

Libros de **Cátedra**

# Entre libros y retratos

Figuras y escenarios en la historiografía del arte

Rubén Ángel Hitz, Federico Luis Ruvituso  
y Juan Cruz Pedroni (coordinadores)

FACULTAD DE  
BELLAS ARTES

**S**  
sociales

  
**Eduulp**  
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

# **ENTRE LIBROS Y RETRATOS**

## FIGURAS Y ESCENARIOS EN LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE

Rubén Ángel Hitz  
Federico Luis Ruvituso  
Juan Cruz Pedroni  
(coordinadores)

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

  
**Eduulp**  
EDITORIAL DE LA UNLP

# Índice

**Introducción** \_\_\_\_\_ 5

## **Capítulo 1**

*Las pinturas y la crítica de arte en el Romanticismo alemán* \_\_\_\_\_ 8

*Delfina Eskenazi*

## **Capítulo 2**

J.M.W. Turner y el debate sobre el arte moderno inglés \_\_\_\_\_ 22

*Daniela Belén Leoni*

## **Capítulo 3**

La fealdad y su relación con lo cómico \_\_\_\_\_ 29

*Viviana Rossetti y Andrea Nuñez*

## **Capítulo 4**

La figura de Paul Gauguin, entre el *Diario íntimo* y la historiografía \_\_\_\_\_ 47

*Maica Bravo*

## **Capítulo 5**

Ángel Guido y el concepto moderno de la Historia del Arte \_\_\_\_\_ 58

*Natacha Valentina Segovia y María Silvia Cobas Cagnolati*

## **Capítulo 6**

Sociología del arte: diálogos entre la iconología y la sociología \_\_\_\_\_ 78

*Rubén Ángel Hitz*

## **Capítulo 7**

Conceptualizaciones artísticas en el pensamiento de Ángel O. Nessi \_\_\_\_\_ 90

*Jorgelina Araceli Sciorra*

## **Capítulo 8**

Una historia telemática del arte \_\_\_\_\_ 105

*Lucía Álvarez*

## **Capítulo 9**

La historia del arte y el culto a los libros \_\_\_\_\_ 116

*Federico Luis Ruvituso y Juan Cruz Pedroni*

**Los/as autores/as** \_\_\_\_\_ 127

# Introducción

Este libro de cátedra presenta una colección de escritos acerca de corrientes epistémicas, escenas de discusión y momentos clave en las trayectorias de la Historia del Arte. Realizados por docentes de la cátedra de Historiografía del Arte I, II y III, y por investigadores de la Facultad de Bellas Artes, los trabajos proponen distintas entradas metodológicas a la historia de la historiografía artística, un área de especialización que, si por un lado encuentra su productividad en el marco disciplinar de la Historia del Arte, por el otro surge de un diálogo necesario con otras regiones aledañas de la investigación histórica, como lo son la historia intelectual, la historia de las ideas y la de los medios de comunicación.

La colectánea incluye asimismo una selección de trabajos finales producidos por alumnas de las materias Historiografía del arte I y II. Para la aprobación de la asignatura, los alumnos y alumnas deben elaborar un ensayo de revisión historiográfica a partir de la conformación de un corpus acotado de fuentes escritas. Sobre esa base, las versiones que se ofrecen al lector consisten en una reelaboración realizada en miras a esta publicación, con la asistencia de los respectivos docentes.

De este modo, el volumen comienza con el análisis del concepto de crítica de arte en el círculo romántico de Jena, objeto de estudio del trabajo realizado por Delfina Eskenazi. El capítulo pone el foco en el diálogo *Las pinturas*, publicado originalmente en la revista *Athenaeum*, para extender su mirada hacia una genealogía de las ideas estéticas que pulsaron el Romanticismo Alemán y hacia la formalización del concepto de crítica formulada por el filósofo Walter Benjamin en su tesis de doctorado. Por otra parte, el segundo capítulo, a cargo de Daniela Leoni, se retrotrae a la Inglaterra del siglo XIX para profundizar una parte central del célebre debate en torno a la obra de Turner y al papel clave que desempeñó John Ruskin en la defensa del paisajista inglés. El texto se centra particularmente en el intercambio intelectual entre Ruskin y John Eagles, detractor del arte moderno que cruzó acaloradas palabras con el crítico inglés sobre el valor de la pintura de Turner.

Sobre estos debates románticos y modernos entre Alemania e Inglaterra, el tercer trabajo a cargo de Andrea Nuñez y Viviana Rossetti recupera, especialmente, el infaltable capítulo franco de la historiografía del arte, centrado, en esta oportunidad, en los conceptos de lo cómico y lo feo a partir de las obras de Victor Hugo, Karl Rosenkranz y Baudelaire. Los tres autores, desde muy diferente rúbrica, exponen sus ideas sobre lo bello y lo sublime al tiempo que inauguran las categorías de lo feo y lo cómico en tanto ejes centrales de la reflexión estética.

Por otro lado, continuando en territorio francés, el recorrido trazado por Maica Bravo en el cuarto capítulo se propone desmontar los mitos construidos en torno a la figura de Paul Gauguin: un largo proceso que empieza con los escritos del mismo artista y que encuentra a sus primeros denunciantes en la historiografía del arte *crítica* de mediados del siglo XX. Para ello, Bravo rescata algunas intervenciones polémicas que en el trabajo se ponen en relación con el *Diario íntimo* de Paul Gauguin y con los avatares de su transmisión editorial. Así, la pesquisa rescata marcas que le permitirán a la autora una lectura del libro *a contrapelo* de la historia.

Estos primeros enfoques historiográficos que apuntan a la lectura y al microrrelato dan paso, a partir del quinto capítulo, a consideraciones generales sobre perspectivas y autores que consolidaron nuevas metodologías y propuestas artístico-estéticas muy diversas. De este modo, Rubén Ángel Hitz hace un racconto por los primeros textos, publicados entre finales del siglo XIX y principios del XX, en los que aparece insinuada la posibilidad de construir una sociología del arte. A partir de las ideas de González García (1998), el periplo continúa con la evocación de los diálogos interrumpidos que la iconología y la sociología intentaron entablar en las décadas de 1920 y 1930. La publicación de las obras de Frederick Antal y de Arnold Hauser, le permiten a Hitz comprobar la consolidación de una *sociología del arte* en sentido estricto hacia 1950 para dar cuenta, finalmente, de la continuidad de esta corriente en las obras de Michael Baxandall y Svetlana Alpers que, en gran parte, lograron un fructífero maridaje entre la iconología y la sociología, superando el antagonismo disciplinar anterior. Este aporte sobre la sociología del arte da paso en el capítulo sexto al primero de dos enfoques latinoamericanos que, de cierto modo, evocan y abrazan la continuidad de las metodologías y corrientes provenientes de Europa desde dos sensibilidades casi antagónicas.

Así, se caracteriza la figura de Ángel Guido como la de un promotor cultural que desempeñó un papel central en la introducción de un concepto moderno para la Historia del Arte en la Argentina. Natacha Segovia y María Cobas Cagnolati trazan los rasgos fundamentales de la personalidad del teórico y arquitecto notable a partir de su filiación con la Eurindia de su maestro, Ricardo Rojas, pero también con el formalismo de Wölfflin y Worringer. De este modo, el capítulo sexto finaliza con un pormenorizado análisis estilístico de la casa-museo de Ricardo Rojas, construida por el propio Guido a partir de las ideas de su maestro.

El capítulo séptimo, por otra parte, esboza el perfil del historiador y crítico de arte argentino Ángel Osvaldo Nessi a partir de la enumeración de sus obras principales, su tarea como creador de instituciones y sus ideas en relación con las influencias que recibió. En este capítulo, Jorgelina Sciorra concede especial importancia al problema de lo nacional, lo nativo y lo indígena en su obra *Situación de la pintura argentina*, faceta que, al tiempo que critica abiertamente la postura de Rojas, coexistirá en la producción de Nessi con una vocación por la polémica, tanto en relación con la escena porteña como con la renovación de los lenguajes artísticos en la ciudad de La Plata. De este modo, los capítulos seis y siete recuperan dos rúbricas sobre los intensos debates historiográficos que se desarrollaron en Latinoamérica durante el siglo XX siendo los perfiles y teorías de Guido y Nessi, dos aportes clave a la comprensión de estas

tensiones que, en definitiva, se pregunta sobre el progreso, oscilando entre ideas sobre el sentimiento nacional, nativo y nuevo.

En ese sentido, el capítulo nueve recupera una propuesta del final del siglo XX en Argentina que abre los temas de una historiografía del arte reciente por un camino un tanto alejado de los debates intelectuales desarrollados anteriormente. El pasaje de los géneros de divulgación a los medios audiovisuales contribuyó a consolidar un imaginario sobre la historia del arte entre el gran público. En la década de 1990, el performer Jorge Federico Klemm tuvo un rol protagónico dentro de ese escenario, al poner en escena los capítulos de una historia del arte *abrillantada* a través de su programa de televisión *El Banquete Telemático*. Sobre este excéntrico suceso, Lucía Álvarez indaga en los textos escritos acerca de esta figura de difícil ubicación, atravesada en la construcción de su imagen por las tensiones que marcaban su estilo y su pertenencia de clase. De esta forma, la colectánea de capítulos principales termina con una apertura a pensar otros espacios y problemas que, con justa razón, pertenecen también a la historia de la historia del arte.

Finalmente, a manera de epílogo, el ensayo de Federico Luis Ruvituso y Juan Cruz Pedroni, recupera algunos lineamientos para pensar las potencias curatoriales de la historiografía del arte. A propósito de la muestra bibliográfica *Pequeña historia del arte ilustrada. Edición corregida y muy aumentada*, los autores esbozan los lineamientos principales de la investigación para la elaboración de un relato visual sustentado fundamentalmente por libros y publicaciones pertinentes a la historia del arte. Sólo a modo de cierre, se recuperan aquí algunas ideas sobre la revolución técnica iniciada por la reproducción fotográfica para los libros de historia del arte y las posibilidades metodológicas que esta nueva manera de mirar implicó para la joven disciplina. Finalmente, el opúsculo se detiene sobre la figura del historiador del arte y las maneras que este aparece caracterizado en diversos formatos impresos, siempre acompañado de sus objetos de estudio, sus obsesiones y anhelos. Una imagen cambiante que, desde el retrato de Winckelmann o la apuesta televisiva de Klemm, hasta el gesto declamatorio de Griselda Pollock ha caracterizado a los actores de una disciplina en permanente transformación.

# CAPÍTULO 1

## *Las pinturas y la crítica de arte en el Romanticismo alemán*

*Delfina Eskenazi*

### **Introducción**

El presente trabajo se centra en la fase temprana del Romanticismo alemán. Nos detendremos en la mezcla que identifica a este movimiento, en lo concerniente a la teoría y a la crítica de arte, y en el estatuto creativo que estas producciones textuales adquieren al participar del proceso iniciado por la obra. Se trata de pensar, por lo tanto, el lugar característico que este movimiento cultural ocupa en la historia de la historiografía y la crítica del arte. Analizaremos el texto *Las Pinturas*, conversación en el museo de Dresde y nos centraremos en la noción de crítica de arte que explica Walter Benjamin en su escrito temprano *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Para ello presentaremos brevemente ambos textos y el entorno de su creación.

El texto *Las Pinturas* fue escrito durante el breve auge del llamado romanticismo de Jena, y se publicó en abril de 1799 en el segundo volumen de la revista *Athenaeum*, bajo el título *Die Gemälde. Gespräch*. Según se hace constar en la edición argentina, buena parte del contenido de *Las pinturas* fue obra de Caroline Schlegel (Girón, 2007), aunque hasta fecha reciente la autoría del texto tendió a ser atribuida de manera exclusiva a August Wilhelm Schlegel. El ensayo sigue la forma de un diálogo, que si por un lado permite entrever, de manera elocuente, la dinámica grupal que caracterizó a la producción intelectual durante el romanticismo temprano; por el otro, conecta el escrito con la tradición de los diálogos sobre la pintura, como los que escribieron Lodovico Dolce y Pietro Aretino, que se remonta por lo menos hasta el Renacimiento.

El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán [*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*] fue la tesis doctoral que Walter Benjamin presentó en la Universidad de Berna en 1918. En este texto, del cual los comentaristas han remarcado su naturaleza sistemática, completamente excepcional en la obra de Benjamin (Yvars y Jarque, 1988), se estudia el concepto de crítica de arte que, en el contexto del romanticismo de Jena, es entendida menos como un juicio sobre la obra de arte que como una expansión imaginativa y hermenéutica de la misma obra. Este desplazamiento es el que se puede advertir, asimismo, en *Las pinturas*, el



texto que consideramos. Por ese motivo nos interesa el abordaje conjunto del diálogo romántico con la elucidación filosófica introducida por Benjamin.

Como introducción al estudio de este diálogo, presentaremos el contexto previo, tanto filosófico como social y cultural, así como referencias a los autores y al movimiento romántico que teorizan y reglamentan, crean y difunden; con la finalidad de poder entender sus raíces, el suelo en el que crecen y los cimientos con los que rompen.

## El contexto del Neoclasicismo y la Ilustración

El Romanticismo es un movimiento cultural que se origina en Alemania y en Reino Unido a finales del siglo XVIII; pero que logra enraizarse de distintos modos según los diversos contextos nacionales, adquiriendo matices distintivos en Francia y España. Un fundamento común de este movimiento en todos los lugares donde se desarrolla, fue la contradicción que encarnaba con la tradición clasicista predominante en la época que lo antecede y con la que siguió conviviendo paralelamente.

La Ilustración marca la cúspide de una revolución subjetiva en la que, de a poco, el sujeto es posicionado en el centro como individuo del que se desprenden todos los conocimientos. Se centra en la Razón, en el análisis científico, en estructuras lógicas que se presentan como atemporales y cerradas. La Ilustración también nace como una reacción al mundo religioso e inconmensurable, y decide estudiarlo: medirlo, recrearlo, dominarlo. El neoclasicismo puede ser entendido como un movimiento estético que viene a reflejar los principios intelectuales de la Ilustración. Procede a organizar culturalmente esta nueva era y los paisajes sociales que ella configura; siempre a partir de ejes claves como la Razón, las matemáticas, el equilibrio visual y las reglas previamente configuradas. Este movimiento toma mucha más fuerza en Francia que en otros países. Es en esta época, también, que nace la Estética como filosofía de lo bello, que tiene sus raíces más fuertes en Alemania. El pensamiento filosófico abarca gran parte de los conocimientos: no existe aún un lugar independiente para la *historia del arte*.

El énfasis de la filosofía en la Razón reacciona frente a la religiosidad imperante del Antiguo Régimen. Sus ideas animan la gestación de una nueva estructura social y se vinculan con las grandes revoluciones a las que asiste la Historia: la Revolución Francesa y la Revolución Industrial; en ese marco se crean clases sociales y nuevos estamentos de poder. Estas reconfiguraciones tienen alcances también en el espacio cultural. Una de las formas en las que se traduce son las fisuras que se empiezan a producir entonces en el sistema de la Retórica (Schantze, 1972). Dichas transformaciones serán centrales para las rupturas que el Romanticismo introducirá en el sistema de los géneros, con su apuesta a fusionarlos, desconociendo límites y jerarquías.

## Antecedentes en la teoría y la crítica de arte: Winckelmann y Lessing

La obra de Johann Joachim Winckelmann y Gotthold Ephraim Lessing, representantes de la *Aufklärung* o Ilustración, marca en cierta forma, el comienzo de la historia del arte moderna; aunque enmarcados todavía en una óptica clasicista, estos autores logran, sin embargo, abrir una grieta con respecto a lo instituido hasta el momento. A diferencia de la tradición de crónicas y biografías iniciada por Vasari, Winckelmann comienza a darle importancia a la observación directa, el estudio crítico de las fuentes, la generación de sistemas, categorías y métodos alrededor del arte. La historia del arte comienza a mezclarse con la incipiente crítica y teoría del arte. Por su parte, la figura de Lessing, con su obra *Laocoonte*, significa una ruptura con la interpretación retórica de la relación entre palabras e imágenes.

Winckelmann, intelectual alemán, comienza a interesarse por el arte griego y establece una periodización que tiene un comienzo y un final. A su vez, distingue y clasifica distintas obras en categorías. Lessing, en cambio, de forma menos sistemática, explica los límites de la escultura y de la pintura con respecto a la poesía e introduce y traslada la dimensión espacio-temporal en las artes. Ambos logran analizar el arte clásico desde perspectivas similares a la científica, es decir, en base a la comparación y la observación y a la investigación de fuentes; perspectiva muy distinta a la que se planteaba desde Vasari y su relato biográfico, de carácter casi *novelresco* (Yvars, 2004). Winckelmann representa el giro epistemológico de un pensamiento del arte en la época de la historia. Una historia moderna, que se asume ya como científica y que se propone ir más allá de la mera crónica. Su actividad analiza y descompone, observa, critica y clasifica, aproxima y compara; compone o construye un método. Pero también conserva una base metafísica. La historia del arte debe ser escrita para encontrar *la esencia del arte* (Winckelmann, 1955); de ese modo, su práctica se encuentra condicionada por la norma estética, por medio de la cual, a partir del cotejamiento de los bellos objetos, será derivada la esencia del arte y de lo bello.

Por su parte, Lessing, embanderado por la superioridad de la palabra, establece una crítica a Winckelmann y su apreciación del Laocoonte y, de ese modo, define los límites entre la pintura y la poesía, trayendo, a la actualidad de su época, un debate antiguo y luego renacentista sobre el cual habían escrito y tomado posición numerosos autores, entre ellos Leonardo. Definiendo la superioridad de la poesía por la libertad inherente a esta forma de expresión y por su capacidad para representar acciones en el tiempo, en la historia, que comenzaba a perfilarse como una temática moderna; y por la fidelidad que mantiene su representación con la realidad, Lessing deja también lugar en su argumentación para el factor imaginario, reserva un hueco para la fantasía, que cumple un rol importante para comprender lo que quiere expresar una obra y con ella, el artista.

## Contexto intelectual del Romanticismo

Seguiremos la lectura de Fernández Leost (2014) sobre el libro de Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, para acercarnos un poco al contexto intelectual en el que surge el Romanticismo como corriente paralela a todo lo anterior, pero en algún punto también como reacción y posición alternativa. El autor toma la teoría de Winckelmann, y de otros filósofos y estetas para explicar que su corpus intelectual va a diferir del de los teóricos ilustrados por agregarle una dimensión histórica y sacarlos de las regularidades y de lo geométrico de sus planteamientos, que considera abstractos y atemporales. Y aún caracterizándolos de ese modo, el autor señala que hubo, también, ilustrados que ya habían logrado marcar grietas en este pensamiento perfecto y totalmente acabado en sí mismo, entre los que recuerda a David Hume, Jean-Jacques Rousseau y Montesquieu. Contra el espíritu ilustrado, la alternativa alemana es aquella que se posiciona con el nombre de Romanticismo alemán.

Alemania no había logrado conformarse como un “Estado compacto y entretrejado” (Fernández Leost, 2014, p.4); la paz de la guerra de los Treinta Años desbordó aún más su cohesión provocando un ensimismamiento alemán y una cierta competencia elegida para con Francia, que en el campo cultural se volcó en lo científico y artístico, respectivamente. Desde lo filosófico el pensamiento alemán se sumió en un escolasticismo luterano, y desde su interior se fraguó el movimiento derivado del pietismo, una rama del luteranismo, que dio importancia a la interpretación subjetiva de las Escrituras. En este movimiento encontramos anticipado un anti-intelectualismo y una “prevalencia del ámbito sentimental como dimensión privilegiada para acceder al conocimiento” (Fernández Leost, 2014, p. 4).

Crítico de la Ilustración, el filósofo prusiano Johann Georg Hamann elabora una doctrina asistemática en la cual la vida se representa como un flujo continuo. Sus reflexiones sobre la trascendencia del lenguaje y de los símbolos e imágenes mitológicas, en tanto expresión de los misterios de la naturaleza, establecen una visión que choca contra la interpretación racional del mundo. Esta forma de abarcar la realidad y de entenderla, sentimental y contra analítica, tendrá su apogeo a fines de del siglo XVIII cuando el movimiento *Sturm and Drang* impulsado por el mismo Hamann, reúne aliados intelectuales y artistas; entre los que se contará Johann G. Herder, Johann W. Goethe y Friederich Schiller. Todos ellos defendían las percepciones subjetivas en relación al conocimiento y anticiparon los grandes momentos del Romanticismo.

Por otra parte, Immanuel Kant formula una separación ontológica entre el reino de la naturaleza y el reino del espíritu. Elabora una teoría moral para demostrar que el ejercicio autónomo de la autoridad, garantiza la existencia de la libertad a escala humana. Kant rompe con la concepción tradicional que entiende que la sabia naturaleza responde a mecanismos armónicos y equilibrados; postulando su aspecto hostil, como fuerza ciega y determinista, que pone en riesgo la posibilidad del libre albedrío. Afirma la primacía de la voluntad del ejercicio de la misma desde el sujeto; la naturaleza es algo sobre lo que el sujeto se impone, le imprime su sello, deja su huella, comprende y conoce. En estas formulaciones, se reconoce un giro hacia lo indivi-

dual, hacia lo independiente y autónomo del individuo. Esto conduce a un quiebre, una grieta en el pensamiento perfecto y completamente acabado de la Ilustración.

En Schiller, al igual que en Kant, el concepto de libertad tiene un lugar central. Fernández Leost sintetiza el *ethos* de esa actitud del siguiente modo: “el hombre debe someter la naturaleza a su antojo y su temperamento ha de crecer ante los desafíos” (Fernández Leost 2014, p. 6). En este marco de pensamiento, el arte es postulado como una instancia mediadora que puede armonizar las reglas racionales -vale decir, los mandamientos que reprimen y reducen los ámbitos de la vida- con la necesidad de la naturaleza. El poder creativo de los artistas se le aparece a Schiller como la disposición rectora del comportamiento humano y el referente desde el que lograr nuestros ideales individuales y colectivos. La creación de ideales que, por ser obra pura del el sujeto, se oponen a la naturaleza, transforma de tal modo y educa hasta tal punto, para poder convertir nuestra naturaleza en algo que posibilite conseguir y concretar un ideal aún más hermoso.

Por último nombraremos a Fichte y a Schelling, representantes del idealismo estético, cercanos al grupo de Jena. Con Fichte el individuo será quien determine su realidad, creándola tal como un artista crea un poema. El conocimiento es un instrumento provisto por la naturaleza para asegurar la acción. El autor se refiere a un espíritu grupal que guía al individual. Su obra tendrá una amplia repercusión en el romanticismo político. La síntesis en Fichte se alcanza en un plano subjetivo, el yo particular se impone sobre la materia y crea el ideal. En Schelling, se da en la realidad, la reunificación del conocimiento a través del arte. La mirada estética en Schelling funciona como instrumento para acceder al conocimiento; el arte proporcionaría, entonces, la pauta para todo hecho sensible. El artista es quien como hombre es más consciente de sí, que la naturaleza, que es inconsciente de sí misma. Por ello, en el arte se valora lo cuasi fotográfico, aquello de lo que el hombre es consciente pero también se le escapa, la *copia* de la naturaleza que le exige plasmar lo que ve pero también lo que no. Es esto último, lo que la dota de vida, de conocimiento, y lo que dentro de su teoría rompe con la moda ilustrada.

Goethe es otro ícono de la época, no solo por la temática de su famoso *Wilhelm Meister* – obra que será reseñada por Friederich Schlegel en la revista *Athenaeum*- sino por las transiciones que se pueden observar en la novela como género literario; de una descripción científica o un fragmento de prosa, se pasa a pasajes extáticos, líricos y poéticos, para retornar nuevamente a lo anterior. La función de la obra de arte entonces no era copiar la naturaleza existente o estipulada sobre ella, sino superarla, derribar convenciones tradicionales y liberar al ser humano de las reglas que lo aprisionan. Esta es la filosofía estética que precede, y habita en paralelo con el romanticismo incipiente. En ella podemos detectar gran cantidad de componentes que tomará la corriente sobre la que nos centraremos. Pero no debemos olvidar que es una reacción a su tiempo y contexto. Una alternativa pautada.

## Las pinturas en el marco del Romanticismo alemán

El romanticismo en Alemania surge como una combinación entre lo literario y lo filosófico relacionado con el idealismo kantiano. Rechazando la razón ilustrada, se embanderan con la búsqueda del sentimiento, reivindican el genio creador y la idea de que el lenguaje condiciona la estructura mental. Las lenguas como instituciones, la antigua retórica, las formas del discurso: si bien estas estructuras comienzan a ser criticadas, por otro lado el lenguaje se reivindica, como soporte posible de una identidad. De ahí la importancia que asume lo literario, en particular la poesía, en esta época.

Lo que nos interesa sobre todo, es el material teórico-artístico que fundamenta el movimiento cultural romántico y para ello vamos a citar a los hermanos Schlegel. El texto que nos compete, *Las pinturas: conversación en el museo de Dresde*, fue escrito durante el período de florecimiento del romanticismo temprano, en la época en que Friedrich y Wilhelm Schlegel y su círculo se instalaban en el centro polémico de la teorización sobre el arte y la literatura.

En 1798, este grupo se reúne en la ciudad de Dresde, convocado por ambos hermanos; entre ellos se encontraban Novalis, Caroline Schlegel y amigos que no pertenecían estrictamente a este círculo: el escritor y traductor Diederich Gries, Johann Gottlieb Fichte y Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. En abril de 1798 había aparecido el primer volumen de la revista *Athenaeum*, que los hermanos Schlegel editaban, convirtiéndose en el órgano de difusión de sus ideas. Como explica Sandra Girón en el estudio introductorio del libro *Las Pinturas*:

Este grupo se consideraba a sí mismo un movimiento de vanguardia, representantes de la modernidad entendida como la ruptura con los sistemas racionalistas y clasicistas que dominaban el pensamiento europeo. Se sentían llamados a continuar con lo planteado por Kant en el ámbito de la filosofía, por la revolución francesa en el ámbito social y político y por Goethe en el ámbito de la literatura y la teoría literaria. (Girón, 2007, p. 10).

Fue la intervención en los ámbitos de la filosofía del arte y la literatura los que fijaron la modernidad del grupo, su carácter revolucionario, que, siguiendo a Girón, se puede advertir en una serie de aportes: la crítica a la imitación, la teoría de la novela, la defensa de las combinaciones entre diferentes géneros y “su propuesta de buscar la fusión entre arte, religión y filosofía” (Girón, 2007, p. 11). Girón también destaca que el grupo propiciaba la *symphilosophie*, vale decir, la “redacción anónima y colectiva de las producciones escritas como reflejo de la unión y la amistad de sus integrantes” (2007, p.11). Todo esto convergía en la superficie del periódico *Athenaeum*.

Durante los meses compartidos en Dresde, donde esperan planificar el futuro de la revista y congregar a los intelectuales pertinentes, el museo se había transformado en un lugar de sociabilidad en el que los hermanos Schlegel y su grupo de amigos se instalaban a discutir frente a las obras y a practicar el ejercicio de traducirlas en pinturas (Girón, 2007). El siguiente pasaje puede leerse como reflejo y crónica de lo que sucedía en esas reuniones:

Waller: -Toda poesía bella y libre merece una permanencia imperecedera. He tratado de tomarla como tal y justamente no he elegido pinturas individuales sino objetos seleccionados para ello. La poesía le demuestra de este modo su agradecimiento a la pintura, y tal vez no se arrepienta de seguir haciéndolo.

Louise: -¡Mira Reinhold! La transformación de pinturas en poemas de la que yo hablaba antes. ¡Escuchemos, Waller! (Schlegel, 2007, p. 98).

Como dijimos más arriba, de acuerdo con Sandra Girón, Caroline Schlegel es coautora de este texto, rasgo que destaca como muy singular en una mujer para la época: si bien ya se habían lanzado como escritoras, su incursión en el ámbito filosófico era algo más bien excepcional. Todo parece indicar que, además, fue un engranaje clave para la unión del grupo; apasionada por el arte y la literatura, su palabra era respetada por los hermanos Schlegel y por su círculo<sup>1</sup>.

Este texto parte de la ruptura con el principio de *mímesis* o imitación que dominaba las concepciones del arte y la belleza desde la Antigüedad. Wilhelm Schlegel consideraba que el arte no debía imitar una realidad exterior sino ser producción de la fantasía del artista (Girón, 2007). Para ejemplificar este punto rescataremos una parte del dialogo inicial entre Waller y Louise en una sala del museo que expone esculturas de *Los Antiguos*; esta parte de la conversación versa sobre la relación de la pintura con las otras artes, en este caso, la escultura y el principio de *mímesis*:

Waller: - No olvides que no se trata de una perfección moral sino de una natural, que consiste en el desarrollo pleno desde adentro hacia afuera, la exclusión de lo azaroso, la relevancia general de la forma y la concordancia de uno mismo con la fuerza inspiradora. En lo que se refiere a las acciones instantáneas, de vez en cuando muy potentes, siempre están subordinadas a las formas, y merecieron ser elegidas solo como el más adecuado despliegue de ellas.

Louise: -¿Admites, entonces, que la escultura puede eternizar un instante?

Waller: -Lo somete a sus leyes, para que sea digno de ella. (Schlegel, 2007, p. 30).

El primer romanticismo rechaza el principio de *mímesis*, por lo que ya no es necesario un modelo externo, sino volver externo una representación interna. El foco se encuentra entonces en la actividad creadora del artista: en el pasaje citado podemos reconocer el lugar de superioridad que asume el arte, como región de la experiencia que dicta sus propias reglas a la naturaleza. La relación entre arte y naturaleza es discutida, más adelante, entre los personajes. En un breve pasaje, Reinhold, defiende a Louise frente a Waller en una discusión sobre la representación de la naturaleza, en la descripción sobre la pintura de paisajes:

---

<sup>1</sup> Las mujeres ocuparon un papel decisivo en las prácticas de sociabilidad intelectual de finales del siglo XVIII francés, como ha demostrado Roger Chartier en un artículo sobre los salones y el espacio público (1998). La figura de Caroline parece ejemplificar un fenómeno comparable en Alemania.

Reinhold: -Debo defender a Louise. Se entiende de por sí, querido amigo, y lo admitimos inmediatamente, que el arte como mera copia está en infinita desventaja con respecto al eterno movimiento y actividad de la naturaleza. Justamente por ello, esa deficiencia debe reemplazarse por algo de un tipo esencialmente diferente. El artista puede mejorar el paisaje natural solo a través de la selección y la combinación, pero no puede mejorar la naturaleza en sí misma. En cambio, le proporciona al espectador su elevada sensibilidad hacia ella o, más aun, produce el sentido general de cómo fue creado originariamente. Nos enseña a mirar... En el fondo, somos más conscientes de lo que nos rodea al conocerlo que al verlo, siempre que nos sea cotidiano. (Schlegel, 2007, p. 46).

A pesar del rechazo que los autores del texto expresan hacia la crítica de arte, no repudian toda crítica, sino, el juicio del entendido que se apoya en la autoridad; el juicio ilustrado sobre cualquiera de las producciones humanas.

Louise: - Me doy cuenta que no te molestaría demasiado que haya que ponerse una mordaza para entrar a una galería de arte. ¿Prefieres a los espectadores que circulan callados y boquiabiertos por la galería?

Reinhold: - Siempre los prefiero antes que a aquellos que permanentemente están ansiosos por decir algo agudo y original y que, por hacerlo, no tienen tiempo de mirar ordenadamente. (2007, p. 34).

Los románticos elaboran un concepto de crítica que se propone como comprensión de la obra de arte. En ese proceso también interviene la fantasía. Creación y crítica se vuelven inseparables ya que ambas forman parte del proceso de reflexión, un pensamiento que se convierte en objeto de sí mismo (Benjamin, 1994). Cada acto de reflexión da lugar a un nuevo pensamiento: esta peculiaridad asigna a la crítica el carácter de un proceso infinito, como corolario de lo cual la crítica es infinitamente perfectible. El proceso de reflexión se va remontando al infinito en reflexiones que cada vez son más abarcadoras. En este devenir, el antiguo concepto de crítica como juicio, resulta perimido.

La desconfianza con respecto a la palabra de la crítica erudita puede relacionarse con las suspicacias que Winckelmann manifestaba, en el prólogo a su Historia del Arte, con respecto a los críticos que, antes de observar las obras, repiten los errores contenidos en los libros (Winckelmann, 1955). Lo que está en juego es la renovada importancia que adquiere el sentido de la vista en esta época, lo que obliga a repensar el lugar de la palabra frente a la imagen. Más adelante, en el texto que comentamos, Louise interviene luego de una caracterización negativa de los críticos, que Reinhold ve como pretenciosos, y defiende la necesidad insoslayable de la palabra:

Louise: -Por cierto que eres insoportable. ¿Me vas a incluir en aquella categoría porque me gusta charlar sobre obras de arte? Miro, observo detenida y reitera-

damente; voy reuniendo las impresiones con recogimiento y calma, pero luego tengo que traducirlas internamente en palabras. Solo de este modo se me vuelven determinadas, de este modo las retengo; luego naturalmente estas palabras buscan salir al aire. (Schlegel, 2007, p. 34).

La reflexión del arte supone un desdoblamiento de la obra como obra y como teoría de sí misma; la reflexión sobre una pintura es una forma artística igualmente válida que la pintura en sí misma (Girón, 2007). Friederich Schlegel define la poesía romántica como *poesía universal progresiva*, cuyo fin es volver a unir todos los géneros disgregados de la poesía y poner en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica. Elimina así las jerarquías entre géneros. En la misma conversación que citamos, encontramos más adelante una referencia a la palabra que se profiere con respecto a la imagen como *obra* de quien la dice:

Reinhold: -¿Nuestra propia obra? ¿Cómo es eso? ¿Entonces ellas serían arbitrarias?

Waller: -La autonomía se diferencia esencialmente de la arbitrariedad. Ante el estímulo dado, el efecto puede ser necesario y, al mismo tiempo, ser el nuestro propio. Viendo hasta qué punto se diferencian las impresiones sobre una obra de arte en distintas personas en cuanto a su riqueza, profundidad y dulzura, queda claro cuánto depende de lo que el espectador trae consigo. (Schlegel, 2007, p.35).

Siguiendo a Benjamin, podemos afirmar que la reflexión es el *estilo del pensamiento* que caracteriza a estos primeros románticos. El Romanticismo cimentó su teoría del conocimiento sobre el concepto de reflexión, garantizando la inmediatez del conocimiento y la peculiar infinitud de su proceso. El pensamiento reflexivo adquirió para ellos, gracias a su carácter inacabado, que hace de cada reflexión precedente un objeto de la siguiente, una especial importancia sistemática. Para Schlegel y Novalis, como afirma Benjamin (1988), la infinitud de la reflexión no es una infinitud del proceso, sino una infinitud de la relación. La reflexión remite entonces al mero pensar.

El texto que comentamos, *Las pinturas*, traza un espacio donde se diluyen los límites entre la poesía y la pintura, y entre la creación y la crítica: todo forma parte de una relación continua, abierta e inagotable, que es la que envuelve el devenir de la reflexión. Un pasaje de Louise revela la esperanza programática en esta claudicación de los límites entre las artes:

Louise: -Y entonces deberíamos acercar las artes entre sí y buscar pasajes de una a la otra. Tal vez las estatuas cobrarían vida como pinturas, las pinturas se convertirían en poemas, los poemas en música y, ¿Quién sabe?, una música sacra tan festiva se elevaría una vez más como un templo en el aire. (Schlegel, 2007, p. 36).



El pasaje revela, ciertamente, la centralidad del arte y la potencia esperable de su fusión. Como afirma Benjamin en el texto que nos compete, dentro del horizonte del primer romanticismo, el centro de la reflexión es el arte, no el sujeto. La intuición romántica del arte descansa en el hecho de que por *pensamiento del pensamiento* no se entiende ninguna consciencia del yo, es decir, del sujeto reflexivo: “La reflexión libre de yo es una reflexión en el absoluto del arte.” (Benjamin, 1988, p. 67)

## **Las pinturas y la crítica de arte**

*Las pinturas* se plantea como una conversación constante entre Louise y Waller, quienes, según la crítica especializada (Girón, 2007), podrían ser identificados con Caroline y Wilhelm Schlegel, respectivamente. Un diálogo al que después se incorpora Reinhold, un pintor que intenta copiar un torso que forma parte de la colección del Museo de Dresde. Este último constituye el espacio, en un sentido referencial, en el que se desarrolla la mayor parte de la acción.

En cuanto a los rasgos temáticos de la conversación, podemos decir que ésta reúne todas las prácticas artísticas que interesaban a los románticos alemanes tempranos. Si bien se centra en los cuadros del museo de Dresde, en ella se mezclan no solo la filosofía y la crítica, sino también la técnica y la música, la poesía y la palabra. Tópicos filosóficos como la imitación de la naturaleza y sobre todo la pregunta por *lo que puede* la palabra con respecto a la imagen asumen un lugar central.

Los rasgos retóricos y enunciativos están referidos a la conversación que establecen estos tres personajes, portavoces de los autores empíricos, con sus distintas características. En su globalidad la conversación está signada por la mezcla de géneros artísticos y de los juicios emitidos por cada uno. No solo tenemos un pintor que es posicionado a la par de un filósofo y un crítico de arte sino también a una mujer que admira y que entiende el arte de su tiempo y que se permite pronunciarse al respecto. Louise se caracteriza por sus cuestionamientos, que realiza a veces con marcada ironía (figura retórica cara al Romanticismo) y desde un lugar muchas veces emocional. Waller, por su parte, es más abarcativo en sus juicios, sus acotaciones asumen un carácter de generalidad y su discurso incluye preguntas concisas que disparan la reflexión sobre lo que se afirmaba anteriormente. Podríamos decir que es portavoz, en el texto, de la racionalidad. Reinhold representa la técnica, el *métier* del pintor, del artista, del *genio*; puesto a la par con todos los otros componentes del circuito artístico del momento, donde la obra y la producción tienen la misma jerarquía que la crítica, la poesía y la apreciación de las mismas.

Son muchas las veces que se apela a la ironía como forma de cuestionamiento en el diálogo y este último se va conformando como un intento de teoría inacabada sobre el análisis de las obras y del arte en general. Es una exposición de los ideales de la época puestos en práctica y generando un corpus propio, donde se mezclan la teoría, la crítica, filosofía, poesía, técnica y creación. Las descripciones, la poesía y los juicios son el corpus sobre el que se permite reflexionar y cuestionar o interpelar al lector, dejar asentado ese momento de reflexión acerca

del cuadro o la representación para que pueda ser retomada y comprendida desde otro lugar. El dialogo pretende guiar y entrar, crear grietas y cuestionar lo dado, establecer esa teoría abierta, ponerla en práctica; por eso se apela a una forma textual que sugiere lo inacabado, que puede comenzar, terminar y recomenzar infinitas veces.

La *palabra* es clave en toda la reflexión; claramente, es la que sustenta toda la teoría que intenta impartirse: sin la palabra no sería posible la mezcla, la descripción y la interpretación. Es la que posibilita y acerca la reflexión a partir de la obra, de lo pictórico, de la representación. Como explica Benjamin (1994), la reflexión es el acto intencional de la absoluta comprensión del sistema, y la expresión adecuada para este acto viene dada por el concepto; es un pensamiento absolutamente conceptual, y en consecuencia, lingüístico. En *Las pinturas*, esta reflexión sobre la potencia del lenguaje tiene un lugar central:

Waller: -Como sea que lo tomes el lenguaje lo puede todo o nada.

Reinhold: -Sí, el lenguaje chapucea en todos los ámbitos: es como una persona que se da aires de saberlo todo pero que es superficial en todo.

Waller: -No calumnies a la gran creadora de las cosas, que una vez proclamó en el alma del primer hombre: “Hágase la luz”, y se hizo la luz. Ciertamente, la sola palabra no basta, así como la magia de la pintura tampoco yace en los colores seleccionados de tu paleta. Pero de la unión y la combinación de palabras no solo surgen formas: el discurso les da un colorido y puede iluminarlas de modo más fuerte o más débil. (Schlegel, 2007, p. 35).

Los lugares que los personajes transitan durante el curso de sus conversaciones, son el jardín y los pasillos del museo, sitios donde se agrupan a cuestionar y a teorizar las prácticas de este nuevo movimiento. El museo aparece como un lugar central para el despliegue del pensamiento y el jardín, como un espacio en la naturaleza propicio para generar un análisis de lo observado.

Durante todos los diálogos y sobre todo en el primero, es donde se expone la teorización previamente exhibida por los hermanos Schlegel para con el movimiento romántico. En el apartado *La pintura y su relación con las otras artes* es donde más claramente podemos observarlo. Así, Cuando entra a una de las salas del museo, Waller, expresa: “cada vez que entro a esta sala me siento invitado a recogerme en mi mismo (...)” (2007, p. 29). El museo aparece entonces como un espacio de reflexión interior y el arte emerge como ruptura del cotidiano.

