural o estrategia de supervivencia", en *Ciudad/Campo en las Artes en América Latina. Terceras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Centro Argentino de Investigadores de Arte, Universidad de Buenos Aires, pp. 38-47.
- Bovisio, María Alba (1994), "Reconstrucción de una identidad: metodología para el análisis de modelos cognitivos andinos en la plástica precolombina argentina", en *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 925-938.
- Bovisio, María Alba (1995), "Imágenes privadas, poderes públicos: entre templos y amuletos", en *Las artes entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia del Arte*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Universidad de Buenos Aires, pp. 24-37.
- Bovisio, María Alba (1998), "Procedimientos analógicos en el arte del N.O. Argentino Prehispánico", *Revista del Área Artes*, N.º 2, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 7-14.
- Bovisio, María Alba (1999), "¿Qué es esa cosa llamada arte... 'primitivo'? Acerca del nacimiento de una categoría", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia del Arte*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, pp. 339-350.
- Bovisio, María Alba (2002), *Algo más sobre una vieja cuestión: "ARTE" ¿vs? "ARTESANIA"*, Buenos Aires: Fundación para la Investigación del Arte Argentino.
- Bovisio, María Alba (2004), "Olvidar la belleza, buscar el sentido (rescate crítico de la Teoría del Arte para el estudio del Arte Prehispánico)", *VI Jornadas de Estudios e Investigación*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 1-14.

- Bovisio, María Alba (2008), “En busca de una estética precolombina”, en *II Simposio Internacional de Estética: “Estéticas Americanas”*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 1-14.
- Bovisio, María Alba y Marta Penhos (2010a), “La invención del arte indígena en la Argentina”, en *Arte Indígena. Categorías, prácticas, objetos*, Facultad de Humanidades de Catamarca, Colección Contextos Humanos: Encuentro Grupo Editor, pp. 17-53.
- Bovisio, María Alba y Marta Penhos ([2008] 2010b), “Capítulo 20: Arte, herencia y latinidad: una mirada desde la Argentina”, en *A Latinidade da América Latina*, Sao Paulo: Aderaldo & Rothschild, pp. 411-434.
- Bovisio, María Alba (2011), “Arte indígena argentino: naturaleza y cosmovisión”, en *Arte indígena en tiempos del Bicentenario*, Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación, pp. 9-25.
- Bovisio, María Alba (2012), “La metáfora como principio estético en el arte prehispánico del noroeste argentino”, *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi*, Ciencias Humanas, 7, (1), Brasil.
- Canakis, Ana (2009), *Schiaffino*, Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Arte.
- Canale, Godofredo E. J. (recop.). (1982), *La Evolución del Gusto Artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires: Editorial Bellas Artes.
- Candi, Néstor (1977), “Arte precolombino y metalurgia: algunas reflexiones acerca del Disco de Lafone Quevedo”, *Boletín*, N.º 1, año 1, La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 24-32.
- Castoriadis, Cornelius (2006) *Una sociedad a la deriva, entrevistas y debates (1974-1997)*. Katz Editores.
- Chang Rodríguez, Eugenio (2009), “José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo”, *América sin nombre*, N.º 13-14, Revisiones de la Literatura Peruana, España: Universidad de Alicante.
- Corcuera, Ruth (2010), “La cultura del monte en el este catamarqueño”, *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 113-126.
- Cordero, Silvina; Sergio Moyinedo y Daniel Sánchez (1993), “Análisis de una colección de cerámica erótica mochica. Modos de abordaje y aproximación iconográfica”, *Boletín de Arte*, N.º 10, año 15, La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 88-97.
- Croce, Benedetto (1947), *Breviario de Estética* (trad. José Sánchez Rojas), Buenos Aires: Espasa-Calpe.