Es en esta conversación donde se plantea la importancia del lenguaje y la palabra para lograr la reflexión como *médium* entre los diferentes componentes del circuito artístico, entre los diferentes tipos de arte y sus apreciaciones, entre la originalidad y la copia; la sustancia misma de la crítica, el lugar que ocupa, la creación que es necesario adjudicarle, la necesidad de esta última. No se explica la primacía del lenguaje sobre la apreciación sensible de otras formas artísticas, sino el lenguaje como puente capaz de captar y representar el espíritu vivo de una obra perteneciente a las artes plásticas. Con esto extienden el dominio del arte, más allá de sí mismo, lo extienden a la comunidad y a la sociedad, al intercambio, lo vuelven infinito. Se plan-

tea la horizontalidad de los distintos tipos de artes, buscando pasajes de una a otra, explicando que una pintura puede tener música y que las estatuas cobrar vida como pinturas.

El objetivo no es apelar a la representación exacta del arte en el lenguaje, sino que este último sirva para comunicar entre sí todos sus componentes y para con la comunidad, se apela a una reflexión espiritual y sensorial más que a una explicación técnica que poco explicaría la realidad representada. Esto no deja de lado determinadas formas y estructuras que deben ser tenidas en cuenta pero libera al arte de los cánones ilustrados por los que era juzgado y postulado. Desafía, e intenta también eliminar, la jerarquía entre los géneros: es Louise quien expresa: “No quisiera hacer alarde de que alcancé un grado de abstracción tal como para no tener preferencia por el objeto más noble y como para encontrar placer en la poesía de la representación de lo común” (Schlegel, 2007, p. 39)

Podemos interpretar que defiende aquí la posibilidad de valorar la pintura de lo cotidiano y de lo inanimado; desafiando el criterio clásico, según el cual la pintura de objetos inanimados o naturalezas muertas ocupaba el último lugar en la jerarquía de los géneros de pintura. Es durante todo el resto del diálogo donde se postula y comprueba esta teoría, con avances y retrocesos, pero siempre abierta y en construcción. Las descripciones de Waller y Louise son muy diferentes entre sí pero sobre ninguna se establecen conclusiones claras, sino apreciaciones que implican una mayor claridad para con la obra en cuestión, se ramifican las reflexiones en torno a ella.

Observamos que las temáticas de los cuadros aludidos en *Las pinturas* son sobre todo de carácter religioso, como por ejemplo, pasajes bíblicos: obras que exigen un entendimiento de la religión y una cultura enciclopédica para su comprensión. Predominan los autores italianos – Rafael tiene un lugar importante- y algunos alemanes, que son mayormente exaltados, pero no en base a una comparación sino desde el espíritu nacional que defiende el Romanticismo.

## Conclusión

En la época del *Athenaeum*, como explica Benjamin, el concepto de arte es cumplimiento de la intención sistemática de Friedrich Schlegel:

A partir del impulso de la espiritualidad en tensión, el arte enlaza, en formas siempre nuevas, con el acontecer de la vida entera del presente y del pasado. El arte no se adhiere a los acontecimientos singulares de la historia, sino a su totalidad; en su acción de reunir y expresar, resume el complejo de los acontecimientos desde el punto de vista de la humanidad en eterno proceso de perfeccionamiento. La crítica... trata de preservar el ideal de la humanidad... en tanto que se orienta hacia aquella ley que, enlazándose con leyes previas garantiza el acercamiento al eterno ideal de la reflexión. (Pingoud citado en Benjamin, 1998, p. 74)

El movimiento que se instala entonces, en *Las Pinturas*, es el encadenamiento del discurso crítico de la obra, así como de una obra que, progresivamente, se va enlazando con las otras. Luego el encadenamiento de un arte sobre otro, la poesía con la pintura o la arquitectura, o música con la poesía, etc. Esto parece dejar entrever la creencia en un sustrato común que subyace a todas las producciones humanas. Este anhelo, se planteaba, en el caso del primer romanticismo, en el ideal cosmopolita de la traducción perfecta: así como es posible el pasaje de un cuadro a un poema, también es posible el pasaje de una lengua a otra. Como señala Girón, gran parte del trabajo intelectual de los románticos está materializado en sus traducciones (Girón, 2007).

La representación de una obra a través de otra obra de arte o de un discurso crítico es entonces pensada como una amplificación de la inicial. Aquí hay una necesidad del espectador, que está lejos de ser considerado de una forma pasiva. El sujeto resulta indisociable de la obra, porque se realiza a sí mismo juzgando y criticando. Se afirma en aquello por lo que y a través de lo que, la obra se acaba o toma conciencia de sí misma. El sujeto estético pasa a ser entonces un momento del objeto estético: el momento en el que toma conciencia, por medio de la palabra y de la reflexión.

Es gracias al lenguaje, entendido como medio universal, que una obra puede encadenarse a otra obra. El encadenamiento de los cuadros recurre, no a la pintura misma, sino a aquello que permite su movimiento de interconexión: el discurso crítico. Por obra de la crítica, el museo se transforma en la ocasión de esta concatenación infinita, sin la que no habría posibilidad de una historia del arte. Es el discurso sobre los cuadros lo que conduce a una sistematización de la obra. Una obra que no se refleje en la crítica, entonces, no tendría estatus de arte (Benjamin, 1994).

Evocando una vez más las ideas de Benjamin y como conclusión, podemos decir que para los románticos el término *crítico* significaba algo objetivamente productivo, creativo pero realizado desde la prudencia. Ser *crítico* consistía en impulsar una elevación del pensamiento sobre todas las ataduras, superando las formas singulares, hasta que vibre el conocimiento de la verdad por encima de lo falso que todavía está en ellas. Este proceder crítico entonces adquiere una estrecha afinidad con el método reflexivo, con el cual se superpone. Para los románticos de Jena, el carácter a la crítica, contrariamente a lo que pensaba Kant, no requiere ser concluyente; por el contrario, ésta es necesariamente abierta. A diferencia de la crítica del Neoclasicismo, que se rige por instancias externas a la obra, los tempranos románticos alemanes creían que era la obra misma la que contaba con la capacidad de engendrar su crítica. Prueba de la centralidad que adquiere la crítica en este momento es el hecho de que solo con los románticos logra afirmarse la expresión crítico de arte frente a la locución juez de arte, de raíces más antiguas (Benjamin, 1994).

El diálogo que se desarrolla, de forma ininterrumpida, en el museo de Dresde, funciona entonces como reflexión intuitiva, como pensamiento del pensamiento, que avanza hasta la disolución de la forma de las obras singulares para fundirse en la reflexión en el absoluto del arte. Podríamos decir entonces que la *Conversación en el Museo de Dresde* funciona como una

escenificación posible de las ideas de los románticos tempranos acerca de la crítica de arte. La crítica y la teoría del arte, facilitadoras de la reflexión por medio de la palabra, forman una unidad productiva con *Las pinturas*, a las que están ligadas de una forma inseparable. Son una creación del pensamiento y adquieren estatuto de obra por el devenir que las liga a la producción pictórica. Es decir que la crítica y la teoría del arte también *son* el arte.

## Referencias

- Benjamin, W. (1988). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Península.
- Chartier, R. (1998). Prácticas de sociabilidad. Salones y espacio público en el siglo XVIII. *Studia histórica: historia moderna*, 19(1), 51-64.
- Fernández Leost, J. *El romanticismo de Isaiah Berlin* La balsa de piedra, nº 8, julio-septiembre 2014. Recuperado:
- Girón, S. (2007). Prólogo. En C. Schlegel y A. Schlegel, *Las Pinturas. Conversación en el Museo de Dresde* (9-24). Buenos Aires: Biblos.
- Lessing, G.E. (1985). *Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Buenos Aires: Orbis.
- Schanze, H. (1976). Romanticismo y retórica. En H. Schanze (Comp.). *Retórica: contribuciones sobre su historia en Alemania. Siglos XVI a XX* (105-128). Buenos Aires: Alfa.
- Schlegel, F. (1978). Fragmentos. En Ilse M. De Brugger. *Los románticos alemanes* (159-164). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Schlegel C. y Schlegel A. (2007). *Las Pinturas. Conversación en el Museo de Dresde*. Buenos Aires: Biblos.
- Yvars, J. (2004). La formación de la historiografía. En V. Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (134-149). Madrid: Machado.
- Yvars, J. y Jarque, V. (1988). El romanticismo profético de Walter Benjamin. En W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (7-21). Barcelona: Península.
- Winckelmann, J.J. (1955). *Historia del arte en la Antigüedad*. Madrid: Aguilar.

## CAPÍTULO 2

### La fealdad y su relación con lo cómico

*Andrea Nuñez y Viviana Rossetti*

#### Lo feo como límite de la belleza

La relación entre la fealdad y lo cómico en el arte, a propósito de lo grotesco y la caricatura, despertó hacia la mitad del siglo XIX un inusitado interés estético. Sin embargo, para que esto fuera posible, muchas transformaciones teóricas y artísticas debieron llevarse a cabo con anterioridad. Por ejemplo, cuando la Estética se vuelve una disciplina autónoma en el siglo XVIII y la belleza se disocia del bien y de la verdad, la relación hasta ese momento necesaria entre lo bello y lo feo comenzó a desaparecer.

A partir de los primeros análisis del concepto de *fealdad*, cuando la belleza ya no consiste ni en la proporción ni en la conveniencia, surgen una serie de categorías que se podrían definir como *anti-clásicas* y que fueron delineadas inicialmente por el Romanticismo alemán de finales del siglo XVIII. En este proceso de transformación de las categorías estéticas, se impuso como eje una visión donde lo que no podía ser dominado por el hombre no se definía ya por la categoría de lo *feo*, sino por la de lo *sublime*<sup>2</sup>, definido desde lo infinito. Edmund Burke<sup>3</sup>, primero, e Immanuel Kant<sup>4</sup> después, oponen lo bello a lo sublime, no a lo feo. En el siglo XIX, Hegel formuló una hipótesis donde la fealdad es la naturaleza misma, cuando todavía no ha sido dominada por el hombre. Por eso lo sublime, en tanto evoca el terror primitivo causado por una naturaleza todopoderosa, es la forma más fea de arte, ya que el arte sólo puede ser bello. En estas teorías, *lo bello*, pertenezca a la naturaleza o al arte, es finito, cercano y confiable; lo sublime, en cambio, es infinito, distante y temible. La belleza tiene las proporciones de un mundo que el hombre considera hecho a su medida. La cercanía y la distancia, respectivamente, dan la pauta de que el hombre es la medida de lo estético.

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIX, lo feo se convierte en el tejido filosófico de la época, en lo poético y en lo industrial; en 1851 se inaugura la Primera Exposición Universal

---

<sup>2</sup> Lo sublime como la poética de lo absoluto. "La poética romántica de lo sublime ve al individuo obligado a pagar con su angustia y el terror de la soledad la soberbia de su propio aislamiento" (Argan, 1991.p11)

<sup>3</sup> En 1756 Burke escribió "Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello" (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*), donde esboza algunas teorías estéticas claramente neoclásicas

<sup>4</sup> Con el título de *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* publicó Kant su planteo acerca de la categoría en 1764.

en Londres, en 1853 se edita *Estética de lo feo* de Karl Rosenkranz y en 1857 *Las Flores del Mal* de Charles Baudelaire. Con estos grandes trabajos, se abren las puertas a otras categorías estéticas de especial interés como la idea de fragmento, la ironía, lo grotesco y la caricatura. En definitiva, *lo feo* en sus variadas formas.

## Lo grotesco, lo feo y lo cómico según Rosenkranz, Baudelaire y Víctor Hugo

La mencionada *Estética de lo feo*, de Karl Rosenkranz fue la primera obra de la época en tratar la idea de la fealdad. En el prólogo, puede leerse:

Con este trabajo, cuya imperfección conozco como el que más, espero subsanar una hasta ahora notoria carencia. El concepto de lo feo ha sido tratado hasta el momento en parte con poca atención y marginalmente y en parte con una gran generalidad que le ha hecho correr el peligro de fijarlo en determinaciones muy unilaterales (Rosenkranz, 1992, p. 19)

Habiendo siempre existido lo feo en el arte, la introducción de Rosenkranz destaca la categoría en tanto principio de reflexión ineludible en la consideración estética sobre el arte. De esta manera, el autor expresa que el arte simplemente *bello* es superficial y si quiere expresar la Idea de lo bello en toda su dramática profundidad, debe considerar asimismo sus opuestos: lo feo y el mal. Esta exigencia de dimensión de profundidad en lo estético se encuentra también en las obras de sus contemporáneos, de Victor Hugo y de Baudelaire, cuando -desde dos enfoques diferentes- analizan la categoría de lo grotesco, señalando su relación con lo sublime y con lo cómico absoluto respectivamente. Dos cuestiones que abordaremos más adelante

Para Rosenkranz “lo bello en general” surge de la contraposición de lo sublime con lo bello placentero (Rosenkranz, 1992, p. 122). Por otra parte, “Lo bello sublime” representa la infinitud de lo bello mientras que lo “bello placentero” la finitud. De esta manera, la belleza general en su teoría, no es ni infinita ni finita unilateralmente, sino que comparte ambos rasgos. Con esto, Rosenkranz, al contrario de Kant<sup>5</sup>, no sitúa a lo sublime como opuesto a lo bello, sino como una forma (la forma infinita) de lo bello. En este sentido su aporte no sólo se trata de una disrupción frente a la postura kantiana, sino también frente a la tradición estética vigente sobre lo sublime defendida por Burke.<sup>6</sup>

<sup>5</sup>Lo bello de la naturaleza corresponde a la forma del objeto, la cual consiste en la limitación; lo sublime, por el contrario, debe buscarse en un objeto sin forma, en tanto que se represente en este objeto o con ocasión del mismo la limitación, concibiendo además en esta la totalidad. De donde se sigue que nosotros miramos lo bello como la manifestación de un concepto indeterminado del entendimiento y lo sublime como la manifestación de un concepto indeterminado de la razón” (Kant, 1790).

<sup>6</sup> Lo que es más original y peculiar en la visión de Burke respecto a la belleza es que no puede ser entendida bajo los viejos cánones como proporción o perfección. Lo sublime a su vez tiene una estructura causal que no respon-

Consecuentemente para el autor, lo feo no se considera como opuesto a lo bello, sino como una continuación de lo sublime: lo extremadamente sublime es feo<sup>7</sup>. Por ello, lo feo no es, pues, un valor o categoría estética, sino un *aspecto* estético. Rosenkranz no le otorga un mismo *status* estético a lo bello y a lo feo. De esta manera, lo bello, con todo su simplismo, puede ser incondicionalmente producto del arte pero mientras que lo feo, no es capaz de esta autonomía en la representación estética y siempre aparecerá supeditado a lo bello, es decir, nunca será objeto directo y exclusivo del arte. Así, Lo feo para Rosenkranz nunca es completo, acabado, sino que es un detalle del todo no armonizable y presenta sin cesar aspectos nuevos, pero incompletos.

Pese a lo anteriormente planteado, la única manifestación salvable de un arte feo es para el autor, la caricatura. “Una caricatura es de algo concreto” (Rosenkranz, 1996, p. 243). Sin embargo, esta no ha de ser totalmente concreta si quiere tener una repercusión artística. La caricatura es sumamente importante para Rosenkranz porque posibilita el tránsito de lo bello a lo cómico, a través de lo feo. De forma dialéctica lo cómico anula lo feo ya que, siguiendo la lógica hegeliana, lo feo como contradicción entraña en sí la posibilidad de su superación, que se produce en la síntesis de lo cómico. En este movimiento dialéctico la positividad de lo bello es la que somete a la negatividad para que retorne a la unidad, en palabras de Rosenkranz, “...de esta conciliación nace una infinita serenidad que nos lleva a la sonrisa y a la risa” (Rosenkranz, 1992, p. 95)

En esta línea de pensamiento, el 8 de julio de 1855 Charles Baudelaire publicó en el *Porte-feuille* el ensayo “De l’essence du rire et en généralement du comique dans les arts plastiques” (“De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”). Allí el autor plantea que en la caricatura, en mayor medida que en otras ramas del arte, existen obras que remiten a una determinada coyuntura y otras que, según sus palabras, contienen un elemento misterioso, duradero, eterno, digno de consideración. Ese “elemento inapreciable de lo bello” que aparece aún en las obras que muestran al hombre en su propia fealdad moral y física, provoca “(...) el espectáculo lamentable de excitar a una hilaridad mortal e incorregible” (Baudelaire, 1989, p. 16). Sobre esta caracterización, Baudelaire define a la risa bajo atributos satánicos y luego como una peculiaridad profundamente humana en tanto esencialmente contradictoria; por un lado signo de grandeza infinita frente a los animales y por otro, señal de miseria absoluta respecto al Ser absoluto. La caricatura, entonces, resulta de la confrontación de estos dos aspectos, y su potencia estética radica en el que ríe y no en el objeto de la risa.

---

de a la de la belleza. Su causa formal es entonces la pasión del miedo (especialmente el miedo mortuorio); la causa material es igualmente ciertos aspectos de algunos objetos como la vastedad, lo infinito, la magnificencia, etc; su causa eficiente es la tensión de nuestros nervios; la causa final es Dios habiendo creado y luchado con Satán, como se expresa en el gran cantar de Milton, el *Paraíso Perdido*. La de Burke fue la primera exposición filosófica completa en separar la belleza y lo sublime y llevarlas a un campo racional particular, independiente del otro. (<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CdF/article/viewFile/396/385> Visualizado 25/06/2019)

<sup>7</sup> <https://arjai.es/2017/12/27/teoria-estetica-de-adorno-iii-critica-al-fetichismo-de-la-industria-turistica-y-elogio-de-la-fealdad/> Visualizado 25/06/2019)



Desde la mirada evolutiva que tiene este autor poniendo en paralelo el transcurrir de la humanidad con el del hombre en su individualidad, plantea que habría un momento intermedio entre las naciones primitivas que no conciben la caricatura ni tienen comedias, ejemplificando que en los libros sagrados, cualquiera sea la nación a la que pertenecen, los personajes no ríen jamás, y aquellas otras, las últimas, que tenderían a la poesía pura y profunda como la naturaleza, donde no hay risa como no la hay en el alma del sabio. Será, en ese tiempo entre ambas donde las naciones “se echan a reír diabólicamente con la risa de Melmoth” (Baudelaire, 1989, p. 29)<sup>8</sup>. Esta perspectiva, le permite introducir el carácter esencial con que tipifica el reír y la comicidad: lo cómico cambia de naturaleza, lo angélico y lo diabólico funcionan paralelamente y “(...) la humanidad se eleva y gana para el mal y la inteligencia del mal una fuerza proporcional a la que ha ganado para el bien” (Baudelaire, 1989, p. 29), por eso en este momento hay más elementos cómicos que en la antigüedad pagana. A raíz de esto es que a las figuras grotescas de la antigüedad como los musculosos Hércules o los Príapos, los califica como cosas que están llenas de seriedad, sentenciando que la risa ha venido luego de la llegada de Jesús y con la ayuda de Platón y Séneca. En esta tesis de Baudelaire, el interés por la risa tiene su raíz en el cristianismo que introduce la dualidad tanto en la existencia de una vida perecedera en la tierra y otra inmortal en el cielo como en la idea de doble naturaleza humana, animal y racional, cuerpo y alma.

Por su parte, Víctor Hugo (1802 - 1885) comparte esta visión baudeleriana cuando señala que:

El cristianismo dirigió la poesía hacia la verdad. Como él, la musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz (Hugo, 1975, p. 18)

En función de esto, el poeta francés pone en cuestión si corresponde al hombre, al artista, rectificar a Dios o sí su propio ser incompleto es una forma de ser armonioso. Lo dual, propio de la religión espiritualista, permite al escritor hacer un paralelismo entre la naturaleza y la poesía, donde así como ocurre en la primera, la poesía mezclará sin confundir a la sombra y la luz, lo grotesco y lo sublime, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu. En la modernidad lo grotesco aparece como medio de contraste de lo sublime, es el momento de pausa desde donde puede ser mejor apreciado lo bello, ya que el contacto con lo deforme va a teñir la idea moderna de lo sublime de algo más puro y más grande que la concepción antigua de lo bello. Entonces, se acentúa el papel de lo grotesco y se mezcla por un lado lo

---

<sup>8</sup> De *Melmoth el errabundo* novela de Charles Maturin. Es el personaje romántico por excelencia, fáustico y byroniano, que ha llevado a cabo un pacto con el Diablo. Llega a vivir doscientos años y, cansado de su existencia desarraigada, sólo busca a quien entregar esa carga de eternidad a cambio de su alma.

deforme y lo horrible y por otro lo cómico y lo jocoso; la religión aporta supersticiones<sup>9</sup> y la poesía imaginaciones pintorescas.<sup>10</sup>

De ello nos habla también Víctor Hugo cuando expresa sus ideas sobre lo grotesco: "(...) ese germen de la comedia que ha recogido la musa moderna" encarna el "papel de la humana estupidez" (Hugo, 1975, p. 22) en contraposición a lo sublime que representa el alma purificada por la moral cristiana.

En lo grotesco vemos claramente las diferentes visiones que proponen Rosenkranz y Víctor Hugo. En el prefacio de su obra teatral *Cromwell*<sup>11</sup> este último sentencia: "Lo bello no tiene más que un tipo, lo feo tiene mil" (Hugo, 1975, p. 22)<sup>12</sup> Por su parte, Rosenkranz entiende también que lo feo nunca es completo, acabado, sino que es un detalle del todo no armonizable y que presenta sin cesar aspectos nuevos, pero incompletos.

En ese sentido, el punto central que los diferencia es que Rosenkranz propone una resolución dialéctica, un tránsito de lo bello a lo cómico a través de lo feo. Para este autor, la comicidad al igual que lo trágico surge de la mayor profundidad del espíritu y requiere la misma fuerza. Lo feo se contrapone a lo bello, lo contradice, mientras que lo cómico puede ser al mismo tiempo bello, pero no en el sentido de lo simplemente atractivo, de lo bello positivo, sino en el sentido de la armonía estética, del retorno de la contradicción a la unidad. En cambio, Víctor Hugo entiende que no existe resolución; para el grotesco la vida es las dos cosas a la vez, es dual. Esta postura plantea que la risa genera dicotomías: risa-llanto, positiva-negativa, placer-dolor, bueno-malo. En este punto, podríamos preguntarnos acerca de aquello que provoca la risa, o sea, ¿Qué es lo cómico?

Al respecto, casi 30 años después de la obra de Víctor Hugo, Charles Baudelaire también aludirá a lo grotesco en su mencionado texto "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas" (Baudelaire, 1989).

Se detiene en el caso particular de la risa verdadera, violenta, que no se produce frente a la debilidad o desgracia de un semejante; es la risa de lo grotesco: allí donde las creaciones fabulosas excitan una hilaridad loca y excesiva. Si desde el punto de vista artístico, lo cómico es imitación, entonces, lo grotesco es creación, es una creación entremezclada con cierta imitación de elementos que ya existen en la naturaleza; es decir que la risa es la expresión de esa idea de superioridad del hombre frente a la naturaleza, no ya del hombre sobre el hombre. Por

<sup>9</sup> Este sentido de superstición de lo grotesco, se lo puede rastrear en los seres intermediarios que están vivos en las tradiciones populares de la Edad Media, en la gran profusión de animales o criaturas fantásticas de los bestiarios de esa época.

<sup>10</sup> Será este espíritu imaginativo el que anime la obra de Dante (s. XIV) evocando las figuras espantosas del infierno cristiano y a la Comedia del arte italiana, teatro popular de mediados del siglo XVI en Italia y conservado hasta comienzos del siglo XIX. Las obras de Shakespeare (s. XVI) o Goethe (s. XVIII) se servirán del mismo espíritu.

<sup>11</sup> *Cromwell* es una obra teatral compuesta de cinco actos, escrita por Víctor Hugo en 1827. Es a la vez un retrato histórico de la Inglaterra del siglo XVII y del Lord protector Oliver Cromwell. Es considerado el manifiesto del romanticismo

<sup>12</sup> Da como ejemplo personajes creados por Shakespeare como Julieta, Desdémona y Ofelia cargados de gracia y belleza y aquellos otros, Yago, Tartufo, Basilio, Falstaff, Fígaro, etc., donde residen las pasiones, los vicios y los crímenes expresados a través de lo injurioso, lo rastrero, lo glotón, lo avaro; múltiples formas de lo feo. (Hugo, 1975, p. 22)

lo tanto la risa causada por lo grotesco va a estar más vinculada a lo profundo, lo axiomático, lo primitivo que la aproxima más a la vida inocente y a la alegría absoluta que a la risa originada por la comicidad de las costumbres. “Lo grotesco domina a lo cómico”, dictamina el autor (Baudelaire, 1989, p. 35).

En función de esto es que denominan a lo grotesco *cómico absoluto* en tanto antitético de lo *cómico ordinario*, lo que define como *cómico significativo*. En términos de diferencia entre ambos, lo cómico significativo responde a un lenguaje más claro, “al ser su elemento visiblemente dual: el arte y la idea moral; pero lo cómico absoluto al aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase una y que quiere ser captada por intuición” (Baudelaire, 1989, p. 35).

Baudelaire entiende que la adhesión a lo cómico absoluto o a lo cómico significativo por parte de los artistas tiene que ver tanto con sus facultades especiales como con cierta concordancia con los ambientes y aptitudes nacionales. Para él, expresión de lo grotesco, de lo cómico absoluto, serán E.T.A Hoffmann en Alemania y Francisco de Goya, en España, para quien lo cruel y las fantasías más grotescas contienen algo sombrío. Además, incluirá en esa categoría los retratos reales y las series *Los Caprichos* (1799) y *Los Disparates* (entre 1815-1816 y 1824), donde según Baudelaire, el gran mérito del pintor español es “crear lo monstruoso verosímil”, que han nacido “viables y armónicos” y que “Nadie se ha aventurado como él en la dirección del absurdo posible” (Baudelaire, 1989, p. 123). En Francia considera a Rabelais como el gran maestro del grotesco e incluye en el siglo XIX a Honoré Daumier y sus caricaturas. A propósito de esto explica:

Todas las miserias del espíritu, todos los ridículos, todas las manías de la inteligencia, todos los vicios del corazón se leen, se dejan ver claramente en esos rostros animalizados; y al mismo tiempo, todo está dibujado y acentuado exageradamente (Baudelaire, 1989, p. 77).

Vemos una postura similar en la interpretación estética del mal en Rosenkranz. En la subdivisión de la fealdad propuesta en su *Estética de lo feo* (1853), el mal es lo feo radical, es la contradicción positiva profunda de la idea consigo misma. Aquí se cuestionan los conceptos de lo criminal, lo espectral y lo diabólico. Rosenkranz plantea, con relación al mal -lo criminal y a lo diabólico- una reflexión de gran trascendencia, cuyo sentido lo vemos proyectado en la obra de Baudelaire. Entendemos que superar la identidad entre lo feo y el mal que implica una dependencia excesiva de lo ético y de lo religioso, es fundamental para la posibilidad de la eclosión de la fealdad en el campo estético. Así, la visión estética del mal propuesta por Rosenkranz es sustancial para determinar el aspecto positivo del mal, entendido como el interés que despierta en el intelecto y en la imaginación creadora. A partir de este cambio de visión, lo criminal como lo diabólico tiene un componente estético de gran impacto en la creación artística. La perspectiva trazada por Rosenkranz se halla plasmada en la obra de Baudelaire, donde lo maléfico adquiere una importancia estética considerable. Una idea que desarrollará maravillosamente en su célebre *Les fleurs du mal* de 1857.

Hasta aquí, y para concluir este capítulo, podemos señalar que la correspondencia entre lo feo y el mal se corresponde a la irrupción del cristianismo en la historia de lo cómico y que da lugar a una concepción dualista de la realidad, que es la que ha prevalecido en la era moderna. A su vez, será en la modernidad donde el mal adquiera una importancia estética que posibilita el desarrollo de la fealdad como una categoría estética autónoma. En este contexto, lo cómico, lo feo y lo grotesco -expresado en las obras de tres grandes pensadores del siglo XIX- se conjugan ya no en las máscaras de la comedia griega sino en la caricatura, trascendiendo lo estrictamente estético -de la comedia- para abarcar además temas y problemas políticos y culturales.

## Referencias

- Traba, M. (1970). *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudelaire, C. (1989). “De la esencia de la risa, y en general, de lo cómico en las artes plásticas”, “Algunos caricaturistas franceses” y “Algunos caricaturistas extranjeros. En *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor
- Hugo, V. (1975) Prefacio. En *Cromwell*. Buenos Aires: Goncourt.
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo*. Edición y traducción de Miguel Salmerón. Madrid: Imaginarium.
- Duby, G. (1976). *La época de las Catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. España: Editorial Cátedra
- Argan, G. (1991). Clásico y romántico. Cap. 1 en *El arte moderno*. Madrid: Editorial Akal
- Kant, I. (1790). *Crítica del Juicio. Seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime. Libro segundo. Analítica de lo sublime*. Recuperado de *Cervantes Virtual*.

## CAPÍTULO 3

### J. M. W. Turner y el debate sobre el arte moderno inglés

*Daniela Belén Leoni*

En el siguiente capítulo se analizará un recorte del debate desarrollado a mediados del siglo XIX en torno a la obra del artista Joseph Mallord William Turner (1775-1851), debate que contó entre sus participantes, por un lado, al crítico e historiador del arte John Ruskin (1819-1900), como mayor representante de los defensores del paisajista inglés; y, por el otro, a un gran número de académicos e intelectuales detractores de la innovadora visión ruskiniana. Tal escenario de discusión se prolongó por varias décadas y llegó a incluir múltiples tópicos, argumentos, voces, obras y publicaciones que, en su totalidad, exceden el alcance de este escrito. En este sentido, se tomará para un análisis puntual el intercambio de pensamientos acaecido entre John Ruskin y el crítico inglés John Eagles (1783-1855) que se extendió desde 1836 hasta 1853, considerándose como fuente central el texto que reúne los principales conceptos e ideas ruskinianas en torno a la pintura, *Pintores Modernos. El Paisaje (s/f)*; así como tres artículos publicados por Eagles en la revista *Blackwood's Edinburgh Magazine* que retratan, en diferentes años, el panorama artístico y la recepción crítica del pensamiento de Ruskin. El análisis de tales escritos se abordará tanto a partir de los rasgos temáticos, los cuales giran en torno al gusto, el progreso y el valor del arte moderno, como desde los rasgos enunciativos y retóricos, entendiendo a los mismos como dimensiones que permiten la descripción de los discursos en cuanto a género y estilo (Steimberg, 1994). Asimismo, se prestará especial atención a los modos en que cada autor organizó sus argumentos, respondió a las críticas o reprobó el estilo o el discurso de su interlocutor. De este modo se espera lograr una aproximación a la atmósfera general de discusión que envolvió a artistas, críticos y aficionados al arte durante este período, así como profundizar en los formatos y modalidades de la escritura crítica y teórica de la época.

#### **La 69° Exhibición de la Academia según la crítica de *Blackwood's Magazine***

En octubre de 1836 la revista *Blackwood's Magazine* publicó su reseña a la sexagésima novena exhibición organizada por la Institución Británica para la promoción de las Bellas Artes en

Reino Unido [*British Institution for promoting the Fine Arts in the United Kingdom*] en la cual no sólo se realizaba una descripción de las obras más aclamadas y controvertidas de la exposición, sino que se manifestaba también un retroceso del arte moderno con respecto de los grandes maestros [*old masters*] del arte inglés y la preocupación del autor por el porvenir de la disciplina pictórica y el gusto del público a la cual la misma responde. Aunque el artículo no se encuentra firmado, investigadores de la Universidad de Lancaster descubrieron la participación de John Eagles en la revista *Blackwood's Magazine* con escritos sobre arte y crítica, colaboración que se extendió desde 1831 hasta pocos meses antes de su muerte en 1855<sup>13</sup>.

Si bien la reseña comienza otorgándole cierto crédito a la Institución Británica por sus nobles intenciones con respecto a la promoción de las Bellas Artes, advirtiendo el criterio liberal [*their liberality*] a partir del cual seleccionaron las 122 obras participantes de la exposición, el tono del texto muta al momento de referirse de forma directa a los artistas modernos y sus producciones, afirmando la enemistad que la revista ya ha declarado a la “falsa Escuela de Arte Inglesa” (*Blackwood's Edinburgh Magazine*, 1836, p. 543)<sup>14</sup>. En oposición, la escuela de arte que es reivindicada como la verdadera es la antigua escuela [*Old School*], la cual formó a artistas como Sir Joshua Reynolds (1723-1792), Richard Wilson (1714-1782) y Thomas Gainsborough (1727-1788), considerados como los grandes maestros que el arte moderno aún no ha podido superar, a pesar de lo que puedan sugerir instituciones y admiradores. En este sentido, Eagles escribe:

Los grandes maestros se deleitaron con la sombra y la profundidad, y sobre todo, con una modestia sin pretensiones, sin la cual no hay dignidad; los artistas modernos, en cambio, se deleitan con el resplandor y el brillo, con el papel de aluminio y el oropel, con el desafío descarado a la sombra y el reposo, como si la tranquilidad fuese un crimen y sólo hubiera grandeza en sobresalir (*Blackwood's Edinburgh Magazine*, 1836, p. 542)<sup>15</sup>

Con base en tal afirmación, el autor propone la realización de un experimento capaz de demostrarle a artistas, coleccionistas y al público general la verdad que él confiere a sus palabras, a través del montaje de una exhibición que reúna producciones tanto de los grandes maestros como de artistas modernos. La comparación entre obras de ambos momentos es presentada por Eagles como una alternativa beneficiosa para todos los agentes involucrados en el campo artístico, y una vía efectiva para juzgar el real progreso del arte. El pintar en búsqueda de la aprobación de un jurado experimentado y ya no en pos de la atención de un público coleccionista ávido por el estilo de moda llevaría, según se detalla en la reseña, a un mayor esfuerzo y

<sup>13</sup> Es posible acceder a más información sobre Eagles y su colaboración en *Blackwood's Edinburgh Magazine* en el sitio de la University of Lancaster (s.f.).

<sup>14</sup> “Our enmity to this false English School of Art shall never cease”

<sup>15</sup> “The old masters delighted in shade and depth, and above all in an unpretending modesty, without which there is no dignity –modern artists delight in glare and glitter, foil and tinsel, in staring, bare-faced defiance of shade and repose, as if quietness were a crime, and as if there were no grateness but in protrusion.”

destreza por parte de los artistas en la realización de sus obras; esfuerzo que no se advierte en suficiente medida en la exhibición de la Institución Británica, lo que incluye las producciones presentadas por J.M.W. Turner.

A pesar de que en toda la extensión del artículo de la *Blackwood's Edinburgh Magazine* es posible hallar observaciones tanto de carácter positivo como negativo de las 122 obras exhibidas, es relevante analizar con detenimiento el comentario que se realizó a propósito de los tres trabajos expuestos por Turner; debido a que es ésta la crítica que dio pie al joven John Ruskin a esbozar una primera intervención en defensa del reconocido artista (Raquejo, 2004, p. 398). Asimismo, en la descripción de las producciones elegidas por la Institución Británica se hace mención a diferentes factores controversiales de la pintura turneriana, que más tarde pasaron a ser temas centrales dentro de los argumentos de Ruskin a favor de la producción del pintor moderno.

La reseña comienza por la obra *Julieta y su enfermera*, N°73 en el catálogo de la muestra, con una severa consideración respecto al tratamiento de la luz y su representación en la pintura que enuncia:

Es ciertamente un extraño revoltijo: una completa confusión. La luz no proviene del sol, de la luna ni de las estrellas, tampoco del fuego, aunque hay un intento de mostrar fuegos artificiales en una esquina, y suponemos que esto fue pensado para ser estrellas en los cielos (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1836, p. 551)<sup>16</sup>

Con esta aguda descripción de lo observado, Eagles empieza su crítica adversa hacia Turner y sus obras, dentro de la cual no aprecia ningún aspecto bien logrado de su labor. El tratamiento de la iluminación en los cuadros es un asunto que no sólo se distingue en el comentario sobre la pintura de *Julieta y su enfermera* sino que es empleado también como un recurso retórico, a través del cual el autor articula diversos juegos de palabras para referirse al camino recorrido por Turner, utilizando historias y relatos para ilustrar de manera gráfica para los lectores la pérdida de su grandeza como artista.

La crítica no se detiene con el tratamiento de la luz sino que continúa con los modelos empleados por Turner para lograr la composición de sus obras, las cuales representan tres diferentes escenarios europeos. Así, con respecto a *Julieta y su enfermera* se le reprocha al artista, con sagacidad y presteza, el haber reestructurado el paisaje urbano de Venecia a través de la yuxtaposición arbitraria de diferentes edificios reconocibles de la ciudad. En cambio, para referirse al cuadro *Roma, desde el Monte Aventino*, Eagles prefiere hacer énfasis en los defectos que encuentra en la técnica de la pintura, manifestando: “¿Y qué es esta gran moderna vista de Roma desde el Monte Aventino? La más desagradable argamasa, en la cual el blanco de gam-

---

<sup>16</sup> “This is indeed a strange jumble: “confusion worse confounded”. It is neither sunlight, moonlight, nor starlight, nor firelight, though there is an attempt at a display of fireworks in one corner, and we conjecture that this are meant to be stars in the heavens”

boge y el siena crudo son mezclados juntos a través de una ejecución infantil” (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1836, p. 551)<sup>17</sup>.

Si bien los comentarios emitidos hasta el momento reprueban el trabajo pictórico llevado a cabo por Turner, la reseña a su tercera obra presentada no amerita para el crítico siquiera una descripción detallada de lo representado, sino que opta por expresar su desaprobación anunciando categóricamente: “Creemos que el equipo de montaje debería ser suspendido de su puesto por admitir ‘Mercurio y Argos’, N° 182” (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1836, p. 551).<sup>18</sup> No obstante, tal vez el comentario más adverso que se puede leer en la reseña es aquel que culmina el párrafo dedicado a Turner, en el cual Eagles vuelve a emplear una retórica mordaz para interpelar a los lectores con un resumen de todo aquello que concibe como malogrado en los últimos trabajos presentados por el pintor, y anuncia:

Él [Turner] ha robado al sol su derecho a proyectar sombras. Así, en el momento en que la Naturaleza se exima también de ellas, y haga a los árboles como escobas, y esta tierra verde, para alternar entre el azufre y el blanco, se ponga en marcha con azules tan brillantes que ya no tengan que mantener su distancia; cuando las vacas se compongan por papel blanco, y figuras blancas como la leche representen a campesinos, y cuando los ojos humanos estén felizmente dotados con un poder caleidoscópico capaz de estructurar toda la confusión y sean a prueba de toda inflamación, entonces Turner será uno de los más grandes pintores que el mundo haya visto, o que el mundo, constituido como está hoy en día, desea ver (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1836, p. 551)<sup>19</sup>

De esta manera, el autor reúne y articula los errores que percibe en el tratamiento de la iluminación y el color, las dificultades en la manipulación de los materiales y la técnica, y la experiencia desagradable que resulta, en su opinión, de la observación de tales piezas en una conclusión que termina por declarar la impericia de Turner como artista.

Es de gran interés señalar que, aunque sus críticas van dirigidas en primera instancia a los pintores por la ausencia de sentimiento y calidad artística en sus producciones, Eagles también lleva a cabo un proceso de reflexión en búsqueda de las razones por las cuales el arte inglés no continuó su progreso y superación, identificando como causas responsables tanto al gusto del público como, en mayor medida, a las autoridades académicas. En este sentido, el artículo publicado concluye admitiendo que si el arte ha retrocedido no es tanto por la transformación

<sup>17</sup> “And what is this great modern's view of “Rome from mount Aventine?” A most umpleasant mixture, wherein White gambouge and raw sienna are, with childish ejecution, danbed together”

<sup>18</sup> “But we think the “Hanging Committee” should be suspended from their office for admitting his “Mercury and Argus, N°182”

<sup>19</sup>“He [Turner] has robbed the sun of his birthright to cast shadows. Whenever Nature shall dispensed with them too, and shall make tres like brooms, and this Green earth to alternate between brimstone and White, set off with brightest blues that no longer shall keep their distance; when cowsshall be made of White paper, and milk-white figures represent pastoral, and when human eyes shall be happily gifted with a kaleidoscope power to patternize all confusion and shall be come ophthalmiproof, then will Turner be a greater painter tan ever the world yet saw, or tan ever the world, constituted as itis at present, wishes to see.”



de la moral o la intelectualidad de un público a la merced de los estilos disponibles, sino a causa de “la naturaleza de la Academia y sus exhibiciones que multiplican artistas, pero no promueven la genialidad” (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1836, p. 554)<sup>20</sup>, y lleva a los pintores a una competencia por la notoriedad o a una repetición de representaciones vacías de encanto y poesía. En este contexto, la crítica pública se presenta como una actividad necesaria para que los artistas puedan verse a sí mismos y a sus producciones sin el velo de los halagos y los admiradores, de forma que puedan retomar el curso correcto del desarrollo artístico. Prosiguiendo con esta línea de pensamiento, Eagles llama a otros críticos y aficionados a “rescatar el arte de la excentricidad y restaurarlo a la grandeza de la simplicidad y la verdad” (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1836, p. 556) a través de una constante y estricta crítica del arte que persuada a los jóvenes artistas de engrosar las filas de los pintores que prefieren la fama a la reflexión y la genialidad, en especial antes de que el público recupere el buen gusto y adquiera sólidos principios desde los cuales emitir sus juicios.

De este modo, y tal vez sin ser consciente en su momento del impacto que sus palabras tendrían, el crítico John Eagles plantea un escenario de discusión en torno al camino tomado por los pintores modernos ingleses, en el cual J. M. W. Turner aparece en el centro del debate como un caso particular de artista que se ha alejado de la verdad simple del arte. El tratamiento de la luz, la composición y la ausencia de detalles en sus obras se conforman como los rasgos más censurados por el crítico en su reseña, temáticas que serán retomadas más tarde por John Ruskin en sus argumentos a favor de la pintura moderna y del rumbo emprendido por Turner en su última etapa como artista.

Dentro de los rasgos enunciativos que se destacan del discurso de Eagles se encuentra el llamado a la participación activa que dirige tanto a los lectores de la revista aficionados al arte como a otros críticos, propuesta que encuentra su respuesta en el apoyo que recibe de otras publicaciones, pero que también encuentra un interlocutor polémico en la figura de Ruskin, quien con su obra *Pintores Modernos* continúa y profundiza la discusión.

## La respuesta de John Ruskin a las críticas

En el año 1843, luego de graduarse de la Universidad de Oxford, John Ruskin publica el primer volumen de la que se transformaría en su obra capital, *Pintores Modernos*, texto que posee su origen en un artículo que escribió en respuesta a la reseña editada en *Blackwood's Edinburgh Magazine*, y no llegó a divulgar.

En esta obra, editada a lo largo de diecisiete años en cinco volúmenes individuales, Ruskin desarrolla un nuevo y controversial pensamiento en torno al arte moderno, el cual lleva consigo el rechazo y la reformulación de diversos conceptos que fueron acuñados por la tradición esté-

---

<sup>20</sup> “We fear it is in the nature of Academy and their Exhibitions to multiply artists, but not to promote genius”

tica inglesa adoptada por la Academia. Entre los términos que Ruskin pone en tela de juicio en su escrito se hallan los conceptos de *copia* e *imitación*, entendida la *copia* como la reproducción literal de la realidad y la *imitación* como aquella representación de la naturaleza mediada por un principio estético capaz de seleccionar los atributos de la realidad que se buscan acentuar o perfeccionar. De esta manera, la imitación responde a un ideal externo a lo observado, ya sea vinculado a lo bello o a lo sublime. Con respecto a tales nociones, Ruskin manifiesta su rechazo a ambos conceptos, sustentando su visión en la función moral que le otorga al arte y, por lo tanto, en la necesidad de rehusarse al engaño de los sentidos a través de la representación, ya sea por la copia o por la imitación. Frente a estos términos, Ruskin introduce lo que llama ‘ser fiel a la naturaleza’, una capacidad que va más allá de la mera observación de la naturaleza y su reproducción formal, y que pone en juego la percepción, la imaginación y el sentimiento del artista. En este sentido, la *fidelidad* comprende tanto la verdad formal como la verdad intelectual que se desprende de la transmisión de las emociones, impresiones y pensamientos que rodean a lo representado. El placer ante la obra, entonces, no deriva ya de modificaciones introducidas en pos de alcanzar un ideal engañoso, sino que responde a la percepción de la idea de una cosa.

De este modo, para Ruskin (s/f) la discusión entre copia, imitación y fidelidad proviene y se alimenta de la malinterpretación de la máxima que manifiesta “es siempre falso el dibujar lo que no se ve” y explica:

Si, refiriéndonos a un lugar, no vemos en él más que lo que en él se encuentra, no representemos nada más y permanezcamos simples pintores del paisaje topográfico o histórico. Pero si, refiriéndonos a este lugar, vemos algo totalmente diferente de lo que en él se encuentra, podemos pintar esto, aun *debemos* pintarlo, queramos o no, puesto que esta es para nosotros la única realidad accesible (Ruskin, s/f, p. 169).

Así, bajo la premisa que otorga al artista el derecho a representar todo aquello que percibe, inclusive aquello que permanece oculto a ojos ajenos, Ruskin sitúa las últimas producciones de Turner y lleva a cabo un desarrollo teórico de desglose de todos aquellos factores que constituyeron los blancos de las críticas apuntadas por los jueces, con el fin de explicar cómo el artista inglés no sólo es un gran pintor, sino que es superior a todos sus antecesores.

Es importante destacar el empleo del término *impresión* como otra noción utilizada por Ruskin para llevar adelante su argumento en torno a la importancia de mantenerse fiel a la naturaleza más allá de la semejanza que las representaciones mantengan con su referente. De tal modo, aunque el concepto de impresión ya formaba parte del vocabulario de la filosofía empirista, dentro de la teoría postulada por Ruskin la noción de impresión no posee únicamente un carácter subjetivo sino que involucra también al objeto capaz de producir tal efecto e incidir en el espíritu del artista. El crítico victoriano sostiene, entonces, que el artista, para ser capaz de dar cuenta verdaderamente de la realidad a la que ha tenido acceso, no puede contentarse con retratar los hechos vislumbrados, sino que ha de dar a conocer en su obra la impresión que

éstos le han producido, por más que para cumplir su cometido deba dejar a un lado la representación de las características topográficas del escenario:

El fin del gran paisajista de inventiva debe ser más bien el de expresar la verdad profunda de la visión mental que el de reproducir los hechos materiales. Su obra no será indudablemente de ninguna utilidad para el ingeniero y el geógrafo, y sus proporciones diferirán considerablemente de las proporciones verdaderas si se les aplica una medida común. Pero podría producir en el espectador más lejano al sitio exactamente la misma impresión que le hubiera producido la realidad misma (Ruskin, s/f, p. 175).

A través de estas consideraciones y postulados, Ruskin responde a las acusaciones lanzadas en contra de la composición de los paisajes elaborados por J.M.W. Turner en sus últimos años de producción, obras que se alejan de los escenarios reales de donde se obtuvieron los modelos, como señalaba severamente John Eagles en su reseña a *Julieta y su enfermera* (1836). Asimismo, no sólo hace referencia a lo que llama la *topografía turneriana* sino que también argumenta en contra de las críticas al tratamiento que el artista realiza de la iluminación y su forma de emplear los colores, a través de un extenso estudio y comparación con el trabajo lumínico que otros pintores en el pasado han llevado a cabo, y su fidelidad para con los colores propios de la naturaleza. Ruskin llega a la conclusión de que, en la búsqueda que Turner emprende por reproducir en sus pinturas la totalidad de la escala luminosa que él percibe, el artista logra acercarse a la verdad a costa de parecer inverosímil al lado de aquellas obras que coartan la real amplitud lumínica existente en la naturaleza. Por tal razón, la confusión que pareciera desbordar los paisajes de Turner, según las palabras de Ruskin, no es más que el producto de la ausencia de amplios contrastes en aquellas zonas del cuadro donde las gradaciones medias disponibles en la pintura no son suficientes para representar las luces y colores naturales (s/f, p. 192); situación que frustra a aquellos espectadores acostumbrados a ser engañados por los falsos valores de otras obras.

A las temáticas vinculadas a la composición y a la iluminación, el autor suma un tercer factor relevante para la producción de un paisaje fiel a la naturaleza: el misterio. Al referirse al *misterio turneriano*, Ruskin aborda el tema de la ejecución vaga del dibujo que se registra en los últimos trabajos del pintor, su tendencia a velar las composiciones con atmósferas brumosas y nebulosas. Así, mientras por un lado el crítico admite la presencia de dichos fenómenos climáticos en un gran número de escenarios naturales –montañas, lagos, riberas– y la necesidad de plasmarlos en la representación de tales ambientes, por otro lado, reconoce la existencia de un “misterio constante que reina *en todo* y es causado por la naturaleza infinita de las cosas”, y continua explicando, “no vemos nunca nada claramente. Todo objeto que miramos, pequeño o grande, próximo o lejano, encierra en él una parte igual de misterio” (Ruskin, s/f, p. 205). Tal misterio que proclama Ruskin puede no ser aparente, según sus escritos, al hallarse a escasa distancia de los objetos, ya que la observación culminaría al reconocerse los objetos y construirse de ellos una imagen nítida a partir de contactos y experiencias previas con los mismos.

Sin embargo, el misterio permanece en ellos. En este sentido, la pintura de Turner no caería en la falsedad de representar escenarios, personajes y objetos como el público los conoce, sino como realmente él los percibe desde la distancia en que se encuentra, sin obviar la cuota de misterio que poseen y la impresión que le producen. El autor culmina su exposición respondiendo a las demandas e interrogantes frecuentes que surgen en torno a sus ideas y concluye:

Comprenderéis entonces la ley universal de obscuridad bajo la cual vivimos, y os daréis cuenta de que todo dibujo demasiado *claro* será *malo* y que nada puede ser verdadero más que lo incomprensible (Ruskin, s/f, p. 208).

A través de la publicación de *Pintores Modernos*, el crítico John Ruskin no sólo rechaza las críticas apuntadas en contra del tratamiento adoptado por Turner en sus paisajes sino que hace de tales acusaciones las bases sobre las cuales fundar un nuevo pensamiento en torno a la pintura y la representación. Turner se constituye así en el ejemplo por antonomasia del artista a seguir: un pintor que fue capaz de dejar a un lado la educación académica que había censurado su potencia inventiva y forzado su mano a la realización de imágenes artificiosas. Superadas estas barreras, logró serle fiel a su instinto y su percepción. De esta manera, Ruskin, de un modo similar al llamado realizado por Eagles pero situado en las antípodas de su visión, impulsa a los artistas modernos a seguir los pasos de Turner, y contribuir de ese modo a un *progreso* en la producción artística.

## **Crítica a *Pintores Modernos* y el pensamiento ruskiniano**

En octubre de 1843, meses después de que saliese a la luz el primer volumen de *Pintores Modernos*, John Eagles, quien en ese año aún escribía artículos de crítica de arte para la revista *Blackwood's Edinburgh Magazine*, publica en este mismo espacio editorial una reseña a la obra de Ruskin. El texto en cuestión se caracteriza por estar colmado de críticas, que van desde objeciones e ideas contradictorias o confusas en contra de los postulados de Ruskin, hasta burlas y recriminaciones por el vocabulario que su interlocutor emplea, y por las obras y los artistas que el autor elige analizar.

Si bien en el texto analizado anteriormente, Eagles había llevado a cabo, e incitado, una severa crítica a las producciones realizadas por los pintores modernos, en el primer párrafo de esta nueva reseña plantea su determinación a defender a tales artistas, manifestando que *Pintores Modernos* no es más que una sátira irónica [*ironical satire*] que los ha manipulado y ha tergiversado sus intenciones. Manteniendo el mismo tono desaprobatorio, el escrito prosigue con un pormenorizado análisis capítulo por capítulo de la obra de Ruskin, análisis que se alterna con las correcciones y los contraargumentos introducidos por Eagles, así como por los comentarios que el crítico efectúa acerca de lo que él considera un panegírico dedicado al pintor J.M.W. Turner.

Las temáticas referidas a la iluminación, el color y la composición vuelven a ser retomadas por Eagles como características de la obra de Turner que no deben justificarse bajo la elucubración de nuevas teorías sobre la verdad, sino que han de criticarse en base a los fundamentos y los estudios ya perfeccionados por la tradición académica; y escribe:

Hemos hablado con frecuencia, sin vacilar, de las tardías producciones extraordinarias de su lápiz como algo totalmente indigno de su verdadero genio [Turner]; es en ellas en las que vemos, junto a la mayoría del público, ‘más falsedad y menos hechos’ que en otro gran artista conocido: un desafío a las verdades conocidas acerca del dibujo, el color, y la composición, para lo cual sólo nos queda suponer que son sus ojos los que tergiversan el trabajo de sus manos. (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1843, p. 491)<sup>21</sup>

Mientras Eagles reconoce ciertos pasajes útiles en el capítulo que versa sobre las “Ideas sobre la imitación”, también encuentra contradicciones e irresoluciones en el discurso de Ruskin referido a las diferencias que traza entre la copia y la imitación, y el postulado nuevo que introduce con mayor veracidad, la fidelidad. Asimismo, el autor presenta su recelo al describir las ideas ruskinianas acerca de la existencia del placer y la belleza ligadas a lo instintivo y lo natural, así como duda de las definiciones que se proponen de gusto y juicio. En este sentido, los comentarios que realiza Eagles buscan dar cuenta de la superficialidad e ingenuidad con la que Ruskin se desplaza entre términos y procesos complejos.

No obstante, la reseña se torna realmente inflexible en los párrafos que Eagles dedica a la descripción que Ruskin hace de Turner, empleando el recurso de la cita directa para evidenciar cómo el texto del crítico se convierte, en su opinión, en una oda en honor al artista; capaz de despertar tanto el repudio como la lástima de los lectores. El pasaje seleccionado para demostrar su severo dictamen es el siguiente:

Y Turner –glorioso en concepción, indomable en conocimiento, solitario en poder– con los elementos esperando según su voluntad, y la noche y la mañana obedientes a su llamado, enviado como un profeta de Dios para revelar a los hombres los misterios de su universo, parado firme como el gran ángel del Apocalipsis, vestido con una nube, y con un arcoíris sobre su cabeza, y con el sol y las estrellas dadas a su mano (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1843, p.492).

A partir de este fragmento, Eagles advierte con sorna los atributos que Ruskin elige para caracterizar a Turner como una deidad, señalándolo como un blasfemo, y da cuenta de la ausencia de la luna en la descripción citada, implicando que la influencia de dicho astro es lo que

<sup>21</sup> “We have spoken frequently, unhesitatingly, of the late extraordinary productions of his pencil, as altogether unworthy of his real genius; it is in these we see, with the majority of the public, ‘more falsehood and less fact’ than in any other known master; a defiance of the ‘known truths’ in drawing, color, and composition, for which we can only account upon the supposition, that his eye misrepresents to him the work of his hands”

lleva al crítico a emitir tales palabras. A su vez, complementa su discurso con la inclusión de otras citas que terminan de consumir la idea del poder profético que Ruskin le adjudica a Turner, dejando en claro que tal caracterización no se debe a un recurso retórico, sino que nace de una concepción formada y fundamentada en el estudio de sus paisajes. A continuación, y luego de explicitar que “el libro abunda en extravagantes elogios” [the book teems with extravagant bombastic praise] (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1843, p. 492), Eagles pasa a describir todo aquello que Ruskin encuentra memorable de otros pintores modernos, así como reprochable en artistas paisajistas como Claude Lorrain, Salvator Rosa, Albert Jacob Cuyp, Meindert Hobbema, y Gaspard Poussin, con el fin de mostrar las contradicciones que el crítico entraña al justificar en Turner las mismas acciones que condena en los grandes maestros del arte.

A pesar de que Eagles admite el valor de las obras del primer período de producción de Turner, cuando aún se regía por los principios propios de la Academia, el reconocimiento que se le otorga queda eclipsado por las críticas que le imparte al oponerse a la forma en que Ruskin valora el tratamiento de los distintos elementos del paisaje. De este modo, Eagles dedica las últimas páginas de su reseña a revisar las obras que se mencionan en *Pintores Modernos* como casos de correcta representación de cielos, montañas, árboles y corrientes de agua, presentando para cada caso un artista que el crítico considera con una habilidad mayor que la de Turner. Cabe destacar que, mientras lleva a cabo este estudio comparativo entre obras y artistas, Eagles también realiza un análisis del vocabulario que emplea Ruskin para desarrollar sus fundamentos, ridiculizando su estilo en más de una oportunidad con menciones tales como:

“No hay nada como llamar las cosas por su opuesto, es realmente sorprendente. Cuando hable sobre el agua, trátela como fuego, y sobre el fuego, viceversa, como agua; y asegúrese de dejar a todos sin poder alcanzar ni discriminar ningún sentido; y busque en un diccionario alguna palabra como ‘crisoprasa’, que corresponde a una piedra preciosa, que es capaz de ser emparejada junto a ‘luz de sol’ [sunshine]: así el lector pensará del párrafo un destello de ‘luz de luna’ [moonshine]” (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1843, p.502)<sup>22</sup>

Con este comentario hace referencia a la descripción que Ruskin elabora de la representación del agua en las obras de Turner, a través de una extensa analogía que emplea palabras propias del campo semántico del fuego para su construcción. Este accionar se repite en varios pasajes de la reseña de Eagles, conformándose en una característica memorable que en el futuro utilizará en otras críticas referidas al trabajo de Ruskin, dando uso de sus términos en tono de burla o en su contra. Asimismo, es notable como en la totalidad del texto no se hace mención en ningún momento al autor de *Pintores Modernos* por su nombre sino que se apela al uso de epítetos como “el académico” [scholar] o, de manera más recurrente, “un graduado de

<sup>22</sup>“There is nothing like calling things by their contraries: it is truly startling. Whenever you speak of water, treat it as fire, of fire, viceversa, as water; and be sure to send them all shattering out of reach and discrimination of all sense; and look into a dictionary for some such word as ‘chrysoprase’, and means a precious stone; it is capable of being shafteres, together with ‘sunshine’: the reader will think the whole passage a ‘flash’ of moonshine.”

Oxford” [a graduate of Oxford] y hasta se lo posiciona al comienzo de la reseña como un “Goliath” que viene a enfrentarse a los críticos, pequeños David, que osaron agraviar a los pintores modernos. Dentro de esta construcción alegórica, Eagles lo describe como un enemigo solitario que vino a hacerle frente a los defensores de los grandes maestros ingleses, armado únicamente con su desprecio y su ignorancia, ya que no encuentra otra razón para que un estudioso obvie la historia crítica acumulada de los últimos trescientos años en torno al paisaje (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1843, p.485). A su vez, respondiendo a los rumores y a las “amenazas del autor con la publicación de más volúmenes”, Eagles observa que, si Ruskin fuese capaz de examinar su predisposición a la redundancia innecesaria, un único volumen bastaría para hacer el trabajo de futuras publicaciones (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1843, p.487).

Para finalizar su reseña, el crítico concluye que la edición del primer volumen de *Pintores Modernos* no puede considerarse como una ganancia para los paisajistas, aunque tampoco puede hablarse de una pérdida, más allá de la vergüenza que puede significarle a los artistas ser alabados de una manera tan absurda por un académico; y agrega:

No creemos que el mundo de la pintura, tanto en gusto como en la práctica, llegue a ser Turnerizado [Turnerized] por esta absurdamente evidente alabanza sin sentido. En esto nuestro graduado es *Semper idem*, y para continuar con su idolatría hasta el punto de fricción, termina su volumen con una plegaria, y le ruega a toda la gente de Inglaterra a que se le una a él, ¡en una plegaria a Mr. Turner! (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1843, p.503)<sup>23</sup>.

Si bien su escrito culmina con la certeza de que la influencia de Ruskin, y por ende también la de Turner, no sería capaz de alterar el desarrollo de la actividad artística, en julio de 1853, diez años después de la publicación de *Pintores modernos*, Eagles vuelve a realizar un texto crítico que retoma las ideas de su interlocutor en el debate para abordar lo que considera ahora la problemática central: las Bellas Artes y el gusto del público.

En la década que separa a ambas publicaciones seleccionadas de John Eagles, Ruskin editó los cinco volúmenes de *Pintores modernos* que profundizan y completan su obra, publicándose el último en el año 1851, mismo año del fallecimiento del artista J.M.W. Turner. Asimismo, en 1848 salió a la luz *Las siete lámparas de la arquitectura*, otro libro de Ruskin, en el cual desarrolla sus ideas en torno a la moral, la verdad y la belleza aplicadas a la arquitectura, aportando al debate en torno al revival del estilo Gótico en Inglaterra. Al mismo tiempo, durante este período Ruskin comenzó a relacionarse con los artistas que conformarían años más tarde la *Hermandad Prerrafaelita*, de la cual el crítico sería su mayor defensor y teórico.

<sup>23</sup> “We do not think that the pictorial world, either in taste or practice, will be Turnerized by this palpably fulsome, nonsensical praise. In this our graduate is *Semper idem*, and to keep up his idolatry to the sticking-point, terminates the volume with a prayer, and begs all the people of England to join in it: a prayer to Mr Turner!

De esta manera, los comentarios y recomendaciones acerca del alcance del pensamiento ruskiniano emitidos por Eagles no lograron evitar ni anticipar la trascendencia que el mismo llegaría a tener, situación que lo lleva a reflexionar en torno al rol del crítico y su responsabilidad para con el público. Para llevar adelante la exposición de sus ideas, Eagles recurre a un recurso retórico que también se distingue por momentos en la escritura de Ruskin: responder a los interrogantes que un interlocutor 'x' ha formulado, haciendo evidente o no la pregunta original. En este caso, el crítico llama a su colaborador "mi querido amigo post-Rafaelita" [*my dear post-Raphaelite friend*] y en todo momento se refiere al mismo de tal modo, culminando el escrito a la manera del género epistolar con una firma que manifiesta "Tuyo siempre, \_\_\_\_" [*Yours ever, \_\_\_\_*]. Así, reconociendo que el contestar a las preguntas elaboradas lo llevará a ofender a algunos sectores del campo artístico, Eagles comenta:

Me preguntas por el estado de las 'Bellas Artes', no has considerado cuán amplia es tu pregunta. ¿Dónde se encuentran las Bellas Artes y se ponen bajo escrutinio? Hay condiciones tan contradictorias en el arte, y todas demandan supremacía, que me encuentro perdido en dónde o cómo ver a la cara a estos reales o alegóricos personajes, 'las Bellas Artes'. He buscado en antiguas y nuevas galerías —en algunas, el Arte no es sólo 'Bello' sino que 'Superbello'-demasiado bello; en otras, no es 'bello' en absoluto y, lamentablemente, sucio. Y tan extraño como suena, encuentro al público corriendo tras ambas clases con un entusiasmo desatado y con billeteras que disfrutan de abrirse (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1853, p. 89)<sup>24</sup>.

El párrafo citado encierra tanto los rasgos temáticos, como retóricos y enunciativos, que caracterizan la escritura de Eagles no sólo en este último artículo, sino en todos los textos que analizamos. Por un lado, la problemática que divide de manera insoslayable el arte de los artistas modernos del realizado por sus predecesores, y la posibilidad de convivencia entre la diversidad de estilos y producciones dentro de un campo artístico que hasta el momento se regía por principios definidos y circunscriptos. Asimismo, el debate entre el valor artístico y el valor económico de las obras comienza a introducirse en el escenario de discusión, añadiendo nuevos factores a considerar, como la influencia de las galerías, de los coleccionistas y del mercado en el desarrollo del gusto del público. Tal tema será retomado luego en una comparación entre comentarios similares emitidos por Eagles y Ruskin en diferentes momentos, situación que los acerca como críticos más allá de sus diferencias.

Con respecto a los rasgos retóricos, es posible observar cómo Eagles empieza a organizar su discurso desde los trazos generales, utilizando como guía las preguntas realizadas por su

<sup>24</sup> "You question me on the state of the Fine Arts, you have not considered how wide is your question. Where are the Fine Arts to be found, and put under scrutiny? There are conditions of art so contradictory, and all demanding supremacy, that I am at loss where or how to look these real or allegorical personages, 'The Fine Arts' in the face. I have looked into galleries old, and galleries new—in some, the Arts are not only 'Fine' but superfine- a great deal too fine; in others, they are not 'Fine' at all, and lamentably dingy"



interlocutor, característica que se replica en todo su escrito; así como lo hace su tono satírico y su estilo mordaz. A su vez, es importante subrayar el cambio que sucede en este texto particular a comparación de los anteriores, en el cual el autor abandona el uso de la primera persona del plural, que implica la presencia o el acompañamiento de la voz de toda la revista, por la descripción en primera persona del singular, lo que dota al artículo de un carácter más reflexivo e introspectivo.

Por último, aunque en esta crítica Eagles se dirige de manera particular a su ‘amigo post-Rafaelita’, tal no es el único rasgo enunciativo relevante dentro del texto, sino que la modificación más sobresaliente es aquella que se produce en la forma en que se presenta el autor y la posición en la cual se sitúa para manifestar su dictamen. Si en las reseñas anteriores Eagles se asentaba como un crítico conocedor capaz de discernir con destreza en cuestiones que atañen al arte y el gusto, ya en 1853 se pregunta sobre su propia capacidad e integridad para referirse a tales temas, desconociendo el lugar que ocupa en el ambiente artístico debido a las transformaciones que el mismo ha sufrido. En este sentido, Eagles hace mención a tal cuestión en numerosas instancias del artículo, tanto de manera directa como de modo implícito, mencionando el rechazo de sus contemporáneos hacia los dictados realizados por Sir Joshua Reynolds, sus intentos por desaprender los antiguos principios y de comprender los nuevos, apostados en el sistema de la nueva escuela, las Artes Liberales [*Liberal Arts*]. Es en este momento en el cual el autor retoma su desacuerdo con Ruskin, acusándolo de dar la espalda a las enseñanzas de Reynolds y desviar el camino del arte y el buen gusto:

El ‘graduado’, organizando la sola iluminación del mundo, naturalmente se fascinó con las ‘lámparas’, de las cuales se jactó de tener las mejores entre las nuevas. Él intercambiaría junto con el público las nuevas por las viejas, con la loable intención y deseo de romper en pedazos lo viejo, como aquello que ya no puede iluminar más el oscuro mundo del gusto (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1853, p. 92)<sup>25</sup>

Es interesante advertir cómo Eagles vuelve a hacer uso del recurso retórico consistente en reutilizar los términos empleados por Ruskin en sus argumentos, resignificándolos de forma que contribuyan a su propio discurso. De esta manera, el crítico toma la imagen de la ‘lámpara’ que ‘el graduado’ introduce en su mencionado libro “Las siete lámparas de la arquitectura” para referirse, en este nuevo contexto, a los artistas que Ruskin defiende como aquellos capaces de guiar el progreso del arte inglés: John Everett Millais y Joseph Mallard William Turner. A su vez, para dar cuenta de que no es él quien emite tal comentario sino el mismo Ruskin, Eagles realiza una cita directa al ensayo “Pre-Rafaelismo” (1851), para luego pasar a recordar a su

---

<sup>25</sup> “The ‘graduate’ setting up for the sole enlightener of the world, naturally took a great fancy to ‘lamps’, of which he boasted to have the very best assortment of new ones. He would exchange with the public the new for old, with the laudable intent and desire to break the old to pieces, as things that could enlighten the dark world of taste no longer.”

interlocutor aquellas consideraciones que él mismo había elaborado a propósito del libro *Pintores Modernos*, especialmente sobre el carácter panegírico de la obra.

A partir de la cita de Ruskin, Eagles prosigue con su argumentación, ya no haciendo referencia de manera amplia y abstracta a la problemática del gusto, sino abordando de forma directa lo que considera el tema central: quién ha de guiar el gusto del público y cómo ha de hacerlo. Así, reconociendo en Ruskin la figura polémica que ha alterado el curso del arte con sus escritos, el autor se propone llevar adelante una defensa de los principios sobre los cuales se basa la tradición del gusto que él y su interlocutor amigo profesan, por más que “nuestros jóvenes modernos ruskinizados nos miren con desdén como si fuésemos viejos tontos” [our Young Ruskinised moderns looking contemptuously upon us as old fools] (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1853, p.93), y manifiesta:

No debería importarme tanto defender mi propio gusto; pero es necesario señalar la absurdidad de abusar de pintores como Claude, Poussin, Salvator Rosa y Vanderverde; y al hacerlo, espero disuadir al desconcertado público y devolverle el placer que seguramente pierden, si se les ciega a la excelencia de las obras de estos grandes hombres (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1853, p.93)<sup>26</sup>

Cabe señalar que, más allá del uso del neologismo *ruskinizar*, es dentro de este texto donde Eagles hace referencia a Ruskin por primera vez empleando su nombre, en lugar de aludirlo mediante un epíteto, otorgándole de este modo a su interlocutor polémico completa entidad.

Con tal objetivo fijado, el artículo continúa con una nueva revisión de la trayectoria artística de J. M. W. Turner, apartando los trabajos brillantes pertenecientes a su primer período de aquellos que Ruskin enaltece en sus escritos, dejando en evidencia que el fallecimiento del artista no es excusa para la modificación de la opinión del público ni para suavizar la crítica a sus obras. Asimismo, Eagles vuelve a oponer y comparar las producciones de Turner frente a obras de los grandes maestros nombrados, llegando a las mismas conclusiones que expuso en su reseña de 1843.

De manera similar procede con el artista John Everret Millais y la llamada escuela prerrafaelita, haciendo hincapié en el tratamiento del color, la iluminación y el detalle en sus cuadros. Así, y recordando lo que había escrito en su reseña a la 69° *British Institution Exhibition* de 1836, Eagles insiste en la necesidad de llevar a cabo una severa actividad crítica, capaz de mostrarles a los jóvenes artistas y su escuela los terribles errores [sad mistakes] que realizan con su práctica. Incluso el crítico llega a considerar la censura como medio correctivo, aunque reconoce el desagrado que pueda ocasionar entre los artistas. Sin embargo, y al contrario de lo que pueda parecer, el autor enfatiza en que todas sus observaciones son formuladas desde la

---

<sup>26</sup> “I should not care so much about defending my own taste; but it is an object to point out the absurdity of abusing such painters as Claude, Poussin, Salvator Rosa, and Vanderverde; and in so doing, I hope to disabuse the bewildered public, and to bring them back to a pleasure which they assuredly lose, if they are made blind to the excellence of the works of these great men.”

amabilidad y no desde la malicia, siendo sus comentarios un acto de deferencia y preocupación hacia las nuevas generaciones de productores, quienes desperdician su fuerza y se exponen a la ruina por halagos temporarios. En este sentido, Eagles exclama:

En mi opinión, creo sinceramente que está habiendo una gran cantidad de mal gusto, y hay una gran cantidad de ignorantes empeñados en que esto se mantenga, y siento que tengo tanto el derecho como el deber de llevar a cabo mi protesta, y a mi propio modo; y no veo porqué la reprensión de un hombre no ha de ser tolerada al igual que el elogio de otro, si se realiza de manera sincera, con honestidad y sin malicia (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1853, p.97)<sup>27</sup>

Luego de su crítica, tanto a la producción de Turner como a la labor de la llamada escuela prerrafaelita, Eagles se dedica a realizar una revisión general de la Exhibición de la Academia de 1853, de manera que sus comentarios en torno al estado de las Bellas Artes no se deba meramente a una reseña sobre los artistas apadrinados por Ruskin sino en un estudio íntegro de lo que se aprecia en los salones y las galerías de arte. Es dentro de su descripción de lo observado en la Exhibición que se introduce en el debate acerca del gusto y sus vínculos con el mercado y el coleccionismo. Si bien ya en su reseña de 1836 había insinuado cómo ciertos artistas adquieren mayor renombre gracias a la inversión y el interés de coleccionistas, comentario realizado a propósito del crecimiento de la demanda de trabajos del pintor Bartolomé Esteban Murillo, en este artículo Eagles indaga en la tensión y el litigio que encuentra entre la calidad artística y el valor económico, indicando que ambos aspectos no siempre van de la mano. En tal sentido, vuelve a usar como caso de análisis una obra del artista español que tuvo la experiencia de ver subastada por una gran suma:

¿Puede ser posible, dije a mí mismo, que haya estudiado arte todos estos años, y que haya creído que sabía algo sobre sus principios, y acá estoy, y no daría ni cinco chelines por un lienzo del cual dicen es del caballete de Murillo? Pero para mi ojo es una sucia imagen marrón-grisácea medio borroneada, sin ningún toque de sensibilidad u otro sentimiento, y que representa vulgaridad; y si la viera en el local de un corredor, no soñaría en comprarla a ningún precio... (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1853, p. 103)<sup>28</sup>

Tal afirmación se corresponde con la incertidumbre que el ambiente artístico le despierta a Eagles, quién trata de buscarle un sentido al comportamiento y el gusto que percibe como arbi-

<sup>27</sup> "I, for one, believe from my heart, there is a great deal of bad taste going, and a great deal of ignorant presuming hunbug employed to keep it going, and I feel I have both a right and a duty to make my protest, and in my own way; and I do not see why one man's reprehension is not to be tolerated, as well as another man's praise, if it given in sincerity, with an honesty in which there is no malice."

<sup>28</sup> "Can it be possible, I said to myself, that I have been all these years studying art, and believing I knew something of its principles; and here I am, and would not give five shillings for that canvas which they say is from Murillo's easel? But to my eye is a dingy brown-and-grey, half-rubbed-out picture, without one touch of tenderness or of any sentiment, and which represents vulgarity; and if I saw it at a broker's shop, would not dream of purchasing at any price..."

trario y que encuentra no sólo en críticos y coleccionistas, sino también en los comités organizadores de las exhibiciones y en los comerciantes de arte. Sin embargo, y por más que como intelectuales John Eagles y John Ruskin se hayan encontrado en las antípodas del debate sobre el arte moderno, el crítico promotor de la transformación de los principios tradicionales se encontrará emitiendo un discurso muy similar a aquel que sus detractores le dirigían. Pasados los años, y terminado el debate en torno a Turner, la voz y la opinión de Ruskin se convertirá en un factor vinculante de los valores económicos dentro del mercado del arte, especialmente a fines del siglo XIX, cuando nuevos vientos de cambio agiten las aguas del campo artístico. Tal es el contexto cuando, en 1878, Ruskin formula una crítica en contra del joven artista estadounidense James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), específicamente acerca de su cuadro *Nocturno en negro y oro* (1877), expuesto en la galería Grosvenor:

Tanto por el bien de Whistler como para proteger a los compradores, Sir Coutts Lindsay [el director de Grosvenor] no debería admitir obras en la galería en las cuales la presunción maleducada de un artista se aproxima tanto a una premeditada impostura. He visto y oído mucho del descaro *cockney* [clase proletaria londinense] con anterioridad, pero nunca me esperaba oír que un engreído pidiera 200 guineas por arrojar un bote de pintura en la cara del público (Ruskin citado en Raquejo, 2004, p. 412).

Esta severa reseña, similar en tono, estilo y temática a las proferidas por Eagles, le costaría a Ruskin una demanda que terminaría en juicio por el carácter difamador de sus dichos (Raquejo, 2004). El hecho marcó un antes y un después en la historia de la crítica e inició un debate en torno a la figura y el papel del crítico, un rol que se encontraba en pugna entre aquellos que lo consideraban innecesario y aquellos que defendían su actividad. Más allá de que el análisis de este suceso y sus repercusiones en el campo artístico exceden los objetivos de este trabajo, es significativo observar cómo, aunque separados en el tiempo, tanto Eagles como Ruskin reaccionaron de modo semejante a las transformaciones que trocaban los principios y fundamentos sobre los que cimentaban sus juicios, acometiendo con severidad contra propuestas artísticas e impugnando los intentos de innovación adversos a sus criterios.

Retomando la reseña de Eagles, luego de reflexionar sobre su conocimiento y su experticia para poder responder a las preguntas realizadas, y de defender aquello que él considera los principios en los que se fundamenta el verdadero buen gusto, el crítico se propone analizar brevemente si existe en realidad una pauta o estándar con el que se rige el gusto, apelando a un suelo común compartido por todos los integrantes de la sociedad. En un contexto donde la moda y el mercado ganan cada vez mayor influencia, a veces con criterios contradictorios, el crítico se pregunta cómo es posible que haya tal diversidad de opiniones y sentimientos para con el arte, y concluye:

Debe existir un estándar del gusto; ¿pero cómo haremos para conseguirlo? La base del gusto yace en lo profundo, pero, si se ahonda, es posible encontrarla. No dudo

de que yazga en la verdad, más o menos visible según el progreso humano hacia la perfección, y desde allí surge la belleza, la poesía, las artes y todas las virtudes: la moral de la vida (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1853, p. 104)<sup>29</sup>

En esta cita es posible encontrar ciertas correspondencias, en lo esencial, con las ideas enarboladas por Ruskin, arduo defensor del valor moral de las artes y su profundo arraigo en la noción de verdad. No obstante, el camino a seguir en búsqueda del progreso y el desarrollo artístico que fija Eagles dista mucho de aquel delineado por Ruskin, aunque ambos se abracen a la *verdad* para sostener sus postulados. La huella a transitar es, para John Eagles, aquella que durante años se ha estudiado y perfeccionado por las generaciones pasadas de artistas y académicos, quienes no pueden caer en el olvido por una moda pasajera que se deja fascinar con el brillo de la novedad y las palabras de un crítico adulador, y por ello, insiste con su argumento: “ninguna Academia ha de ser Ruskinizada hacia el prerrafaelismo” [*no Academy will be Ruskinised into pre-Raphaelitism*] (Blackwood's Edinburgh Magazine, 1853, p.104). Con estas palabras, y la esperanza de que el futuro del arte y la sociedad sean uno con ausencia de crueldad y vicios, Eagles finaliza su artículo, pidiéndole a su “amigo post-rafaelita” que, con su respuesta, finalmente le disipe sus dudas acerca de su ignorancia en torno al arte.

## Y en el centro del debate, la crítica

Aunque los escritos seleccionados para la realización de este trabajo fueron solamente cuatro, tales textos son suficientes para apreciar e identificar los rasgos característicos del discurso elaborado tanto por Eagles como por Ruskin. Ambos críticos presentan sus argumentos de forma particular, empleando diferentes herramientas y recursos para fundamentar su postura, ya sea desde la impugnación del discurso de su contrario o la defensa del propio, sin embargo ninguno de los dos críticos hace concesiones ante el otro ni tampoco acatan en sus escritos los códigos de cortesía retórica, como se observó en los modos sarcásticos de Eagles. Esto se debe a que el interés de ambos no se encuentra en la persuasión de su interlocutor, sino en el convencimiento de los lectores y los aficionados del arte que se hallan entremedio del escenario de discusión, aquellos que sin desdeñar a los grandes maestros, se sienten atraídos por las obras de los artistas modernos como J.M.W. Turner.

Mientras que gran parte del discurso de Eagles se basa en la crítica a las ideas y al estilo de su interlocutor polémico, especialmente a los desmedidos elogios hacia Turner, los recursos que emplea Ruskin para llevar adelante su argumento se basan en apelar a las críticas como punto de partida para exponer su pensamiento, sin responder el ataque realizado en contra de Turner de

---

<sup>29</sup> “There must be a standard of taste; but how are we to get it? The foundation of taste lies deep, but, if dug for, it may be found. I doubt not it lies in the truth, visible or less visible according to human progress towards perfection; and from whence arise in their proper beauty, poetry, arts, and all the virtues: the moral of life.”

manera directa. De este modo, aunque ambos presenten una prosa similar que combina desarrollo crítico-teórico con relatos anecdóticos, la organización que Ruskin le proporciona a su discurso le permite concentrarse en elaborar los fundamentos de su postura que justifican su rechazo a los principios tradicionales, no descartándolos sin razón, sino permutándolos por una visión diferente de los mismos. No obstante, cuando al pasar el tiempo Ruskin ha de emitir su opinión sobre las nuevas experiencias artísticas de fines de siglo XIX deja a un lado dicho formato retórico y opta por un dictamen más directo y severo, semejante al modo de proceder de Eagles.

El escenario de discusión no se limita, como se ha mencionado, ni a los textos seleccionados ni a los actores analizados<sup>30</sup>; sin embargo, a partir de ellos es posible aventurarse a entender el contexto de transformación que se vivió en las décadas centrales del siglo XIX en el Reino Unido, en el cual la participación de la crítica como agente mediador en la recepción de las artes tuvo un lugar central. Las marcas de esa centralidad pueden ser observadas en el estilo vehemente que anima la controversia, huellas de una transformación en los estilos de la crítica como también en el papel que ésta desempeñará en la elaboración discursiva de las contradicciones del ágora artística.