- De Orellana Sánchez, Juan Carlos (2004), “José Sabogal Wiesse. ¿Pintor Indigenista?”, *CONSENSUS*, Año 8, N.º 9, Perú: Universidad Femenina del Sagrado Corazón.
- Escobar, Ticio ([1993] 2015), *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Buenos Aires: Edhasa.
- Ferrater Mora, José (1979), *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Gadamer, Hans Georg (1996), *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós.
- García Canclini, Néstor ([1979] 2006), *La Producción Simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*, México: Siglo XXI Editores.
- Giunta, Andrea (2001), *Vanguardia, Internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós.
- Gombrich, Ernst ([1950] 2004), *Historia del Arte*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2010), “Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la argentina (1900-1920)”, en *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 39-52.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1989), *Lecciones sobre la estética*, Madrid: Akal.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1964), *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* Tomo I (trad. José Gaos), Buenos Aires: Revista de Occidente.
- Herrero Ducloux, Juan Cristian y Elizabeth Sánchez (1985), “Los suplicantes del Museo de La Plata”, *Boletín*, N.º 7, año 9, La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp.37-60.
- Kusch, Rodolfo (1995), “Anotaciones para una estética de lo americano”, *Boletín de Arte*, N.º 11, año 15, La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 96-121.
- Lazzari, Laura; Claudia Olivieri, Alicia Rebrij y Irma Zurita (2015), “‘El arte otro’. Una reflexión acerca de las relaciones con el semejante”, en *IX Congreso Argentino de Salud Mental: Cuerpo y subjetividad*, Buenos Aires.
- Malosetti Costa, Laura ([2001] 2007), *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Malosetti Costa, Laura (2010), “Las instituciones y el arte en el centenario”, *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 53-63.
- Marcuse, Herbert (1994), *Razón y revolución* (trad. Julieta Fombona de Sucre), Barcelona: Altaya.
- Mariátegui, José Carlos (1926), “Editorial. Presentación de ‘Amauta’”, *Amauta*, N.º 1, Lima.
- Morzilli, Elida y Daniel Sánchez (2007), “Entre lo internacional y lo nacional (1947-1964)”, en Silvio Oliva Drys (comp.), *Dirección de Artes Visuales y Museo Provincial de Bellas*

- Artes. 85 años. Muestra Aniversario. 1922/2007*, La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.
- Muñoz Cobeñas, Leticia (1987), *Arte Indígena Actual. Historia, problemas y perspectivas*, Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- Negri, Tomás; Eduardo González Lanuza y José Luis Romero (1976), *Julio E. Payró*, Serie Estudios, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1956), *Situación de la pintura en argentina*, La Plata, Buenos Aires.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1968a), *Técnicas de investigación en la Historia del Arte*, Buenos Aires: Editorial Nova.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1968b), “El arte argentino (1880-1930)”, *Revista de la Universidad*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 299-312.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1970a), “El método iconográfico en la Historia del Arte”. Escuela Superior de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp.1-13.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1970), “El arte en La Plata y su resonancia nacional”, Conferencia pronunciada en el Centro de Arte INTEGRÁ, La Plata, Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-18.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1977), “La crítica argentina”, *Boletín*, N. ° 1 - año 1, La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 9- 17.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1980), “Autonomía y dependencia artísticas: influencia internacional en el arte de las comunidades”, *Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, N. ° 4 - año 4, La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 7-12.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1982), *Diccionario Temático en las Artes en La Plata*, La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1983), “En torno a la crítica. (Apuntes personales)”, *Boletín*, N. ° 5, año 7, La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1984), “La computadora y las artes”, *Boletín*, N. ° 6, año 8, La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp.25-74.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1985), “Historiografía de las artes plásticas”, *Boletín*, N. ° 7, año 9, La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