## Referencias

- Blackwood's Edinburgh Magazine (octubre de 1836). The Exhibitions. British Institution, & c. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, (40), 543-556. Edimburgo: William Blackwood & Sons. Recuperado de <https://hdl.handle.net/2027/inu.30000080771508>
- Blackwood's Edinburgh Magazine (octubre, 1843). Modern Painters. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, (54), 485-503. Edimburgo: William Blackwood & Sons. Recuperado de <https://hdl.handle.net/2027/iau.31858021484096>
- Blackwood's Edinburgh Magazine (julio, 1853). The Fine Arts and the Public Taste in 1853. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, (74), 89-104. Edimburgo: William Blackwood & Sons. Recuperado de <https://hdl.handle.net/2027/uc1.32106019931879>
- Raquejo, T. (2004). Ruskinismo, Prerrafaelismo y Decadentismo. En V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen 1, (397-417). Madrid: Machado.
- Ruskin, J. (s.f.). *Los Pintores Modernos. El Paisaje*. Valencia: Prometeo Sociedad Editorial.
- Steimberg, O. (1994). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- University of Lancaster (s.f.). Eagles. Recuperado de <https://www.lancaster.ac.uk/fass/ruskin/empi/notes/ycritic01.htm>

<sup>30</sup> Un posible camino a explorar, y continuar el estudio, es aquel trazado por la correspondencia compartida durante este período entre Ruskin y Turner, cartas que dan cuenta del proceso de investigación y el desarrollo del pensamiento ruskiniano en torno a la obra del artista. De esta manera, a partir de la búsqueda entre los intercambios dados entre los integrantes del argumento, se pueden descubrir otras vías capaces de revelar nuevos e ignorados matices del debate.

## CAPÍTULO 4

# La figura de Paul Gauguin, entre el *Diario íntimo* y la historiografía

*Maica Bravo*

La siguiente investigación pretende revisar algunas construcciones sobre la figura de Paul Gauguin, con el fin de desmitificar la leyenda que fue estableciendo en torno a su vida la *historiografía del arte tradicional* (Zerner, 1974). Para ello se tendrá en cuenta su identidad de artista mediante el análisis de algunos fragmentos de su diario íntimo, publicado por su hijo Emile en 1921. Brindaremos especial importancia a la historia editorial de este texto, considerando su transmisión como un proceso significativo en la construcción de la figura del artista. Asimismo, nos detendremos en algunos pasajes que permiten recuperar la mirada crítica de Gauguin, desatendida con frecuencia en los relatos sobre el artista.

Para arribar a una mejor comprensión del tema, se tendrán en cuenta, además, diversos aportes de Nathalie Heinich, Jean Gimpel, Pierre Francastel y Timothy James Clark, vinculados a la historia social del arte y a la sociología del arte.

### Avatares de un diario íntimo: “Esto no es un libro”

Tomemos como punto de partida el *Diario íntimo* de Paul Gauguin, en la traducción que Lidia Netti realiza para el Centro Editor de América Latina (Gauguin, 1977). Si bien existen ediciones previas en castellano<sup>31</sup>, la importancia de esta reedición nacional consiste en el interés que tuvo la casa editora en divulgar material durante la última dictadura cívico militar. El volumen porta en su tapa el número 38 de la colección Biblioteca Total, una serie dividida en cuatro subcolecciones: *cuentos y novelas; memorias y autobiografías; panora-*

---

<sup>31</sup> Se registra una primera edición de *Diario íntimo* en castellano en el año 1958, realizada por Ediciones del Pórtico, Bs. As, Argentina, traducción de Alberto Blank y prefacio de Emile Gauguin, 190 páginas. No obstante, existe dos ediciones anteriores de las editoriales Poseidón y El Ateneo, ambas del año 1945. Se titulan *Antes y Después* y presentan reproducciones en blanco y negro de los veintisiete dibujos del manuscrito original. La primera editorial presenta 272 páginas, con traducción de Angustias García Uson. La segunda comprende 252 páginas e incluye prólogo y traducción de Javier Farías. Existen, a su vez, ediciones posteriores a la del CEAL, publicadas por Leviatán (1992) y por editorial Terramar (2011) esta última con una variante en el título, que aparece en plural: *Diarios íntimos*.

mas de la literatura, y fundamentos de las ciencias sociales. (Gociol, 2007, p. 213)<sup>32</sup>. Si observamos la ubicación del *Diario íntimo* de Paul Gauguin en este mapa, notamos que adopta la clasificación: *Memorias y autobiografías*.

Sin embargo, desde el punto de vista del artista su diario no es un libro, ya que “un libro, incluso malo, es una cosa seria.” Tampoco se trata de una novela: “¿dónde empieza y dónde acaba?”. (Gauguin, 1977, p.9). Y menos aún de memorias, porque según él: “eso nos remite a historias, a fechas (...) y es necesario informar quién es uno y de dónde viene. Confesarse (...)” (Gauguin, 1977, p.9). Estamos, aquí, entonces, ante una discrepancia entre la categorización de la editorial –al rotular estos escritos como *Memorias y Autobiografías*–, y las explicaciones brindadas por el mismo autor. El episodio, en apariencia nimio, es significativo sobre los malentendidos y las diversas apropiaciones que caracterizan la recepción de este texto. Para saldar este desencuentro, Emile, hijo mayor del artista, lo había caracterizado ya, en 1921, como un *literary essay* (Gauguin, 1921, p. VII), cuando decidió publicarlo con el título: *Paul Gauguin's Intimate Journals*, en Estados Unidos.

Paul Gauguin no se considera a sí mismo escritor. En una carta dirigida al poeta y crítico André Fontainas aclara cuáles son sus aspiraciones en lo atinente a la escritura: “Quisiera escribir como pinto mis cuadros... o sea, persiguiendo mis quimeras, persiguiendo la luna y hallando el título después” (Gauguin, 1977, p.9). “Aquí me tienen, pues, ofreciéndome al público como un animal, desprovisto de cualquier sentimiento” y reitera: “Esto no es un libro”, al término de cada declaración en contra del matrimonio, la familia, la *gente respetable*, la religión católica y de otros asuntos (Gauguin, 1977, p.11, p.12, p.14, p.20, p.41, p.68). Confiesa que su escritura es, en realidad, el sustituto a una charla imposible: “Además, aunque no tengo lectores serios, el autor de un libro tiene que ser serio.” Luego, reflexiona: “¿Qué puedo decirles a todos estos cocoteros? Y, sin embargo, tengo que charlar; por eso escribo en vez de charlar” (Gauguin, 1977, p.11).

La edición incorpora el prefacio que fue escrito por Emile Gauguin,<sup>33</sup> quién desde un principio se encarga de desmentir “una caprichosa leyenda Gauguin”:

Había una vez un corredor de Bolsa, ya maduro, de tipo corriente y posición desahogada. Tenía mujer y tres hijos a quienes quería mucho. Ni su familia ni sus amigos tenían indicios que les hicieran barruntar que había en él otra aspiración que no fuera la de acabar su vida como acomodado comerciante y excelente padre de familia. Pero cierta noche, mientras dormía, abandonó

<sup>32</sup> La colección estaba dirigida por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, quienes supieron nuclear una totalidad de 76 títulos. Su idea central era “combinar literatura, política y ciencias sociales” (Gociol, 2007, p. 213), en un marco atravesado por el terrorismo de Estado donde estos ejes temáticos estaban censurados. De todos modos, la colección aparecía en los kioscos del país. Veamos ahora el testimonio de *Heber Cardoso*, secretario de redacción del Centro Editor: “Ésta fue una colección muy complicada de armar por su estructura de cuatro subcolecciones y también porque eran los tiempos de plomo y Carlos y Beatriz estaban en la clandestinidad, así que dejaban el material cómo y cuándo podían. No teníamos forma de localizarlos y nunca sabíamos bien qué nos iban a traer. Para mí, fue una de las experiencias límite en mi trabajo en la industria editorial”. (Gociol, 2007, p.217).

<sup>33</sup> Data en mayo de 1921, en la ciudad de Filadelfia. EE. UU. “Después de la muerte de mi padre lo presento a mi vez a los lectores de habla inglesa.” (Gauguin, 1977, p. 8).



sus virtudes domésticas y despertó convertido en un monstruo de inhumanidad: su dedicación a la familia, sus aspiraciones burguesas, su honorabilidad, todo se había esfumado.

Una ardorosa fiebre de pintar se había apoderado de él. Se escapó a París, y nunca más tuvo un recuerdo para su familia ni se ocupó de sus necesidades, volcado de lleno a su recién abrazado arte, en abierto desafío a las normas académicas. Por último, como la civilización le resultaba demasiado aburrida para soportarla, marchó a Tahití, y allí vivió, amó, pintó y murió como un salvaje. (Gauguin, 1977, p. 7).

Emile asevera que esta “linda fábula” ha atrapado la fantasía popular en todos lados, al punto de desplazar el interés de la obra hacia la vida del artista:

Desfigurada a través de sucesivas repeticiones; una leyenda que es mucho más conocida que sus valiosos cuadros, y que, al menos en este país, es objeto de debate para miles de personas que ignoran la indiscutible ubicación de mi padre entre los más grandes maestros de la pintura. (Gauguin, 1977, p.7).

Posicionado como testigo directo de lo que narra, Emile contrasta esta construcción ficcional, aportando algunos datos sobre el interés de Gauguin por la pintura a lo largo de su vida, su dedicación artística y familiar. Por otra parte, revela que su padre terminó el ensayo en Atuona<sup>34</sup>, Islas Marquesas, durante enero y febrero de 1903, tres meses antes de morir y fue remitido a André Fontainas, con el fin de publicarlo después de su muerte o que, de no ser posible, lo conservara como recuerdo de su estima. Fontainas, no consigue editarlo; es entonces que los derechos pasan a su primera esposa y a su hijo Paul Rollon, “Pola”.

El título original del último manuscrito de Gauguin es: *Antes y Después*. Este título encierra una doble alusión. Por un lado, remite a una experiencia transformadora, se trata de un *Antes y después* de experimentar Tahití. Por el otro, es un homenaje, mediante la forma conjuntiva del título, a las memorias no publicadas de su abuela materna, Flora Tristán<sup>35</sup> llamadas *Pasado y Futuro*. La primera edición del libro fue un facsímil de 213 páginas con bocetos y demás composiciones, en 1918, realizado por el editor alemán Kurt August Paul Wolff<sup>36</sup>. Posteriormente en Francia, Les Editions G. Cres & Cie<sup>37</sup> publicó en 1923 una reproducción con los 27 dibujos del manuscrito original. Ambas ediciones tuvieron una tirada limitada de sólo 100 ejemplares. A

<sup>34</sup> La comuna de Atuona fue sede, entre 1904 y 1940, de la administración francesa de las Marquesas y sede del obispado entre 1893 y 1961. Allí se puede localizar un museo dedicado a Gauguin, abierto en el año 2008 por el Municipio de Hiva Oa en el archipiélago de Marquesas. Posee réplicas de sus obras y la reconstrucción de su casa.

<sup>35</sup> En su *Diario*, Gauguin la define como una *intelectual socialista-anarquista*: “Tenía relación con gran cantidad de cuestiones socialistas, los sindicatos obreros entre ellos (...). Murió en 1844; muchas delegaciones siguieron su ataúd” (1977, p. 68). Incluso detalla que los obreros llenos de gratitud le levantaron una estatua en el cementerio de Burdeos: “A la memoria de la señora Flora Tristán, autora de ‘La Unión Obrera’, los trabajadores agradecidos. Libertad, Igualdad, Fraternidad, Solidaridad.”

<sup>36</sup> La editorial Kurt Wolff fue la más importante para la literatura expresionista en Alemania (Leipzig) desde 1913 hasta 1940.

<sup>37</sup> Se puede visualizar su publicación en francés en este link: <https://archive.org/details/avanteta00gaug/page/32>

partir de 1951, su difusión se expande con un facsímil en Copenhague (Editorial Scripta) y en Tahití (Editorial Taravao) se edita en 1989. Ambas firmas respetaron su título original.<sup>38</sup>

Emile Gauguin enuncia: “Por lo que sé, este *Diario* es el ensayo literario más extenso de mi padre” (1977, p.8). Dado que *Noa-Noa*<sup>39</sup>, otro manuscrito de Gauguin, fue revisado por Charles Morice, poeta simbolista, y publicado en calidad de autor. Tras esto, Emile expresa: “Me temo que guarda poco de la intención del autor” (1977, p.8), e invita a comparar la diferencia de estilos entre *Noa-Noa* y otros ensayos del pintor, respecto a la escritura. A continuación sostiene:

Creo que estos escritos son el autorretrato fascinante de una personalidad singular; y señala: ponen de relieve, para mí acertadamente, su bondad, su sentido del humor, su temperamento rebelde, su precisión, su odio desmesurado por la hipocresía y la mentira. (Gauguin, 1977, p.8).

## Desmitificar a Gauguin: las posturas de E. Gauguin y de J. Gimpel

Las últimas palabras del prólogo de Emile Gauguin están dedicadas a la “gente que no se equivocará” (1977, p.8). -se refiere a los lectores que probablemente comprenderían al pintor Gauguin-, “advertirá que estos escritos son la manifestación espontánea del mismo temperamento libre, atrevido y sensible que habla en los cuadros de Paul Gauguin”. (1977, p. 8). Quizás, las intenciones de Emile Gauguin serían desmitificar algunas partes de la fábula creada en torno a la figura de su progenitor. Profundizando esta perspectiva desmitificadora, pero en otra dirección, el historiador francés Jean Gimpel (1968), se refiere de manera taxativa a Paul Gauguin empleando dos palabras: *solo leyenda*. En su cáustico libro *Contra el arte y los artistas*, asevera que:

En el comportamiento de Gauguin -como en el de la mayoría de los artistas contemporáneos- se mezclan una parte de inconsciente y una parte de cálculo. En la jerarquía de la religión del Arte, quiere estar en la cumbre. Ambiciona ser el sacerdote o profeta. (Gimpel, 1968, p.144).

De manera más vehemente, en unos de sus párrafos menciona a Charles Maurice, quien siendo su amigo “orquestará en París la propaganda en su favor” (1968, p.146), reconociendo

<sup>38</sup> Información recabada en una reproducción online de *Antes y Después*: [http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/gauguin\\_boomerangpp.pdf](http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/gauguin_boomerangpp.pdf)

<sup>39</sup> *Noa- Noa* significa “fragancia perfumada” en Tahitian. Los escritos del año 1893–94 registran su experiencia tahitiana, Gauguin incorpora 10 grabados en madera con la pretensión de explicar su nuevo arte a sus contemporáneos. Las xilografías fueron vistas por un grupo de allegados a Gauguin, entre ellos Edgar Degas, el crítico Julien Leclerq y Charles Morice, en una exposición del artista en diciembre de 1894.

que el pintor “se ingenió para componerse una leyenda” y apartarse de sus contemporáneos. Ayudado por las circunstancias del momento “y que tal vez son ellas las que se lo inspiraron”. (1968, p.146). A continuación, añade una advertencia del pintor Daniel de Monfreid a Gauguin, cuando planeaba volver a Francia:

Es de temer que su venida entorpezca un trabajo, una incubación que tuvo lugar en la opinión pública a su respecto: actualmente se lo considera un artista singular y legendario que, desde el fondo de Oceanía, envía sus obras desconcertantes, inimitables, obras definitivas de un gran hombre, para así decirlo, fuera del mundo... Usted goza de la inmunidad de los grandes muertos, ha pasado a la historia del arte. (De Monfreid en Gimpel, 1968, p. 146)

En consonancia con aquello que en fecha temprana ya reconocía el hijo de Gauguin, Gimpel señala que los historiadores del arte insistieron en “contar y cantar” la vida de Gauguin, haciéndolo pasar como un *genio del arte*: “Hicieron creer que ese ser predestinado había elegido abandonar la seguridad de un empleo burgués para consagrarse en cuerpo y alma a su vocación de artista. Solo leyenda.” (1968, p.146).

Según lo investigado, “Gauguin fue empleado de Paul Bertin agente de bolsa” (Jiménez Blanco, 2008, p.10), y anteriormente probó suerte incursionando en la navegación. El mito de esta figura también olvida la crisis bursátil de 1882 y el desmoronamiento de la actividad financiera. Dichos acontecimientos parecerían ser las circunstancias que determinaron a Gauguin a dedicarse a la pintura de forma definitiva. La actividad era practicada por él desde años atrás, cuando estaba en contacto con el movimiento impresionista y siguiendo las directrices de Camille Pissarro. Tal vez, Maurice se refería a estos sucesos en la afirmación brindada por Gimpel; quien profundiza más adelante sobre la condición social del artista y el contexto económico del período.

Gimpel da por sentado que Gauguin es un gran especulador y estratega para comercializar sus pinturas; por dar un ejemplo, habla de uno de sus proyectos brillantemente ejecutados: la venta pública de sus obras en marzo de 1891. Según él, el pintor organiza esta “venta muy publicada por la prensa en el Hotel Drouot”<sup>40</sup> (Gimpel, 1968, p. 147) con la intención de cubrir los gastos de un viaje a Tahití y su estadía. En la misma dirección, pide ayuda a los escritores simbolistas para promocionar su obra mediante la confección de un catálogo, convocando a una “multitud” a la sala Drouot. “El éxito está así asegurado” (Gimpel, 1968, p.148).

---

<sup>40</sup> El Hôtel Drouot es una reconocida casa de subastas localizada en París.

## Figuras del artista: Gauguin incomprendido, revolucionario y crítico social

Si nos detenemos en su *Diario*, Gauguin incorpora una carta de Johan August Strindberg<sup>41</sup> quien pretende escribir al “maestro” un “buen prólogo para un nuevo catálogo en el hotel Drouot”, cuando regrese de su viaje “Porque yo también estoy empezando a sentir una enorme necesidad de volverme salvaje y crear un mundo nuevo”. (Strindberg en Gauguin, 1977, p. 24). Se refiere a Gauguin como:

El salvaje que odia a una civilización llorosa; una especie de Titán que, envidioso del Creador, hace su pequeña creación personal en sus horas libres, el niño que destroza sus juguetes para hacerse otros con ellos, que reniega y desafía, que prefiere ver los ojos rojos antes que verlos azules como la mayoría de la gente... (Strindberg en Gauguin, 1977, p.24).

Strindberg, ve en su allegado a un artista incomprendido en su tiempo, ya que indica: “Se ha cuestionado a un autor actual por no pintar seres reales, por crear sin más sus propios personajes. ¡Tan sólo eso!” (Strindberg en Gauguin, 1977, p.24).

Por su parte, el historiador y sociólogo del arte francés Pierre Francastel (1984) reconoce que el pintor:

Ha sido el primero que ha ampliado nuestros horizontes, no solamente sentimentales sino figurativos. Ocupa un lugar único en la historia de las transformaciones del espacio moderno. Es el héroe de la comparación de las civilizaciones. Pero, él rompió, ante todo, materialmente, el marco del espacio antiguo (Francastel, 1984, p. 222).

Al crear un nuevo sistema de visualización, en el cual la superficie decorativa se amplía a las tres dimensiones por el color y el tema, “abriendo varios caminos a lo imaginario” (1984, p. 224). Francastel encuentra en Gauguin “la potencia para expresar un conjunto de detalles precisos, plásticamente ordenados” (1984, p. 223). Bajo su mirada, el artista fue el primero en adentrarse al exotismo en tiempos modernos. De la mano de Paul Gauguin, saltamos hacia el otro lado del “círculo limitado de las leyendas grecolatinas o de un Extremo Oriente demasiado atiborrado de occidentalismo” (1984, p. 222), para recibir lecciones sobre arte negro, oceánico, americano y otras alteridades étnicas o culturales.

Francastel corrige el lugar asignado tradicionalmente al artista: “Es el último de los románticos y no el primero de los modernos” (1984, p.220). En la misma dirección, el histo-

---

<sup>41</sup> Escritor, dramaturgo, pintor, fotógrafo sueco; allegado a Gauguin. Considerado el renovador del teatro sueco y precursor o antecedente del teatro de la crueldad y teatro del absurdo.

riador observa que el estilo de escritura de Gauguin se caracteriza por ser sentimental, “atado al pasado” mientras que “por la expresión es de los nuestros.” (1984, p. 220). Este reconocimiento adquiere sentido dado que el ensayo analizado evidencia a un artista inserto en el contexto histórico artístico, cultural y por sobre todo en su entorno social y político. Su mirada perspicaz arremete contra toda institución occidental, hacia sus prácticas culturales, sociales, religiosas e imperiales. Por tal motivo, *Diario íntimo* se convierte precisamente en un testimonio de época que va más allá del campo artístico. Al parecer, Gauguin presenta varias denuncias o acusaciones a un sinfín de representantes judiciales, monarcas, eclesiásticos y militares; puntualmente, los increpados son consejeros, generales, jueces, funcionarios, policías y misioneros, así como el gobernador y el obispo, a quienes acusa de introducir en la isla la hipocresía y la corrupción.

Gauguin manifiesta la distancia, mezclada con admiración, entre el punto de vista suyo, que identifica con el de los *artistas* y el de un analista político o un historiador social. Con respecto a estas profesiones, manifiesta:

Creo que los historiadores son seres realmente honrados...A mí me parece que si yo me dedicara a la historia cometería una idiotez detrás de otra. Por otro lado, es cierto que en política soy como la mayoría de los artistas; no entiendo nada. Siempre me pareció que las naciones están intentando ver cómo podrían aprovecharse mejor de las demás. ¡Brindo por todos...! Por los reyes, los esperadores, los presidentes. Me digo a mí mismo, como un tonto: Aquí hay algo perdido. (Gauguin, 1977, p.102).

Tal como se advierte en sus comentarios, aun declarándose ajeno a la reflexión histórica o política, Gauguin analiza su contexto sociopolítico críticamente e interpela a sus contemporáneos. La historiadora del arte española María Dolores Jiménez Blanco (2008, p.15), explica que “su vida en La Polinesia no fue exactamente idílica”. Esta actitud crítica no responde al mito creado. El artista nos demuestra la contracara del colonialismo, la transculturación que sufren las/os nativos, la explotación sexual, la corrupción en todos sus aspectos: político, policial y judicial. En palabras de Jiménez Blanco: “Gauguin nos habla del colonialismo como factor corruptor, introductor de vicios y costumbres que acabarían por descomponer aquel perfecto equilibrio entre hombre y naturaleza.” (Jiménez Blanco, 2008, p.14). Si bien estas observaciones no están exentas de matices colonialistas –puesto que suponen en cierto punto una mirada arcádica donde la *naturaleza* de los nativos es idealizada (Pratt, 1997)– es destacable la actitud crítica y de denuncia que las anima, no siempre incorporada en los relatos sobre la figura de Gauguin.

Cabe destacar la aclaración de Timothy J. Clark (1984) acerca del término *ideología*. Para el historiador del arte inglés es un “conjunto de modos de ver y de hablar permitidos, que actúan de manera subrepticia, cada uno con su propia estructura de apertura y cierre” (p.4). No obstante, como formas de conocimiento, son significados construidos en la práctica social “parcial” y “especial”, sujetas a actitudes y experiencias de una clase en particular, que dentro del cam-

po social entran en conflicto con otras clases que no pertenecen a ella. A continuación, el historiador aclara que no se trata de un “simple grupo de imágenes e ideas”, por el contrario, la ideología sería “un grupo de límites en el discurso, un grupo de resistencias, repeticiones y modos de circularidad” (p.4).

La última aseveración de Clark puede llegar a explicar la connotación ideológica de Paul Gauguin. En sus discursos contrahegemónicos como hemos visto, se opone a las políticas intervencionistas de Occidente. Automáticamente, sus declaraciones lo ponen en situación de conflicto con las instituciones occidentales y cristianas. Por este motivo, es sentenciado a prisión en 1903 y a pagar multa. En su breve prólogo, Gauguin (1977) expone el sentido de sus escritos:

No tuve la menor intención de escribir un libro que pareciera una obra de arte (no sería capaz de hacerlo); pero como hombre bien enterado de muchas cosas que he visto, leído y oído por todo el mundo, tanto el civilizado como el salvaje, he querido escribir crudamente, valientemente, insolentemente... todo esto. Estoy en mi derecho. Y los críticos no me lo pueden prohibir, por malo que sea (p.117).

Algunos fragmentos de su *Diario* son registros de lo vivido en la Polinesia Francesa, en estos documenta las prácticas culturales de las/os tahitianos y reflexiona sobre el arte nativo. Por ejemplo:

Volvamos al arte de las Marquesas. Han desaparecido gracias a los misioneros, que han juzgado que las esculturas y decoraciones eran fetichistas y ultrajantes para el Dios cristiano. Esto es lo que ha ocurrido y el desdichado pueblo lo ha aceptado. (1977, p. 46).

El discurso del artista se aproxima, por momentos, a un enfoque casi antropológico. Gauguin, en tal caso, visibiliza al oprimido/a colonial, ya sea en sus pinturas como en sus escritos. Define su posición al reivindicar sus hábitos y tomar partido por las/os originarios. Para Victor Segalen<sup>42</sup> (1986), el pintor fue: “en alguna medida el último sostén de los antiguos cultos” (p.15).

Jiménez Blanco argumenta: “Pero si hay un tema que aparece una y otra vez en sus cartas, y que fundamenta el mito de Gauguin en el contexto de la historiografía del arte, es el que nos presenta a este pintor como liberador”. (Gauguin, 2008, p. 10). Paul Gauguin se nombra como un mártir que ha sacrificado su vida por todos los artistas contemporáneos, alguien que será reconocido *post mortem*, como el *gran liberador*. Tengamos presente, a este respecto, el juicio de Jean Gimpel: “[Gauguin] quiere estar en la cumbre. Ambiciona ser el sacerdote o profeta” (p.144). En este relato, el artista asume su destino sacrificial y enfrenta la soledad, la miseria y

---

<sup>42</sup> Arqueólogo, etnógrafo, doctor naval, escritor y poeta francés. (1878-1919).

otras vicisitudes; es así como se lo exhibe, también, en el largometraje: *Gauguin: Voyage de Tahití* (2017), del director francés Edouard Deluc. Esta figura en peligro por sus condiciones físicas, y presentada bajo el estereotipo de artista maldito busca incansablemente el éxito. Ahora no económico, ni mucho menos ligado al prestigio social; sino otra forma de éxito más trascendental, el triunfo como revolucionario, que según él llegaría luego cuando “mi arte sea evidente a los ojos de todo el mundo” (Gauguin citado en Jiménez Blanco, 2008, p. 17).<sup>43</sup> Como epítome de este relato histórico, leamos al crítico Achille Delaroche, quien afirma que:

Paul Gauguin merece un sitio único y elevado, no sólo por su prioridad, sino también por lo novedoso de su arte... Se expresan aquí con una fascinante magia de colores, sin aderezos inútiles, ni redundancia, ni italianismo. Es sobrio, majestuoso, imponente. (Delaroche citado Gauguin, 1977, p. 25).

Luego aconseja que, si deseamos tener una “visión correcta de este extraño arte”, lo mejor será “desechar los prejuicios de nuestras academias” (p. 26). Reivindica por lo menos cuatro atributos en sus pinturas: el poder de imaginación, “...de prestar el decorado para nuestros propios sueños, abriendo así una nueva puerta sobre lo insondable y el misterio del mundo...”, “su excepcional manejo del color”, “la íntima adecuación del tema y la forma” y “el punto de contacto entre lo consciente y lo inconsciente” (p. 27). “Crear es comprender”, y por último apunta: “frente a los trabajos de Gauguin se puede empezar a vislumbrar a los verdaderamente iluminados... a los espíritus profundamente intelectuales, que con su libre fantasía tejerán el tapiz de sus sueños.” (p. 29).

Paul Gauguin insiste en un arte que acentúe las emociones por medio del color. Su tratamiento es cada vez más libre, e incluso arbitrario, lejos de una visión despóticamente impuesta y limitada. Emociones y sensaciones, en referencia a una visión subjetiva e introspectiva, contrarias a las reglas dictaminadas por la academia. Según la misma Jiménez Blanco es “esta visión interior la que obsesiona a Gauguin, la que quiere plasmar en sus obras. Una realidad más intensa, sincera y sobre todo más verdadera que ninguna otra” (Jiménez Blanco, 2008, p.17). Esta entrega del artista, a través de sentimiento que se expresa en el color, será uno de los tópicos más destacados en los relatos sobre el pintor.

Por último, observemos sus recomendaciones a Émile Schuffenecker:

Trabaje libre y locamente; progresará y, tarde o temprano, sabrán reconocer su valía, si es que la tiene. Sobre todo, no dude ante un cuadro, un gran sentimiento puede traducirse inmediatamente, sueñe con él y busque la forma más sencilla de expresarlo. (...) Un consejo, no pinte demasiado del natural. El arte es una abstracción, extráigala de la naturaleza soñando ante ella y piense más en el proceso creativo que en el resultado. (Schuffenecker citado en Jiménez Blanco, 2008, p. 20).

<sup>43</sup> La cita corresponde a una carta de Gauguin a su esposa, Mette Sophie Gad, de 1886.

## Conclusiones

*Cuadros y escritos retratan a sus autores.*

PAUL GAUGUIN, *Diario íntimo*

Con la finalidad de revisar la figura de Paul Gauguin, primero se dio a conocer la leyenda creada por él mismo y a la que contribuyeron a su vez otros colegas. Con el correr del tiempo esta fábula se impuso en la historiografía del arte tradicional, se reprodujo en las pantallas cinematográficas, hasta implantarse en el imaginario social. De esta manera, Gauguin fue considerado artista genio, salvaje e incluso maldito, aislado de su contexto sociohistórico. Finalmente, Gauguin fue visto por la historiografía como el artista que se sacrificó, en un sentido casi mesiánico, por el progreso de la pintura.

Ante esta visión consolidada, fue necesario posicionarlo a partir de algunas de sus observaciones y de la manera en que fueron transmitidas, para visibilizar su ideología. Se trata entonces de tejer lazos entre sus escritos: cartas a familiares, de allegados y declaraciones a representantes oficiales. Así mismo, para recomponer el perfil de Paul Gauguin, se focalizó en el análisis de las/os historiadoras del arte vinculados a la historia social y a la sociología del arte. En palabras de Nathalie Heinich: “la intención no es explicar las obras, sino por el contrario reseñar la construcción de una identidad de artista en sus dimensiones tanto objetivas como subjetivas.” (Heinich, 2002, p. 40).

Por lo observado, Gauguin fusiona meticulosamente hechos verificables con construcciones imaginarias en sus escritos; como buen hacedor de historias, tal vez, contribuyendo desde la escritura a sus aspiraciones artísticas. En un pasaje de su libro exclama: “Quiero tenerlo todo. No puedo conquistarlo todo, pero quiero hacerlo.” (Gauguin, 1977, p. 109). Para esto, trabaja con verdadero afán, y reflexiona: “Si no, ¿de qué será digna la vida?” (Gauguin, 1977, p. 110). A principios del siglo XX, el pintor considera trabajadores a los artistas y sostiene que su tarea es crear. “Si no, ¿qué sería de la belleza?” (Gauguin, 1977, p. 109).

Tanto en sus creaciones pictóricas como en sus ensayos literarios, Gauguin compuso una realidad multiforme poéticamente. Pero más allá del trabajo artístico, en sus declaraciones reivindicó a las/os nativos de la Polinesia y reveló los atropellos que sufrieron con una perspectiva próxima al relativismo cultural. Citando sus palabras: “Hay muchas cosas para decir, y hay que decirlas” (Gauguin, 1977, p. 117); a pesar de los riesgos que estas intervenciones acarrearban con respecto al poder oficial. No existe una única figura de Gauguin: el exotista, el crítico social y el artista “sacrificado” por la historia de la pintura coexisten en los discursos que él mismo inició. Sus escritos constituyen inevitablemente una construcción literaria; de allí el problema de la categorización editorial que planteamos al inicio del texto. En ese sentido, no pueden ser vistos exclusivamente como un *documento* de lo real. Sin embargo, ofrecen marcas de su mirada que permiten desmontar algunos relatos establecidos. En la línea crítica que la historia social y la sociología del arte iniciaron en su momento, este trabajo pretende ser un aporte en la misma dirección.



## Referencias

- Clark, T.J. (1984). *La pintura de la vida moderna. París en el arte de Manet y sus seguidores*. Princeton: Princeton University Press. Traducción de Marisa Baldassarre.
- Clark, T. J. (1981). *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Francastel, P. (1984). *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra.
- Gauguin, E. (1921). Preface. En P. Gauguin, *Paul Gauguin's Intimate Journals (VII-VIII)*. Nueva York : Boni & Liveright.
- Gauguin, E. (1977). Prefacio. En P. Gauguin, *Diario íntimo (7-8)*. Buenos Aires: CEAL.
- Gauguin, P. (1977). *Diario íntimo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Gauguin, P. (2008). *Escritos de un salvaje*. Madrid: Akal.
- Gimpel, J. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Gedisa.
- Gociol, J.; Bitesnik, E.; Ríos, J; Etchemaité, F. (2007). *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Gauguin, P. (2012). *Antes y después*. Francia: Les Editions G. Cres & Cie. Recuperado de [http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/gauguin\\_boomerangpp.pdf](http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/gauguin_boomerangpp.pdf)
- Gauguin, P. (1923). *Avant et après*. Francia: Recuperado de <https://archive.org/details/avanteta00gaug/page/32>
- Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Hotel Drouot (s.f.). *Hotel Drouot*. Recuperado en <https://www.drouot.com/>
- Jiménez Blanco, M. D. (2008). Los escritos de Paul Gauguin: Mentira de la verdad y verdad de la mentira. En P. Gauguin, *Escritos de un salvaje (7-27)*. Madrid: Akal.
- Pratt, M.L. (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Zerner, H. (1979). El arte. En J. Le Goff y P. Nora, *Hacer la historia*. Tomo 2: nuevos enfoques. (pp. 191-210). Barcelona: Laia.
- Segalen, V. (1904). *Gauguin dans son dernier décor*. Francia: Mercure de France. Recuperado de: <https://iainbamforth.com/2017/11/22/the-last-man-gauguin-in-the-marquesas/>

## CAPÍTULO 5

# Ángel Guido y el concepto moderno de la Historia del arte

*María Silvia Cobas Cagnolati y Natacha Valentina Segovia*

*La arquitectura en su esencia ortodoxa involucra la responsabilidad de expresar esa vibración vital de su pueblo en su tiempo y espacio. Sin ella, es obra perecedera, que no dejará estela en la evolución estética de un pueblo, ni sumará ni restará nada a su jerarquía cultural.*

ÁNGEL GUIDO, Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial

Ángel Guido (1896 - 1960) fue un ingeniero y arquitecto rosarino recibido en la Universidad de Córdoba en 1921 y 1922, respectivamente. La importancia de su figura en el ámbito de la historiografía artística reside en que su programa americanista se centra en el análisis de la arquitectura americana desde la metodología formalista de Heinrich Wölfflin, por un lado, y la interpretación espiritualista de la *Einführung* (Worringer) y de la *Kunstwollen* (Riegl y Worringer), por el otro. De esta manera, se convierte en el introductor del visibilismo en Argentina.

En el ámbito de la arquitectura, Guido es un referente del movimiento neocolonial. Fue autor de numerosas obras entre las que se encuentra, por ejemplo, la casa de Ricardo Rojas, hoy Casa - Museo. Entre los otros muchos trabajos que Guido dejó en el campo de la arquitectura y el urbanismo figuran, también, la elaboración de los planes reguladores de varias ciudades argentinas —entre ellas, Rosario, Tafí del Valle y Salta— donde no solamente se ocupó de aspectos proyectuales, sino también de instaurar principios *científicos*, al igual que en el campo de la reflexión o análisis estético.

Como docente, en la cátedra de Historia de la arquitectura (Universidad Nacional del Litoral) se convirtió en un referente de las ideas americanistas de Ricardo Rojas fusionadas con un tipo de análisis científico moderno.

En el presente trabajo pretendemos ahondar en los textos que conforman la base teórica del programa ideológico - artístico de Ángel Guido a través del cual buscó definir un canon estético americano.

## Americanos y modernos

La década del veinte fue fructífera en discusiones en torno al arte. El surgimiento de los movimientos de vanguardia latinoamericana y sus propuestas editoriales permitieron una amplia difusión de las mismas y de las diferentes posiciones existentes. En Argentina, por ejemplo, las revistas *Martín Fierro* (1924 - 1927) y *Nuestra Arquitectura* (1929 - 1985) fueron escenarios de posiciones sobre lo que debía ser el *arte nuevo*, desde donde se estableció al funcionalismo moderno como estilo de la *nueva arquitectura*. En esta última no solo se difundió la teoría lecorbusiana de “la máquina de habitar” sino que, también, se publicaron textos de Le Corbusier estableciendo un lugar bien definido en la discusión sobre el carácter del arte y la arquitectura nacional:

Las teorías de M. Le Corbusier partiendo de cero resuelven los problemas planteados de una manera ideal; pero está en nuestras manos resolverlos así? Es allí, donde se encuentran el teórico y el práctico, el que parte de nada para establecer una doctrina y el que ha de contar con la realidad para modificarla en la medida de las necesidades que apremian, que está el punto de divergencia entre M. Le Corbusier y sus adversarios. De cualquier manera, estamos seguros que nuestros lectores acogerán con agrado la prosa viva, juvenil y lírica de este apóstol de la arquitectura moderna (Revista Nuestra Arquitectura, 1929, pp. 123 - 129).

Pero es en la Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura -absorbida luego por la Sociedad Central de Arquitectos-, llamada *Revista de Arquitectura* (1915)<sup>44</sup>, donde se pueden leer diferentes propuestas en la lucha contra el eclecticismo imperante (cuya figura destacada era Alejandro Christophersen, propulsor del academicismo como estilo oficial<sup>45</sup>) y el funcionalismo de las posturas más modernas en la búsqueda de una arquitectura nacional.<sup>46</sup> Ya desde su primer número, en su texto editorial, quedaron planteados los objetivos de esta publicación:

Se encumbra para nuestra sociedad y para nuestro país, la época en la que seremos también representativos en las manifestaciones del arte y de la técnica. El ambiente propicio para el desarrollo de las iniciativas de tal orden irá formán-

<sup>44</sup> Como plantea Silvia Augusta Cirvini, la *Revista de Arquitectura* comenzó en 1915 siendo un órgano de difusión dirigido por estudiantes de arquitectura, con la colaboración de arquitectos y estudiantes de Bellas Artes, cuyo proyecto editorial apuntaba a construir un bloque que se diferenciara de los otros agentes de la construcción. En 1917 debido al éxito que había logrado, la Sociedad Central de Arquitectos –que contaba con una revista propia también- busca unirse a la misma en un intento de poseer la hegemonía del campo disciplinar, a pesar de tener propósitos diferentes a los de los estudiantes (modernización vs. nacionalismo). A pesar de estas diferencias, en 1917 ambas publicaciones se fusionan con la pretensión de consolidar el, por entonces, joven campo disciplinar. (Cirvini, 2011, pp. 13-60)

<sup>45</sup> Este arquitecto consideraba a la arquitectura colonial como un producto de poca calidad estética, resultado de la labor de simples artesanos cuyo valor esencial residía en el modelo original, es decir, en la arquitectura española.

<sup>46</sup> La Revista de Arquitectura pugnaba por una arquitectura nacional, pero en la definición de “lo nacional” se pueden observar diferentes posiciones (Gutman y Noel, 2014).

dose con la segura lentitud de las empresas bien pensadas y su orientación nacional depende de los que nos dedicamos acá al estudio de este ramo superior de la cultura humana. Tenemos, por tanto, una alta responsabilidad en la honrosa y grata tarea que hemos emprendido. (...) Nuestra arquitectura deberá plasarse en las fuentes mismas de nuestra historia, de acuerdo con razones de orden natural y climatérico que fundamenten la obra a realizar. (...) Al estudio y conocimiento de los elementos de que disponemos; al propósito de analizarlos, discutirlos y difundirlos, ha de responder esta publicación (Editorial, Revista de Arquitectura, 1915, p.2).

En el número ocho publica un artículo el propio Ricardo Rojas, quien pregona una estética americanista:

La conquista del Imperio de los Incas por los españoles, determinó la suerte de la evolución de las formas arquitecturales sudamericanas. (...) Un arte local arraigado por sus fibras más íntimas al espíritu de la raza, a la estética del país, no podía abdicar a sus nobles derechos a pesar del fiero empuje de sus invasores. Una fusión, una sabia comunión debía de operarse como la resultante de dos fuerzas potentes (Rojas, Revista de Arquitectura, 1915, pp. 8 - 12).

Frente a las posiciones vanguardistas sostenidas por algunos arquitectos -muchos de ellos, colaboradores en la mencionada revista *Martín Fierro*-, entre los que se encontraban Alberto Prebisch, Antonio Vilar, Alejandro Virasoro y Ernesto Vautier, la *Revista de Arquitectura* funcionó como un órgano primordial en la difusión de posturas opuestas, defensoras de un nacionalismo cultural, a través de la pluma de Ricardo Rojas, Johannes Kronfuss, Héctor Greslebin, Manuel Escasany y Martín Noel entre otros: a la simplicidad morfológica de la “arquitectura moderna” pretendida por los arquitectos más vanguardistas se la contraponen principalmente con el rescate del pasado colonial<sup>47</sup>.

Desde su propio espacio, Guido fue también uno de los más activos defensores de las propuestas americanistas y uno de los teóricos principales del movimiento. En su primer texto *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* de 1925 enfocó su mirada en los ejemplos de la arquitectura sudamericana tomando como modelo más elaborado la ciudad de Arequipa en Perú y en segundo lugar a Potosí y La Paz. En el III Congreso Panamericano de Arquitectos (1927) -al que asiste como delegado de la Universidad Nacional del Litoral y de la Facultad de Ciencias Matemáticas- presenta *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, ponencia que inspira el documento de resolución del plenario, según el cual las bases de la arquitectura americana deben abonarse en “las fuentes vernáculas genuinamente americanas y especialmente en el proceso de fusión de lo europeo con lo aborigen, pero a través de una visión re-

<sup>47</sup> Decimos *principalmente* ya que en la *Revista de Arquitectura* convivieron, sobre todo a partir de 1917, distintas visiones sobre cómo debía ser la arquitectura nacional. Sin embargo, el rescate del pasado colonial fue la tendencia principal de la misma.

suelatamente moderna<sup>48</sup>: el planteo se resume en una arquitectura moderna y americana. También en este Congreso presenta *La arquitectura americana a través de Wölfflin*, donde expone la ideología y metodología de su propuesta. En 1930 se publica *Eurindia en la Arquitectura Americana* donde escribe: “Eurindia ha sido y será por mucho tiempo aún, la musa a la cual hemos tenido que invocar, como capaz de perfilar la huella del futuro arte elevado y fuerte que todos esperamos” y agrega:

(...) la verdadera arquitectura no es arte personal, ni de grupos, ni aun de escuelas. La arquitectura es arte social por antonomasia. La historia nos muestra cómo la arquitectura y la música son en todo momento, las antenas más sensibles colectoras de las actividades espirituales y materiales de los hombres (Guido, 1930, p. 15).

Podríamos decir que la América de Guido es una desde el Sur hasta el Norte, un panamericanismo que encuentra fundamento en la idea de que, como ocurriera a mitad del siglo XVIII, en ese momento se estaba dando nuevamente “una sola América frente a Europa”, en una segunda y definitiva emancipación (Guido, 1944, p.18). Pero en esta independencia, Guido pensaba que América se sentía mejor dotada que Europa y se encontraba con un destino: salvarla. Mejor dotada porque en un movimiento de rehumanización del arte occidental, los resentidos hombres y paisajes europeos, necesitaban de un mito estético que sólo América podía ofrecer. En esta segunda reconquista americana, la emancipación ya no se plantea, entonces, en términos políticos sino en términos culturales y artísticos: Guido defendía así una emancipación del espíritu. Esta América redescubierta ofrecía la dimensión necesaria del mito estético (paisaje virgen o paisaje arquetipo y hombre puro u hombre arquetipo) para la creación de un nuevo arte rehumanizado: un arte que revivía valores estéticos americanos, no como exhumación de valores muertos, sino como exaltación de valores vivos. Un arte del presente, limitado por la frontera espiritual del hombre americano actual, un arte vivo, y no un arte de imitación cercano a un re-arqueologismo o re-folklorismo.

Por otra parte, este nuevo arte americano no debía olvidar la torcedura sufrida por el encuentro con el arte europeo. Por eso Guido apela entonces a la Eurindia de Rojas para hablar de la fusión indoeuropea, pero estableciendo una distinción entre una Eurindia Arqueológica y una Eurindia Viva. La primera responde al proceso ya realizado de la fusión indígena con lo europeo en el arte colonial (aquí eran de suma importancia para el autor los avances de los estudios realizados desde la Moderna Historia del Arte); y la segunda, a las proyecciones que dicha fusión realizará en el campo del arte moderno, presente e inmediato (Guido, 1930, p. 17). Para Guido, en la actitud de aquellos artistas actuales que se lanzan “(...) a la gran aventura de redescubrir hombres, bosques, montañas, pampas, desde el generoso valle mexicano y el caliente trópico yucateco, hasta la frígida Patagonia argentina” (Guido, 1944, p. 25) se podía sen-

<sup>48</sup> Ver: AAVV: 90 Años - FAPyD en [https://issuu.com/fapyd/docs/fapyd\\_90\\_baja\\_2](https://issuu.com/fapyd/docs/fapyd_90_baja_2)

tir la Eurindia viva. Así, Guido encuentra en los rascacielos de Manhattan y en el muralismo mexicano admirables ejemplos de esta Eurindia viva y proclama la multiplicación de producciones euríndicas en toda América.

## El historiador del arte

### La Moderna Historiografía del Arte

*Además creo, que la cátedra de Historia del Arte, tiene una influencia muy grande en nuestra esperanza -ya es un poco nuestra también- euríndica. Y ahora, más que nunca, creo en el resurgimiento americanista como el único camino de nuestro arte argentino.*

ÁNGEL GUIDO, Carta a Ricardo Rojas, 1933.

Guido se constituye como el introductor de las teorías visibilistas y formalistas en el ámbito de la historia de la arquitectura argentina: *La Arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin* (1927), *Arqueología y Estética de la arquitectura criolla* (1930), *El arte de nuestro tiempo* (1931) y más tarde *Concepto moderno de la Historia del arte* (1936) son algunos de los títulos en los que incorpora y explica las categorías visibilistas y formalistas. Frente a una historia del arte basada en la teoría del *medio* de Hippolyte Taine, en la que adquieren predominancia los hechos externos a la obra de arte, surge la Moderna Filosofía del Arte, que se enfrenta “valientemente” con la obra (Guido, 1943, p. 47).

El autor rastrea los orígenes de esta noción “moderna e idealista” de la Historia del arte hasta Jakob Burckhardt (1818 - 1897), quién pretendió diferenciar la historia del arte de la filosofía del arte y la morfología del arte de la sistematización del arte, para entender el desarrollo de la historia del arte como el desarrollo de la historia del espíritu; es decir, entender al arte -junto con otras expresiones sociales- como la expresión de un mismo espíritu. En la Escuela de Viena<sup>49</sup> Guido encuentra la orientación formal que preparó la difundida interpretación espiritualista de su tiempo. El puente entre Burckhardt y Wölfflin (1864-1945) lo encontraría a partir de la obra del formalista Konrad Fiedler<sup>50</sup> (1841 - 1895) quien aborda el problema de la forma a través de dos conceptos: *configuración* y *conformación* (la actividad artística como creadora de formas y la conformación de lo real). En este

<sup>49</sup> La principal aportación de la Escuela de Historia del Arte de Viena, según Udo Kultermann es "la asociación renovada de los dos componentes de la palabra Historia del Arte, de lo específicamente artístico con lo específicamente histórico". Aunque la genealogía de esta escuela del siglo XIX varía según los autores, debemos considerar algunos nombres a la hora de hablar de ella: Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin, Max Dvorak, Alois Riegl, entre otros. (Kultermann, 1990).

<sup>50</sup> Fiedler propuso la teoría de la “pura visibilidad”, en que el significado del arte estriba en la forma: el arte se basa en el desarrollo de la experiencia perceptiva, independientemente del contenido literario que pueda representar.

planteo, lo histórico, lo social, lo espiritual, no entran directa sino indirectamente: “(...) propone la concepción del arte como otra vía cognoscitiva, como la representación de la cosa a través de la construcción sensible permitida por nuestros distintos modos de percibir” (de Solá Morales, 1980, p.11). Dos corrientes se desprenden de esa actitud en la apreciación simultánea de forma y contenido: la teoría formal de Wölfflin (los conceptos rítmicos fundamentales de *clásico* y *anti-clásico*) y la *voluntad de forma* de Riegl que se impone sobre los materiales y las técnicas. Entre ambas se funda la posición idealista de la Moderna Historia del Arte.

Sobre ello, Guido establece en su artículo *Concepto Moderno de la Historia del Arte* (1936) que el primer gesto importante de la historia del arte actual, es el de analizar primero la forma en su realidad estructural para llegar luego al medio. Además, destaca que “el arte insumido en el tiempo se vive”, no se exhuma de la historia como ocurría en la anterior historiografía del arte y que “la voluntad artística (*kunstwille*) del hombre histórico vivo, modela la forma, la cual adquiere vida propia, insubordinada” (Guido, 1936, p. 24). En ese sentido, Guido sostiene que se ha destruido la frontera de la limitación clasicista y el cuadro de valoraciones artísticas o estilísticas se ha enriquecido y que hoy importan “la psichistoria, la mundividencia, las proyecciones psico-espirituales de la religión, de la filosofía, de la geografía, es decir, la actitud viva del hombre histórico” (Guido, 1936, p. 25). Así, la Moderna Historia del Arte pretende ser Historia del Espíritu de la Forma donde “el genio es considerado como un destino de su época y metido, a su vez, en el ritmo que se propone. (...) Lo típico, lo general, es lo que se busca en el genio, como iniciador o finalizador de una corriente espiritual - artística” (Guido, 1936, p.26). Figura 1. Cuadro comparativo de las teorías positivista y moderna de la Historia del arte (Guido, 194, pp. 56- 57)<sup>51</sup>

Como puede observarse, desde la historiografía del arte ligada al formalismo se proclama la autonomía del arte, liberando a la obra de todo andamiaje sociológico y construyendo una *historia del arte sin nombres*. Para el análisis de la forma visible de las producciones de la Eurindia arqueológica, Guido utilizará los pares polares presentados en *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* por Wölfflin. En *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin* (1927) y en *Arqueología y Estética de la arquitectura criolla* (1932) -incluido este último en el *Redescubrimiento de América en el arte*- define los cinco pares polares del historiador suizo (lo lineal y lo pintoresco, la superficie y la profundidad, forma cerrada y forma abierta, pluralidad y unidad, claridad y no claridad) y los aplica en el análisis de la arquitectura barroca hispánica e hispanoamericana. Definida como *ultrabarroca*, la arquitectura de los conquistadores se caracterizaba por una “exagerada forma pintoresca y abierta; unidad, no claridad y profundidad acentuadísimas” (Guido 1943, p. 92). El arte indohispano -que más adelante llamará mestizo o criollo-, cuyo centro geográfico ubica en la región vertebrada por una línea que conecta Potosí, el lago Titicaca y Cuzco, pasando por Arequipa, resulta de la interacción entre el arte Barroco español

<sup>51</sup> Todas las imágenes se encuentran disponibles en: [https://prezi.com/loq6d7zzug64/edit/#0\\_24309637](https://prezi.com/loq6d7zzug64/edit/#0_24309637)

de los siglos XVII y XVIII y el arte indígena existente en la zona. Respecto a sus características formales Guido expone: “los monumentos del Tauantisuyu eran severos, cúbicos, rigurosamente geométricos. (...) la decoración arquitectónica es planiforme, sin profundidad, casi rupestre, acomodándose a la plástica cúbica de la piedra” (Guido, 1943, p. 94). En la defensa de esta tesis observamos nuevamente la utilización de conceptos propios del formalismo wölffliano: sostiene que el arte hispanoindígena no recrea o copia el arte barroco europeo, ni es una mera superposición del mismo en tierra americana, sino que opera una transformación profunda, subjetivada, es decir, estética. En esta transformación, las formas barrocas son influenciadas por el arte indígena tanto de manera objetiva como subjetiva. En el primer caso, son claros los ejemplos de producciones donde encontramos la presencia de elementos propios de la flora y de la fauna americana, como también la incorporación de motivos míticos de esta cultura; mientras que, en el segundo caso, la modificación de los ritmos compositivos del Barroco español en un nuevo orden español-americano se traduce en la inversión de los cinco pares polares de Wölfflin y en la desaparición de la “voluntad de forma” ultrabarroca hispana en virtud de una nueva “voluntad de forma” criolla (Riegl):

(...) Aquella plasticidad cúbica geométrica de la arquitectura incaica detiene vigorosamente el dinamismo del Ultrabarroco español. La ornamentación ya no invade la topografía estructural, dominándola y sojuzgándola. Al contrario, la ornamentación fina y plana a la manera técnica de Chan Chan o Chavín de Huantar, se ciñe y se desliza como hiedra delicada sobre el muro. Es decir que en el combate estético de nuestro estilo *criollo* triunfa la *continencia* incaica, contra la *incontinencia* del ultrabarroco español (Guido, 1944, p. 96).

Serán los discípulos del “gran maestro de la teoría formal” , quienes ahonden en el contenido con la teoría de la *Einfühlung* o Proyección sentimental (Guido, 1944, p. 49). Worringer y Dvořák y también Brinckman y Pinder son, para Guido, los investigadores de la personalidad y de las generaciones en el arte (Guido, 1944, p.47). Gracias a esta teoría, las obras del pasado serán abordadas de forma *viva*, ya que el historiador se incorporará a ellas mediante una actitud mediúmnica y de esta manera las obras de arte serán revividas.

### **La Kunstwollen del hombre histórico europeo a través de la *Einfühlung***

La psicología del estilo de Worringer establece que las formas artísticas responden a la voluntad artística o *Kunstwollen*, que es reflejo de la psicoespiritualidad de la humanidad. Es decir, mediante la proyección sentimental o *Einfühlung*, se puede conocer la “voluntad artística” para, a través de ella, aprehender el estado del espíritu (u *orden*), la cosmovisión, del artista u *Hombre histórico* creador de la obra. En palabras de Wölfflin, el objetivo de la Historia del Arte sería el de descubrir cuál es la ley que transforma los modos de ver o los estados del espíritu.

Teniendo en cuenta esta concepción del arte y de la Historia del arte, Guido plantea, como hemos visto, que el momento y el lugar para el surgimiento de un arte nuevo y *rehumanizado*



es la América de su contemporaneidad. El arte europeo del siglo XIX y principios del XX ha pasado por varios movimientos y estilos, acordes a la *voluntad de forma* de cada época. Así, el arte *humanizado* decimonónico manifiesta un cambio en la voluntad estética del pueblo europeo -cuyo centro era Francia, puntualmente París- al modificar la forma de representar y de entender la relación entre el hombre y la naturaleza: del Neoclasicismo con su alejamiento de la vida y realidad circundantes se vira hacia movimientos positivistas como el Romanticismo, el Realismo, el Naturalismo y el Impresionismo con un paulatino y progresivo acercamiento a la vida y a la naturaleza. Guido encuentra la justificación de este cambio en la Revolución francesa de 1789, que modificó el espíritu de toda una sociedad con un nuevo orden basado en los símbolos de dicha Revolución: *Libertad e Individualismo*. Pero es particularmente en el Realismo y en el Naturalismo, posteriores al Romanticismo (Daumier y la Escuela de Barbizon), donde nuestro autor halla el verdadero cambio en la voluntad de forma de la sociedad francesa y, posteriormente, de toda Europa: los ideales de libertad e individualismo de la Revolución se plasmarán definitivamente en estos movimientos artísticos gracias a un clima de época propicio donde el positivismo reinante reclamaba *Verdad objetiva*.

Hacia fines del XIX y durante el siglo XX, se dan nuevos cambios en el espíritu europeo, traducidos en nuevas búsquedas estéticas. El arte se *deshumaniza*, alejándose progresivamente de la realidad hasta evadirla por completo (Guido, 1944). Con el Post-Impresionismo se inicia un camino de abandono de la naturaleza y de la pretendida *verdad objetiva positivista*. Más adelante, el Expresionismo, junto con los diversos movimientos de vanguardia (Cubismo, Subjetivismo, Constructivismo, Fauvismo, Verismo, Dadaísmo, Surrealismo, etc.), profundizará esa relación de evasión de la realidad, manifestando una nueva *voluntad de evasión* resultante de un nuevo orden social basado, según Guido, en la ausencia de un “Arquetipo de Vida Superior del Hombre Europeo” resultante de la desilusión del positivismo, la guerra, el advenimiento del espíritu burgués, el desengaño del marxismo, del darwinismo, del maquinismo, y de otras teorías fundamentales del paradigma positivista (Guido, 1944, p. 531). En síntesis, y retomando las propias palabras de Guido, “(...) el pintor impresionista pinta lo que ve. El pintor postimpresionista pinta lo que piensa. El expresionista pinta lo que sueña” (Guido, 1944, p. 523).

En respuesta a este proceso de *deshumanización del arte*, surge el Post-expresionismo que, según Guido, expresa la crisis del hombre europeo: “(...) aquel artista habituado a manejar los fantasmas de su mundo interior se siente cohibido y perplejo ante aquel ruido de la vida. Sus manos educadas para una artesanía de trasmundo se sienten tercas, inhábiles para el duro oficio de lo humano” (Guido, 1944, p. 535). Si bien el Post-expresionismo europeo buscó la *rehumanización* del arte, Guido se refirió al movimiento como un arte en crisis debido a la falta de un paisaje y hombre arquetípicos en la Europa de posguerra. Es por esta razón que Guido postula al hombre americano como el actor necesario para la producción de un arte nuevo y *rehumanizado* ya que, como mencionamos anteriormente, América ofrece la dimensión del mito estético, necesaria para toda producción estética. **Figura 2.** Evolución de la pintura en nuestro tiempo (Guido, 1944, p. 522).

## La aventura del arte nuevo

A partir de las categorías propuestas hasta aquí, las que provienen del ámbito de la historia del arte y también las que aporta el americanismo de Ricardo Rojas, podemos observar cómo el autor propone un rumbo posible para el devenir del arte contemporáneo.

El arte nuevo necesita un clima de primitivismo que sólo el paisaje de América puede ofrecer; el paisaje, entendido aquí en los términos de Worringer, como el mundo objetivo en el cual se desplaza el hombre histórico: “el trópico, el altiplano, la pampa, los Andes de América, tienen la grandeza inusitada de su primitivismo singular. Todo paisaje adquiere no solamente la fisonomía que le imprimen los fenómenos meteorológicos, sino, más aún, la humanización del hombre que convive en él” (Guido, 1944, p. 41). Frente a este encuentro entre el hombre y el paisaje, se podían observar para el autor dos actitudes diferentes: la de evasión, por un lado, y la de imitación, por el otro. Ambas iban marcando para Guido el ritmo del artista en su andar por la historia.

A la manera en que Worringer construye la visión del mundo del hombre histórico -donde reconoce el hombre primitivo, el clásico y el oriental-, Guido establece distintos tipos de hombres frente al paisaje de América (relación del artista con la naturaleza): el hombre vernáculo, el hombre culto-telúrico, y también, el hombre técnico, el que explota comercial o industrialmente el paisaje, un hombre inadvertido, un “inconquistador” de paisajes (Guido, 1944, p. 415-416).

El tipo vernáculo, “hombre de su pago”, es un elemento más del paisaje, y por eso la incorporación de “esencias” es casi biológica:

El “Hombre de su pago” crea la leyenda y el mito como una suerte de salvación psicorreligiosa, ante la grandeza impresionante, misteriosa del paisaje. Crea la música, el canto, el arte decorativo, ingenuamente, francamente. El arte popular es agua de fontana que mana sin escamoteos y sin condimentos intelectuales ni psiconanalíticos, como suele estar de moda esta interpretación (Guido, 1944, p. 418).

En ese convivir con el paisaje se consuma el descubrimiento del mismo: “suerte de *conquista* de la naturaleza como elemento integrante de su cosmovisión” (Guido, 1944, p. 420). Aunque descubridor de esencias del paisaje, Guido pensaba que este hombre vernáculo sólo incorpora esas esencias a su propia existencia y que se necesitaba del hombre culto-telúrico para que éstas sean incorporadas a la estructuración vital de un pueblo a través de la cultura, convirtiéndolas en “valor” estético en la biología espiritual del pueblo. Los hombres cultos-telúricos son para Guido “los constructores del efectivo espíritu nacional. Son los fabricantes del orden que requiere el “tono” de vida de todo pueblo que ha conectado con su destino. Y aquí el abismo entre el paisaje europeo descubierto y el paisaje americano indescubierto” (Guido, 1944, p. 421). Es que precisamente para el autor, frente a una Europa que ofrece un paisaje saturadamente descubierto, América brinda el suyo indescubierto:

Preciso es alentar esta corriente vivificadora del Arte que trata de descubrir auténticamente su paisaje. Hemos vivido bajo la hegemonía estética de aquel Hombre técnico, inveterado, ciego ante la belleza. Y en tal sentido hemos levantado ciudades enteras sin percatarnos que huele a pampa el viento que cruza nuestras calles y que el oro rubio del trigo que almacenan nuestros gallardos silos, procede de la tierra generosa, fuente maternal de lo más digno de la vida del hombre (Guido, 1944, p. 436).

Encontrar el “ejército de hombres cultos-telúricos” que ponga en valor estético las esencias de nuestro paisaje, que permitan la realización de obras que conviertan a América en la monitora de la cultura universal, es la propuesta. Un arte nuevo, rehumanizado y arraigado en la tierra. Así se dará la segunda reconquista americana *en y por* el arte:

(...) dramático despertar de nuestra autenticidad limpiamente americana –despertar profetizado ya por eminentes maestros de América, entre nosotros por Ricardo Rojas– late hoy en el corazón de los jóvenes artistas de latinoamérica, conjurados, en derroche de sinceridad, decir lo americano en su propia voz (Guido, 1944, p. 42).

## Los logros de Eurindia viva

Las ideas y el espíritu de la época nueva han favorecido que el arte tenga como característica el colectivismo -crisis del arte individualista previo y de la pintura de caballete-, lo que permite el resurgimiento de las decoraciones de grandes proporciones y del fresco. En el devenir de este arte para todos, está implícita la necesidad de incluir los grandes temas o el “gran asunto”: americanismo, criollismo o regionalismo americano.

Hoy, pues, ante el arte nuevo recién nacido y ante la rigurosa necesidad de calarse de “asunto” -el arte por el arte ha terminado por el momento- éste deberá estar, a su vez, impregnado de espíritu “colectivista”, por lo que, ya lo comentamos en otra ocasión, surge la necesidad del arte nuevo de embanderarse en un “gran asunto” (Guido, 1944, p. 586).

Es en el muralismo mexicano en pintura y en el desarrollo del rascacielos y la casa colectiva en arquitectura, donde Guido encuentra la expresión completa de este arte nuevo (Guido, 1944, p. 583).

La originalidad plástica del muralismo mexicano es, entonces, motivo de reflexión para Guido. La necesidad del conocimiento y el análisis del arte precolombino, la imperiosa necesidad de comunicación con la multitud y la rehumanización del arte son elementos que confluyen en esta práctica artística *recónditamente* americana. La consanguinidad con la tierra americana y el llamado a todos los artistas a acercarse a las artes de los antiguos pobladores del valle, al “vigor constructivo de sus obras” (Guido, 1944, p. 591), convierten

a David Alfaro Siqueiros en un pintor de su tiempo. La importancia de la Eurindia Arqueológica se patentiza en la necesidad de Siqueiros por internarse en la selva para encontrar las ruinas mayas y en la investigación que Diego Rivera realiza sobre los frescos precolombinos. Orozco, integrante de este momento de rehumanización del arte, muestra todas las aristas humanas del pueblo mexicano, cumpliéndose en su arte “el flujo y reflujo mediúmnicco entre la intención y la obra, entre la temática y la técnica” (Guido, 1944, p. 603): “Orozco era arquetipo de aquel dramático connubio entre la violencia de la Conquista y lo complejo de lo torturado del español. Es, pues, Orozco, un pintor de auténtica personalidad para ser incorporado en la falange de los forjadores de esta nueva América redescubierta en el arte” (Guido, 1944, p. 604). Finalmente, para Guido, Diego Rivera es el pintor de las masas, de la multitud, en él se reconocen el pathos colectivo y la influencia popular.

Desde norteamérica, el rascacielos que conquista la verticalidad revelándose contra los cánones de la L'École de Beaux Arts constituye una creación plástica original americana. Gracias a la solución constructiva del muro sostenido propuesta por Sullivan y Wright se logran construir edificios de mayor altura. Pero, más allá de los avances técnicos, se debe ver en este advenimiento del rascacielos un espíritu con una voluntad:

El rascacielo viene al mundo con una misión certera que cumplir, libre de todo lastre sentimental, religioso o estético. El rascacielos viene a consumir una misión exclusiva y doblemente útil: en primer lugar satisfacer la demanda de oficinas en el “down-town”, es decir, en pleno centro comercial; y segundo, ajustarse a una rigurosa operación comercial mediante su renta (Guido, 1944, p. 733).

Una voluntad ligada a la era de la máquina, una “expresión certera de nuestra época”:

Y como americanos debemos enorgullecernos que haya sido un pueblo de América, el predestinado a ofrecer al mundo la obra de Arquitectura más extraordinaria de nuestro tiempo (Guido, 1944, p. 737).

En conclusión, los rascacielos norteamericanos y el muralismo mexicano, son para Guido expresiones de la Eurindia viva, propuestas que manifiestan la conexión necesaria entre el hombre y el paisaje que hacen eterna y trascendente a la obra de arte, marcando el rumbo que los artistas americanos deben seguir.

### **La Casa de Ricardo Rojas, ejemplo euríndico por antonomasia<sup>52</sup>**

*La casa de Ricardo Rojas no podía ser gestada sino en formas amigas de las anchas pampas y hermana de la puna recia. Expongo en esta pe-*

<sup>52</sup> Este apartado es el resultado de una investigación mayor sobre Ricardo Rojas, llevada a cabo en el marco de la Beca Cultura Investiga 2017-2018 otorgada por el Ministerio de Cultura de la Nación.

*queña obra las ecuaciones del problema de la arquitectura de “La casa del Maestro”: la estética, la arqueológica y la humana.*

ÁNGEL GUIDO, La casa de Maestro, 1928

*El estilo de la Casa del Maestro tenía que ser indudablemente el estilo “criollo”, es decir, aquel que por el proceso biológico de la invasión europea en tierras del Inca floreciera en el Alto Perú. Todo lo indio mezclado entre las estructuras europeas sufre aquella aclimatación espiritual que lo hace aún con nuestra intimidad: lo criollo.*

ÁNGEL GUIDO, La casa del Maestro, 1928

Estos extractos de *La Casa del Maestro* (1928), libro inédito escrito por Ángel Guido - hoy patrimonio del Archivo del Museo Casa Ricardo Rojas-, nos revelan el sentimiento que tanto su dueño como su arquitecto buscaron plasmar en el diseño y construcción de la misma. Este estilo *criollo* que describe Guido y que plantea como único posible para la realización de esta obra emblemática, es la materialización de la mixtura cultural o *integracionismo cultural* que promulgara Rojas en sus obras, y lo que el mismo Guido denominó como “Eurindia Viva” (Guido, 1944).

Es interesante ver cómo el proceso de diseño y construcción de esta casa se ve inmerso en las discusiones dentro del campo cultural argentino -en este caso, en el ámbito de la arquitectura y del urbanismo- por la creación e inserción de un arte nuevo y nacional, entendiendo lo nacional en términos de un panamericanismo. La correspondencia mantenida entre Ricardo Rojas y Ángel Guido durante dicho proceso lo evidencia:

Respecto al plan de trabajo presentado al Ministro Abalos, le agradezco sus palabras de estímulo. He tenido, felizmente, la mejor acogida de parte del Ministro y tengo ya la promesa de ubicar dichos estudios en varias obras nacionales del año próximo de 1929. En tal sentido, iniciarse en forma oficial por las oficinas del gobierno, una corriente nacionalista en arquitectura desde el interior, evitándose el peligro de un excesivo aporteñamiento de tierra adentro. El proyecto que presenté no sería nada más que una contribución al estilo argentino que surgirá después que se maduren esta y otras tantas iniciativas en igual sentido (Guido, Carta a Ricardo Rojas, Rosario, 13 de Diciembre de 1928).

La construcción de la casa de Rojas es, como ya mencionamos, la materialización de una doctrina nacional y de una estética acorde. La obra de Guido permite enlazar la forma y el contenido. El ejemplo de la fachada de la casa (Fig.3) es una referencia directa a la Casa de la

Independencia en Tucumán<sup>53</sup> (Fig.4). Esta elección no fue arbitraria, ya que simboliza la resistencia al cosmopolitismo y al debilitamiento de las tradiciones o de los elementos americanos como consecuencia del mismo. Figura 3. *Fachada Casa de Ricardo Rojas* y figura 4. *Fachada actual de Casa de la Independencia en Tucumán*.

Al ingresar a la casa se pueden reconocer varios elementos de arquitectura norteña: en el zaguán, bancos de mampostería blanqueados a la cal, con asientos de algarrobo y artesonado de vigas mensuladas en los extremos. Una reja cancel (Fig.5 y 5.1) separa al zaguán del patio de recepción, la cual se inspira en el tipo de palacio colonial del seiscientos (s. XVII). Según Guido, el edificio basa su diseño en motivos del Palacio del Marqués de Villaverde en La Paz, Bolivia: en el friso tiene representadas margaritas indígenas, mientras que en el tímpano de la reja encontramos un semi-sol como motivo central a manera de un escudo heráldico; en el centro, un vaso indígena del cual emerge un tallo ramificado en cuyos extremos posee margaritas estilizadas a la manera india. Figuras. 5 y 5.1. *Reja cancel de hierro forjado*.

Traspasando la reja, hallamos un amplio patio de recepción (Fig.5), también inspirado en los palacios del seiscientos y setecientos de Perú y Bolivia, donde se conjugan elementos del Palacio del Marqués de Villaverde (Fig. 7) con elementos arequipeños, principalmente en las pilastras. Lo hispano lo hallamos en la estructura, no en la decoración, lo cual responde a una decisión explícita de “exclusión de lo hispano” que se llevó a cabo, según Guido, con el objeto de no romper con el “ritmo americano” (Guido, 1928). En el centro del patio, otro elemento hispano, la fuente, es una estilización -a la manera india- de la flor de kantuta, propia de los pueblos andinos (Fig.8). Es importante destacar que Guido no tiene en cuenta solamente lo estructural o arquitectónico, sino que posee una visión totalizadora, de conjunto, teniendo en cuenta, también, la parquización del espacio “(...) sería prudente respetar la tónica del estilo del conjunto” (Guido,1928, s/p). Aconseja seguir soluciones decorativas presentes en el norte peruboliviano: por un lado, describe los patios de recepción para uso de carrozas y caballeros, como el del de los Marqueses de Villaverde en La Paz; y por otro, los Claustros de Conventos de Cuzco. En el primer caso dice: “(...) el piso de piedra bola (sic), con dibujos determinados, realizados con piedras de distintos colores (...) La vegetación está casi excluida y sin duda la tónica decorativa es seriamente criolla, certeramente indicada (sic)”. En el caso de los Claustros, expresa: “(...) la vegetación es exuberante donde llega a tapar la arquitectura de las arcadas” (Guido,1928, s/p). Es interesante ver la relación simbólica que establece este arquitecto entre la vegetación -florecimiento- y el surgimiento de un arte original en América:

La arquitectura criolla, emergiendo, articulándose y enjoyándose sus elementos merced a la imaginación artística del indio o del criollo, también está estructurado, espiritual y físicamente, por el genio de América. El nativo, como el árbol

<sup>53</sup> La Casa de Tucumán fue declarada Monumento Histórico Nacional en el año 1941 y fue reconstruida de acuerdo a las fotos originales tomadas en 1869, por el arquitecto Mario Buschiazzo. En 1943 se inauguran las obras de reconstrucción.

también recoge, por aquel mismo milagro, el numen de la tierra, y el arte es aquella flor que regala la nota lírica a la reciedumbre de los oscuros troncos y el verde de las hojas abundosas. (Guido, 1928, s/p).

Guido se hace eco de la propuesta que Rojas plantea en *Eurindia* de pensar bajo el símbolo del árbol la fuerza que se desarrolla en la vida de la nación: “las nacionalidades son entidades superorgánicas semejantes, en su misterio de vida, a lo que son los árboles” (Rojas, [1924] 1980, p. 78). De esta forma, entiende que “la simiente espiritual de las naciones arraiga en las escondidas entrañas de su territorio” (Rojas, [1924] 1980, p.78), el “tronco es la raza” y la copa, “de múltiples gajos, viva y estable, renovada y perenne, es la tradición” (Rojas, [1924] 1980, p. 79). Este árbol es coronado por dos joyas breves: la flor y el fruto, en ellos está

(...) aquello que constituye la cultura, cuyo fruto, una filosofía, y cuya flor, un arte, suelen estar suspensos al ramaje de la tradición, nacida del tronco de la raza, como ésta nació del germen raizal oculto en la tierra, donde un *genius loci* anima aquel sintético misterio de vida (Rojas, 1980, p. 79).

Las plantas de la casa del Maestro, entonces, deberían ser las mismas que por los siglos nutrieron de la belleza vigorosa y fuerte a nuestras selvas y montes: cactus, trepadoras, madreselvas y santa rita llevan hasta la fuente de la kantuta; sauces llorones, ceibos, ombúes; retamas y helechos. Figura 6. Patio de Recepción, figura 7. *Palacio Villaverde*, figura 8. *Fuente central. Patio de recepción*.

Como mencionamos anteriormente, en uno de los lados del patio, enfrentando a la puerta cancel, se alza un importante frontispicio de estilo hispano-incaico con estilizaciones de elementos norteños y peruanos de fines del siglo XVII y principios del XVIII. Se estructura en tres cuerpos, uno central y principal, flanqueado por un cuerpo a cada lado, ordenados a partir de un eje de simetría axial perfecto (Fig.9). Figura 9. *Frontis Patio de Recepción*.

Si abordamos los motivos que componen este frontispicio, encontramos: *indiátides*<sup>54</sup> en las pilastras laterales (procedencia: iglesias de Potosí, Juli y Pomata); vasos indios en las bases de cada pilastra (procedencia: Arequipa, Puno); en el centro de cada pilastra, entrelazado con intercalación de frutas y vegetales: zapallos, margaritas y flor de kantuta (flor nacional del Perú; procedencia: Arequipa); en las semipilastras: repetición de placas ornamentadas de forma rectangular (procedencia: Potosí, Cuzco). En el tímpano encontramos: como motivo central, al igual que en la reja cancel, un vaso indio como florero (procedencia: Arequipa); sendas sirenas indiadas a cada lado del vaso, tocando la cítara, y rodeadas de una constelación de estrellas, con el sol a la izquierda y la luna a la derecha (procedencia: Frontispicio de San Lorenzo de Potosí); flor de Kantuta estilizada a la manera criolla (procedencia: Iglesias de Puno, Juli y Po-

<sup>54</sup> Variación indigenista de la cariátide clásica

mata); perfil de la cornisa y coronamiento en estilo criollo con imágenes fitomorfas (procedencia: Catedral de Puno); por último, las rejas que rematan en forma de abanico (Fig. 10 - 19).

Pasando a los pilares del patio que sostienen la arquería de las galerías, encontramos otros catorce pilares robustos semejantes a los de Arequipa: de acuerdo a lo expresado por Guido, tanto en sus cartas como en su libro inédito, estos pilares son una estilización de los del Claustro de los Dominicos (siglo XVII), mientras que las bases y los capiteles han sido reproducidos fielmente. Dichos pilares están labrados en piedra a la manera criolla, en cuyas caras se repiten algunos de los motivos presentes en el frontispicio incorporando como nuevos elementos el maíz y las estilizaciones del colibrí. (Fig.20)

La puerta de entrada que nos comunica con el recibimiento está hecha de madera a case-tones tallados: típica puerta española que se importaba durante la conquista, aunque de talla criolla. Posee un marco de piedra al estilo puneño que le otorga mayor solidez e importancia (inspirado en una portada solar de Juli o Puno). Tanto en la talla en piedra como en la de la madera observamos los mismos motivos que fueron apareciendo en los distintos elementos del patio de recibimiento antes descrito (Fig. 20).

Ya ingresando al recibo, nos encontramos con un espacio sencillo y despojado con techo de bóveda claustral que se apoya en muros desnudos y blancos, imitando los ambientes abovedados y blanqueados a la cal de los interiores coloniales. Allí se despliega una imponente escalera con baranda de cedro y con balaustres perfilados a la manera de los balcones paceños y cuzqueños de fuerte espesor y calados vigorosamente. El piso, de cerámicos mate, semejante a baldosas, presenta distintas tonalidades producto de los diversos grados de cocción del barro. Por último, en este recibo y espacio de distribución observamos dos puertas, una que lleva al salón y otra que conduce a la sala incaica o *recibimiento incaico*.

Siguiendo el recorrido en planta baja, el mencionado recibimiento incaico o biblioteca presenta un frontis de madera tallada copiando el friso de la Puerta del Sol de Tiahuanacu: es una versión libre tallada por un artista argentino dirigido por el propio Rojas (Fig. 22 y 23); muros de piedra, cortados en sillares similares a los del Palacio de Colcampata en Cusco (Fig.24 y 25); en uno de sus laterales se alza una chimenea de arquitectura sobria, exornada con dos brutales ídolos de Tiahuanacu que responden a un estilo y técnica geométrica: un frontis con perfil escalonado (reminiscencias incas y preincaicas) y boca del hogar de línea trapezoidal al estilo de las portadas incaicas (Fig.26). En todo el perímetro, los muros poseen una guarda o friso draconiano, realizado por Alfredo Guido, que se desarrolla longitudinalmente por encima de la puerta: motivos diaguitas y tiahuanacuenses en postura de combate que terminan sobre el dintel de cada puerta junto con un sol lacrimoso “de oro y halo”, motivo arqueológico (Fig.32). En su libro inédito, Guido describe este espacio como un “ambiente bellamente bárbaro” (Guido, 1928, s/p).

El salón principal, otro de los ambientes a los que se accede desde el recibimiento, posee una puerta de madera casetonada flanqueada, al igual que la puerta de acceso principal, por un tallado en piedra gris-ocre (Fig.26). Domina el espacio un balcón de madera cuzqueño o



palco de música constituido por tres cuerpos: parapeto, pilastras y cornisamiento (Fig.27). La luz que entra por los ventanales, procedente del patio de recibo, crea una atmósfera azulada debido a los *vitreaux* de dominancia azul: “La luz, tamizada en la ventana de vidrios transparentes y azules, inunda el salón de una tonalidad blancoazulada, tranquila al ojo y al espíritu” (Guido, 1928, p. 27).

Otro de los salones descritos por Guido es el salón que denomina “el confidente” el cual funciona como anexo del gran salón: siguiendo con la atmósfera que se buscaba generar en estos espacios, Guido plantea que “La luz es suave y apagada en el primero; pintoresca y vibrante en el segundo. Exorna el vidrio emplomado del ventanal, a manera de heráldicas, dos carabelas de blanco velamen recortadas sobre un mar” (Guido, 1928, s/p). Estos motivos se diferencian del resto por su iconografía claramente europea y aún hoy no se han hallado fuentes que puedan explicarnos su procedencia o su función en la decoración de la Casa. Una de las naves se aleja y otra se acerca: la primera posee una bandera con motivos heráldicos que podríamos interpretar como una mención a la cultura europea, a la época de la Colonia de la cual Argentina ya se había liberado; mientras que la carabela que está de frente, con sus hinchadas velas y un gran sol, podría simbolizar el renacer de esta nueva cultura, producto de la mixtura entre lo europeo y lo americano en América.

Llegando hacia el final del recorrido, la sala colonial o de tertulia, según los escritos de Guido, fue pensada para que dominasen los rojizos, con acentos en negro y dorado otorgados por los muebles y objetos decorativos (Fig. 28 y 29). Sin embargo, no podemos saber si esta idea fue materializada en su totalidad -las paredes y el techo hoy están pintados de blanco, solo el mobiliario es rojo- pero lo que sí se sabe es que esta sala es la que más influencia europea presenta al recrear el estilo “colonial porteño” inspirado en la época del Gral. Don Juan Manuel de Rosas. Por último, el comedor posee un techo abovedado sencillo de cañón corrido y piso a tablones a la manera incaica; ojo de buey de corte colonial, pero replicando la forma lobulada de la flor incaica ya vista en otros elementos de la casa, como es el caso de la fuente del patio de recepción; pocos muebles de estilo criollo; chimenea de estilo indio en piedra. Es síntesis, esta habitación presenta una mixtura entre un estilo incaico-colonial y criollo (Fig. 30 y 31).

Finalmente, merece la pena recordar que el proyecto de Guido contempló todos los elementos propios de una casa, desde lo estructural hasta lo decorativo, pasando por el paisajismo de sus patios hasta el mobiliario acorde al estilo *neo-criollo euríndico* -como lo describe Guido en una de sus misivas-, el cual fue diseñado y mandado a hacer a medida. En una de sus cartas, el arquitecto a cargo envía los croquis de los muebles a la esposa de Ricardo Rojas y escribe: “Yo creo que terminados, con una estilización pronunciada de las cabezas del Cóndor de Tiahuanaco y con un policromado acertado, se puede lograr indianizarlos un poco más sin perder su carácter útil y cómodo” (Guido, s/f) (Fig. 32).