- Nessi, Ángel Osvaldo (1988), “El arte popular en la argentina”, *Boletín*, N. ° 8, año 10, La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 7-46.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1988), *Emilio Pettoruti: Un clásico en la vanguardia*, Buenos Aires: Estudios de Arte.
- Nietzsche, Friedrich (1997), *Así habló Zaratustra* (trad. Andrés Sánchez Pascual), Barcelona: Altaya.
- Olivera, Elena (2005), *Estética: la cuestión del arte*, Buenos Aires: Ariel Filosofía.
- Ortega y Gasset, José ([1925] 2005), “La deshumanización del arte”, *La deshumanización del arte y otros ensayos*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Pagano, José León ([1937] (1981), *El arte de los argentinos*, Buenos Aires: Goncourt.
- Pagano, José León (1940), *Motivos de Estética*, Buenos Aires: El Ateneo.
- Panofsky, Erwin (1979), *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza Editorial.
- Payró, Julio E. (1946), *Arte y artistas de Europa y América*, Buenos Aires: Editorial Futuro.
- Payró, Julio E. (1956), *Historia Gráfica del Arte Universal. Desde los orígenes hasta nuestros días en Europa, América, Asia, África y Oceanía*, Buenos Aires: Editorial Codex.
- Payró, Julio E. (1978), *23 Pintores de la Argentina. 1810-1900*, Buenos Aires: Eudeba.
- Payró, Julio E. (1980), *El estilo del siglo XX*, Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Penhos, Marta (1993), “Indios de salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional” [1911-1945]”, en *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Universidad de Buenos Aires, pp. 23-30.
- Penhos, Marta (1997), “Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición de Saint Louis”, en *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Universidad de Buenos Aires.
- Penhos, Marta (1999), “Representación e identidad comunitaria. Calfucurá y Bibolini frente a 25 de mayo”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Universidad de Buenos Aires, pp. 339-350.
- Penhos, Marta (1999), “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Serie Archivos del Centro argentino de Investigadores de Arte 2, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, pp. 111-162.
- Penhos, Marta (2016), “Las fotografías del Álbum de Encina, Moreno y Cía. (1883) y la construcción de la Patagonia”, *Revista Huellas. Búsquedas en arte y diseño*, N. ° 9,

- Dirección de Investigación y Desarrollo, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 65-80.
- Radovanovic, Elisa (2010), “Nuevas perspectivas en las artes aplicadas argentinas. 1905-1915”, en *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 127-141.
- Ratto, Cristina Elena (1993), “Los pueblos misioneros de la antigua provincia jesuítica del Paraguay. Utopía de convivencia y trazados urbanos en la América Colonial”, *Boletín de Arte*, N.º 10, año 15, La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 98-113.
- Rojas, Ricardo (1924), *Eurindia*, Buenos Aires: La Facultad.
- Rojas, Ricardo ([1930] 1953), *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires: Losada.
- Schávelzon, Daniel y Beatriz Patti (1993), “Los intentos por la creación de una estética nacional. La obra inicial de Héctor Greslebin (1915-1930)”, *Boletín de Arte*, N.º 10, año 15, La plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 12-33.
- Schenone, Héctor (2010), “La exposición artística del centenario”, en *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 19-26.
- Schiaffino, Eduardo [1926] (1999), *Recodos en el sendero*, Buenos Aires: Editorial El Elefante Blanco.
- Schiaffino, Eduardo (1933), *La pintura y la escultura en Argentina*, París: Le Livre Libre.
- Schwartz, Jorge (2002), *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Segovia, Natacha (s/f), “Ángel Osvaldo Nessi”, Apunte de Cátedra. Historiografía del Arte III, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Steimberg, Oscar y Oscar Traversa (1997), *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires: Editorial Athuel.
- Svampa, Maristella ([1994] 2010), *Civilización o Barbarie. El dilema argentino*, Buenos Aires: Taurus.
- Svampa, Maristella (2016), *Debates Latinoamericanos. Indianismo, desarrollo, dependencia y populismo*, Buenos Aires: Edhasa.
- Taine, Hipólito (1945), *Filosofía del arte*, Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Terán, Oscar ([2008] 2012), *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Terán, Oscar (1987), *Positivismo y nación en la Argentina*, Buenos Aires: Puntosur
- Traba, Marta (1970), *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950-1970*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Wescher, Diana (2010), “Exposiciones de Arte Latinoamericano: la (falsa) totalidad”, en Josu Larrañaga Altuna (ed.), *Arte y Política. Argentina, Brasil, Chile y España (1989-2004)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Colección Imagen, comunicación y poder.