Hemos podido observar que la Casa de Ricardo Rojas materializa el estilo criollo, es decir, el estilo que mezcla lo indio con las estructuras europeas tal como se dió en el Alto Perú en los siglos XVII y XVIII, que sería, en su teoría del arte, el estilo adecuado para lograr la identidad cultural de Argentina y de América Latina.

En ese sentido, resulta muy interesante rescatar las palabras del arquitecto rosarino en torno a la temática de motivos decorativos aplicados en las obras del barroco colonial, dentro de una estructura hispánica. Así, en *La influencia india en la arquitectura colonial* (1929) Guido distingue los motivos que pertenecen al folklore decorativo incaico: motivos zoomorfos, fitomorfos, antropomorfos, indios-míticos e indio-folkloricos. Dentro de los zoomorfos encuentra: monos, papagayos, loros, tucanes, pájaros con copete, colibríes o pájaros moscas, pumas, ibis, chinchillas, profusión de pájaros e insectos indígenas. Como motivos fitomorfos: espigas y mazorcas de maíz, chirimoyas, flor de Kantuta, piñas o ananás, zapallos, plátanos, cocos, cacao, flor de pluma y una profusión abundante de frutas y flores indígenas. Como antropomorfos: indiátides exentas, indiátides aplicadas, bustos de indias o indios, semblantes de indios o indias, indios o indias en bajo relieve de piedra. Luego, distingue entre los motivos míticos, los que pertenecieron a la astrolatría incaica: el Sol con halo dentado, el Sol sin halo, la Luna, generalmente en cuarto, estrellas aisladas, estrellas en constelaciones. Y también encuentra motivos de zoolatría y fitolatría india, que se encuentran en las enumeraciones anteriores. Y como motivos folkloricos encuentra elementos tales como flechas, polleras emplumadas, medallas, discos curiosos, trenzados, anillos, broches, prendas de vestir, etcétera.

Si consideramos esta clasificación y observamos las descripciones realizadas de los elementos decorativos que aparecen en la casa de Ricardo Rojas, vemos que Guido tomó ciertos motivos que permitieran identificar claramente la elección del estilo criollo, que surge de esa fusión entre lo hispano y lo indio: el estilo más apropiado a la doctrina de *Eurindia*.

## Conclusión

En este capítulo hemos podido observar que Ángel Guido perteneció a una generación de arquitectos que buscó dar respuesta a la necesidad de una orientación nacional de la arquitectura. Frente a ciertas posturas eclécticas y funcionalistas, la propuesta de nuestro autor se sustentó en el americanismo pregonado por Ricardo Rojas. La idea de la fusión entre lo europeo y lo autóctono formalizado en *Eurindia* será para Guido la posibilidad de lograr un estilo argentino. La metodología formalista de la moderna historia del arte le posibilita establecer científicamente las características morfológicas del arte americano que permitiría generar una unidad arquitectónica con pautas comunes para toda América, es decir, una América que abarque también el norte.

Por esa razón, Guido establece la mencionada diferenciación en la categoría de *Eurindia*: la *Eurindia arqueológica* -que se refiere a la fusión del arte hispano con el indígena durante el período colonial- y la *Eurindia viva*, la actual, la producida por los artistas de América.

A través de la metodología formalista de Wölfflin, de la psicología del estilo de Worringer y la voluntad de forma de Riegl, realiza un análisis del Barroco español que llega a América y del arte previo a la conquista para *descubrir* luego las formas arquitectónicas del Barroco americano. Dicho procedimiento le permite distinguir a este último como un estilo de características únicas, diferenciado del Barroco hispano. De esta manera, Guido rompe con un modo de producir la historia del arte (y de la arquitectura) caracterizada por trabajar sobre biografías y períodos que incorporan la historia del arte argentino desde los grandes sucesos políticos o en relación directa con lo que ocurre en Europa, a partir de la inclusión del periodo precolombino a lo sumo como una revelación arqueológica sin valor estético. La *Kunstwollen* le permite incorporar las culturas previas a la conquista como productoras de un estilo propio, que tiene su propia iconografía y sus leyes de composición que responden a una cosmovisión particular.

Los conceptos de *Weltanschauung* y de *Kunstwollen* hacen posible fijar las diversas relaciones del hombre americano con la naturaleza y con la necesidad de arte y, también, proponer una mirada crítica hacia el arte europeo. Una postura analítica que defiende ritmos fluctuantes entre la humanización y la deshumanización del arte y que, frente a la realidad actual del hombre, permite fijar un movimiento de rehumanización que encontrará en América el lugar propicio para su desarrollo. Un arte nuevo que permitirá el redescubrimiento de América o la segunda reconquista americana por el arte.

Dentro de las producciones de Eurindia Viva, reconoce el muralismo mexicano, cuyas obras poseen un *pathos* colectivo, una influencia popular y la revivencia de valores de la eurindia arqueológica. En la ruptura de la ligazón con Europa en la concepción de la verticalidad originada por los rascacielos norteamericanos encuentra, también, el ejemplo vivo de Eurindia. Su propia producción arquitectónica responde a los parámetros de revivencia de los valores auténticamente americanos, la presencia de motivos indígenas tal como aparecen en el barroco americano y elementos propios de España que, sin duda, aportó también en este connubio que Guido llama estilo criollo.

Finalmente, a modo de cierre, podemos definir a Guido como un discípulo, un profeta euríndico, que defiende y difunde la doctrina de su maestro Ricardo Rojas, no solamente a través de su pluma y su labor docente, sino también de manera concreta en la planificación y materialización de proyectos edilicios y de urbanización. La casa de Ricardo Rojas es el legado que Guido nos ha dejado de los ideales euríndicos de una generación que luchó por un arte nuevo, nuestro y trascendental.

## Referencias

- AAVV: 90 Años - FAPyD Recuperado de [https://issuu.com/fapyd/docs/fapyd\\_90\\_baja\\_2](https://issuu.com/fapyd/docs/fapyd_90_baja_2)  
 Cicutti, B. y Nicolini, A. (1998). Angel Guido, arquitecto de una época de transición. En *Cuadernos de Historia IAA N°9: Protagonistas de la arquitectura argentina*. Boletín del Instituto de

- Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
- Cirvini, S. A. (2011). Las revistas técnicas y de arquitectura (1880 -1945). Periodismo especializado y modernización en Argentina. *Argos*, Vol. 28 N° 54. 2011, 13-60.
- Collado, A. (s/f). Angel Guido y Le Corbusier: comentarios acerca de un debate unilateral. En CEDOAL. *Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 109-118.
- de Solá Morales. (1980). Prólogo. En Riegl, Alois. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gilli, p.11
- Gutman, M. (2014). Martín Noel. En Clarín, *Maestros de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Clarín.
- Guido, Á. (1925). *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial*. Rosario: La Casa del Libro.
- \_\_\_\_\_ (1928). *La casa del Maestro*. Texto inédito. Archivo Museo Casa Ricardo Rojas.
- \_\_\_\_\_ (1928). Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas. Rosario, 13 Diciembre. Texto inédito. Archivo Museo Casa Ricardo Rojas.
- \_\_\_\_\_ (1980 [1930]). *Eurindia en la arquitectura americana*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- \_\_\_\_\_ (1936). *Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la “Einfühlung” en la moderna historiografía del arte*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- \_\_\_\_\_ (1944). *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Kultermann, U. (1990). *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Akal.
- Montini, P. (2017). Angel Guido. En Aguerre M.(et al.); editado por García, M. A. y Szir, S. *Entre la Academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar en la historia del arte. Argentina - siglo XX*. 1a ed. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 171-191.
- Ocampo, E. y Perán, M. (2002). *Teorías del Arte*. Barcelona: Icaria Editorial: Barcelona.
- Podro, M. (2001 [1982]). *Los historiadores del arte críticos*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Revista de Arquitectura. Órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura*. (1915). Año 1, N°1.
- Riegl, A. (1980). *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- \_\_\_\_\_ (1992). *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Visor.
- Rojas, R. ([1909] 2010). *La restauración nacionalista*. La Plata: UNIPE, Editorial Universitaria.
- \_\_\_\_\_ (1915). *La Universidad de Tucumán. Tres conferencias*. Buenos Aires: Librería argentina de Enrique García.
- \_\_\_\_\_ ([1922- 1924] 1980). *Eurindia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- \_\_\_\_\_ (1930). *Silabario de la Decoración Americana*. Buenos Aires: La Facultad.
- Sánchez Rivero, Á. (1924). Una manera de considerar la Historia del Arte: Enrique Wölfflin. *Revista de Occidente*, Madrid, 255- 273.
- Telesca, A. M.; Malosetti Costa, L.; Siracusano, G. (1999). Impacto de la “moderna” historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino. En *(In) Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*. XXII Coloquio Inter-

nacional de Historia del Arte. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México.

Weddigen, T. (2017). Hispano-Incaic Fusions: Ángel Guido and the Latin American Reception of Heinrich Wölfflin, *Art in Translation*. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1080/17561310.2015.1058018>

Wölfflin H. ([1915] 1924). *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. 4a ed. Madrid: Espasa Calpe S.A.

## CAPÍTULO 6

# Sociología del arte: diálogos entre la iconología y la sociología

*Rubén Ángel Hitz*

### Primeros aportes de la sociología a la historia del arte

La tendencia historiográfica de relacionar el arte y la sociedad que lo produjo tiene como antecedentes las obras de los franceses Jean-Marie Guyau, *El arte desde el punto de vista sociológico* (1888), Charles Lalo en *El arte y la vida social* (1921) y *El arte y la sociedad* (1916) del alemán Wilhelm Hausenstein. Los fundadores de la sociología le dieron solo un lugar marginal a la cuestión estética, por ejemplo, Émile Durkheim abordó la cuestión del arte solamente considerando que esta se constituía en un desplazamiento en relación con la religión (Durkheim, 1912)

Por su parte, George Simmel, en la misma época, llevó un poco más lejos la investigación en sus escritos sobre Rembrandt, Miguel Ángel y Rodin intentando poner en evidencia el condicionamiento social del arte, especialmente en sus relaciones con el cristianismo, y la influencia de las visiones del mundo sobre las obras (Simmel, 1925). En su trabajo, el autor se refería especialmente a la afinidad entre el gusto por la simetría y las formas de gobierno autoritarias o las sociedades socialistas, en tanto que las formas liberales del estado y el individualismo se asociaban, en su teoría, mayormente a la asimetría.

Pero debemos tener en cuenta que la obra de Simmel se sitúa en la periferia de la sociología académica y que su aporte solo fue revalorizado y tenido en cuenta con posterioridad.

Natalie Heinich (2002) observa que se opera un desplazamiento en las bases de la sociología del arte: sustituyendo las tradiciones interpretativas espiritualistas o estéticas (la religiosidad y el gusto) por una explicación de las causas al mismo tiempo externas al arte y menos *legítimas*, menos valorizadoras, porque estaban determinadas por intereses materiales o mundanos (Heinich, 2002).

Se producen entonces dos fenómenos, por un lado, el arte dejará de pertenecer a la estética y, por otro lado, una desidealización: el arte, dejará de ser un valor absoluto.

Ambas cuestiones constituyen los dos momentos fundadores de la sociología del arte adosados a una crítica más o menos explícita de la tradición estética, sinónimo de elitismo, de

individualismo y de espiritualismo (Heinich, 2002,18). Las causas externas invocadas por la sociología del arte pueden ser de varios órdenes: Norbert Elias (1998)<sup>55</sup> refería causas del orden propiamente social en el sentido en que estaban basadas en interacciones de grupos. Otros autores apelaron a causas más materiales: económicas, técnicas; o más culturales: visiones del mundo, formas simbólicas pertenecientes a una sociedad, etc. Desde un punto de vista historiográfico, la historia de la sociología del arte también presenta una serie de largos desencuentros. Siguiendo a José M. González García (1998) se suceden una serie de conflictivas relaciones entre la sociología y la iconología a lo largo de tres generaciones:

Hubo un tiempo en la historia de la sociología en que ésta parecía condenada a entenderse con los estudios iconográficos e iconológicos. Si seguimos la clásica definición de Erwin Panofsky sobre la iconografía *como la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte* y relacionamos esta formulación y otros análisis del mismo autor con la sociología del conocimiento desarrollada por Karl Mannheim en las décadas de los veinte y treinta del siglo xx en Alemania, nos podemos encontrar con paralelismos sorprendentes. Y sin embargo, como veremos, esta relación entre sociología e iconología no llegó a dar sus frutos, sino que estos se agotaron antes de tiempo (González García, 1998, pp. 23).

Este conflictivo suceso que marcó, en gran parte, la recepción posterior tanto de la Sociología como, especialmente, de la Iconología, puede organizarse, de acuerdo con el autor, en tres grandes desencuentros.

## Primer desencuentro

Posiblemente la incomprensión y desconfianza mutua entre quienes eran los representantes de la primera generación de iconólogos y sociólogos de la cultura, fue la que selló el destino de las generaciones posteriores. De acuerdo con González García (1998), en los años veinte Alfred Weber visitó Hamburgo y tomó conocimiento por primera vez de la obra de Aby Warburg e incluso visitó su entonces ya famosa biblioteca de ciencias de la cultura.

Los planteamientos teóricos y los análisis de la llamada Escuela de Warburg deberían haber tenido una gran importancia para la sociología de la cultura desarrollada por Alfred Weber, sin embargo, éste no le dio la relevancia que merecía. Por un lado, Weber ignoraba la labor de Warburg y, por otro lado, éste desconfiaba de un sociólogo de la cultura. La multidisciplinariedad en el análisis del valor de los símbolos para la vida social, la importancia de la tradición y

---

<sup>55</sup> De Norbert Elias textos merecen especial atención *El Proceso de la Civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (1993), editado por primera vez en Suiza en 1939. Y luego en Alemania en 1977 t.1 y 1979 t.2 respectivamente y *La sociedad cortesana* (1982) presentada como tesis de habilitación en la Universidad de Frankfurt en 1933.

del recuerdo individuales y colectivos en la historia, la validez permanente de la antigüedad griega, la teoría de la memoria y de la vida de los símbolos, todos estos elementos conformaron el proyecto de trabajo de Warburg y de su biblioteca. Esto parece que pasó desapercibido para Alfred Weber que en ese entonces precisamente se encontraba desarrollando una sociología de la cultura. (González García, 1998).

## Segundo desencuentro

Se puede observar que una de las metáforas básicas utilizadas por Karl Mannheim en su estudio sobre el *pensamiento conservador* y específicamente en *Ideología y utopía* de 1929, proviene del mundo del arte. En realidad, son un conjunto de metáforas pictóricas entre las cuales una de las más importantes es la *perspectiva* y que conducen a una analogía explicitada entre la ahora devenida en sociología del conocimiento y la historia del arte. Mannheim considera al comienzo de la versión revisada de su artículo sobre el pensamiento conservador que hay dos maneras de escribir la historia de las ideas. La primera es la forma tradicional, podríamos decir *narrativa*. En ella anida la idea de que el pensamiento se desarrolla de manera autónoma, como en una esfera propia, es decir, al margen de la sociedad. La segunda manera, más nueva, propia de la sociología del conocimiento, sostiene que la historia del pensamiento no es una mera historia de las ideas, sino un análisis de los distintos *estilos* de pensamiento que nacen, se desarrollan, se funden y desaparecen; y que la clave para entender estos cambios se encuentra en el cambiante ambiente social, en el destino de grupos o clases sociales que son los verdaderos portadores de los *estilos de pensamiento*.

El modelo metodológico de la sociología del conocimiento, y que nos propone Mannheim, es el de la historia moderna del arte, que utiliza para sus análisis metáforas tales como *perspectivas*, *intención básica*, *estilos de pensamiento*, entre otras. La historia del arte ha creado un método muy completo para clasificar los diferentes *estilos artísticos*, reconstruir sus características básicas y analizar los procesos de cambio que conducen de un estilo a otro. El historiador del arte reconoce la pintura por ciertos atributos como el color, la fuerza de la pincelada, el detalle, la composición y otros elementos técnicos que le permiten, por ejemplo, fechar con exactitud los cuadros, decir a qué autor, escuela o estilo artístico pertenecen, etc. De manera análoga, el sociólogo del conocimiento debería ser capaz de reconocer el grupo social o histórico al que pertenece una idea determinada. De esta manera, siguiendo a Mannheim, el pensamiento humano se desarrolla en *estilos*.

El objetivo de Karl Mannheim consiste en considerar a los pensadores de un periodo concreto:

(...) como representantes de diferentes estilos de pensamiento, en describir sus modos diferentes de ver las cosas y enfocar los problemas como si reflejaran las *perspectivas* cambiantes de sus grupos esperando por este método hacer ver la unidad interior de un *estilo de pensamiento* (...) También la *intención básica* de un estilo de pensamiento, la *voluntad de pensamiento* o *Denkwollen* que subya-



ce a las concepciones de un grupo social y es una parte de la *voluntad del mundo* Wetwollen que determina una cosmovisión, procede del campo del arte". (Gonzalez Garcia, 1998, pp. 26 - 27).

Así es que Mannheim cita en varios artículos a Alois Riegl y a Erwin Panofsky, intentando aplicar al análisis sociológico la metodología que estos autores desarrollaron previamente en la historia del arte, conceptos como el de *kunstwollen*, esa voluntad artística que subyace a determinado estilo; una *intención básica* que es considerada no como una voluntad reflexiva consciente, sino como una tendencia latente inconsciente.

En *Contribuciones a la teoría de la interpretación de la cosmovisión*, artículo publicado en 1921-22 en la revista de historia del arte *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Mannheim establece tres niveles de interpretación de los fenómenos culturales y recurre para ello a un ejemplo sencillo de la vida cotidiana:

Yendo con un amigo por la calle observó cómo éste le da limosna a un mendigo. Puedo comprender la acción, en primer lugar, en su sentido objetivo *objektiven Sinn* no solo como una serie de movimientos físicos, sino como portadora de un significado dentro de un contexto social y cultural en el que existe el dinero, los mendigos y la institución social de ayudar al que lo necesita. Pero esto solo me da una visión desde fuera, a nivel objetivo. Si profundizo en las motivaciones internas de mi amigo, puedo entender que él quiere expresar con su gesto la solidaridad con el pobre: *sentido expresivo* de la acción *Ausdruckssinn*. Pero puedo seguir reflexionando y descubrir otro sentido de la acción oculto a primera vista, llegando a la conclusión de que no se trata de un acto de generosidad, sino de hipocresía: *sentido documental* *Dokumentsinn*". (Gonzalez Garcia, 1998, 27).

Diez años más tarde en 1932, Panofsky de alguna manera retoma a Mannheim, esta vez también con otro ejemplo de la vida cotidiana, en este caso se corresponde con el saludo de un hombre quitándose el sombrero <sup>56</sup>. En este ejemplo Panofsky realiza su famosa distinción metodológica entre *descripción pre-iconográfica* de la obra de arte, *análisis iconográfico* e *interpretación iconológica*, es decir los tres niveles de análisis donde podemos hallar huellas de la distinción establecida por Mannheim, aunque no sean exactamente los mismos niveles. Podríamos decir que, si hubo alguna vez alguna conexión entre la sociología del conocimiento y la historia del arte ese momento ya ha pasado. Por otro lado, es probable que el ascenso de los nazis al poder en 1933, que provocó el exilio de Panofsky y Mannheim, haya truncado también la oportunidad de colaboración entre las dos disciplinas.

<sup>56</sup> Según González García (1998), originalmente este ejemplo aparece publicado por primera vez en *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltdeutung von Werken der bildenden Kunst* (Panofsky, 1932, p. 119). Pero en español lo podemos encontrar en la Introducción de *Estudios sobre iconología* (Panofsky, 2006, p. 13)

## Tercer desencuentro

Norbert Elias, discípulo de Mannheim, durante sus años en la Universidad de Heidelberg y en la de Frankfurt, utiliza el análisis iconográfico, por lo menos en un pasaje fundamental de su argumentación, en su obra cumbre *El proceso de la civilización* (1993). El análisis de las pautas de transformación del comportamiento y de la emotividad de los seres humanos en el curso de la historia, se basa en escritores y pintores, en textos escritos y también en dibujos o grabados. Esto le permite a Elías realizar observaciones sobre la vida de los caballeros y del resto de los agentes sociales, para lo cual, como él bien señala va a utilizar “Uno de los escasos libros ilustrados de este tipo, aunque pertenece a una época relativamente tardía la que va de 1475 a 1480, que se conoce con el nombre no muy adecuado de *Libro del hogar medieval* “de autor desconocido (Elias, 1993, p. 243).

Algunos años antes de que Elias comenzara a trabajar sobre este libro, los grabados habían sido publicados en Alemania en una edición de H. Th. Bossert y W. Storck, *Das Mittelalterliche Hausbuch* (Leipzig, 1912). La primera edición de *El proceso de civilización* no contaba con las imágenes que el sociólogo alemán utilizó en su argumentación, especialmente, en el capítulo “Ojeada a la vida de un caballero” (1993, 242-253). En ese momento la edición fue costeadada con los dineros de su familia, pero Elías mucho más tarde volvió sobre este tema y publicó conjuntamente los grabados con su interpretación en el artículo *Blick auf das Leben eines Ritters*<sup>57</sup>, es decir, podemos constatar que este autor utilizó material iconográfico como medio de investigación y de exposición. Pero Elías no cita en ningún momento los planteos de Panofsky o de otro iconólogo, a pesar de que podrían haber sido muy útiles. De este modo, el tercer desencuentro sugiere como la ruptura entre Iconología y Sociología se produjo de ambas partes, ya que tampoco los estudios iconológicos, a pesar de sus tendencias hacia la multidisciplinariedad, jamás tuvieron en cuenta los desarrollos de la sociología, ya que Panofsky tampoco citó nunca un texto tan fundamental como el de Elías.

## La sociología del arte propiamente dicha

### Antal y Hauser

Es innegable que los que traspusieron el umbral de madurez disciplinar de la sociología y la historia social como instrumentos de la historiografía del arte fueron dos autores, paradójicamente formados bajo el formalismo de la escuela de Viena e incluso ambos discípulos de Max Dvöřak: Frederick Antal (1887 - 1954) y Arnold Hauser (1892 - 1978).

<sup>57</sup> Según González García (1998) en Elías y Dunning, 1983, pp 47-78.

Ambos autores también recibieron dos influencias: la consideración de los aspectos históricos en el desenvolvimiento de los estilos artísticos, y el interés por el manierismo.

La obra del húngaro Frederick Antal tuvo una difusión muy tardía y la mayoría de sus investigaciones realizadas primero en Alemania y luego en Inglaterra, eran todavía inéditas cuando murió en 1954. Su obra fundamental *El mundo florentino y su ambiente social* escrita entre 1932 y 1938, se publicó en Londres recién en 1947 y el resto de sus textos, o se localizaban en publicaciones dispersas, o fueron compilados después de su muerte, o aún permanecen bajo la forma de manuscritos inéditos. No obstante estas circunstancias que contribuyeron a su reducida producción bibliográfica, Antal despliega muy ricamente su posición metodológica.

El autor planteó una ruptura frontal con el aislamiento de lo artístico practicado por el Formalismo, edificando una óptica en la que economía, política, grupos sociales, instituciones, coyuntura histórica, es decir, las diversas concreciones de la realidad cultural, cimentaron las bases del arte, entendido como un artefacto, complejo y articulado, que funciona como un dialéctico proceso conformador de la naturaleza de los objetos artísticos en su materialidad y en su lenguaje formal, así como de la mentalidad de quienes los producen, los poseen, los instrumentan o los interpretan (Brihuega, 1996).

A pesar de haber inaugurado un modo de análisis e interpretación sistemático riguroso, la conciencia de una necesidad de una metodología flexible se detecta en sus escritos.

Cuando las exigencias del rigor científico que guían su pensamiento llegan hasta un punto en que la sensibilidad intuye un ámbito de sugerencias demasiado sutiles, Antal se detiene, ahonda en él y reniega de apresurados razonamientos causales, cerrados y concluyentes, dejando los caminos abiertos para otras hipótesis e incluso para la reconsideración de los puntos de vista de metodologías antagónicas.

Su aporte fundamental consiste de esta manera en dirigir la interpelación sociológica al arte al examen de circunstancias históricas concretas, atento por igual a las claves precisas facilitadas por la investigación positiva y al instrumental intuitivo de la sensibilidad. Así, la perspectiva de Antal abrió campos de investigación sin intentar desembocar en una totalización encorsetada del funcionamiento del hecho artístico, rechazando la acuñación de *formulismos* válidos para cualquier situación histórica.

Antal considera que “el espíritu severamente histórico de la Escuela de Viena y la actitud resuelta de Warburg en contra del arte por sí mismo han facilitado un estudio más profundo y rico, menos nebuloso de la historia del Arte, que puede apoyarse en resultados muy tangibles de las otras disciplinas históricas, en particular de la historia social, económica, política y religiosa (no exclusivamente de la historia de la literatura y la filosofía) así como de la psicología social orientada históricamente”, puesto que para Antal, la historia del arte es una parte de la historia. (Antal, 1978, p. 298).

La tarea primordial del historiador del arte es tratar de entender la obra a la luz de sus propias premisas históricas, ya que el objeto artístico es a la vez obra de arte y documento de época. Por otra parte, para Antal el conocimiento histórico y la comparación con otras obras de la misma época es el único correctivo para la subjetividad del gusto.

Un elemento metodológico importante introducido por Antal, y también considerado por Hauser, es la posibilidad de tener en cuenta obras *de segunda o tercera fila* para analizar un estilo o las relaciones entre un estilo y su época, con lo cual la historia del arte se convierte no solamente en la historia de las obras maestras sino en la de todas las producciones artísticas de un momento dado.

En este sentido, a veces es más iluminador para dilucidar la cultura que fundamenta un estilo la consideración de fenómenos marginales u obras menores. En ese sentido, el libro de Antal sobre la pintura florentina es un ejemplo de sus principios metodológicos.

Para Arnold Hauser, nacido en Budapest en 1892, la sociología toma otro rumbo. Incursiona en la historia y la crítica, se forma en Viena, y frecuenta un círculo de intelectuales entre los que se encontraban algunos de los nombres ya mencionados, Frederick Antal, Gyorgy Lukács y Karl Mannheim. Hauser adhiere al Partido Comunista Húngaro desde los inicios del movimiento revolucionario en 1918, y participa del gobierno de la República de Bela Kun. Pero el fracaso de esta experiencia lo lleva a exiliarse en 1919, instalándose en Berlín hasta que el nazismo lo obligó a trasladarse a Londres.

En su *Historia social de la literatura y el arte* (1951) sus esfuerzos se enfocan hacia una exposición global, que comienza con el arte paleolítico y culmina en la época contemporánea, y analiza al mismo tiempo todas las artes. La idea subyacente en sus escritos es que las obras de arte tienen una perfecta concomitancia con los procesos sociales y la ideología de las clases dominantes en un determinado momento, punto en el que se recoge con mayor claridad la influencia que la teoría marxista tiene en su obra.

Este es el concepto que le ha valido las críticas más duras, porque su exposición en muchos casos desdeña algunos hechos o exagera otros en bien de que el esquema de la concordancia entre base social y producción artística no sea alterado. Una de las críticas más claras a la posición metodológica compartida por Antal y Hauser es la llevada a cabo por Ernst Gombrich que las califica de “macrosociológica” (Gombrich, 2008, pp. 3-25). Gombrich sustenta su preferencia por la microsociología, es decir el estudio de las condiciones que rodean la actividad artística de una época, como una disciplina auxiliar pero no como un proyecto globalizador.

Otra crítica, esta vez formulada por Pierre Francastel, es que los enfoques de Hauser y también de Antal parten de la sociedad y no de la obra. Con lo cual la especificidad de la obra de arte se pierde entre las generalizaciones que hacen que las obras de un mismo estilo sean intercambiables. Dados unos datos sociales se buscan sus huellas en las obras de arte, y no a la inversa, es decir, a partir de lo que la propia obra plantea, formal e iconográficamente, encontrar sus relaciones con el sustrato social. De todas maneras, y aun con todas las críticas que se le pueden hacer a Hauser, y desde los campos más diversos -Gombrich, Francastel y también algunos integrantes de la Escuela de Frankfurt- es innegable el carácter de pionera en este tipo de indagaciones que tuvo la *Historia social de la literatura y el arte*.

Un libro posterior de Hauser, su *Introducción a la historia del arte* de 1958 también conocido bajo el título *Teorías del arte (tendencias y métodos de la crítica moderna)*, plantea desde un punto de vista exclusivamente teórico diversas problemáticas de la sociología del arte, tales

como el concepto de ideología en la historia del arte o el del arte popular, y confronta su posición con la teoría formalista de Wölfflin, que es la metodología frente a la cual se define.

El primer capítulo “Objetivos y límites de la sociología del arte” matiza sobre cuestiones que podrían extraerse de su *Historia social de la literatura y el arte*, y también hace algunas aseveraciones de trascendencia para la teoría del arte. Inicia el capítulo postulando un cierto relativismo. “Hoy somos testigos de la hora dedicada a la interpretación sociológica de las creaciones culturales. No es la última hora ni ha de durar eternamente. Nos abre nuevos aspectos, nos pone de manifiesto nuevas y sorprendentes percepciones, pero tiene también evidentemente sus limitaciones e insuficiencias” (Hauser, 1982, p. 9-10).

Para Hauser la sociología tiene límites y los más importantes se derivan del hecho de que “todo arte está condicionado socialmente, pero no todo arte es definible socialmente. No lo es sobre todo, la calidad artística porque ésta no posee ningún equivalente sociológico: “(...) Lo más que puede hacer la sociología es referir a su origen real los elementos ideológicos contenidos en una obra de arte; si se trata empero de la calidad de una realización artística lo decisivo es la conformación y la relación recíproca de estos elementos” (Hauser, 1982, p. 19-20).

En este párrafo Hauser introduce el elemento formal como elemento determinante de la obra de arte, y más adelante contemplará también el factor “artista”. Con lo cual considerará que “la obra de arte está condicionada de tres maneras: desde un punto de vista de la sociología, de la psicología y de la historia de los estilos” (Hauser, 1982, p. 27)

La obra de Hauser es muy voluminosa y su difusión fue inmediata y verdaderamente gigantesca.

A lo largo de los años sesenta, su obra adquirió el papel de paradigma ortodoxo de la sociología del arte, también contribuyó a ello un estilo literario amable y un cierto semblante teórico tranquilizador.

A partir de determinado momento, cualquier reflexión metodológica empezó a incluir una crítica al sociologismo vulgarizador encarnada en una crítica a las simplificaciones de Hauser y, sobre todo, a su sesgada atención a los problemas específicos del lenguaje visual. Pero hay más. Desde mediados de los años sesenta, se produce una situación contradictoria, mientras Hauser es ostensiblemente ignorado por el discurso teórico más avanzado, su bibliografía es masivamente manejada por amplios sectores de la historiografía meramente positiva, y sus presupuestos metodológicos utilizados por gran parte de la literatura de divulgación historiográfica, una vez desprovistos de la impronta ideológica de su base materialista. Las diversas distorsiones provocadas por estas circunstancias han terminado por eclipsar las innegables y fundacionales aportaciones que Hauser realizó hasta los años cincuenta.

## **Pierre Francastel**

Francastel nació en París en 1900 y murió en la misma ciudad en 1970. Fue profesor en la Universidad de Estrasburgo y de la Sorbona de París, donde enseñó Sociología del arte. Estu-

dió el arte francés e italiano, en especial la época moderna. En *El espacio figurativo del Renacimiento al Cubismo* (1951) realizó una investigación sociológica sobre la base de los resultados de la antropología y de la psicología genética.

Comenzó sus estudios dedicándose a la arqueología y el arte del siglo XIX. Antes de la segunda guerra mundial se convirtió en director del Instituto Francés de Varsovia, lo cual lo llevó a establecer relaciones con intelectuales del Este, entre ellos Georg Lukács y Jan Mukarovsky.

Después de la Guerra se le confió la dirección de una sección de la *Ecole Pratique des Hautes Etudes* de París con la cátedra de Sociología del Arte.

Sin salirse del campo, Francastel se convierte en un crítico de la sociología de Hauser y de Antal.

Su principal diferencia con estos autores es que considera que éstos no tienen en cuenta la obra en sí misma, en su individualidad, sino que parten de principios sociales generales para aplicarlos a grupos de obras. Para Francastel, la historia social del arte se basa en la idea de que el artista traduce mediante su lenguaje particular la visión del mundo de la sociedad en la que vive, y dentro de este esquema la obra en sí misma es dejada de lado: “La idea de que esta obra de arte pueda tener una significación propia, irreductible a cualquier otra, no asoma en general, en el pensamiento de los sociólogos” (Francastel, 1984, p. 9).

Francastel centra su análisis en el campo de lo visual, deslindando las artes plásticas de la literatura y la música.

Para este autor cuando se analiza una obra prescindiendo de su valor visual o asimilándolo al lenguaje verbal se produce una distorsión que impide su verdadero conocimiento. Lo visual es un ámbito de actividad del espíritu que posee una innegable especificidad, pero nuestra época tiende a identificar las actividades del pensamiento plástico y figurativo con las del discursivo racional y lógico, lo cual nos lleva a la lengua y la escritura. Pero, para Francastel, y esta es su tesis de mayor fuerza:

(...) el signo figurativo –al cual han apelado en el pasado sociedades enteras y es posible que nuestra sociedad también se encamine hacia ello- participa de lo técnico y manual y de lo intelectual, y constituye otro medio de fijación de la experiencia, diferente del discursivo. Una verdadera sociología del arte debe tener en cuenta esta especificidad del artista plástico y de las obras por él creadas y construirse a partir de un análisis profundo de las obras de arte (Francastel, 1984).

El artista no refleja en un lenguaje ideas o valores que pueden ser expresados de otro modo, sino que crea mediante la técnica una obra portadora de múltiples significaciones. Francastel se opone así también a la idea de reflejo que estaba en la base de los escritos de Hauser y Antal que ponían el énfasis en las ideas sociales reflejadas en la obra de arte más que en el mensaje innovador que ésta llevaba en sí misma.

En sus estudios sobre el espacio figurativo, sostiene que “(...) el espacio y el tiempo figurativo no remiten a las estructuras del universo físico, sino a las estructuras de lo imagi-

nario. Los vínculos que existen entre los elementos no se miden en términos de exactitud sino de coherencia. El espacio y el tiempo figurativo no reflejan el universo sino las sociedades” (Francastel, 1984, 97).

En este sentido, los artistas expresan, a la vez que crean, una idea espacio – temporal acorde con la visión general de la época. Para Francastel el espacio cuantitativo y homogéneo, tal como Occidente lo concibe a partir del Renacimiento, fue formulado antes por el lenguaje figurativo que por el lenguaje discursivo verbal o escrito. En este caso aplica su teoría de que los artistas utilizando el lenguaje figurativo no solamente expresan los valores de una época sino también contribuyen a crearlos. Así en la elaboración espacio-temporal europea del Renacimiento los artistas plásticos juegan un papel determinante.

El aporte fundamental y diferenciador de Francastel se centra en la existencia de un lenguaje figurativo distinto del discurso verbal y en la necesidad de que la historia del arte considere las obras de arte en sí mismas, como punto de partida de toda investigación.

En los demás conceptos básicos de la sociología del arte, coincide con los principales autores: el arte es medio de propaganda de ideas y de dominio social por parte de unos sectores sociales sobre otros, y para dilucidar esta compleja relación es necesario atender, por ejemplo, el nexo entre mecenas, comitentes y artistas.

La siguiente generación de historiadores del arte, que incursionan en la sociología del arte, posterior a Francastel, incluirán otros tópicos más allá de los clásicos ya mencionados

## Michael Baxandall

Baxandall nació en Cardiff 1933-2008, se formó en las universidades de Cambridge, Pavía y Munich, y en el Instituto Warburg de Londres donde terminó como profesor de Historia de la tradición Antigua y también fue docente en la Universidad de Cornell.

Su libro *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* es un trabajo que se divide en tres capítulos, el primero lo dedica a examinar la estructura del comercio de la pintura en el siglo XV, a través de formas jurídicas de contratos, tipologías del encargo, cartas y cuentas. En sus propias palabras: “El segundo capítulo explica cómo hábitos visuales, que son fruto de la vida diaria de una sociedad, se convierten en parte determinante del estilo de un pintor” (Baxandall, 2016, p. 17). El tercer capítulo es quizá el que más se aleja de una sociología tradicional, pues trabaja con una serie de conceptos que toma de fuentes del siglo XV para analizar cuadros del siglo XV, es decir examina y analiza dieciséis conceptos usados por el crítico más importante del período, Cristoforo Landino, en descripciones de Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno y Fray Angélico. Por otra parte, este historiador británico le dedica menos espacio a los motivos tradicionales de la sociología del arte, y esto es criticado por otros historiadores como, por ejemplo, T. Clark, pero al mismo tiempo profundiza en aspectos menos trabajados hasta ese momento, como el modo de percibir de un determinado momento, en su caso, el Renacimiento. Es decir, por ejemplo, con mecanismos innatos y otros que son productos de la expe-

riencia y esto se vincula con los conocimientos que el individuo tiene en una época determinada. Finalmente, incluye en su análisis el problema de lo discursivo, la verbalización de esos conceptos. Así se adentra en lo que será en este libro su aporte más importante y novedoso, al establecer puentes de relación entre el lenguaje visual del primer Renacimiento, trabajando términos o categorías tales como: naturaleza, relieve, pureza, facilidad, perspectiva, gracia, adorno, variedad, composición, escorzo, color, dibujo, dificultad, prontitud, afectación y devoción. Estos entonces, se transforman así en términos clave y códigos doblemente interpretables a través de la imagen y a través de la palabra, lo cual constituye un campo relacional para la interpretación de la pintura del Quattrocento.

En otro de sus libros, *Métodos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros* (1989). Baxandall nos dice que, el problema aquí es la interpretación de palabras y de conceptos entre la explicación y el objeto de ésta que son los cuadros. Es decir, explicamos cuadros: explicamos observaciones sobre cuadros o, más bien, explicamos cuadros solo en la medida en que los hemos considerado a la luz de algún tipo de descripción o especificación verbal. La descripción es el objeto mediador de la explicación.

Luego de un recorrido por distintos ejemplos de la historia del arte, Baxandall concluye entonces que, si queremos explicar cuadros, en el sentido de exponerlos en términos de sus causas históricas lo que realmente explicamos parece que más que el cuadro sin mediatizar es el cuadro tal y como viene considerado bajo el prisma de una descripción parcialmente interpretativa. (Baxandall, 1989).

Después de esa sociología de primera generación de Antal y Hauser, de esa sociología del arte de segunda generación de Francastel y también de otros como, por ejemplo, Jean Gimpel y su impactante y oportuno texto *Contra el arte los artistas* de 1968, se produce como hemos visto en Baxandall, una expansión del horizonte metodológico. En este sentido debemos mencionar a una autora que excede claramente los límites tradicionales de la sociología del arte, Svetlana Alpers. El análisis sobre la obra de Rubens *La Kermese* que propone en el primer capítulo de su libro *La creación de Rubens* de 1995, nos muestra como la sociología del arte rompe con ese rigorismo metodológico propio de la mencionada primera y segunda generación. Así, Alpers acude sin temor alguno a una multiplicidad de factores para explicar la obra de Rubens. La contextualización histórica, política, económica de Flandes en el siglo XVII, aspectos biográficos fundamentales de la vida de Rubens, su actividad como diplomático, y hasta sus relaciones amorosas. Recorre los textos que ya han hablado sobre la obra, se remonta a Ruskin y Burckhardt y a sus interpretaciones. Describe cada aspecto de esta bacanal, los motivos que la integran, las características del género y sus desviaciones, sus antecedentes pictóricos, y hasta la intencionalidad y motivación del artista, y ensaya intencionalidades y motivaciones tanto políticas como personales, solo posibles por el tipo de acceso analítico al que Alpers recurre, todo para poder acceder a una explicación del cuadro.

De este modo, la autora inicia una tercera generación de Sociología del Arte que si bien integra los avatares de sus predecesores logra romper las barreras del análisis puramente contextual para introducir los aportes del método en el campo expandido de la historia del arte.



## Referencias

- Alpers, S. (2001) *La creación de Rubens*. Madrid: Machado.
- Antal, F. (1978) "Comentarios sobre el método de la historia del arte" en: *Clasicismo y romanticismo*. Madrid: Corazón Editor.
- Baxandall, M.: (1989) *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Blume.
- Baxandall, M. (2016) *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Buenos Aires: Ampersand.
- Brihuega, J. (1996) "La sociología del arte" en Valeriano Bozal (Ed): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* vol. II. Madrid: Visor.
- Durkheim, E. (1993) *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza.
- Elias, N. (1993) *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Buenos Aires: FCE.
- Francastel, P. (1984) *La sociología del arte*. Madrid: Alianza Emecé.
- Gombrich, E. (2008) *Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Phaidon.
- González García, J.M. (1998) "Sociología e iconología". En: *Reis Revista española de investigaciones sociológicas*. N° 84 pp 23-43. Madrid.
- Hauser, A. (1982) *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*. Barcelona: Guadarrama.
- Heinich, N. (2002) *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Panofsky, E. (2006) *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Simmel, G. (1998) *Sobre la aventura*. Barcelona: Península.

## CAPÍTULO 7

# Conceptualizaciones artísticas en el pensamiento de Ángel O. Nessi

*Jorgelina Araceli Sciorra*

En este capítulo se analizan algunos aportes centrales que Ángel Osvaldo Nessi (1915-2000), Doctor en Letras y especialista en historia y crítica de arte, transmitió a la Historia del Arte en la ciudad de La Plata 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 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 INTEGRAL –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); etc. Esta diversidad te-

mática 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 de Angel Nessi en el ámbito académico

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 ejemplar, 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 el propio Nessi; “La Orquesta Sinfónica del Estado”, de Roberto Locatelli, y un “Homenaje a Antonio Alice”, con texto de Lola Julianez Islas. Contó, además, con dos dibujos al carbón del profesor José Merediz y doce reproducciones de reconocidos artistas locales.

Solo se editaron seis números de la revista antes de que en el año 1950 dejase de aparecer por falta de financiación. Respecto de esta, Nessi declaró que fue una imagen de unidad en la que distintas disciplinas -música, plástica, teatro, historia del arte y crítica- definieron sus espacios específicos y también sus interrelaciones eliminando los comportamientos estancos existentes entre las carreras y las cátedras, la Escuela y la ciudad. Y agregó: “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” (Nessi, 1982, 202).

El historiador 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.

Este organismo 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, p. 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 -por aquel tiempo denominado Museo de Artes Plásticas- y en su políptica de Salones.

Casi veinte años después, 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, p. 208).

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 y otorgó una minuciosa información respecto al surgimiento y al desarrollo de los diversos lenguajes artísticos en esta. Además incluyó información referida al origen 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.

Otra significativa tarea que llevó adelante este investigador fue la actualización de la carrera de Historia del Arte, motivado por los intereses y nuevas tendencias que presentaban las tesis de los graduados. Nessi dió curso a la modificación con los cambios del plan de estudios efectuado en el año 1975.

## Acerca de sus propuestas metodológicas

Entre su legado teórico una de las temáticas que abordó Nessi 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. En estos trabajos, 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 este asunto entendió que “Pensar críticamente es adquirir un compromiso, indagar en la aparición de las obras de arte y descubrir la tensión formadora que las origina” (Nessi, 1977, p. 15). Y agregó:

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, p. 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 que tuvo en consideración los acontecimientos históricos y contextuales de cada época.

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, p. 88)

Acorde a esta temática, en su artículo “El método iconográfico en la historia del arte” (1970), 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.

## Influencias de pensamiento

Fueron diversas las influencias de pensamiento que recibió 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” (Nessi, 1982). 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, forjado a la vera del modernismo, de Rubén Darío y de la polémica del Ateneo.

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 la importancia de *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, p. 199).

También resaltó las figuras de los críticos Julio Payró y Jorge Romero Brest y elogió de este su conocimiento sobre los movimientos de vanguardia.

Se advierte asimismo en este relevamiento, la importancia que Nessi otorgó a los viajes, 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.

En sintonía con lo afirmado por Jean-Paul Sartre (1905- 1980), -cuyas ideas se hicieron eco en la década del cuarenta en el país- en su “teoría del compromiso”, “(...) el escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también” (Sartre en Terán, 2012, p. 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 ámbito artístico.

Nociones heideggerianas también fueron empleadas por el historiador para el abordaje de la obra de arte, tal como se advierte en la siguiente cita:

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, p. 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, para emplearlas en sus propias investigaciones.

Asimismo, el autor adhirió a la innovación en las artes bajo la influencia 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 relevan-

te 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 del Diccionario temático... el artículo denominado “Supuestos formativos de la educación plástica”. Contemplar una imagen, implicaba 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” (1970), el investigador enfatizó esta figura que consideró de avanzada y relacionó su accionar con la de los artistas platenses de la época.

En coincidencia con lo planteado por José Ortega y Gasset en su escrito sobre la *Deshumanización del arte*, los ideales de Nessi respecto del *arte nuevo* -categoría con la que definió los cambios que invadieron el escenario platense durante sus años de intervención- estaban dirigidos a un público de “entendidos” (Ortega y Gasset, 1925). Esta “nueva sensibilidad”, en palabras del filósofo, que buscó deformar la realidad, su aspecto humano, deshumanizarla; se asemeja en lo formal y en sus intenciones, a las propuestas vanguardistas de los grupos *Sí y MAN*, que fueron resistidas en una primera instancia por el público y la crítica.

En ambos pensadores se advierte la creencia en que esta renovación creativa, 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, p. 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 se advierte cierta similitud con las concepciones 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 originarios no ocuparon un lugar de importancia en sus escritos. Respecto de ello, en *Situación de la pintura argentina* (1956), 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 sobreestimar 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, p. 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, p. 7-8)

Pensar las producciones de los pueblos originarios como representaciones del arte argentino no fue una posibilidad para este historiador, puesto que encontró en la inmigración al agente responsable de la conformación del arte en el país:

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, p. 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, dado que, 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, p. 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, p. 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 a donde nuestros artistas y nuestros poetas vuelven a revivir el inexhausto mito de Anteo” (Nessi, 1956, p. 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, p. 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 *européizantes* 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”. (...). La consigna era, pues, renovar (Nessi, 1982, p. II)

Nessi reafirmó el sentido positivo de los artistas extranjeros en el país en el escrito: “Autonomía y dependencia artísticas. Influencia internacional en el arte de las comunidades” (1980), en el que expresó que únicamente cuando la realidad nacional es débil o insegura la influencia resulta perjudicial:

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, p. 11-12)

## Condicionantes contextuales

No es posible escindir el pensamiento y el accionar del historiador 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-Invencción, 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, p. 262)

Los intelectuales opositores al peronismo desarrollaron sus prácticas y sus producciones en las revistas *Realidad*, *Imago Mundi*, *Ver y Estimar* o *Sur*. Hacia 1950, los llamados *denuncistas*, entre quienes se encontraban los hermanos Ismael y David Viñas, Carlos Correas, Juan José Sebrelli, Oscar Masotta, León Rozitchner, Noé Jitrik, Ramón Alcalde y Adolfo Prieto, participaron de las revistas *Centro* y *Contorno*, ligadas a los estudiantes de la Universidad de Buenos Aires.

Entre ambas tendencias se puede advertir que Ángel Nessi confrontó con el peronismo al adoptar para las artes una postura antipopular y elitista, 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, p. 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 algunos espacios. Ejemplo de ello es 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 en sus escritos, 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, p. 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, lo que resulta similar, en cierto sentido, a lo que ocurrió con las propuestas artísticas que se generaron 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 que modificaron su actividad 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” (1970), Nessi manifestó su postura personal frente a aquel Instituto al declarar que su director 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, 1970, p. 8)

Así, Nessi descalificó al Instituto al relacionarlo con un ámbito de consumo y de 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 “campañas”? Habría que verlo con cuidado porque, pese a las excepciones, hubo allí mucho producto de consumo, pero también de élite. (Nessi, 197, p. 9)

## Aires de renovación en la producción plástica platense

La promoción de los jóvenes artistas fue desarrollada por Nessi desde 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 a la institución dado que colmaba de obras al recinto con los ganadores de sus propios certámenes. Ante esta situación, propuso reemplazar estos premios por la compra de producciones que fueran adecuadas a las funciones específicas.

Durante su función, bajo la Dirección de Cultura de Martha Mercader, se amplió su estructura edilicia 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 y Sánchez, 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, Ke-

neth 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>58</sup>.

## Consideraciones finales

De lo analizado se advierte que el debate sobre *lo nacional* en el arte que existió ya en el Centenario, continuó vigente en los años en los que Ángel Nessi llevó adelante su proyecto de renovación en el ámbito plástico platense. 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 Héctor Cartier y las afinidades con los postulados de José Ortega y Gasset, lo vincularon con una mirada europeizante aún 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.

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 his-

---

<sup>58</sup> Sobre este asunto, véase Florencia Suárez Guerrini (2010). “A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del MAN y sus repercusiones”.

tóricos 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 amplio accionar en el desarrollo del campo cultural de la ciudad. 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, p. 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.

## Referencias

- García Canclini, N. ([1979] 2006). *La Producción Simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*. México: Siglo XXI Editores.
- Morzilli, E. y Daniel S. (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.
- Nessi, Á. (1956). *Situación de la pintura argentina*. La Plata, Buenos Aires.
- Nessi, Á. (1968). *Técnicas de investigación en la Historia del Arte*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Nessi, Á. (1968). “El arte argentino (1880-1930)”. *Revista de la Universidad*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 299-312.
- Nessi, Á. (1970). “El arte en La Plata y su resonancia nacional”. Conferencia pronunciada en el Centro de Arte INTEGRAL, La Plata, Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Nessi, Á. (1977). “La crítica argentina”. En *Boletín*, N.º 1 - año 1 (9-17) La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata
- Nessi, Á. (1980). “Autonomía y dependencia artísticas: influencia internacional en el arte de las comunidades”. En *Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, N.º 4 - año 4 (7-12) La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

- Nessi, Á. (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, Á. (1983). “En torno a la crítica. (Apuntes personales)”. En *Boletín*, N.º 5, año 7 (77-89) La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata,
- Nessi, Á. (1985). “Historiografía de las artes plásticas”. En *Boletín*, N.º 7, año 9 (7-22) La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Nessi, Á. (1988). “El arte popular en la argentina”. En *Boletín*, N.º 8, año 10 (9-46) La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Nessi, Á. (1988). *Emilio Pettoruti: Un clásico en la vanguardia*. Buenos Aires: Estudios de Arte.
- Ortega y Gasset, J. ([1925] 2005). “La deshumanización del arte”. En *La deshumanización del arte y otros ensayos* (158-198). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Panofsky, E. (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schiaffino, E. (1933). *La pintura y la escultura en Argentina*. París: Le Livre Libre.
- Suárez Guerrini, F. (2010). “A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del MAN y sus repercusiones”. En *Boletín de Arte*, La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (117-147) La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata [en línea] <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/boa/Boa-12.pdf>>.
- Terán, O. ([2008] 2012). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Traba, M. (1970), *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI.



## CAPÍTULO 8

### Una historia telemática del arte

*Lucía Álvarez*

#### **Volver a Klemm. Un rebobinado nostálgico de la historia del arte**

Este capítulo recopila una serie de lecturas que actúan sobre la historia de la historia del arte impulsadas por el deseo de saldar la deuda historiográfica contraída con Federico Jorge Klemm (1942-2002) quien fuera, entre otras invocaciones, el precursor local de una historia del arte televisada durante los años 90 del siglo XX y los principios del 2000.

*El banquete telemático* distribuyó, entre 1994 y 2002, episodios temáticos emitidos semanalmente como parte de la programación de *Canal Arte* –luego *Canal á*–. El programa fue una iniciativa del propio Klemm y como tal, se vuelve legible en el marco de una acción sostenida por la que el excéntrico animador patrocinó, entre otras cosas, la apertura de una galería que en 1995 muta en la Fundación que lleva su nombre, localizada en el antiguo local de la mítica galería Bonino, en el subsuelo de una galería comercial. El *cuerpo de esa colección* –caprichosa y excepcional en igual medida–, abasteció al programa de un *decorado* pasible de mudar en caso paradigmático, materia sobre la que Klemm actuaba recreando semblanzas de personalidades artísticas de alcance local e internacional, historias de los estilos y capítulos especiales –como el que le dedicó a la figura de Eva Perón–.

Asesorado por la marca de autoridad registrada en el crítico de arte Carlos Espartaco, Klemm se posiciona como animador de un programa que comenta la historia del arte desde el living room, prefigurando maneras inéditas de distribución de una disciplina históricamente atada a la academia y sus formas específicas de producción y circulación de saberes. Los *chroma key* que se cuelan entre las escenas de *El banquete* sean, acaso, la transposición de la diapositiva y el *power point* que esa lección de historia del arte imparte para la teleaudiencia.

En Klemm se prefiguran una serie de cualidades volátiles y movedizas que lo califican de agente extravagante y excéntrico que pulula entre la alta y la baja cultura y erra campante entre la condición de crítico, coleccionista *amateur*, mecenas, artista kitsch, productor de mobiliario que denominó mediante los neologismos *neo grecorromano* y *post egipcio*, ícono mediático, *entertainer* (Iglesias, 2017, p. 66), performer de los 60 y animador cultural de los 90 y 2000. Sobreabunda en él la ductilidad subjetiva de quien supo *aggiornarse* a aquello que cada época prefigura con –o como– urgencia.

Los usuarios de *Youtube* pueden relamerse una y mil reproducciones con algunos episodios de *El banquete* que la plataforma retiene ilesos, aunque teñidos por una economía nostálgica que hace de la recuperación de ese pasado reciente una experiencia que conecta con los consumos de culto, como si cada movimiento de Klemm, compulsivamente archivado y rebobinado, pudiera reactualizarse en una escena que se solidariza con los visualizados colectivos y performáticos de la película *The Rocky Horror Picture Show* (1975).

Aún cuando esas escenas intensifican sentimientos asociados a un consumo leído retrospectivamente con afecto no encontraron, sin embargo, inscripción ni resonancia historiográfica significativa durante los primeros años 2000. Los inicios de esa década demostraron cierta indiferencia hacia la figura de Klemm, cuando no su manifiesta desaprobación y rechazo por quien supo estrechar un amplio espectro de vínculos y afinidades que van del Di Tella a Carlos Menem, pasando por Cemento y el living de Susana Giménez.

Las escrituras dispersas que leen retroactivamente sus itinerarios como experiencias significativas para la historia del arte indican, casi sin excepción, las representaciones que hubieron de calificarlo como otro artificio *trash* del menemismo. Esas imágenes, mayoritariamente modeladas por la prensa y por una parte del campo artístico e intelectual de la época, sedimentan sobre su figura obstruyendo una interpretación que lo exceptúe de la fijeza de su condición de clase y lea en esas disposiciones hacia el gusto guarango (Restany, 1995), la *tilinguería cursi* y la *frivolidad kitsch* algo distinto a la simple replicación vulgar del *way of life* menemista. Los homenajes actúan tardíamente. Una exposición antológica da cuerpo en 2010 a un principio de reinscripción de esa historia. Cumplida una década del retiro involuntario de Klemm de las arcas del arte y de la vida, algunas escrituras suministran versiones de bolsillo del inmenso anecdotario *klemmiano*. Esas tentativas de redención sean acaso la iniciativa, la punta de lanza que anime las recuperaciones posteriores, más extensas y en formatos variables, que van del ensayo a la reestructuración curatorial de la Fundación Federico Jorge Klemm.

## La mítica Klemm y otras cremas de la historia

La primera inscripción que vuelve inteligible esa voluntad de reparación histórica toma la forma de una exposición antológica realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO). El historiador del arte Roberto Echen propuso entonces un ejercicio de rescate que tituló *El banquete telemático de la pintura. Federico Klemm o los agenciamientos míticos*, desarrollada entre el 16 de noviembre y el 21 de diciembre de 2010. La muestra incluyó una selección de obra pictórica, además de la proyección de algunos de los episodios de *El banquete telemático*, conjunto al que se añadieron los vestuarios que luciera Federico durante las grabaciones de esos capítulos.

El texto de sala repone una iniciativa institucional dirigida a reescribir itinerarios artísticos sobre los que actúa una resistencia disciplinar que, en la singularidad de Klemm, indica las coordenadas de un caso límite con “bordes difíciles de abordar” (Echen, 2010, párr.2). Echen

asigna espesor a las salientes y rebabas de una figura que eludió con gracia el refillado de su potente agencia mítico-mediática: “Klemm sobre todo. Mito mass-mediático colocado *entre la veneración y el escarnio, la risa y el deseo* (mayormente inconfeso)” (Echen, 2010, párr.2) Sobre la tentativa de la exposición comenta:

“[...] el proyecto curatorial partió de la relación Klemm-mito-mitología, ya que toda su producción está atravesada por un movimiento de aproximación y extrañeza a un tiempo, a los mitos y –fundamentalmente– la mitología griega y bíblica, pero también mitologías contemporáneas: desde Andy Warhol, de quien obtiene algo así como el modelo de sí mismo –la herencia a la que hacía referencia más arriba (con todas las implicaciones que una actitud de ese tipo pueda tener)– hasta Mirtha Legrand y otros (mucho más efímeros) mitos –algunos dudosos por cierto, y esto es clave– de la tv (sic) argentina y de cierto mundillo que desea y disfruta” (Echen, 2010, párr.2)

Un lugar indeciso y sin ninguna tentativa de fijación obra en las representaciones que reen-vían hacia Federico Klemm, cuya producción cultural brilla como una joya de *bijouterie* de imitación, falseada por las lecturas que malversan la potencia allí contenida. El historiador tienta una genealogía donde incrustar esa piedra preciosa y arriesga: “Como ocurre con otro gran artista argentino –y con quien comparte no sólo el momento, sino algunos espacios comunes–, su homónimo, Federico Peralta Ramos, –los *media* sobre todo, por supuesto, la televisión– le dieron un lugar entre mítico y folclórico” (Echen, 2010, párr.5).

Dos años más tarde el suplemento *Soy* del diario *Página/12* publica un conjunto de notas breves, bajo la leyenda *La Klemm de la Klemm. Sintonizando a Federico a diez años de su muerte*. En esa imagen Klemm se vuelve un indicador de distinción entre la distinción –la crema de la crema– metaforizando una condición de clase que, frecuentemente será leída como causal del conjunto de sus disposiciones. Dato de color: la edición anterior de ese suplemento conjuró la memoria de Néstor Perlongher al cumplirse dos décadas de su ausencia física. Las fechas de deceso de esas figuras emblemáticas de los 90 difieren por un día, por lo que cabría presumir que el destino y el orden de esos homenajes y semblanzas de vida modula eventualmente una política editorial.

César Castellano, quien fuera responsable del área de comunicación y medios de la Fundación Federico J. Klemm y productor del programa, prologa esta sección y estima que *El banquete está servido*, es decir, que el tiempo hizo de las suyas y es momento oportuno para una degustación que ponga a prueba por igual la dulzura y el trago amargo de ese recetario telemático de la historia del arte. El copete del escrito periodístico condensa una serie de imágenes en las que tintinea la memoria de Klemm:

El primer cuerpo pop después del pop, la primera loca luego de la hegemonía gay, supo llegar tarde y temprano con sus suntuosos manjares. Maneras diversas, filantropía y amaneramiento al servicio del banquete telemático.

Todos los invitados siguen relamiéndose al recordarlo (Castellano, 30 de noviembre de 2012, párr. 1)

Castellano lee a *El banquete* como una pequeña porción de la empresa filantrópica por la que Klemm liberó contenidos y acercó el arte a las masas en tiempos de dolarización, egoísmo y especulación neoliberal y amasó una colección de arte que volvió pública y de acceso irrestricto. En esa remembranza reanima una serie de relaciones e itinerarios que van desde las performances en el Di Tella, pasando por sus alianzas con Marta Minujín, hacia los exilios en dictadura y un retorno democrático que lo encuentra en *Cemento poniendo el cuerpo en acción* junto a Katja Alemann.

El anecdotario aviva una imagen *telemblemática* de Klemm, al decir de Castellano, mientras alimenta el fuego de quien se precipitó a la fama a partir un programa de arte cuyas excentricidades fueron compiladas inmediatamente como contenidos televisivos. El *sketch* de Antonio Gasalla *Mecha y el rincón de la cultura* –una coleccionista ricachona, referencia ineludible a la figura de Amalia Lacroze de Fortabat– contó en varias oportunidades con la participación de Klemm que, adhiriendo o no a la ironía, deslizaba comentarios en nombre de la cultura, dispersando sus emblemáticas citas de autoridad por todo el set. Preocupado por no diluir la extensa y variopinta acción poética del *ícono mediático* de la historia del arte agrega: “Que nadie crea que Federico Klemm era sólo el anfitrión de un programa de televisión entretenidamente original y de culto, aunque con eso bastara para rendirle hoy un homenaje” (Página/12, 30 de noviembre de 2012, párr.2)

El siguiente escrito en el diario distribuye un aviso *Para todo público*, que notifica sobre la existencia de un recorrido virtual de la colección, disponible en la página web de la Fundación, una selección antológica de material de archivo de *El banquete telemático*, y la que entonces era la exposición temporal titulada *Las maravillas del mundo* sobre la obra de Ennio Iommi.

La ikebana conmemorativa elude la pompa fúnebre y continúa con un escrito de Roberto Jacoby, que describe con mismo detalle y efecto narrativo el conjunto *Adidas* que fue el vestuario frecuente sino invariable de Rosita, la madre de Federico, el recuerdo de una agrupación ficticia y burlona por la que Klemm junto a Guillermo Kuitca y Alejandro Kuropatwa eran “parte del que nosotros llamábamos el Ku Klux Klan positivo”, el ciclo titulado *Sobre happenings* que Jacoby organizó con Oscar Masotta en el Di Tella, donde un joven Klemm realiza sus primeras apariciones: “aparecía con un trajecito de baño muy chiquito y le tirábamos pintura con pedazos de pescado” (Página/12, 30 de noviembre de 2012, párr.3). Jacoby contrarresta ese tono, que unifica e iguala datos de color y epítetos de las grandes ligas de la historia del arte, recuperando la textura de *El banquete* como la mayor hazaña de ese estrategia del arte de (en) los medios:

Para mí lo más interesante fue su programa. La obra de él es un kitsch desinflado, muy básica. Creo que mucho más interesante fue él como figura [...] Las performances que él hacía en la televisión sí que eran muy geniales. [...] *El de Federico fue el primer programa sobre arte conceptual que hubo en la*

*Argentina* y ése es un gran mérito. Además, él hacía en su programa una parodia involuntaria de la crítica de arte, por la gesticulación, por la importancia que les daba a las pavadas, por esas declaraciones estrafalarias sobre cosas como ‘el sentimiento del artista’. Era muy gracioso cuando decía que se elevaba a Dios y levantaba las manos mirando al cielo. *Federico hacía un acting de un tipo de crítico de arte que ya en esa época no existía más* (Jacoby, 30 de noviembre de 2012, p.5).

Entre la apología del crítico *démodé* y el conceptualismo que se mira por TV, Klemm introduce una dupla que no por poco novedosa tiene menos mérito: *el arte de los medios* que ningún otro artista practicó hasta entonces sistemática e ininterrumpidamente. La suya fue una performance cargada de gesticulaciones, énfasis y artificios declamatorios por los que intentaba reproducir las palabras de la escritura, difícil y ensortijada, que le valió a Carlos Espartaco el renombre de “Espantaco” (Página/12, 30 de noviembre de 2012, p.6).

Marta Minujín hace resonar esa caja de recuerdos y califica lo incalificable de esa personalidad *estrambótica* que organizaba fiestas en su casa y era aficionada a todo tipo de objetos de colección, incluyendo los vestuarios del bailarín ruso Rudolf Nureyev, que Klemm lucía en sus demostraciones de ópera doméstica y en aquella oportunidad en que interpretó un pasaje de *Carmen* en el programa de Gasalla.

Minujín agrega “Nosotros nos adorábamos y él también adoraba a Romero Brest y a su mujer. Nos juntábamos los cuatro” (Página/12, 30 de noviembre de 2012, párr. 1). Recupera así la cadena de complicidades y vínculos de afinidad que reenvían a Klemm hacia el mundo del arte y la farándula sin distinción y se jacta: “Yo le hice el gancho con Andy Warhol”. Esa ductilidad actúa sobre su figura y la vuelve increíblemente maleable al tiempo que un blanco fácil de la crítica y la opinión pública que no demora en diagnosticar su frivolidad menemista. La intensidad de esa imagen ocluye los pliegues y torsiones de una trayectoria de vida y comunidad que desestima el determinismo y esquiva una condición de clase que lo fija con desdén a la aristocracia neoliberal de los 90.

Diego Trerotola atesta el tiro de gracia del suplemento y, cual proteico agasajo, tienta una suerte de semblanza que repone con exactitud y justicia el espesor de una figura, tan extravagante como compleja:

El Guernica de Picasso, fragmentado como telón de fondo por el croma televisivo, y delante, como un collage animado, Federico Klemm trata de explicar las virtudes de esa obra con palabras sofisticadas, pero un poco trabadas, gesticulando con énfasis cada idea, enfundado en una camisa de estampado eléctrico que compite estéticamente con el cuadro del español (Trerotola, 30 de noviembre de 2012, párr. 1).

En una imagen congelada de *El banquete* cabe una metáfora del propio Klemm, así como de una manga de su camisa se desprende una oda al barroco. Ese ejercicio de autorreferencialidad excéntrica y desquiciada por el que conductor y programa se asemejan –al punto de no

poder indicar dónde empieza *El banquete* y termina la franquicia kitsch que fue Klemm— figura una imagen que se ajusta a esa trayectoria. Klemm tiñe, con sus estrambóticas estrategias retóricas y su inconfundible *Versace*, una historia del arte que no imparte sino disemina como una cadena de canutillos que, desencajados de la tanza, lanzan sus destellos en todas direcciones. Mismo reajuste vale realizar para su vocación de retratista “de cierto menemismo rubio” por el que el artista ícono de la TV pintó a Susana Giménez, a Mirtha Legrand e inclusive a Amalia Lacroze de Fortabat “para volverlas figuraciones camp, juegos del artificio estallado” (30 de noviembre de 2012, párr.1) dirá Trerotola.

Esa capacidad de desvío y apropiación desviada de la norma resulta operativa para pensar a Klemm como el ejercicio de una condición de clase móvil y leer en sus disposiciones y afinidades electivas ya no un dispositivo *tremendamente enclasante*, sino una figura que reescribe y reactualiza sus posiciones en el campo, moviéndose cómodamente entre la paradoja: “ser un aristócrata del cable ya era una contradicción, porque el rango de esos canales iba de modesto a pobre, sin el poder o la grandeza de un canal de aire” (Trerotola, 30 de noviembre de 2012, párr.1). Esa condición subjetiva movediza y dispersa, es sintomática de otras maneras de *estar al borde* que, en Klemm, activan una potencia desfachatada. Su deriva campante entre la alta cultura y la precariedad disimulada de la televisión por cable cualifican ese movimiento frenético que lo encuentra moviéndose ante las cámaras y la vida como un *excéntrico*, por lo que, quizás el homenaje que se ajuste esos itinerarios furibundos sea, precisamente, este muestrario de anécdotas desencajadas de la marcha *straight* de la cronología histórica.

Un ejercicio tentativo de localización de la figura de Federico Klemm en la historia del arte local resulta del ensayo que escribiera Claudio Iglesias, material que fue publicado bajo el título *Rubias Teñidas. Federico Klemm, Marisa Rubio: el arte entre la libertad y el subjetivismo profesional* (Iglesias, 2015) y que, con posterioridad, fue incluido como parte de la compilación *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo* (Katzenstein & Iglesias, 2017).

Iglesias recupera una versión de *El banquete telemático* como “una colosal franquicia del yo”, por la que Klemm creó y distribuyó una *mercadotecnia de sí*: “Todo lo que ofrecía era Klemm; todo lo que pasaba por sus manos se convertía también en Klemm [...]” (Iglesias, 2015, p. 19-20). Quizás exista, no obstante, la posibilidad de atemperar esa representación. Si bien es cierto que Klemm produce una imagen de sí que infecta y contagia lo que toca, también es presumible que las estrategias que reenvía mediáticamente hacia la historia del arte se descancen de la individualidad, haciendo de esa experiencia de vida una interferencia cuyos efectos se verifican y resuenan significativamente en lo colectivo.

El crítico de arte dirá que su hazaña consistió en realizar, de manera sostenida y coherente, la promesa del arte de los medios que, en la singularidad de Klemm, implicó llevar “la prédica de las neovanguardias de 1960 al living de Susana Giménez y Mirtha Legrand” (Iglesias, 2015, p.18). Esa operación traduce extemporáneamente las consignas de Escari, Jacoby y Costa. *El banquete telemático* permuta la lección de historia del arte por la cadena (artística) nacional. Su resonancia mediática y capacidad para modelar la opinión públi-

ca y la formación estética de varias generaciones no tiene nada que envidiarle a *Happening para un jabalí difunto*, menciona Iglesias, y lo que es más: los catálogos escritos por encargo por el *séquito de críticos a sueldo* sean quizás el corolario de una estrategia de distribución de contenidos y *spam* artístico sin parangón.

Iglesias recupera la dimensión del artista como *protuberancia mediática* al tiempo que marca los momentos en que esa figura desciende de la fama al oprobio, valoraciones que ajustan una versión de Klemm como “emblema del provincianismo más chabacano a la vez que de un cosmopolitismo difícil de creer, *salpicado por algún abrazo con Carlos Menem*” (Iglesias, 2015, p. 36). El autor describe un destino historiográfico que es también un *lugar astrológico en la historia del arte*, y relata la suerte de quien fuera un príncipe ilegítimo “que debe pelear duramente por su propia grandeza” (Iglesias, 2015, p. 33) pero, al mismo tiempo, participa de la misma genealogía de escritos agraviantes al momento en que dictamina que el retrato –localizado en la FFJK– que le realizara Rómulo Macció a Klemm devuelve “un torso desproporcionadamente menudo, como el de una niña o una mujer (...)” (Iglesias, 2015, p. 30). Iglesias erige un mundo de fragilidad eminentemente feminizado como marcador de la sexualidad de Klemm y, en simultáneo, formaliza una manera de pronunciar *a media voz* sus descalces de la heterosexualidad obligatoria acusando recibo de los *strip-pers* y *taxi boys* que, inauditadamente, se mezclaron con el séquito de famosos y empleados a sueldo que conformaran su círculo de afinidad:

El disfraz de Klemm con su maquillaje y sus camisas, sus cinturones, sus botas texanas y su cabellera siempre protagonista, su figura vitruviana completa estuvo en boliches de renombre y en fiestas privadas *abarrotadas de muchachos*, actrices de TV y contratistas de obra pública, todos ellos monumentos a su berretín personal (Iglesias, 2015, p. 34)

Esta intervención vuelve ostensible la urgencia de una revisión historiográfica que, de realizarse, contiene la posibilidad de absolver a Klemm de esa invocación ponzoñosa y homofóbica que resuena intensa y eficazmente en la ausencia de estudios sistemáticos. En ese sentido, se alinea un pensamiento sobre la vacancia de una escritura extensa que resuelva esa condición deficitaria y le asigne un lugar en la historia de la historia del arte local, perimido por una década valoró la profesionalización y el conceptualismo por sobre el amor al arte y otras consignas que circularon anacrónicamente entre las retóricas discursivas de *El banquete*. Dirá el autor, con tono despectivo, que ingresar retrospectivamente a ese pasado invierte el mal gusto y lo devuelve como un valor “casi tierno y disfuncional” mientras que el histrionismo de esas emisiones televisivas cede su vigor hasta volverse suave como “una espora que llega de otro tiempo” (Iglesias, 2017, p. 81). La desaceleración de la que nos previene Iglesias, mofándose de la fierecilla domada por la distancia irónica que pretende construir, desmoviliza el arsenal crítico disponible en *El banquete* y sus maneras específicas de pulsar potentes comentarios dirigidos sobre una historia del arte en vísperas de autoexaminación.

## Un cuerpo minoico en la repisa del living room

Con diferencia de un año, otra memorabilia se desprende del universo Klemm para activar la exposición que Jimena Ferreiro tituló *Dórico, jónico, corintio. La historia del arte después del derrumbe de la norma*, realizada entre el 18 de agosto y el 14 de octubre 2016 en la Fundación FFJK. Esa enumeración tipológica deja traslucir la referencia a esa otra historia del arte mediática, interpretada por *Las bistecs* en la canción homónima que, dirá Ferreiro, funde potentes reminiscencias almodovarianas con la crítica postfeminista viviendo la consigna “Historia del arte, penes con pincel” (Las Bistecs, 2016). Una justicia demorada con ecos de *electrodisgusting* y un pensamiento que vuelve a Klemm en la Fundación que aquel le heredara a un mundo del arte que le comandó más hostilidades que reconocimientos.

En la muestra actúa un principio de recuperación que excava en las imágenes y operaciones de Federico como un archivo de gestos disponibles que exaltan “una vocación por desnaturalizar los dispositivos discursivos formateados por la historia del arte” cuya versión moderna es leída como una continuación desconflictuada de “valores masculinos, estables y progresivos” (Ferreiro, 2016). De la columna clásica a la proeza mitológica por la que Sansón desmontó esos pilares de la cultura grecolatina —episodios en los que Klemm revuelve pictóricamente— pasando por el *neo egipcio* y *Las Bistecs*, en la obstinación de esa decidida empresa arqueológica se revelan las capas estratigráficas de una voluntad creciente por interceptar la marcha recta *straight* de una historia del arte que eufemiza el sentido heteropatriarcal de su escritura.

Ese principio activo reenvía hacia un conjunto de obras que enlazan a Klemm con Laura Códaga, Mauro Guzmán, Ad Minoliti, Gaby Cepeda, Malena Pizani y Nancy Rojas. Viejas nuevas tipologías montan una escena que envía comentarios hacia los decorados de *El banquete telemático* mientras esas poéticas interceptan los sentidos acumulados en esa *Balsa de la Medusa* que es la moderna historia del arte, donde naufragan los restos de una “cultura visual que eyectó de lo visible a los díscolos y disidentes” (Ferreiro, 2016).

*Dórico, jónico, corintio* examina las posibilidades de una curaduría-ensayo cuyos procedimientos liberan segmentos de una historia del arte que se expone a los desvíos, torceduras e inversiones de sentido que, a la *maniera* de Klemm en *El banquete*, puedan dirigirle esos ejercicios que la comentan y sofocan con misma intensidad. La selección de ese elenco provisorio de obras para la Fundación pone a prueba los modos de homenajear una trayectoria donde precisamente la figura del homenaje se retacea. La curaduría de Jimena Ferreiro acaso sea el justo homenaje que ajusta la nostalgia y la usa como un arma contra la estandarización narrativa y el desarme de ese dispositivo de verdad que negó legibilidad compulsivamente a todxs aquellxs que pulsaran un desajuste de la norma sexual y artística. Esa certeza funciona para el caso de Federico Klemm y hace coincidir sus itinerarios con los de esxs indeseables descalificados de la historia del arte por cursis, absurdos y amanerados:

El planeta Federico sigue girando en su órbita solitaria, y a pesar que hacia comienzos de los años 90 se había transformado en un personaje famoso merced



a sus apariciones televisivas orquestadas en complicidad con Carlos Espartaco, su obra y su legado como artista nunca ingresó al parnaso de la historia del arte local (Ferreiro, 2016)

La curaduría de Jimena Ferreiro sienta precedente y practica con modos tácticos de retener las memorias de Federico evadiendo la épica biográfica aunque sintonizando episodios de esa vida como experiencias que precipitan en la nostalgia colectiva y renuevan su inteligibilidad en el cuerpo de obras que, en el caso de esta exposición, *aggiornan* la mirada sin renegar de ese vistazo al pasado, ahí donde actúa una ansiedad extractiva que vuelve compulsivamente a esa cantera de formas e ideas disponibles. La columna es un ademán histórico que reenvía a los clasicismos masticados y devueltos como pastiche, esa que parece haber sido la vocación sino el principio activo de *El banquete telemático*, donde Klemm actúa como operario, anfitrión y decorador de interiores. Lejos de quedar obsoleta, la batalla cultural de Federico reclama cultorxs que renueven sus votos y fieles practicantes de esa pasión por incrustar el arte, cual gema preciosa, en el medio de los medios sin temor a la ambientación ni el simulacro.

Esa suerte de promesa no escriturada se reanuda en el viraje que la Fundación Federico Jorge Klemm presagió para el cuerpo de su colección, decisión por la que dejara resonar en ese conjunto la vibra de un nuevo guión curatorial elaborado por Federico Baeza y Guadalupe Chiotarrab, asistidxs por Job Salorio en el diseño de montaje. La reapertura de la Fundación coincidió entonces con la inauguración de *El cuerpo de una colección* (2018) que se constituyó en la muestra permanente que exhibe el elenco de obra estable de esa institución. El texto de sala recupera un principio de acción semejante al que activara Ferreiro y sienta así, una cadena de reinscripciones que calan y hacen escala en el universo Klemm desde los gestos, figuraciones y maneras por las que Federico tejó una imagen oracular de sí que embadurnó cada aspecto de su práctica:

La piedra angular de este montaje es la serie de programas de televisión producidos por Klemm en colaboración con el crítico Carlos Espartaco entre 1994 y 2002: *El Banquete Telemático*. La colección fue una escenografía recurrente en aquellas emisiones. La performance mediática de Klemm es su obra de arte total más ambiciosa y ha participado de la educación estética de varias generaciones. *Set*, *decorado*, *ambientación* son algunos términos útiles para pensar la curaduría de esta muestra. La exhibición responde a matrices centrales que convulsionaron el horizonte cultural de aquellos años: se trataba de la contemporaneidad entendida como simulacro y artificio (Baeza & Chiotarrab, 2018)

La reestructuración curatorial de esa colección impuso, por el mérito de aquella tarea y la convención que se anuda a la eventualidad de una exposición, la proliferación de escritos de prensa y un artículo, narrativas que revisitan una versión de Klemm desactualizada y desautorizada por años de mutismo. Julián Sorter verifica en el escrito titulado *Muerte y resurrección de FJK* (Sorter, 2018) aquel desprecio irradiado por los medios periodísticos hacia su figura, crónica de una obstinación que se cobró significativas repercusiones historiográficas:

Más allá de los textos que Fermín Fèvre, Jorge López Anaya y Carlos Espartaco escribieron por encargo para sus muestras, los ensayos y las notas periodísticas escasean y, en ocasiones, demuestran desprecio. Las fiestas, sus relaciones con la alta sociedad, su sexualidad, su edad y aspecto fueron algunos blancos de los ataques (Sorter, 2018)

Por oposición, menciona los ejercicios libresco y expositivos que, con el correr de estos últimos años, tientan un principio de redención que culmina momentáneamente en esa reinaguración, suerte de activación de un lugar mítico que exhuma un cadáver –el cuerpo de una colección–, que devuelve a la vida las formas inanimadas y practica una forma de espiritismo: “La vuelta del pasado solo tiene lugar en forma de remix. Un Frankenstein, pero Frankenstein, al fin y al cabo: ¡está vivo!” (Sorter, 2018).

Juan Cruz Pedroni agrega, en una reseña realizada para *Arte al día*, algunas dimensiones de esa máquina telemática cuyas resonancias retumban en los recodos de esa buhardilla de la historia del arte, que supo condensar *una imagen de la disciplina* que pulula entre la cita nocturna por la que *El banquete* dispuso una suerte de tertulia o convite donde deslizar comentarios al mundo del arte, como quien bebe vino y contempla *desinteresadamente* una pintura.

Pedroni recuerda que “Con la emisión televisiva, Klemm se constituyó en el anfitrión de su propio conjunto privado; una colección pulsada, como cualquier historia del arte, por el deseo de conjurar la dispersión de las obras” (Pedroni, 2018, párr.1) Quien manipule *el cuerpo de esa colección* debiera conocer la historia de esa que supo ser ambientación y ejemplo paradigmático, elenco de un performance barroca de la disciplina por la que Federico Klemm “hizo el epígono de la figura convencional del historiador del arte: un *connoisseur* que agrega a sus juicios estéticos la gesticulación de su naturaleza infalible” (Pedroni, 2018, párr.1)

## Perlas y gemas preciosas. Una historia del arte brillantada

Este trabajo procuró conjurar un estado del arte provisorio para quien fuera, junto con sus producciones culturales, sencillamente descalificado del campo artístico porteño de los 90 y principios de los 2000. Federico Klemm le imprimió a la historia del arte potentes estrategias que desestabilizaron parte de sus cimientos –mientras otra parte se mantuvo incólume– vía de la ensoñación romántica, la ambientación barroca y el artificio camp. Un ejercicio de revisión de sus recuperaciones tempranas y recientes, libera la pregunta por dónde incrustar esas perlititas que poco tienen de cuentas sueltas e insignificantes y mucho de una historia del arte que, eyectada de su ecología habitual, intercambió el *confort* de sus espacios de producción y distribución por la impertinencia y la exterioridad de un laboratorio de ensayo mediático, ahí donde continúa pestañando la promesa de una historia telemática del arte.