Worringer, Wilhelm ([1907] 2008), *Abstracción y naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo*, México: Fondo de Cultura Económica.

## Fuentes electrónicas

Baldasarre, María Isabel (2013), “Museo universalista y nacional. El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires”, *Revista Contra corriente*, 10 (3), North Carolina State University, Department of Foreign Languages & Literatures, pp. 255-278 [en línea]. Recuperado de: <<http://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/3615>>.

Gentile Lafaille, Margarita (2011), “El Alero de los Jinetes: iconografía e historia de sus representaciones rupestres (Cerro Colorado, Córdoba, República Argentina)” [en línea]. Recuperado de: <<http://www.rupestreweb.info/alero.html>>.

Kojève, Alexandre (1982), *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, Buenos Aires: Pléyade, pp. 1-37 [en línea]. Recuperado de: <<https://aeromodelismovolarlibremente.files.wordpress.com/2017/06/la-dialectica-del-amo-y-el-esclavo-en-hegel-alexandre-kojeve.pdf>>.

Lander, Edgardo (2000), “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntrico”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), pp. 4-23 [en línea]. Recuperado de: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>>.

Malosetti Costa, Laura (1999), “Eduardo Schiaffino: la modernidad como proyecto”, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 1-23 [en línea]. Recuperado de: <[http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/malosetti\\_buenosaires.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/malosetti_buenosaires.pdf)>.

Malosetti Costa, Laura (2013), “Arte e Historia en los Museos. Nuevos desafíos”, *La Revista del Plan Fénix*, Año 4, N.º 4, Buenos Aires: Plan Fénix, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, pp. 60-67 [en línea]. Recuperado de: <<http://www.vocesenelfenix.com/content/arte-e-historia-en-los-museos-nuevos-y-viejos-desaf%C3%ADos>>.

Mariátegui, José Carlos (2007), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [en línea]. Recuperado de: <<https://lahistoriadeldiablo.wordpress.com/2013/12/01/jose-carlos-mariategui-obras-completas-descargar-libros/>>.

- Martínez Álvarez, Maximiliano (2013), “Catálogo de calcos de Eduardo Schiaffino en el MNBA, 1905”, Buenos Aires: Centro de Arqueología Urbana, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires [en línea]. Recuperado de: <<http://www.iaa.fadu.uba.ar/cau/?p=4135>>.
- Muñoz, Miguel Ángel (1992), “Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas” [en línea]. Disponible en: <<http://www.caia.org.ar/docs/26-Mu%C3%83%C2%B1oz.pdf>>.
- Museo Nacional de Bellas Artes (s/f), “Historia”, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes [en línea]. Recuperado de: <<https://www.bellasartes.gob.ar/>>.
- Ponzinibio, Joaquín (2014), “Estereotipos en la imagen del indígena chaqueño. Un pasaje de la pintura a la fotografía”, *Boletín de Arte* (14), La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 73-81, [en línea]. Recuperado de: <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/issue/view/9>>.
- Sosa, Norma (2006), “Tehuelches en la Feria de Saint Louis”, *Revista Tefros*, 4 (2) [en línea]. Recuperado de: <<http://www.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/tefros/article/view/133>>.
- Suárez Guerrini, Florencia (2010), “A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del MAN y sus repercusiones”, *Boletín de Arte*, La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 117-147 [en línea]. Recuperado de: <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/boa/Boa-12.pdf>>.
- Télam (2014), “Se completa la restitución de los restos de Inacayal a las comunidades indígenas de Chubut” (7 de diciembre de 2014), Télam [en línea]. Recuperado de: <<http://www.telam.com.ar/notas/201412/88005-incayal-restitucion-restos-comunidades-indigenas-de-chubut.html>>.
- Vargas Soler, Juan Carlos (2009), “La perspectiva decolonial y sus posibles contribuciones a la construcción de Otra economía”, *Otra Economía, Revista Latinoamericana de Economía Social y Solidaria*, 3 (4), Brasil: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, pp. 46-65 [en línea]. Recuperado de: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/otraeconomia/article/view/1124/303>>.