## Referencias

- Baeza, F. y Chiotarrab, G. (2018). El cuerpo de una colección [texto de sala]. Recuperado de <https://www.dropbox.com/sh/k1qdykyn5g5oqn/AAAiZ0VpmavGOvdUDN-UfZw8a?dl=0&preview=Textos+de+sala.docx>
- Castellano, C. (30 de noviembre de 2012). El banquete está servido. *Suplemento Soy*, *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/2724-267-2012-11-30.html>
- Echen, R. (2010). El banquete telemático de la pintura. Federico Klemm o los agenciamientos míticos. Recuperado de <https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/122/title/El-banquete-telem%C3%A1tico-de-la-pintura>
- Ferreiro, J. (2016). Dórico, jónico, corintio. La historia del arte después del derrumbe de la norma. Recuperado de <https://verrev.org/2016/09/14/dorico-jonico-corintio-la-historia-del-arte-despues-del-derrumbe-de-la-norma/>.
- Iglesias, C. (2015). *Rubias teñidas: Federico Klemm. Marisa Rubio. El arte entre la libertad y el subjetivismo profesional*. Rosario: Baltasara Editora.
- Iglesias, C. (2017) Federico Klemm. Etapas del artista entertainer. En C. Iglesias e I. Katzentstein (Comp.), *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo* (65-84). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jacoby, R. (30 de noviembre de 2012). Genio a cuadros. *Suplemento Soy*, *Pág./12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/2724-267-2012-11-30.html>.
- Minujín, M. (30 de noviembre de 2012). Una luz en la oscuridad. *Suplemento Soy*, *Pág./12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/2724-267-2012-11-30.html>.
- Pedroni, J. C. (2018). Fundación Klemm: El cuerpo de una colección. *Arte al día*. Recuperado de <http://es.artedía.com/Resenas/Fundacion-Klemm-El-cuerpo-de-una-coleccion>
- Restany, P. (1995). Arte Guarango para la Argentina de Menem. *Lápiz 13(116)*, 50–55.
- Sorter, J. (2018). Muerte y resurrección de FJK. *Estudios Curatoriales*. Recuperado de [http://untref.edu.ar/rec/resena\\_julian\\_sorter.php](http://untref.edu.ar/rec/resena_julian_sorter.php)
- Trerotola, D. (30 de noviembre de 2012). Cable al cielo. *Suplemento Soy*, *Pág./12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/2724-267-2012-11-30.htm>

## CAPÍTULO 9

# La Historia del arte y el culto a los libros

*Federico Luis Ruvituso y Juan Cruz Pedroni*

La historiografía de una disciplina representa, frecuentemente, uno de los caminos obligados para elaborar el estado del arte sobre un objeto de estudio. Un recorrido necesario por anaqueles llenos de libros que recuperan en distintos tiempos y bajo diferentes perspectivas un tema de interés. Pese a esta innegable utilidad, el trabajo historiográfico resulta a primera vista un obligado punto de partida para cualquier investigación, aunque en sí mismo corra el riesgo, en términos panofskyanos, de cerrarse en un círculo vicioso de erudición a veces peligrosamente hedonista. Pese a ello, el análisis crítico de una perspectiva del pasado siempre fue para la historia del arte y de la cultura un género de importancia que últimamente ha entregado notables propuestas y giros epistemológicos novedosos. Por ejemplo, las revisiones sobre la obra de Aby Warburg y Alois Riegl recuperaron un pasado de la historia del arte que parecía ya extinto y le otorgaron nuevo aliento a las teorías de viejos maestros. Las ideas sobre el anacronismo de Georges Didi-Huberman (2000), que recuperan una versión actualizada del pensamiento warburguiano o la teoría de la sensación estética que Gilles Deleuze (Deleuze, 1981; van Tuinen y Zepke, 2017) ensaya sobre el concepto de lo háptico en Riegl respectivamente, se anotan en ese camino.

De esta manera, intentar recuperar las prácticas y los saberes que una disciplina como la Historia del Arte llevó adelante para ubicarse en un lugar central entre la filosofía del arte y la historia *tout court*, supone reponer tanto su dimensión historiográfica teórica como material, cuyo paradigma, desde que Giorgio Vasari escribiera sus *Vidas* en 1550 hasta la actualidad, es, sin duda, el objeto-libro. De este modo, y bajo las maneras de la historia cultural, la historiografía del arte, a saber, la historia de la historia del arte, es en una medida poco advertida la historia de los libros de y acerca del arte (Soussloff, 2006). En este sentido se trata de una dimensión historiográfica que no sólo es fundamental por las ideas que exhuma sino por el objeto cultural que las contiene y define. André Malraux lo sugeriría de forma especialmente adecuada cuando señaló que “(...) desde hace unos cien años, la Historia del Arte es la historia de todo lo fotografiable” (Malraux, 1956, p. 4) la sentencia no sólo exponía las dádivas intelectuales de las reproducciones como canales de estudio sino, indirectamente, al libro como lugar de las imágenes y de los textos sobre las imágenes. Esta historia del libro sobre arte cambió de forma exponencial cuando la tecnología de los medios bibliográficos comenzó a sofisticarse en materia de reproducción imagética a me-

diados del siglo XIX. Esa novedosa tecnología para mediados del XX, aventajó, *mutatis mutandi*, a los libros de estampas, litografías y aguafuertes como si estos implicaran en su confección el trabajo paciente de los manuscritos iluminados cuando nació la imprenta en el siglo XV. Del mismo modo, la misma revolución editorial trajo consigo una revolución metodológica para la Historia del Arte que, en materia de imágenes, se había conformado por varios siglos con la asociación esforzada entre “una obra de arte y un recuerdo” del historiador que la escribía (Malraux, 1956, p. 11). Así, la *efervescencia* de la reproducción llevó a la consolidación de un sistema de publicación novedoso en el que en unas pocas páginas podían reponerse indistintamente y con lujo de detalles imágenes de las ruinas de Angkor, del templo de Zeus en Afaia, de los vitrales de Chartres, de la pinacoteca del Louvre o de toda la obra de Jackson Pollock. La novedad técnica no sólo devino en el éxito de un incipiente mercado editorial sino que, a su vez, posibilitó un fructífero sistema comparatológico que originó tanto propuestas poéticas, por ejemplo, los tres volúmenes de *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952-55) de André Malraux como proyectos teóricos de pretensiones históricas, cuyo más célebre exponente sería el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) de Aby Warburg.

Atendiendo a ello, la reposición de la historia material de una disciplina cuyo impacto editorial en Argentina fue tan prolífico como en Europa, supone una posibilidad abierta para el trabajo historiográfico que, paradójicamente, excede los límites del texto y de su materialidad inmediata para ocuparse de lomos con gofrados, tapas firmadas, guardas con dibujos y portadas alegóricas, además de las mencionadas reproducciones fotográficas.

En ese sentido, el trabajo realizado para la muestra bibliográfica *Pequeña historia del arte ilustrada. Edición corregida y muy aumentada*, desarrollada en noviembre de 2019 en el hall de la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata<sup>59</sup>, supuso una oportunidad para presentar otra dimensión del trabajo historiográfico, una que implica y atiende la historia de los objetos, en este caso de los libros en tanto cimientos de una disciplina, supervivientes de sus propios autores y contextos de producción.

A estos efectos, el presente capítulo expone, a modo de epílogo, algunos desarrollos surgidos durante el proceso de investigación que condujo a esta exposición, a los efectos de la elaboración de un relato visual orientado a recuperar la dimensión matérica de una disciplina y, tangencialmente, presentar una forma de pensar y hacer curaduría a través de procedimientos historiográficos.

---

<sup>59</sup> La exposición se llevó a cabo en el marco del Congreso Internacional “La Constitución de las Disciplinas Artísticas”, organizado por el proyecto PID “Historia de la Historia del Arte en la UNLP (1961-1983). De la constitución disciplinar a la creación de la carrera universitaria”. Contó con una unidad temática sobre bibliografía francófona a cargo de la Dra. Berenice Gustavino y con el acompañamiento de Salas Museo de Biblioteca Pública, a través de su directora, la Lic. Florencia Bossié.

## Técnicas de visualización

La naturaleza visual de los objetos de conocimiento producidos por la Historia del Arte contribuyó a la validación de sus credenciales como disciplina científica, en el marco de una tradición cultural que, todavía hoy, concede un prestigio epistemológico al sentido de la visión. Sin embargo, aquello que la vista percibe como un dato inmediato requiere la mediación de técnicas específicas que permitan visualizar los objetos disciplinares, para que puedan ser socializados e incluidos en los procesos de transmisión cultural. Esa dinámica contribuyó a consolidar tanto como a introducir inflexiones en las formas históricas de percepción visual. Si la historia del libro demuestra que el *códex* es un artefacto permeable a otras formas culturales contemporáneas, el libro sobre historia del arte no fue la excepción: a lo largo del siglo XX fue un soporte flexible a las técnicas diseñadas en cada momento histórico para hacer visible y para explicar de una manera *gráfica* lo que la Historia del Arte reconocía como pertinente en su objeto de estudio. Un ejemplo elocuente de esto es la presencia de los llamados *mapas estructurales* en la producción bibliográfica sobre artes visuales que, durante los años 50 y 60, conoció un fuerte impacto de la psicología de la percepción. Diseñadas para demostrar las tensiones compositivas en una escultura o la *geometría secreta* de una pintura figurativa, estas tramas aparecían dibujadas en negro junto a las cajas de texto o superpuestas a los fotograbados en páginas especiales. Difundido con fuerza en los años 60, el uso de este recurso consolidó un repertorio de fórmulas gráficas en los libros sobre arte. El efecto de modernidad sugerido por los mapas estructurales estaba vinculado con las recientes aventuras del concretismo, pero a la vez continuaba una antigua creencia de filiación vasariana según la cual el contenido conceptual de una imagen es aquello que se vuelve visible a través del dibujo o *disegno* de la obra pictórica.

El libro sobre historia del arte consolida varios géneros bibliográficos que, de acuerdo a su época y perspectiva, recuperan las maneras de pensar la disciplina en su dimensión textual y visual pero también en sus estrategias de transmisión cultural. Cuando Heinrich Wölfflin editó *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Conceptos fundamentales de la Historia del Arte)* en 1915, un libro de proporciones fundacionales para la historia del arte moderna, el autor no sólo exponía en prosa sus ideas sobre tal o cual artista y movimiento, sino que presentaba toda una forma de pensar los libros y la disciplina que se proponía definir.

En esa obra, el formalismo dicotómico de Wölfflin y el deseo de construir “una historia del arte sin nombres” se expresaba no solo en los decires de su teoría del arte sino en la maquetación del volumen, donde todas las obras citadas aparecían en reproducciones enfrentadas las unas contra las otras sin señalar autores, fechas o temas en los epígrafes de las mismas. Una cuestión que la gran mayoría de las reediciones del autor respetaron atentamente. Seguramente esa concepción integral resultó decisiva para que, aún durante las circunstancias adversas de la Primera Guerra Mundial, el libro se convirtiera en un éxito de ventas de dimensiones insospechadas para el autor.

Del mismo modo, los volúmenes originales de Gallimard del mencionado *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* recuperan detalles de esculturas de diversas latitudes que eran reproducidas en hojas contiguas ampliadas o reducidas para coincidir en tamaño y desprovistas de color. De este modo, la teoría de la correspondencia del arte a través de las épocas que sostenía el crítico francés, encontraba una forma visual de expresarse claramente en las páginas de sus propios libros, casi con prescindencia de su anclaje textual, a partir de operaciones visuales promovidas por la reproducción fotográfica.

## Forma y contenido: géneros, colecciones y tipologías

El libro de historia del arte recupera una serie de géneros y tipologías que implican diversos registros visuales y textuales. En sus inicios, la referencia biográfica que Vasari esgrimía se mantuvo en el tiempo asociada a una forma de pensar la disciplina que defendía el entendimiento de la obra de arte a partir del anecdotario biográfico de la vida de un artista. Este esquema biologicista evocaba las edades del hombre (infancia, juventud y madurez) como una suerte de periplo intransferible donde podían adivinarse los motivos de un estilo o los pormenores de un encargo. A su vez, el desarrollo, la plenitud y la decadencia de un artista se asociaba directamente a la concepción general del tiempo histórico, donde el progreso artístico también oscilaba entre épocas de esplendor y decadencia. El modelo inspiró las entradas de muchos diccionarios de artistas y se consolidó en un tipo de historia del arte de gran difusión. En el caso argentino, la Pinacoteca de los genios, una serie de fascículos publicados por Códex entre 1964 y 1969 como versión para Iberoamérica de una famosa colección italiana, o los monográficos que desde los años 40 publicaron Kraft, Losada y Ollantay se anotan con diversas escalas y características materiales en esa larga tradición iniciada por Vasari.

Poner en libros la historia del arte significa también diseñar colecciones donde los objetos impresos pueden aspirar a diferentes formas de comunidad, habitualmente a través de un criterio de unidad por temas o géneros. Una de las primeras colecciones editoriales específicamente dedicadas a la Historia del arte fue la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts* publicada en la década de 1880. Desde esa fecha a esta parte, las colecciones se han multiplicado por iniciativa privada tanto como oficial. La apuesta del inmigrante catalán Joan Merli al fundar una editorial consagrada casi exclusivamente a las artes visuales o la inversión, algunas décadas después, del Ministerio de Educación y Justicia, que publicó largamente monografías sobre artistas locales, ilustran ambas posibilidades en sede argentina.

La monumental *Summa Artis* de José Pijoán, publicada desde 1927 por la firma madrileña Espasa-Calpe, inauguró para el mercado iberoamericano el concepto de *monumento bibliográfico* en la literatura sobre arte, de manera no reñida con un alcance masivo para el cual la editorial se empeñó en extensas campañas publicitarias. En la misma línea, pero con un mayor ascendiente de los modelos editoriales franceses, las historias universales del arte que desde entonces emitieron en Argentina empresas como Códex o Aristides Quillet procuraron llegar a

la mayor cantidad de lectores a través de artefactos oximorónicos, pertenecientes por igual a la cultura de masas y al universo de los objetos suntuarios.

Más prosaicos que estos libros, las serie de títulos cuyo íncipit comenzaba con la fórmula *Cómo reconocer el arte*, editados por la casa Edunsa en la década de 1990, integran otro género menos especializado que repuso visualidades esquemáticas sobre tendencias morfológicas de tal o cual arte, aludiendo también a simplificados esquemas formalistas y perceptivistas. Sin embargo el vínculo entre la bibliografía del arte y la industria turística ya había sido formulado en libros venerados por la historia disciplinar, como el manual histórico-artístico de Anton Springer, cuya primera edición de 1855, registraba el subtítulo *para ser usado como guía de viaje*. Los mismos fines turístico-intelectuales encontramos en los volúmenes de *El cicerone*, la guía para el disfrute de obras artísticas en Italia, publicada el mismo año por el historiador Jacob Burckhardt. Al apelar no sin cierta ironía a la figura del cicerone, el erudito alemán se apoyaba a su tiempo en una fecunda y popular tradición italiana de guías turísticas. Acaso lo hacía también en los usos que había conocido la *Historia del Arte en la Antigüedad* de Winckelmann, de la que el mismo Goethe había confesado servirse con devoto fervor para orientar sus pasos por Roma.

La colectánea de géneros, colecciones y tipologías bibliográficas que la exposición reúne, presenta una serie bibliográfica de difusión muy dispar que sugiere tanto los pormenores de las publicaciones de una disciplina especializada como las variaciones bibliográficas para la difusión científica y romántica de esos mismos contenidos. De esta manera, los grandilocuentes volúmenes de las enciclopedias de arte con sus incontables notas y aclaraciones, las colecciones biográficas y los catálogos de museos y galerías se pueden confrontar con aquellos libros y revistas que supieron condensar todo este planteo y orientarlo a una difusión más amplia y menos académica. Ese espectro integra obras que van desde los vistosos libros de gran tamaño –en la línea de lo que los editores anglófonos llaman el *coffee-table book*– a las breves publicaciones turísticas que comentamos.

## Figuraciones del autor

La construcción visual del historiador del arte como figura pública tal vez se puede remontar muy lejos en el tiempo. Por ejemplo, hasta el retrato de Johann Joachim Winckelmann pintado por Anton von Maron, a expensas del barón Heinrich Wilhelm Muzell-Stosch, comitente para el que había trabajado catalogando su colección de gemas. En el retrato de von Maron, Winckelmann aparece con una bata escarlata forrada de piel y la cabeza ceñida por un turbante naranja. Con la mano derecha, el historiador de Stendal sostiene su pluma, mientras que su izquierda se abre hacia fuera con un gesto declamatorio. Sobre el escritorio, un grabado en cobre representa el Anónimo de la colección Albani. Dos figuras tutelares escoltan al erudito prusiano: un bus-



to de Homero y un relieve de Hermes Psicopompo, que había sido vertido a una gema de la colección Stosch. Un mundo de significados se abre con este retrato: a través de la indumentaria, queda connotado el *cosmopolitismo*; mientras que cada una de las obras incrustadas permite leer los vínculos de Winckelmann con el *coleccionismo*, el *homoerotismo* de filiación helénica se insinúa con la presencia impresa del favorito de Adriano. Finalmente, la práctica de la *écfrasis*, o descripción retórica de imágenes, queda sugerida con la inclusión del grabado sobre la mesa, justo por debajo de la mano que sostiene el instrumento de escritura.

El retrato de Winckelmann fue reproducido muchas veces, incluso fue recortado, ajustado a un marco ovalado y empleado en el frontispicio –la página par frente a la portada– en algunas ediciones de sus libros. Un lugar análogo había tenido dos siglos antes el retrato de Giorgio Vasari en la primera edición de sus *Vidas*. En este fenómeno se pone de manifiesto el hecho de que el autor es un dispositivo central en la construcción imaginaria de un libro. Incluso cuando representar un autor es una tarea de éxito difícil –en la medida en la que se trata de una entidad conceptual, una figura jurídica y no un sujeto biográfico–, nuestra tendencia a buscarlo como la fuente de la cual dimana el sentido nos impulsa a encontrarlo, cada vez que tomamos un libro, en la efigie enigmática del escritor (Ferrari y Nancy, 2005). La figura del historiador o del crítico de arte no logra escaparse a esa lógica cultural, sobre todo a partir del proceso de profesionalización que en los países de habla alemana se consolida durante las primeras décadas del siglo XX. Podríamos marcar un hito en la consolidación imaginaria de esa figura: en 1929, en el proyecto *Antlitz der Zeit*, una suerte de retrato colectivo de la sociedad alemana clasificado por tipologías, el fotógrafo August Sander consideró plausible incluir el retrato de un historiador del arte en la sección IV de su taxonomía, dedicada a “Clases y profesiones”. Como si se tratara de un tipo social definido y perfectamente reconocible, Sander lo incluyó entre las páginas de retratos que representan otras ocupaciones, con el frugal epígrafe de “der Kunstgelehrte”<sup>60</sup>. Echemos un vistazo a algunos de los retratos de historiadores y críticos de arte que construyeron, a partir de ese momento y desde sus libros, una *imagen de autor*.

Veamos por ejemplo el frontispicio de *Qué es el arte abstracto*, el librito que publicó la editorial de Ramón Columba en su colección Esquemas en los años 50 del siglo XX. Su autor: el abogado Jorge Romero Brest, quien a los pocos años de empezar su carrera pública como historiador del arte había comenzado a ser reconocido ante todo como crítico por su acción como periodista y conferenciante. En esa pági-

<sup>60</sup> La voz *Kunstgelehrte* puede ser traducida como *erudito en arte*. En idioma inglés la imagen circuló con diversos epígrafes: *Art Scholar*, (académico de arte) y *Art Historian* (historiador del arte).

na liminar, la figura de Romero recibe al lector, a través de un dibujo de Ramón Columba. Con mirada desafiante, las cejas levantadas y los ojos algo entornados, presenta los dos atributos que harán característica su figura: la línea curva que contornea su cabeza calva, y la pipa para fumar en su lugar, entre los labios. La eficacia de esa figura quedará confirmada por la insistencia con la que volverán a elegirla para la cubierta de sus libros posteriores, desde el *Rescate del arte* que Gaglianone publica en 1980, hasta el monumental *coffee-table book* publicado por su discípulo Edgardo Giménez, en el año 2006.

Otro espacio privilegiado para presentar al autor es en efecto la cubierta del libro. Como observaron generaciones sucesivas de semiólogos, la cubierta, portada o “tapa”, según la expresión corriente en Argentina, es un espacio intersticial que conecta el interior del libro con su límite externo, a la vez que lo hace –por ejemplo, en la mesa de una librería– con las tapas diseñadas para presentar otros libros. Con el tiempo esa coyuntura pragmática derivó en la concepción de cubiertas especialmente enfáticas, calculadas para concitar el interés de un lector cuya atención era solicitada a la vez por un concierto creciente de otras portadas.

Esto último se registra con claridad en *Julio Payró. Historiador y crítico de arte*. La tapa de esta biografía intelectual, escrita por Tomás Alva Negri, nos muestra al historiador apoltronado en un sillón, con las piernas colgando sobre las letras que conforman su nombre. La presencia protagónica del sillón en la tapa no es un dato anecdótico. Payró era miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina, uno de cuyos emblemas simbólicos consiste en la asignación de un sillón o sitial a sus representantes –el de Payró era el número 35–. Es difícil no reconocer en ese retrato de cuerpo entero, una figuración visual del historiador presentado como *académico*. La pertenencia a la Academia Nacional de Bellas Artes era un dato que se hacía visible: los miembros de número apreciaban la posibilidad de registrarlo con grandes caracteres en la portada de sus libros.

Como ilustran los ejemplos anteriores, el teatro bibliográfico del historiador del arte consolidó una verdadera iconografía del autor cuya variación principal recupera los elementos atribuibles a una figura rodeada de libros y documentos, por un lado, y objetos de admiración estética por el otro. Una imagen que condensa la tradición científica de las humanidades con el hedonismo contemplativo de la crítica de arte. Otras variaciones que acompañan las publicaciones como presencias tutelares son aquellas que recuperan la imagen de autores absortos en la lectura en un estado de concentración o tribulación. La fotografía de Aby Warburg hacia 1900, que se recupera en sus obras completas, lo encuentra de perfil, casi dormitando, observando un volumen sobre una mesa con su mano izquierda sosteniéndose la cabeza. Evidentemente, la imagen re-

cupera una instancia de tensión psíquica muy diferente a aquella postura descansada y enfática de los retratos a la Winckelmann, que con el tiempo adquirió dimensiones melancólicas y proféticas a propósito de la internación psiquiátrica de Warburg entre 1921-1924 y la relación de esta con sus temas de interés. Estos retratos, más tradicionales y menos específicos, recuperan la dimensión científica que la iconología defendía a principios del siglo XX contra un tipo de historia del arte que los warburgianos consideraban estetizante. En esta línea aparece la célebre fotografía de Panofsky en su estudio de Stockolmo ensimismado sobre un manuscrito medieval de tema ovidiano. El retrato expone, otra vez en un ambiente despojado de objetos artísticos, la exigencia de la iconología a ajustarse a las fuentes históricas y alejarse de la elucubración estética.

## Similitud y diferencia: reproducciones, estampas, imágenes

Las reproducciones de obras son uno de los materiales que con mayor asiduidad habitan los libros sobre historia del arte. Establecida como práctica hacia 1860, la reproducción fotográfica de obras pictóricas se consolida de la mano de dos empresas: los hermanos Alinari en Italia y la casa Braun en Francia. Las primeras realizaciones tomaban objetos que podían ser registrados con mayor facilidad, como los dibujos. Por esa razón, la reproducción de pinturas murales, como el registro de los frescos de la Capilla Sixtina, que requirió el emplazamiento de andamios *in situ* durante varios meses, pudo ser presentada en su momento como una audacia, en sintonía con los grandes desafíos que la historia del arte se asignaba para cumplir con sus designios como ciencia del patrimonio nacional.

La producción de imágenes técnicas intervino en la tensión entre la dispersión de las obras en el espacio geográfico y la necesidad de reunir las en los escritorios de la historia del arte, para poder compararlas, establecer filiaciones y elaborar tipologías. Al mismo tiempo que unos agentes se encargaban de fabricarlas, otros se preocupaban por acumularlas y formar colecciones de fotografías que pudieran dar cuenta de una historia del arte que se proponía como universal. Entre estos últimos encontramos a profesores como Anton Springer, impulsor de un gabinete de reproducciones en la Universidad de Leipzig, que con el tiempo se convertiría en un insumo invaluable para ilustrar las sucesivas ediciones de su *Manual de la Historia del Arte*. Algunos observadores, como el historiador Émile Mâle, llegarían a la conclusión de que la historia del arte no habría podido convertirse en ciencia hasta que hiciera su entrada la fotografía,

o más particularmente, hasta la formación de bibliotecas de fotografías, que abrían el espacio indispensable para una comparación rigurosa (Pageard, 2011).

La puesta en libro de las reproducciones fotográficas no fue una operación mecánica ni directa. Un ejemplo significativo lo brinda la génesis editorial de *El arte industrial tardorromano*, el libro publicado por Alois Riegl en Viena en 1901. Los fotograbados utilizados para la primera edición fueron retocados por medio de distintas operaciones que contribuyeron a refrendar visualmente las tesis que su autor defendía en el libro de manera verbal. Un ejemplo elocuente en este sentido es el de la fotografía que registra el busto de Cómodo en el Palazzo dei Conservatori. En este caso, Riegl no solo profundizó el tono negro del fondo sobre el que se recorta la figura, sino que además extendió ese fondo sobre la capucha y el torso del emperador. De esa manera la cabeza, flotando sobre el fondo neutro, es lo único que permanece como elemento visible. Esta clase de operaciones de posproducción, frecuentes en la edición príncipe de *Die Spätrömische Kunstindustrie*, tendían a dirigir la atención del lector hacia las cualidades formales en detrimento de las iconográficas, precisamente el desplazamiento por el cual el historiador abogaba en algunas páginas de su estudio (Lockard, 2016). Con objetivos antagónicos, el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg recurría a la fotografía en blanco y negro para resaltar los valores morfológicos entre pinturas, relieves y otras materialidades. Por un lado, por motivos técnicos y económicos, la fotografía a color era más costosa y todavía muy poco fiel al original, con colores demasiado saturados; por el otro, por motivos iconográficos. Al quitar el color, el sensualismo de la pintura desaparecía y, aludiendo al concepto de la *grisalla* que tanto interesaba a Warburg, la morfología y la iconografía de las reproducciones del *Atlas* podían compararse y rebatirse de forma indistinta a la época, la *calidad* y la distancia histórica que las separaba.

A lo largo del siglo XX hubo controversias acerca de los alcances que las reproducciones fotográficas de obras podían entrañar para la tarea del historiador del arte (Bazin, 1986; Bohrer, 2002). En el umbral de estas polémicas se encontraba el reconocimiento de una opacidad inherente al medio fotográfico, o dicho en otras palabras, la comprensión de que la fotografía introduce una nueva forma de mirar el objeto fotografiado. Un mojón en el reconocimiento de ese espesor específico lo fijaba la publicación de los mencionados *museos imaginarios* de André Malraux, una propuesta programática en la que se prestó especial atención a la manera en la que las fotografías *transforman* a las obras de arte. En una serie de libros, todos ellos de gran tirada, el escritor y crítico de arte compuso colecciones imaginarias, que tienen existencia como tales en el ámbito del papel. La operación que tuvo un rol protagónico en este proyecto no fue tanto el retoque de las imágenes como el trabajo de focalización subjetiva en el punto

de vista, y en particular el efecto de montaje que se produce a través de la puesta en página. Tanto o más que como una empresa cognoscitiva, Malraux concibió la *mise en page* de las reproducciones fotográficas en esos libros como un proyecto poético.

Las mencionadas polémicas alrededor de la reproducción fotográfica tuvieron como uno de sus tópicos más importantes la validez de las copias a color. Ese debate se desplegó en la primera mitad del siglo y fue tendiendo a quedar saldado hacia 1960. En esa transformación tuvo un rol decisivo la aparición de impresores como Albert Skira, en Suiza, o de Fratelli Fabbri, en Italia, que a diferencia de sus predecesores, podían esgrimir una mayor fidelidad de la copia con respecto al original. Un documento sobre el estado de esa discusión aparece en 1963, cuando la reproducción a color de obras es el tema de un editorial en *The Burlington Magazine*, prestigiosa revista inglesa dirigida en un primer momento a los *connoisseurs* y posteriormente a los profesionales de la disciplina (Bazin, 1986). Para la misma época la UNESCO publica una colectánea de todas las reproducciones a color de obras de arte que habían tenido circulación antes de 1860. Un siglo después de esa fecha la reproducción a color no solo se expande en la industria gráfica, sino que como una proyección simbólica del mismo proceso, se convierte en objeto de reflexión para la investigación académica y patrimonial.

...

*Pequeña historia del arte ilustrada. Edición corregida y muy aumentada*, giró en torno de estos ejes presentados a partir de seis vitrinas llenas de libros, dispuestas en el Hall de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata durante noviembre de 2019. Con la presencia de algunos objetos habituales a la práctica del historiador del arte como proyectores, fichas, videos, diapositivas y compases, la exposición intentó recuperar la inscripción de la historia del arte en los libros y -en una declarada fragmentación- estallarla más allá de sus límites habituales. En ese desborde, que tomó la forma de seis paneles alrededor de las mencionadas vitrinas, reproducciones de otros libros, autores y autoras, unidos por fechas, títulos y derivas, se cruzaron para ampliar los contenidos que los libros -siempre pocos- apenas llegaban a reponer. Allí, los gestos declamatorios de Griselda Pollock, el programa televisivo de Federico Klemm o el ejercicio iconográfico de Héctor Schenone, entre muchos otros gestos, declaraban la transformación constante de todos los medios, visiones y contenidos a los que la Historia del Arte se encuentra sujeta desde su inicio. Por otra parte, el manifiesto culto a los libros que la disciplina defiende desde sus inicios, cristalizado en la inscripción del autor, la disputa por la pertinencia

de la reproducción y otras especificidades, al tiempo que resulta objeto propicio para la elaboración de un material museográfico, revela la profundidad de los problemas que una disciplina históricamente hecha de libros e imágenes entrega al siglo XXI, aún a la espera de sus propias transformaciones.

## Referencias

- Bazin, A. (1986). *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*. París: Albin Michel.
- Bohrer, F. (2002). Photographic Perspectives. Photography and the institutional formation of Art History. En E. Mansfield, *Art History and its Institutions* (246-259). Londres y Nueva York: Routledge.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: Éditions de la différence.
- Ferrari, F. y Nancy, J.-L. (2006). *Iconographie de l'auteur*. París: Galilée.
- Lockard, J. (2016). Seeing Through a Roman Lens: Formalism, Photography, and the Lost Visual Rhetoric of Riegl's Late Roman Art Industry. *History of Photography*, 40(3), 301-329.
- Malraux, A. (1956). *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires: Emecé
- Pageard, C. (2011). *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'oeuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux. Formes et représentations de l'histoire de l'art*. Université Rennes 2 (Tesis doctoral inédita). Recuperada de HAL. *Hyper Articles en Ligne*.
- Soussloff, C. (2006). Publishing Paradigms in Art History. *Art Journal*, 65(4), 36-40.
- Van Tuinen, S. y Zepke, S. (2017). *Art History after Deleuze and Guattari*. Lovaina: Leuven University Press.

# Los autores

## Coordinadores

### **Hitz, Rubén Ángel**

Licenciado en Historia de las Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA, UNLP). Prof. Titular de Historiografía de las Artes Visuales I, II y III; y de Semiótica de las Artes Visuales, todas asignaturas de la carrera de Historia del Arte, Orientación Artes Visuales. Ha dirigido proyectos de investigación en el marco de Proyectos de Incentivos Docentes de la UNLP con temas relacionados a las vanguardias latinoamericanas de las décadas de 1920 y 1930, ha sido Jefe del Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la de la mencionada institución. Ha sido docente e investigador en la Fac. de Ciencias Sociales de Universidad Nacional de Buenos Aires UBA. Ha publicado en el ámbito nacional e internacional. Dirige actualmente la revista *Armiliar*, revista de Historiografía del Arte de la FBA, UNLP.

### **Ruvituso, Federico Luis**

Licenciado y Profesor en Historia del Arte con orientación en artes visuales por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA-UNLP). Actualmente cursa la Maestría en Estética y Teoría del Arte en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM). Es Profesor de Historiografía del Arte II, Facultad de Artes. Fue becario de investigación tipo A y B por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (2018 - 2019). Es editor asociado de *Armiliar, revista de Historiografía del Arte*, FBA, UNLP. Ha publicado artículos en el ámbito nacional e internacional. Es coautor, entre otros, de los libros *Ninfas, serpientes y constelaciones. La Teoría Artística de Aby Warburg, Historia del arte y la música medieval* e *Historiografías del arte. Debates y perspectivas teóricas*. Desde 2020 trabaja en la Dirección del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti.

### **Pedroni, Juan Cruz**

Licenciado y profesor en Historia del Arte por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA-UNLP). Maestrando en Estética y Teoría del Arte (FBA-UNLP) y

Doctorando en Historia (IDAES-UNSAM). Adscripto graduado a la cátedra de Historiografía del arte I (2014-2016) e Historiografía del arte II (2017-2019) en la FBA. Es becario doctoral por CONICET en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio de la Universidad de San Martín (CIAP-UNSAM). Fue becario tipo A por la UNLP con una beca radicada en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la FBA. En el año 2019 obtuvo el premio a la investigación en el II Certamen Hugo Padeletti y una Research Library Grant en el Getty Research Institute de Los Angeles. Ha publicado artículos en el ámbito nacional e internacional. Es coautor, entre otros, de los libros *Zech. Obras 2007/2017*, *Colección Juan Batlle Planas e Historiografías del arte. Debates y perspectivas teóricas*.

## Autores

### Álvarez, Lucía

Profesora en Historia de las artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA, UNLP). Maestranda en Estética y Teoría de las Artes por la UNLP. Su interés orbita en torno a los modos de archivar la memoria documental de los ochenta. Es coautora del libro *Colección Juan Batlle Planas. Patrimonio de la Universidad Nacional de La Plata* (2018) y de numerosos artículos académicos, entre los más recientes: “Memorias instantáneas a prueba de archivo” (2018) y “Frutos de diagonales” (2019). Integra un proyecto PID en torno al giro decolonial en la modernidad artística y un proyecto de extensión que impulsa modos de intervención y afectación entre práctica artística y contextos de encierro. De manera independiente integra el colectivo editorial de la revista *boba*, el Festival de Gráfica Contemporánea Presión, y el proyecto Atlas verde del arte platense. Participó de la producción de algunas exposiciones en el área de curaduría.

### Bravo, Maica

Profesora en Artes Visuales, orientación Pintura, por la Escuela de Arte Carlos Torrallardona (EACT). Alumna avanzada de la Licenciatura y Profesorado en Historia de las Artes, de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (FBA, UNLP). Integra un Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID), referido a los acervos personales de artistas visuales, fotógrafos y diseñadores de la ciudad de La Plata, radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Integra el equipo de organización del Festival Internacional de Cine en Pehuajó. Su obra plástica fue reproducida en *Materialidad. Una aproximación desde la práctica de taller* (2017), libro publicado en la colección Libros de cátedra de EDULP. Realizó actividades de divulgación en el marco de la 5° Bienal Universitaria de Arte y Cultura (2018)



**Cobas Cagnolati, María Silvia**

Licenciada y Profesora en Historia del Arte con orientación en artes visuales por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA-UNLP). Tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en curso en el Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IdAES-UNSAM). Adscripta graduada en Historiografía del arte III, FBA, UNLP (2014-2016). Miembro del Consejo de redacción de *Armiliar*, revista de Historiografía del Arte, FBA, UNLP. Trabajo de archivo y guía en el Museo de la Catedral de La Plata (2015). Curaduría y textos curatoriales para exposiciones gestionadas por el Consulado de Italia en La Plata y por particulares en diversos espacios culturales de dicha ciudad (2015-2016). Ha publicado en el ámbito nacional e internacional. Miembro del grupo de investigación de la Cátedra de Historiografía del Arte, FBA, UNLP. Beca “Investiga Cultura 2017-2018” otorgada por el Ministerio de Cultura de la Nación.

**Eskenazi, Delfina**

Alumna avanzada de la Licenciatura y Profesorado en Historia de las Artes y de la Licenciatura en Artes Plásticas, orientación Pintura de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (FBA, UNLP). Integra un proyecto de extensión de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, que trabaja a partir de arte transdisciplinar dirigido a jóvenes en contextos de encierro. Desde el año 2017 participa del taller Creadores de imágenes. Es autora de la ponencia “Xul: otra forma de entender lo tradicional”, presentada en el encuentro en el encuentro *Visualidades Contemporáneas: patrimonio, exposiciones y dispositivos*.

**Leoni, Daniela Belén**

Es estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Historia de las Artes de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (FBA, UNLP). Es, a su vez, estudiante adscripta de la cátedra Estética-Fundamentos Estéticos (FBA, UNLP) y becaria del Consejo Interuniversitario Nacional en el marco de las Becas de Estímulo a la Vocación Científica (Becas EVC-CIN).

**Nuñez, Andrea**

Estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Historia de las Artes de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (FBA, UNLP). Integrante del grupo de alumnos en el marco de la Cátedra de Museología II, cuyo trabajo, "Proyecto Zoom", presentado al Museo Benito Quinquela Martín, fue declarado "De Interés Boquense" (2018).

**Rosetti, Viviana**

Diseñadora Industrial y alumna avanzada de la Licenciatura y Profesorado en Historia de las Artes de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (FBA, UNLP). Expositora 1º Congreso Iberoamericano de Museos Universitarios, La Plata. Integrante de proyecto de

investigación sobre bienes culturales artísticos, dirigido por la Prof. Marcela Andruchow. Ha publicado los trabajos *Los Espejismos del Documento* (2016) y *Conservación de la Virgen de las cenizas. De las cenizas al satén* (2017).

### **Sciorra, Jorgelina Araceli**

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, y Magíster en Estética y Teoría de las Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente cursa el Doctorado en Arte de la misma unidad académica. Es Becaria Tipo B de la UNLP por el Instituto de Historia de las Artes Visuales. Ejerce la docencia como Profesora Adjunta de Historia de las Artes Visuales IV-V y Ayudante en la Cátedra de Estética (FBA-UNLP). Participa en el Programa de Investigación y Desarrollo de la UNLP como miembro del equipo de investigación 11B356: “Conservación preventiva en museos de arte contemporáneo, determinación del marco teórico y análisis de casos de estudio”. Ha participado en jornadas de investigación nacionales e internacionales. Forma parte del consejo de redacción de las revistas *Armiliar* y *Arte e Investigación*, FBA, UNLP.

### **Segovia, Natacha Valentina**

Profesora en Historia de las Artes Visuales por la facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata (FBA-UNLP). Cursa el Doctorado en Artes (FBA-UNLP). Profesora Adjunta en Historiografía de las Artes Visuales I, II y III, FBA-UNLP. Co-directora de *Armiliar*, revista de Historiografía del Arte, FBA-UNLP. Trabajos publicados: “*Revista de avance*”. *A levar el ancla y redescubrir América*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN, 2015); *Modelos divergentes: entre la historia y lo estético. Relectura de la obra histórica de Eduardo Schiaffino* (*Armiliar* N°1, 2017); *Los espacios autogestivos de arte y sus discursos sobre el arte* (UNICEN, 2017). Integrante del Proyecto sobre la circulación del arte contemporáneo en espacios autogestivos de la ciudad de La Plata (2010-2016), FBA-UNLP. Obtuvo la beca “Investiga Cultura 2017-2018”, otorgada por el Ministerio de Cultura de la Nación.

Entre libros y retratos : figuras y escenarios en la historiografía del arte /  
Lucía Alvarez ... [et al.] ; coordinación general de Rubén Ángel Hitz ;  
Federico Luis Ruvituso ; Juan Cruz Pedroni. - 1a ed. - La Plata :  
Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2021.  
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga  
ISBN 978-950-34-1970-0

1. Arte. 2. Historia del Arte. 3. Historiografía. I. Alvarez, Lucía. II. Hitz, Rubén Ángel, coord. III.  
Ruvituso, Federico Luis, coord. IV. Pedroni, Juan Cruz , coord.  
CDD 700.9

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata  
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina  
+54 221 644 7150  
edulp.editorial@gmail.com  
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2021  
ISBN 978-950-34-1970-0  
© 2021 - Edulp

**S**  
sociales

  
Edulp  
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA