XXXV COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

CONTINUO / DISCONTINUO

LOS DILEMAS DE LA HISTORIA DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO / INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

XXXV COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

CONTINUO/DISCONTINUO
LOS DILEMAS DE LA HISTORIA DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA

Instituto de Investigaciones Estéticas

Director
Renato González Mello

Secretaria Académica
Geneviève Lucet

Coordinador de Publicaciones
Jaime Soler Frost

XXXV COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

CONTINUO/DISCONTINUO
LOS DILEMAS DE LA HISTORIA DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA

Edición a cargo de
Verónica Hernández Díaz

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MÉXICO 2017

Catalogación en la fuente Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

N6502.C65 2011
LIBRUNAM 1953416

Coloquio Internacional de Historia del Arte (35: 2011: Oaxaca, Oaxaca).

XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. Continuo/discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina / edición a cargo de Verónica Hernández Díaz — Primera edición. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas
330 pp: ilustraciones.
ISBN 978-607-02-8782-4

1. Arte — América Latina — Historia — Congresos. I. Título.

Primera edición: 22 de noviembre de 2017

D.R. © 2017. Universidad Nacional Autónoma de México
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria, Coyoacán
04510, México

Instituto de Investigaciones Estéticas
Tel.: (55) 5622 7250, ext. 85026
libroest@unam.mx
www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-02-8782-4

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Verónica Hernández Díaz
Introducción 11

I. Ficciones geográficas e historiográficas: de lo antológico a los estudios comparativos

María Soledad García Maidana
Montaje e interrupción: el movimiento de la escritura en la historia del arte en América Latina 23

María Isabel Baldasarre y Laura Malosetti Costa
París, 1900-1914. Plataforma para la construcción de un arte hispanoamericano 35

Louise Noelle
América Latina en *Arquitectura/México* 55

Rita Eder
Terra em transe: una perspectiva barroca 71

Georges Roque
El arte abstracto: una manera de reflexionar sobre la idea de arte latinoamericano 99

Fernando Berrojalbiz, Félix A. Lerma y Marie-Areti Hers
Diversidad ofuscada: el estudio del arte rupestre en la construcción de una historia del arte indígena en América Latina 125

II. De lo homogéneo a lo discontinuo: el dilema de las historias nacionales

Sandra M. Szir
Alejo González Garaño. Políticas de la ficción nacional en la conformación de categorías en la historiografía artística argentina 145

Cecilia Belej
Imágenes para la construcción de la Patria. Murales en edificios públicos en la Argentina en la década de 1930 159

Nahela Hechavarría Pouymiró
La imagen del poder (o el poder de la imagen): fotografía cubana en el siglo XX 173

Josefina de la Maza Chevesich
Historias homogéneas, críticas discontinuas: la historia del arte chilena en tiempos de dictadura 195

Luiz Renato Martins
Forma-libre: modo brasileño de abstracción o el malestar en la historia 209

Ninel Valderrama Negrón
El pacto y la traición como imágenes fundacionales en México y Filipinas 231

Adriana Ortega Orozco
En busca de la génesis del paradigma Fernando Gamboa: la cristalización de un discurso de la continuidad del arte mexicano 253

Luis Vargas-Santiago
Dialécticas del espejo: Zapata, una imagen transnacional 269

III. Escritura y narración

Natalia de la Rosa de la Rosa
Oratoria plástica. Proceso e implicaciones para la escritura de *No hay más ruta que la nuestra* de David Alfaro Siqueiros 287

Gabriela A. Piñero
Tradiciones de escritura. Teoría del arte y América Latina en la producción de Luis Camnitzer 303

Darío G. Steimberg
El monstruo en escena. Escritura, informidad y política (a partir de *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza) 319

INTRODUCCIÓN

Verónica Hernández Díaz
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

De modo paralelo al tradicional campo de estudio en el ámbito del arte mexicano, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM fortalece, cada vez más, sus orientaciones globales y latinoamericanistas. Como un impulso decidido a esta última vertiente, del 2 al 6 de octubre de 2011, se llevó a cabo en la ciudad de Oaxaca, en el Teatro Macedonio Alcalá y el Centro de las Artes de San Agustín, el XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. Continuo/Discontinuo. Los Dilemas de la Historia del Arte en América Latina. Más que abordajes de los objetos de estudio, la reunión demandó cuestionamientos y exámenes historiográficos sobre la misma Historia del Arte como área de conocimiento. Expresamente, en la convocatoria al evento, se propuso atender qué clase de Historia del Arte se produce desde y sobre América Latina, así como revisar de forma crítica las historias nacionales, los discursos convencionales, las articulaciones con otras disciplinas, las categorías alternativas de especialidad y de temporalidad no lineal que proponen nuevas narrativas histórico-artísticas. En tal sentido, en cuanto a la elaboración de relatos continuos y discontinuos, en el capítulo de Rita Eder —miembro del comité organizador— se plantean sugerentes analogías con postulados teóricos de la edición cinematográfica.

El libro incluye diecisiete capítulos que, al igual que el coloquio, se estructuran en tres grandes apartados temáticos. Antes de emprender un recorrido por el contenido, cabe decir que se conservaron las adscripciones institucionales de los autores que aparecen en el programa del coloquio y en los textos originales recibidos para la compilación de las memorias.

En la primera sección, "Ficciones geográficas e historiográficas: de lo antológico a los estudios comparativos", se exponen procesos compartidos en la producción artística latinoamericana y en su análisis histórico-artístico con acento en las reflexiones teóricas e historiográficas. Como se verá, entre las visiones de conjunto latinoamericanas se atienden historias de expresiones artísticas como la arquitectura, la plástica rupestre y el estilo abstracto.

En "Montaje e interrupción: el movimiento de la escritura en la historia del arte en América Latina" María Soledad García Maidana considera algunas herramientas conceptuales en la construcción del discurso del historiador y en esta tónica plantea que la historiografía del arte en América Latina oscila entre tensiones y oposiciones. Entre éstas detecta el modelo del internacionalismo o del afán de la "actualidad" europea o del dictado estadounidense, y el modelo del nacionalismo o de una emancipadora búsqueda de lo autóctono o lo excepcional. A partir de esta figura ficcional de tensión binaria lineal, García Maidana identifica que en el interior de cada polo hay otras tensiones entre el presente de la tarea del historiador y el pasado que intenta reconstruirse, en lo particular entre la relación del historiador con sus objetos de estudio: documentos, fuentes, obras. Retomando ideas de Certeau y Benjamin, entre otros, la autora apunta que en la construcción del progreso de la historia salen a relucir el positivismo y las continuidades, así como discontinuidades, rupturas, interrupciones e inestabilidades, fragmentos y montajes. Para ella el montaje constituye un camino para resarcir el valor de los fragmentos y construir mediante las interrupciones sucesivas que hay en cualquier relato.

El siguiente capítulo se sustenta en una indagación hemerográfica. En "París, 1900-1914. Plataforma para la construcción de un arte hispanoamericano" María Isabel Baldasarre y Laura Malosetti Costa rastrean las presencias y trayectorias de artistas procedentes de Latinoamérica que se encontraban en la escena cultural parisina a principios del siglo XX, para ello analizan el papel de algunas revistas en la formación de vínculos entre ellos y en la promoción de sus carreras durante esos años. Se trata de artistas como Ángel Zárraga, Dr. Atl, Roberto Montenegro, Diego Rivera, Daniel Vázquez Díaz, Rogelio Yrurtia, Pedro Zonza Briano, Tito Salas, Pedro Blanes Viale, Diana Cid, Emilio Artigue, Roberto Ramaugé, Hermen Anglada Camarasa, Nicanor Plaza, Virginio Arias, Juan Francisco González, Emilio Boggio, Rafael Correa, Juan Eduardo Harris, María Obligado de Soto y Calvo, Fidencio Nava y Alberto Lynch. Los títulos de algunas de las revistas son *L'Amérique Latine, El Nuevo Mercurio*, *Mundial*, *Elegancias* y *Revista de América*. Entre los autores de sus artículos están Enrique Gómez Carrillo, Gerardo Murillo Dr. Atl y Rubén Darío. Con agudeza, Baldasarre y Malosseti Costa plantean que si bien la idea actual de un "arte latinoamericano" se halla en discusión, en su campo de estudio lo "latinoamericano" se utilizó como una estrategia política o de visibilidad entre una comunidad de artistas viajeros en Europa. En el Viejo Continente y en dichas revistas los artistas mencionados se promocionaron a sí mismos como hispanoamericanos o americanos latinos, aunque su objetivo de más largo plazo se dirigió a sus países de origen. Las autoras detectan que los artistas poseían una "doble extranjería", pues con frecuencia eran doblemente ignorados en Europa y en América. No obstante, eventualmente todos

estos latinoamericanos cosmopolitas y modernos retornaron y se integraron en los proyectos artísticos de corte nacionalista; su experiencia europea funcionó como sostén y lanzamiento.

Louise Noelle nos aporta otro estudio hemerográfico centrado en *Arquitectura/México*, destacada revista fundada y dirigida por el arquitecto Mario Pani, que de 1938 a 1978 generó 119 números. La autora examina la presencia de edificaciones, arquitectos y arquitectos-ensayistas de varios países de Latinoamérica, además de México. Como parte de su análisis historiográfico, Noelle coincide con Ramón Gutiérrez en que las revistas constituyen la fuente documental más relevante para poder analizar y comprender la arquitectura del siglo XX; enfatiza la importancia de considerar no sólo datos referentes a fechas y periodicidad, sino la propuesta editorial de cada casa editora. Entre otros elementos, ella detecta los años, los números de las revistas y el contexto en que adquirieron mayor o menor importancia los temas de arquitectura sudamericana, los cuales fueron abordados de distintas maneras al paso del tiempo, sea como notas y noticias sobre obras, bienales y congresos de arquitectura; como reseñas de construcciones y de libros y revistas; como presentación extensa de las principales edificaciones y los proyectos arquitectónicos llevados a cabo en países como Brasil y Venezuela, que protagonizan la visión latinoamericana de la revista. Louise Noelle subraya el valor documental de *Arquitectura/México* debido a que en sus páginas se encuentra registrado el quehacer arquitectónico de cuatro décadas cruciales y porque aporta claves para entender el fenómeno de la integración plástica en la arquitectura.

En "*Terra em transe*: una perspectiva barroca" Rita Eder examina algunas miradas cinematográficas experimentales que en la década de 1960 privilegiaron la discontinuidad en las narrativas y abordaron las crisis en las estructuras sociales. Pone el acento en la película *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha y establece vínculos con obras como *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais y la pintura decimonónica *Primera misa celebrada en Brasil* de Victor Meirelles. Además de cineasta, el brasileño Glauber Rocha fue un crítico de cine y teórico del Cinema Novo; publicó varios manifiestos en los que toca el colonialismo externo e interno en América Latina, un asunto que incidió en su cine. Su propuesta, señala Eder, explora en la visualidad y la ruptura de la secuencia entre las imágenes para plantear preguntas sobre lo real y la temporalidad; es así que en *Terra em transe*, cuyo personaje principal se llama Porfirio Díaz, el director presenta tomas desde cualquier punto de una circunferencia en lugar del tradicional encuadre sobre una línea u horizonte; propone un redescubrimiento de la realidad latinoamericana desde una perspectiva compleja, barroca, en la que se insertan diversos géneros visuales y literarios. Para la autora constituyó un objeto de interés para este coloquio la voluntad del cineasta de hacer una

obra, con un lenguaje innovador, sobre las condiciones políticas, sociales, económicas, estéticas e históricas de Latinoamérica.

Georges Roque plantea que el arte abstracto constituye un reto para caracterizar el arte latinoamericano, porque desplaza y trasciende los valores nacionales presentes en muchas obras figurativas. No obstante, no considera lo abstracto como una expresión desarraigada o un lenguaje universal y, por ello, pondera la legitimidad del arte abstracto producido en y desde América Latina. En "El arte abstracto: una manera de reflexionar sobre la idea de arte latinoamericano" el autor recalca que su interés en el tema es teórico y metodológico; explora asuntos como la relación entre arte latinoamericano y artistas latinoamericanos, las relaciones con la hegemonía europea y con el arte estadounidense, las fuentes prehispánicas del arte abstracto y el mestizaje. Roque pone en relieve que los criterios nacionalistas, geográficos y temáticos para caracterizar el arte latinoamericano no son suficientes para determinar si su obra pertenece o no al arte latinoamericano y oportunamente subraya la labor del historiador del arte en la construcción de categorías, al descubrir continuidades a partir de las discontinuidades. Opuesto a esencialismos, propone que el arte latinoamericano compone una categoría que se distingue gracias a una red de cadenas de cooperación que incluye no sólo artistas, sino también revistas, museos que organizan exposiciones, curadores, centros de investigación, universidades, coleccionistas, fundaciones y críticos.

En "Diversidad ofuscada: el estudio del arte rupestre en la construcción de una historia del arte indígena en América Latina" los autores Fernando Berrojalbiz, Félix A. Lerma y Marie-Areti Hers consideran que un modo de avanzar en una nueva historia del arte en América Latina que rompa con modelos tradicionales consiste en estudiar el arte rupestre, el cual, desde su óptica, ha sido marginado de las historias oficiales. Lo distinguen como un campo propicio para revelar la diversidad, antigua y actual de América Latina. Refieren algunos ejemplos y rasgos generales de la plástica rupestre desde las perspectivas de la antropología del arte y la arqueología, así como de la corriente de estudios poscoloniales.

"De lo homogéneo a lo discontinuo: el dilema de las historias nacionales" es el segundo conjunto temático del libro. Tiene como base el cuestionamiento a las historias de arte nacionales debido a su recurrente mistificación del pasado y el establecimiento de continuidades que construyen discursos hegemónicos artificialmente homogeneizadores.

El primer texto se ocupa de Argentina; en su relectura crítica sobre los inicios de la historiografía artística de ese país, Sandra M. Szir destaca la figura de Alejo B. González Garaño, un historiador, coleccionista y bibliófilo nacido en el último cuarto del siglo XIX. Para la autora, González Garaño expandió el canon de artistas decimonónicos e incluyó objetos

antes considerados marginales, como las estampas litográficas; en sus escritos y exposiciones difundió especialmente obras costumbristas y vistas panorámicas producidas por artistas viajeros o nativos de los siglos XVIII y XIX que inscribió en una categoría que llamó "iconografía nacional". La calidad artística podía estar ausente, pero González Garaño resaltó su valor documental como "fieles imágenes" de lo visto por sus autores. Szir ubica esta producción en la aspiración institucional del Estado para fortalecer la conciencia e identidad nacional y, de otra parte, con base en nuevas interpretaciones de corpus semejantes, señala que ese "fidedigno" imaginario nacionalista respondía a formatos estandarizados de representaciones visuales diseñados en Europa para un consumo cultural, político e ideológico globalizado, pero en su mayor parte europeo, de ahí el título de su contribución: "Alejo González Garaño. Políticas de la ficción nacional en la conformación de categorías en la historiografía artística argentina".

En "Imágenes para la construcción de la Patria. Murales en edificios públicos en la Argentina en la década de 1930" Cecilia Belej tiene como objetivo analizar los murales producidos por un colectivo de artistas argentinos, entre los que destaca Alfredo Guido, quien recibió la mayoría de los contratos estatales para decorar los edificios construidos por la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. La autora señala que éstos han sido poco estudiados por la historiografía del arte debido a que el muralismo suele asociarse con un arte político de izquierda, sin embargo, si se atiende el desarrollo local, el análisis de estos "paneles decorativos" permite establecer cuáles fueron los relatos visuales que eligió un Estado conservador, entre otros comitentes, sobre todo para sedes de ministerios y museos en la ciudad de Buenos Aires. En los espacios públicos se plasmó un repertorio que remitía a los hitos de la historia nacional, las alegorías de la Nación, así como a las actividades productivas, en especial las agropecuarias. Belej expone el contexto crítico de transformación económica y social de la Argentina que dio lugar a un Estado más intervencionista; asimismo, identifica en los murales la influencia de David Alfaro Siqueiros y, con mayor fuerza, la del modelo estadounidense del New Deal con un carácter político menos radical.

Un acercamiento a la historia nacional de Cuba es ofrecido por Nahela Hechavarría Pouymiró en "La imagen del poder (o el poder de la imagen): fotografía cubana en el siglo XX". La autora reflexiona en la imagen como construcción, representación, memoria, espacio de futuro y de cambio, y constata cómo la fotografía puede, desde un uso crítico, salvar del olvido y la desmemoria, a la par que servir a manipulaciones dentro del discurso político. Se interesa, según lo especifica, en la posición desde donde se hace la foto, ya sea desde el poder, frente o lateral a él, lo que implica una adecuación en la recepción del mensaje. Con puntualidad la autora revela

vínculos entre sucesos clave de la historia moderna de Cuba con cambios en la fotografía, en un recorrido que inicia en la década de 1840, cuando comienza esta expresión artística en el país caribeño. Desde la Guerra de Independencia de la Corona española a finales del siglo XIX y la inmediata intervención estadounidense, hasta la crisis de los balseros en 1994, Nahela Hechavarría explica la paulatina democratización de la fotografía, su progresivo interés documental, la crítica a los detentadores del poder neocolonial, la importancia de los álbumes de familia para documentar a los desplazados del régimen revolucionario, las prácticas autorales en el ensayo fotográfico en los años de 1980, el destierro de la fotografía en los periódicos a causa de la crisis en la siguiente década; hacia la conclusión de un sustancioso relato histórico, destaca los nuevos espacios de la fotografía en galerías, así como "una fotografía que buscaba al hombre, no al héroe".

Por su parte, Josefina de la Maza Chevesich atiende la continuidad ideológico-visual impuesta por el régimen de Augusto Pinochet. Su texto se titula "Historias homogéneas, críticas discontinuas: la historia del arte chilena en tiempos de dictadura". Desde su perspectiva, se trata de una continuidad que no ha sido desarticulada hasta el día de hoy, y que presenta algunos aspectos de la historia del arte producida en Chile durante la segunda mitad del siglo XX que han determinado el estudio del arte del siglo XIX. En esta historia del arte detecta una tendencia a la fosilización y naturalización de los discursos, la apropiación de la pintura decimonónica por parte de la dictadura, el papel de bisagra de la categoría de lo "nacional", la respuesta crítica de artistas y teóricos del arte contrarios al régimen militar y cierto tipo de comprensión del arte del siglo XIX durante la transición a la democracia. Estos rasgos se cristalizaron en la década de 1980, cuando intelectuales e historiadores del arte vinculados al régimen sentaron las bases de un relato historiográfico institucional, definieron un canon basado en héroes patrios y escenas "nacionales" y estrecharon relaciones entre arte, instituciones públicas y poder militar. De la Maza Chevesich propone que el discurso de lo nacional consolidado durante esa década ha permeado de tal manera a la historia del arte en Chile que, aun teniendo consciencia del destino crítico de la pintura del siglo XIX, los chilenos han borrado la densidad política, social y económica de este arte por su pertenencia a la nación; aquí "lo nacional" es la única variable de estudio posible y lo "chileno" significa lo mismo para todos, construyendo un relato hegemónico, ahistórico y lineal del que resulta difícil desmarcarse. Con base en una crítica fundamentada y penetrante, este trabajo establece la necesidad de nuevas rutas de investigación histórica artística de las obras del siglo XIX y de la dictadura, así como la preservación de ese patrimonio cultural.

Respecto a la interrogante formulada en este coloquio sobre la continuidad o discontinuidad de las historias del arte en America Latina, Luiz

Renato Martins presenta una respuesta para el caso de Brasil en "Forma-libre: modo brasileño de abstracción o el malestar en la historia". En su opinión, es preciso recurrir al modelo de reflexión relativo a la literatura y a sus nexos con otras cuestiones nacionales y, especialmente, al discurso arquitectónico y urbanístico de Brasilia, una ciudad proyectada entre 1956 y 1960 para ser la capital del país y que parte de una ambición sistemática por sintetizar la visualidad brasileña. El autor opta por este camino porque afirma que Brasil no dispone de la historia del arte como disciplina institucionalizada ni como un sistema crítico-reflexivo debido al predominio de los estudios monográficos que examinan un movimiento artístico o que privilegian meramente a los autores. Acerca del proyecto de Brasilia, dice que en su plan urbanístico y edificios-monumentos hay una narrativa que engloba el pasado colonial, así como el origen y la naturaleza del arte moderno brasileño; el corolario de tal entramado discursivo es la *forma-libre*, engendrada en la arquitectura de Oscar Niemeyer para el complejo de edificaciones de la Pampulha (Minas Gerais) en 1940-1942. Dicha modalidad arquitectónica enseguida obtuvo reconocimiento internacional hacia la moderna brasileña. Para Martins, la *forma-libre* es la expresión objetivada de lo que puede denominarse "propensión brasileña al formalismo" y en su texto pretende responder ¿de dónde proviene esa tendencia? y ¿en qué experiencia histórico-social se basa?

En un coloquio sobre América Latina Ninel Valderrama Negrón rompe los esquemas geográficos hacia un área tan distante como Filipinas y propone un análisis regional en el que el término de Hispanoamérica se vincula con el de Hispanoasia debido a la compenetración de códigos de imágenes que hubo entre ambas áreas continentales. "El pacto y la traición como imágenes fundacionales en México y Filipinas" parte del análisis acucioso de una pintura de historia decimonónica filipina que narra un hecho fundacional de la conquista de esa nación en la época del auge de expansión del imperio español. En el cuadro *El pacto de sangre* de Juan Luna se ve la alianza entre el conquistador Miguel López de Legazpi y Rajah Sikatuna, rey moro de Bohol; no obstante, subraya Valderrama, la imagen es ambigua. En tal sentido, la ponencia plantea que los actos políticos del pacto y de la traición pueden ser mejor concebidos como ideas concatenadas, dado que ambas figuras son necesarias para entender la noción buscada; en dicha representación, apunta la autora, sólo los atributos específicos diferencian un pacto de una traición. Como parte de su potencial, la misma pintura fue parte integral de una narrativa que primero sustentaba a un gobierno colonial y luego se transformó en un hito nacionalista en la independencia filipina: la solución plástica que le dio el pintor pareció apelar más al preludio de una traición y el acto político del pacto de sangre se reformuló como un hito de venganza contra la dominación española.

En otro trabajo, Adriana Ortega Orozco destaca que la idea nacionalista de continuidad del arte de México fue consolidada durante la segunda mitad del siglo XX en el ámbito curatorial, como parte de una tradición de exposiciones itinerantes presentadas en el extranjero. "En busca de la génesis del paradigma Fernando Gamboa: la cristalización de un discurso de la continuidad del arte mexicano" es el título de su trabajo donde resalta algunos rasgos del quehacer de Gamboa que, tal como ella misma lo indica, ya han sido discutidos en parte por Ana Garduño y Carlos Molina. La autora aborda las razones y circunstancias en las cuales el famoso museógrafo retomó un modelo de organización cronológica para exposiciones como la de Arte Mexicano del Precolombino hasta Nuestros Días presentada en París, Londres y Estocolmo entre 1952 y 1953. En su discurso se acentuaban las elipsis entre el presente y el pasado para glorificar a la nación, aunque el énfasis estaba puesto en el arte contemporáneo, principalmente en el de Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo. Desde la perspectiva de Gamboa la inclusión de piezas de arte prehispánico y popular ayudaría a la comprensión y el enaltecimiento del arte moderno de México, al exhibir la inspiración de los artistas en raíces consideradas como originalmente mexicanas. En la persecución de estos objetivos, la narrativa museográfica imponía el valor estético y se distanciaba de criterios históricos, arqueológicos y etnográficos.

"Dialécticas del espejo: Zapata, una imagen transnacional" es la interesante contribución de Luis Vargas-Santiago, quien propone una revisión crítica del arte mexicano más allá de definiciones geográficas y nacionalistas. Entre sus objetivos están analizar y contextualizar, desde la especificidad de un icono revolucionario, la migración de una visualidad mexicana a los Estados Unidos, sus transformaciones visuales y, sobre todo, sus reformulaciones identitarias y usos sociales; asimismo, busca promover que los estudios artísticos desde México incorporen las producciones chicanas y de los latinos en el vecino país del norte como parte integral de su discusión. Vargas-Santiago enuncia hipótesis sobre el incómodo lugar de la identidad mexicoamericana, sin cabida en la cultura estadounidense ni en la mexicana. Utiliza el concepto de Greater Mexico —el espacio cultural transnacional que comprende los territorios estadounidenses con una significativa presencia de poblaciones mexicoamericanas— y enfatiza la dimensión más política de la cultura chicana, cuya lucha por los derechos civiles ha subvertido y reinventado símbolos políticos, católicos e históricos para formar una nueva iconografía y un estilo denominado *rasquachismo*. La analogía del reflejo en el espejo le resulta útil para evaluar la intrincada relación entre la iconografía del arte mexicano y su diáspora a los Estados Unidos y dar muestras de obras de arte con una vital sensibilidad bicultural.

El tercer y último conjunto temático de libro se titula "Escritura y narración". En la convocatoria del coloquio se planteó que la idea móvil

de la historia produce metodologías inversas en términos de lo particular y lo general, y ha estimulado la presencia de diversos géneros discursivos que surgen a partir de una comunicación cultural compleja, principalmente escrita, y que en su proceso de formación absorben y reelaboran la comunicación discursiva inmediata. En tal orden de ideas, la escritura de la historia del arte puede leerse como una práctica de heteroglosia en la cual confluyen diversos discursos como el antropológico, el literario, el cientificista o el testimonial. De modo que se lanzó la pregunta: ¿en qué medida estas narrativas han modificado la articulación de la Historia del Arte con otras disciplinas? En esta sección encontramos tres capítulos.

En "Oratoria plástica. Proceso e implicaciones para la escritura de *No hay más ruta que la nuestra* de David Alfaro Siqueiros" Natalia de la Rosa de la Rosa revela los antecedentes y el proceso de realización del tratado *No hay más ruta que la nuestra: importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, publicado en 1945. Entre sus precedentes destaca el proyecto mural *Muerte al invasor* que Siqueiros llevó a cabo en 1941 y 1942, en la Escuela México de Chillán, Chile, donada por el gobierno mexicano. De la Rosa lo examina acuciosamente y señala que en su efecto compositivo el artista logró la independencia de las figuras de modo que activaban su acción por medio del espectador, bajo un sistema cinematográfico de simultaneidad de las formas en un espacio multiangular efectivamente construido. Ante el éxito obtenido con el mural, Siqueiros decidió difundir su método y convertirlo en un tratado plástico. De la Rosa igualmente expone las ideas del pintor en cierta correspondencia epistolar con su amigo Pablo Neruda.

En el contexto de la reactualización del debate teórico sobre la posible unidad de las producciones de arte latinoamericanas, desde finales de la década de 1980, Gabriela A. Piñero analiza la obra de Luis Camnitzer, quien planteó la idea de la "América Latina" como una categoría artística con su propia unidad y genealogía. Este artista, crítico e historiador del arte —autor, entre otras obras de *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation* (2007)—, pretendía sostener un destino común para las artes del continente, combatir cierta tradición eurocéntrica de historia del arte y negociar una nueva visibilidad en el escenario global para el llamado "arte latinoamericano". La autora nos revela que la producción plástica de Camnitzer participa de modo ambivalente en su programa, pues en ocasiones se atiene al imperativo "latinoamericanista", y en otras lo subvierte y fricciona. Al avanzar en el análisis historiográfico y, en relación con una tradición de escritura mayor de crítica e historia del arte que ha orientado el estatuto de las artes en Latinoamérica, Piñero resalta algunos problemas que acarrea la construcción de Camnitzer. Cuestiona la conversión de una categoría principalmente geográfica, cultural y política en una categoría

artística y expone que esta conversión se cristaliza en nuevos estereotipos, en lo particular que, bajo una única definición, todo el arte latinoamericano se considere como un espacio de militancia política y sólo un vehículo para la transformación social. A partir de la obra gráfica de Camnitzer, Gabriela Piñero subraya que el arte se vuelve falsamente inoperativo al cambiar la situación social y, asimismo, pondera la modalidad de historia del arte establecida por Didi-Huberman, en la que el arte mismo se resiste a lo legible e inteligible. "Tradiciones de escritura. Teoría del arte y América Latina en la producción de Luis Camnitzer" es el título de este capítulo.

El epílogo de las memorias del coloquio es un texto de carácter filosófico de Dario G. Steimberg, "El monstruo en escena. Escritura, informidad y política (a partir de *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza)". *El desierto y su semilla* es una novela publicada en 1998, su autor es un profesor, periodista cultural, crítico de arte y traductor argentino. Narra el periplo de un muchacho que acompaña a un monstruo: su madre, quien ha sufrido un ataque con ácido y vive a partir de allí una continua transformación de su fisonomía. Steimberg identifica que Baron Biza se permite construir un narrador que echa mano de diversos géneros discursivos y se dedica a teorizar sobre los cambios en las facciones del monstruo como un crítico de arte, así como a retratar ciudades italianas como un cronista e inventar para los personajes voces extrañas como un traductor. Con base en Georges Bataille e Yve-Alain Bois, el autor anota que la primera característica que atribuye al "monstruo" refiere a una existencia cuyo devenir nos enfrenta la desclasificación de nuestros mapas mentales. Y en adelante, explora en las posibilidades de un narrador frente a un proceso de desclasificación continuo para el que es necesario intentar una apuesta diferente. Steimberg menciona que la figuración de una relación entre una historia familiar y una historia nacional en la novela de Baron Biza es explicitada, por ejemplo, en el paralelismo entre el cuerpo de la protagonista y el cadáver de Eva Perón. El problema de lo monstruoso como característico de lo argentino es extendido por Steimberg a lo latinoamericano y reflexiona si lo monstruoso y lo latinoamericano constituye una metáfora. Retoma a Roberto Fernández Retamar, autor de una especie de historia conceptual del continente para plantear que el "mestizaje" puede ser entendido en relación con lo que aquí propone como característica fundamental del monstruo.

Hemos hecho un sucinto recorrido apenas por una porción de los contenidos de este libro. Como ha podido notarse, ofrece una variedad amplia de temas y enfoques que abarcan varios países; con sagacidad y rigor los autores revelan enlaces y fracturas, continuidades y discontinuidades en los relatos históricos. Con la edición de estas memorias esperamos provocar, a su vez, nuevas reflexiones sobre la Historia del Arte y las historias del arte en América Latina.

I. FICCIONES GEOGRÁFICAS E HISTORIOGRÁFICAS: DE LO ANTOLÓGICO A LOS ESTUDIOS COMPARATIVOS

MONTAJE E INTERRUPCIÓN: EL MOVIMIENTO DE LA ESCRITURA EN LA HISTORIA DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA

María Soledad García Maidana[1]
Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia

El arte en Latinoamérica surge como una de las herencias de la Ilustración europea o, contrariamente, es el resultado de una interminable búsqueda por las raíces autóctonas de una cultura continental. Arriesgadas y simplificadoras, ambas afirmaciones señalan los polos de una tensión en el relato historiográfico. La primera de éstas define un nodo de tensión que abre el capítulo de una historia del arte marcada por el retraso con respecto a la "actualidad" estilística europea. La segunda afirmación tensiona el relato y se ubica en el extremo opuesto, inaugura entonces el capítulo de la historia del arte "latinoamericanista" que describe los procesos de emancipación del arte continental del dictado europeo o estadounidense. Tensionada entre estos dos polos irreconciliables, la historia del arte en América Latina se debate entre el internacionalismo o el nacionalismo, entre la actualización permanente de lo contemporáneo o en la vigencia de una cierta "resistencia"; en otras palabras, la historiografía del arte del continente oscila entre tensiones y oposiciones.

Comenzaré esta presentación con esta lógica de tensión entre dos puntos para luego abordar de manera sucinta la variación posible frente una tensión lineal y cómo esta variación permitiría articular otro tipo de escritura en la historia del arte. Las reflexiones siguientes son parte de mi proyecto de investigación en el marco del Doctorado en Filosofía en la Universidad de París 8; son, en consecuencia, una suerte de modelo conceptual desde el cual estoy leyendo un grupo de publicaciones puestas en circulación con el título general de "Historia del arte latinoamericano del siglo xx" entre los años 1970 y 2000.

[1] Estudiante del programa de Doctorado en Filosofía, Universidad de París 8 Vincennes-Saint Denis.

Retomemos por un momento la figura de tensión con la que abrí este texto. Esta figura describe dos puntos antagónicos que, sometidos a la fuerza de tensión, logran extenderse y ampliarse hacia sus polos opuestos. En este movimiento los dos puntos iniciales se ubican en los extremos de una línea recta, materializando así la dirección de esta tensión. En esta figura los extremos no se encuentran ni se anulan, configurando así el campo de tensión que recorre el espacio entre uno y otro punto. Evidentemente, ésta no es la única forma de representar la fuerza de tensión, pero es la que privilegiaremos para nuestra exposición.

La figura de la línea recta, esquemática pero rica en consecuencia, es igualmente utilizada por el discurso historiográfico positivista como forma de representación de la historia. La actualidad de esta figura nos permitirá conocer cuáles son los elementos que comparten cada extremo y cuáles son sus diferencias; y, aún más específicamente, qué sucede en el interior de cada polo de esta tensión. Ubicaremos en cada extremo dos modelos historiográficos: uno que nombraremos como de continuidades y otro que, por oposición, puede ser comprendido como de discontinuidades, pero que aquí lo nombraremos de "excepcionalidades" para poder distinguirlo de las reflexiones de Foucault. Dentro de cada uno de estos dos modelos situaremos, como una primera hipótesis de trabajo, la existencia de otras series de variaciones y tensiones no lineales que se suceden; en consecuencia, podemos interrogarnos sobre las características de un movimiento igualmente subordinado a una fuerza de tensión que no logra estabilizarse en una sola figura. El montaje y la interrupción —en tanto que conceptos— son las operaciones que nos permitirán ensayar una respuesta a esta pregunta. Sin embargo, antes de comenzar el andamiaje de una respuesta, propongo que detallemos brevemente algunas de las características de los modelos que hemos ubicado en los extremos de esta tensión.

De manera amplia y general, podríamos afirmar que cada modelo historiográfico intenta organizar una forma particular del ejercicio de la historia; una de aproximarse y de vincular los hechos históricos, los documentos, las obras de arte en la sucesión de un relato. Esta afirmación, aunque vaga, anuncia desde ya una primera precisión: existe un corte radical entre el historiador y los documentos, es decir, entre el tiempo siempre presente del historiador y el tiempo pasado, incluso mudo, de los documentos. Reconsideremos, entonces, nuestra primera afirmación: cada modelo historiográfico amplía o reduce la escisión entre el historiador y el pasado; así, los documentos, según la distancia abierta con el historiador, adquieren diferentes cualidades: como testigo del pasado, como útil de reconstrucción del tiempo, como encarnación de personajes históricos, como voz muda de los muertos, como caja de herramientas para la explicación histórica, etcétera.

> La historiografía separa en primer lugar su propio presente de un pasado, pero repite siempre el gesto de dividir. La cronología se compone de "periodos" (por ejemplo: edad media, historia moderna, historia contemporánea), entre los cuales se traza cada vez la decisión de ser otro o de no ser más lo que se ha sido hasta entonces (Renacimiento, Revolución). Por turno, cada tiempo "nuevo" ha dado lugar a un discurso que trata como "muerto" a todo lo que le precedía, pero que recibía un "pasado" ya marcado por rupturas anteriores.[2]

La apuesta de la historiografía es justamente construir alrededor de los documentos, de las fuentes históricas, los archivos y las obras de arte la legitimidad de esta división en el ejercicio del historiador. Ubicándose como una especie de garante de esta separación entre presente y pasado del relato histórico, la historiografía se condena a certificar la perennidad de los documentos y su correcta "verbalización" —una especie de vuelta a la vida mediante la escritura— en el trabajo del historiador.

Numerosos son los autores que frente a esta estandarización del "ejercicio" historiográfico han emprendido la tarea de señalar las apuestas y disposiciones conceptuales que implica una sucesión de operaciones. Michel de Certeau, Marc Bloch, Lucien Febvre y, después, la crítica historiográfica de la escuela de los Annales, así como la crítica historiográfica del estructuralismo y del posestructuralismo, son algunas de las propuestas más significativas que cuestionaron el ejercicio y la escritura de la historia. Si bien esta polémica se desarrolla con especial fuerza en el campo de la historiografía de la historia, está presente también el debate sobre la historiografía del arte. Así, los trabajos de Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, Fritz Saxl o, más ampliamente, de los historiadores del Instituto Warburg retomaron de manera dispar el legado de las reflexiones de Aby Warburg sobre el trabajo del historiador. Al igual que el trabajo de Pierre Francastel, el vínculo entre sociología e historia del arte bien puede ser leído en correlato con las discusiones dentro de la escuela de los Annales. Las correlaciones pueden multiplicarse y no en una sola dirección. Sin embargo, no pretendemos aquí tomar la vía de las filiaciones historiográficas buscando el contrapunto entre historiografía general e historiografía del arte. No se trata tampoco de hacer *tabula rasa* y suponer que nada en la historiografía del arte ha cambiado; operando por contraste, se trata de interrogarnos sobre la vigencia de unos modelos historiográficos, particularmente en el corpus de trabajo del presente proyecto, donde la discusión sobre esos modelos regresa de manera más o menos recurrente.

[2] Michel de Certeau, *La escritura de la historia* (México: Universidad Iberoamericana, 1993), 17.

Retomemos otra vez la figura inicial de este texto para modificarla nuevamente. Recordemos, así mismo, que habíamos ubicado en cada extremo un modelo historiográfico diferente. Agregaremos ahora, como una segunda hipótesis, que en cada polo hay otra tensión que describe la relación entre los documentos y el historiador; en otras palabras, esta tensión manifiesta la distancia que separa el presente de la tarea del historiador del pasado que se intenta reconstruir. Consideremos, en consecuencia, qué sucede en el interior de cada uno de estos polos.

El modelo de continuidades comprende el ensamble de documentos, fuentes y obras ligándolos entre sí por una ley de necesidad lógica. En otras palabras, la existencia de un punto A se resuelve por la emergencia de un punto B, en tanto el primero engendra y antecede las consecuencias del segundo. Con una explicación de causalidades o más francamente "positivista" la historia de continuidades debe subsumir toda singularidad en una organización secuencial del relato. Quizá la figura del puente que facilita el pasaje de un lado a otro bien podría corresponder a este modelo; sin embargo, sabemos que el relato de la historia continua no es reversible. El temor a esta reversibilidad del puente histórico lleva el nombre de anacronía. Mecanicista, determinista, cientificista, organicista, pragmatista, instrumentalista e incluso utopista, el modelo de continuidades aspira a formalizarse, es decir, a erigir una forma que se despliegue por sobre toda singularidad y logre cubrir la más basta superficie: la forma de lo homogéneo. La marcha de la historia —con toda su connotación militarista incluida— ni retrocede ni se prodiga en detalles. Ni un pasaje sobre las dificultades ni una descripción detallada de pequeños hechos, la marcha de la historia sólo puede avanzar allí empujada por la urgencia del progreso y del futuro.

El modelo de continuidades así caracterizado describe un campo muy amplio de la historiografía del arte que no se estrecha cuando leemos la historia del arte en América Latina. Los textos con los que trabajo en este proyecto son desparejos entre sí y su estatuto en cuanto textos específicamente "históricos", y en consecuencia "historiográficos", puede ser rápidamente puesto en cuestión. Una idea de pureza en las fuentes y en los documentos históricos puede desestimar prontamente este conjunto de textos "polvorientos" de la crítica de arte o de los catálogos de exposiciones. Trabajaré con esta impureza, con el carácter polvoroso de éstos que entremezclan debates, opiniones, juicios y teorías sobre el arte; de esto también está hecha la historia. Una última anotación es necesaria: quizá debido al carácter impuro de estos textos que se deslizan en varias direcciones y convocan diferentes discusiones, es que el objetivo de estas reflexiones está lejos de intentar catalogar a los autores según dos modelos. El desplazamiento de los textos entre uno y otro modelo

refleja la ambivalencia con que cada historiador, alternativamente, define una relación con la práctica artística en general y con la obra de arte en particular de la escritura de la historia del arte en América Latina. En este sentido, es necesario distinguir el estatuto de la obra de arte (de su reproducción) en un catálogo de exposición de aquel en el espacio expositivo. La perspectiva desde donde trabajaremos deja de lado la lectura del conjunto, más compleja y más extensa, de la exposición y el catálogo. En otras palabras, la pregunta aquí lanzada recae sobre el relato historiográfico de los catálogos (como así también sobre las publicaciones especializadas y de divulgación) y no sobre la construcción de un relato curatorial en la exposición. Es claro que podrá objetarse que el catálogo no es sino un registro de la exposición, ubicando ésta como una fuente primaria. Sin embargo, esta observación —que puede ser válida para otro tipo de trabajo— no encontrará aquí su lugar, porque nuestra apuesta busca desestabilizar la idea de una fuente de referencia.

La continuidad adquiere diferentes formas en el relato de la historia del arte en América Latina. Una de estas formas es la búsqueda por la filiación de los artistas y sus obras mediante el canon estilístico europeo. En este sentido, las herramientas del historiador del arte, como la periodización o la asignación estilística, permiten al historiador organizar el correlato del arte latinoamericano con el europeo. Se trata, en consecuencia, de una especie de continuidad por reflejo entre periodos diferentes, entre obras y artistas igualmente diferentes. La identificación de la correspondencia puede ser una de las operaciones en el trabajo de andamiaje del historiador, pero si esta herramienta se transforma en "motivo" historiográfico desde donde escribir la historia, entonces todo el ensamble debe constreñirse para poder fijar las correspondencias. A partir de esta figura de continuidad por reflejo abordaremos la lectura y el posterior análisis del libro *Arte latinoamericano del siglo XX* de Edward Lucie-Smith.[3]

Una de las formas de continuidad, quizás la más evidente de todas, es construir el relato histórico apoyado en una noción tradicional de cronología. Así, la cronología comprendida como sucesión paulatina y secuencial de un periodo, un movimiento, un estilo, coincide punto por punto con la linealidad de nuestra figura del comienzo. Rastrearemos, a partir de este indicio, el uso de la cronología como figura de continuidad en el catálogo de la exposición Arte en Iberoamérica, 1890-1980, de la historiadora y curadora de la muestra Dawn Ades. El mismo catálogo funcionará en esta lectura bajo los dos modelos historiográficos. Sujeto a la afirmación de una

[3] Edward Lucie-Smith, *Latin American Art of the 20th Century* (Nueva York: Thames and Hudson, 2005). [*Arte latinoamericano del siglo XX* (Barcelona: Destino, 1994). N.E.]

mirada cronológica sobre el arte en América Latina,[4] el catálogo se desliza, por momentos, hacia el modelo de excepcionalidades. Así, por ejemplo, los cuatro primeros capítulos organizan la apertura de la historia a partir de la traza cronológica de las batallas, los héroes y el desarrollo cultural. La segunda parte del catálogo gira bruscamente hacia el reconocimiento de nombres propios y movimientos estilísticos. Volveremos más adelante sobre algunas de las características del modelo de excepcionalidades.

Es claro que nuestra lectura está influida por Walter Benjamin y su crítica al positivismo histórico; persistiremos en esta dirección para pensar no sólo las alternativas de estos modelos, sino especialmente para situar la crítica a la historia no como un pasaje hacia una "mejor" forma de escritura, antes bien como desestabilizadora del relato.

El modelo de historia continua caracterizado rápidamente es en general la versión en negativo de aquel otro que hemos nombrado como modelo de excepcionalidades. La contracara no significa necesariamente la oposición, distinción que ha sido frecuentemente olvidada en los debates de los años sesenta y setenta. La continuidad y fluidez del relato parece interrumpirse para dar lugar a pequeños nudos que adquieren espesor y densidad al destacarse del fondo homogéneo. Sin embargo, el establecimiento de estos nudos de interés no se aleja de la pretensión, esta sí continuista, de cierto encadenamiento progresivo y secuencial. Dicho de otra manera, los puntos focales de una historia basada en el modelo de excepcionalidades no abandona la idea de una sucesión y, por lo tanto, la idea de un desarrollo paulatino de sus unidades de análisis. Nombramos este modelo como de excepcionalidades porque la forma canónica sobre la que se funda se apoya en la construcción y legitimación de la figura del "genio" o por medio del establecimiento de la biografía y, en consecuencia, de la figura del "héroe"; en efecto, la vida heroica y la genialidad incomprendidas resultan ser los motivos más recurrentes de una historia de excepcionalidades.

> Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las biografías de escritores, las entrevistas de revista, y hasta en la misma conciencia de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayor parte de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más

[4] Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica, 1820-1980: Palacio de Velázquez, 14 de diciembre de 1989-4 de marzo de 1990* (Madrid: Turner, 1990), 7.

o menos transparente de la acción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus "confidencias".[5]

Articulada "a saltos" que van de un nombre a otro, de un estilo a otro, de una obra maestra a otra para saltar entre las periodizaciones, el modelo de excepcionalidades se acerca a los postulados de la teoría rupturista en historiografía, deudora de las reflexiones de 1938 del filósofo Gaston Bachelard y su concepto de "ruptura epistemológica".[6] Apoyada en una epistemología rupturista, la historia de excepcionalidades dibuja los eslabones de una cadena que sólo puede avanzar engranando los nombres a la maquinaria siempre victoriosa del progreso de la historia.

Continuista o excepcional, la historia así comprendida prefigura el caballo de Troya que se pasea por el discurso historiográfico; en su interior germina la idea de progreso como medio y destino de cada relato particular. Entre el antes y el después que caracterizaría el modelo de excepcionalidades, y la marcha constante y progresiva del modelo continuista, el discurso histórico se encuentra petrificado y dominado por la inercia de un avance constante. No hay otra lógica posible que la del progreso. Irreversible e incuestionable tanto una historia que dibuja líneas rectas o nudos, ella no vuelve su mirada hacia atrás sino para reivindicar su necesidad de avance constante. De allí la vigencia de la imagen de Walter Benjamin sobre el ángel de la historia. Frente a todo movimiento veloz, amplio y homogéneo, antepondremos la interrupción como argumento de una crítica historiográfica en la lectura de los textos de historia del arte latinoamericano. Es cierto que se podrá objetar que la interrupción es lo suficientemente próxima a una discontinuidad en el sentido dado por Foucault; o más aún, que una interrupción es un tipo particular de excepcionalidad. Aceptaremos de la anterior objeción la proximidad entre el concepto de discontinuidad e interrupción. En consecuencia, me detendré un momento para distinguir la interrupción de la discontinuidad y de la excepcionalidad.

Sabemos que Foucault dedicó parte de su trabajo filosófico a la reflexión sobre la historia, la historiografía y más precisamente sobre las formas de construcción de conocimiento en el discurso histórico. En *Arqueología del saber* (1969) trabaja especialmente los aspectos epistemológicos y metodológicos de una perspectiva crítica de la historia tomando como eje de reflexión la construcción de discursos. La discontinuidad en la perspectiva que nos ofrece el autor comprende tres niveles: en primer lugar, la discontinuidad es un posicionamiento del historiador que le permite

[5] Roland Barthes, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1994), 66.

[6] Véase Gaston Bachelard, *La formación del espíritu científico* (Buenos Aires: Argos, 1948).

distinguir los niveles posibles de análisis, los métodos apropiados y las periodizaciones más convenientes; en segundo lugar, la discontinuidad es el resultado de un proceso de descripción, y en último lugar, es un concepto que el trabajo del historiador no cesa de especificar cada vez. La historia convencional hace parte, según el autor, de una misma tradición historiográfica que cimenta su legitimidad en el valor del documento como elemento de reconstrucción del pasado. Por el contrario, y desde aquí se erige la propuesta del filósofo, la voluntad de reconocer lo discontinuo nos enfrenta a los problemas del documento; problemas relativos al estatuto que le otorgamos, a la sacralidad de los valores intrínsecos que éste ha adquirido con el tiempo. En otras palabras y parafraseando a Foucault, la historia que asume la complejidad de estos problemas tiende a la arqueología, a la descripción detallada del "monumento-documento".

Lo discontinuo, que anteriormente era un estorbo para el historiador y en consecuencia era suprimido del relato, pasa a ser considerado como herramienta conceptual en la construcción del discurso del historiador. Ahora bien, si aceptamos cierta proximidad conceptual entre discontinuidad e interrupción, es importante señalar el leve matiz que puede distanciarlas. La discontinuidad emprende como objetivo una crítica a la idea de la reconstrucción del pasado por parte de la historia; ella implica también una crítica a la utilización instrumental y funcional del documento en este trabajo de "reconstrucción". La interrupción comparte estos presupuestos. Sin embargo, la discontinuidad procede de una ruptura del orden continuo del discurso. Una o varias rupturas configuran unidades discretas. La discontinuidad es entonces un efecto de ruptura. La imagen de pequeñas líneas entrecortadas, que la percepción resuelve como una única línea recta, puede ser la paradoja que distancia la discontinuidad de la interrupción.

La interrupción no procede por rupturas, o mejor dicho, no exclusivamente. Interrumpir es en cierta medida alterar el orden y la sucesión que encadenan unos elementos con otros. Se interrumpe no para conformar nuevas series o nuevas unidades o nuevos cuadros, sino por el solo acto de experimentar con la inestabilidad. La interrupción no produce rupturas sino inestabilidades. Esta capacidad de desestabilizar anida en la crítica, de allí que sea necesario reactivar la inestabilidad y la interrupción en el discurso historiográfico para arribar a la crítica. Una interrupción busca desestabilizar y resquebrajar los cimientos de lo establecido. Pero la interrupción no es sólo el estremecimiento, también es una detención del movimiento dominado por la inercia: un movimiento que opera por impulsos para encadenar las palabras, las frases, las oraciones hasta llegar a su objetivo. Alterando el orden del discurso canónico la interrupción permite la emergencia de lo inesperado, de lo imprevisto pero también ella reconfigura

aquello que Rancière define, en el libro *Los nombres de la historia*, como "el ruido de la palabra de los que no tienen voz".[7]

La figura del comienzo de esta presentación, aquella que dibujaba dos polos sometidos a una fuerza de tensión, sólo puede ser descrita y sostenida como oposición si enfatizamos el carácter ficticio del tal oposición. Continuidad y excepcionalidad son la cara y cruz de una misma moneda: la del progreso en la historia. Sin embargo, dentro de cada modelo distinguimos otras oposiciones y tensiones binarias que describen la relación particular entre los documentos, las fuentes y las obras con el ejercicio histórico que cada uno de ellos prevé. Sobre esta tensión quisiéramos intervenir en tanto desequilibrando la relación establecida entre documentos y escritura de la historia, incluso entre el establecimiento del pasado y el presente que el historiador quiere reconstruir, es posible reconfigurar otra idea de historia.

La intermitencia de una interrupción puede ayudarnos a reconfigurar la figura de dos puntos sometidos a una tensión donde, por un lado, se encuentran los documentos mientras que, por otro, el historiador. Quisiéramos modificar la distancia que los separa no para aproximarlos sino para ensayar otras figuras a partir de la desestabilización de dicha tensión. En otras palabras, ensayaremos a partir de esta conceptualización a reconocer otras figuras, más allá de la línea recta o entrecortada. En principio, parece claro que cualquier alteración en la asignación de funciones a los documentos puede ser un primer gesto de interrupción. Así, por ejemplo, podemos considerar que el documento no testimonió otra cosa que la voluntad política y el valor (simbólico y material) que su institucionalización le ha otorgado como patrimonio:

> La Révolution crée l'archive au sens où nous l'entendons encore, c'est-à-dire le document trace d'un passé révolu, "une masse énorme de papier d'État […] périmée et […] mise à la libre disposition" (Fueter, 1919). Ces documents deviennent, par le nouveau regard porté sur le passé, éléments du patrimoine. C'est pour répondre à cette exigence patrimoniale qu'émerge progressivement la conception contemporaine des archives nationales.[8]

La anterior citación, que es válida para el "monumento-documento", puede ser extendida a las obras de arte, cartas de artistas, cuadernos de anotaciones, diarios de trabajo, a los artículos de la prensa especializada y de divulgación, y a tantos otros documentos-patrimonio de la historia del

[7] Jacques Rancière, *Los nombres de la historia: una poética del saber* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1993), 35.

[8] Christian Delacroix, François Dosse y Patrick Garcia, *Les courants historiques en France. XIXe - XXe siècle* (París: Gallimard, 2007), 127.

arte. No se trata, sin embargo, de negar la existencia de los documentos; por el contrario, es cuestión de ampliar, de extender, de explotar, la noción misma de archivo para multiplicar las fuentes que permitan la emergencia de otros puntos; se trata, en suma, de desestabilizar la jerarquización de una fuente primaria. Es cierto también que esta estrategia de multiplicación de fuentes y documentos puede caer rápidamente en la relativización. Si todo se transforma en fuente de la historia, entonces no habría historia. Sin embargo, el gesto que quisiéramos rescatar como interrupción, es aquel por el cual es posible alterar el orden jerárquico de la fuentes en la construcción de la historia. Con esta desestabilización toda una cadena de movimientos se sucede. La relación del historiador con sus objetos de estudios se estremece. Esto implica, evidentemente, la sucesión de gestos de interrupción para poder desestabilizar toda relación hasta volverla extraña "Porque toda investigación comienza por la inquietud y termina por el desequilibrio"[9] afirmaba Léon Chestov.

Frente a la intermitencia de la interrupción no es ya posible sostener una tensión lineal; los puntos de relación se han multiplicado y éstos reconfiguran a cada vez sus relaciones. Figuras de yuxtaposición, de frotamiento, de cabalgadura, de superposición, de entrelazamiento o bien de contigüidades, pueden aparecer y reconfigurar los vínculos entre todos los elementos; en reemplazo de la figura de dos puntos tensionados, propondremos la simultaneidad de múltiples puntos de tensión donde cada uno ejerce un campo de influencia singular.

Los ejemplos de escritura de este modelo son numerosos, especialmente (por no decir que exclusivamente) en literatura y en particular durante la última mitad del siglo pasado. Obras como *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Robbe-Grillet, la dramaturgia de Samuel Beckett, Michel Butor en *Mobile, étude pour une représentation des États-Unis* (1962), Maurice Blanchot en el libro *La escritura del desastre* o bien en *La entrevista infinita*, Jack Kerouac y su estilo *kickwriting*, Julio Cortazar y la estructura narrativa en *Rayuela*, o también la narración en carrusel de Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*, son algunos de los múltiples ejemplos que desde la literatura nos ofrecen otros movimientos posibles de escritura. Reconociendo las diferencias significativas entre estos autores, nos arriesgaremos a señalar que es el fragmento la forma literaria que mejor puede asir la inestabilidad que provoca la interrupción. Sin duda, fueron los autores del romanticismo alemán quienes asumieron la radicalidad del fragmento y sus consecuencias. Son *Los fragmentos del Athenaeum* de Friedrich Schlegel donde la apuesta por lo fragmentario renuncia a ser comprendido como un desprendimiento de la

[9] Léon Chestov, *Athènes et Jérusalem. Un essai de pholosophie religieuse*, trad. de Boris de Schloezer (París: Flammarion, 1967), 317.

totalidad, en otras palabras, es allí donde el fragmento reclama para sí no ser comprendido como una parte que testimonia una pérdida —aquella de la totalidad. El fragmento romántico es una unidad firme y cerrada sobre sí mismo, un erizo como lo caracterizó Schlegel en aquel escrito.

Sin duda el fragmento convoca y exige profundizar nuestra reflexión en torno a la nociones de sistema, totalidad, serie, continuidad, entre tantas otras. Insistiré aquí en considerar el fragmento como un tipo particular de unidad de trabajo resultante de interrupciones sucesivas a la linealidad de cualquier relato. Precisaré igualmente que el fragmento no es un desprendimiento o una porción aislada que remite incansablemente a la totalidad fracturada. Por el contrario, el fragmento expresa la interrupción y dibuja así los puntos de contacto por donde el relato se desarticula y se desmonta como continuidad. Los fragmentos reclaman nuestra atención no por su monumentalidad o por su documentalidad sino por su inestabilidad, por su precariedad. ¿Dónde establecer los límites de un fragmento? ¿Cómo no ceder a la voluntad arqueológica de reconstruir monumentos mediante vestigios-fragmentos? ¿Cómo restituir el valor del fragmento? Las preguntas podrían multiplicarse y las respuesta no serán sino tentativas. El montaje, como lo comprendió Benjamin, puede ser una de estas respuestas. El montaje se funda en una acción paradójica. Por un lado, configura una narración subsumiendo los fragmentos a una totalidad o a la ilusión de una linealidad en la narración. Por otra parte, y aquí radica la paradoja benjaminiana, el montaje no restituye los fragmentos a una totalidad o a una linealidad, sino que interviene sobre éstos para quebrar su continuidad. El montaje pone en evidencia el trabajo de construcción meticulosa y detallada que sostiene, como en un andamiaje, la aparente fluidez de la narración.

Interrumpiendo y fragmentando es posible desmontar las series, las secuencias posibles que cobija la tensión lineal. La fragmentación desmonta la ilusión de totalización del discurso historiográfico y sólo quebrando esta ilusión es posible activar la inestabilidad de la crítica que estremece lo establecido.

> Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Para los harapos, los desechos, esos no los quiero inventar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.[10]

De la estabilidad del discurso historiográfico a la inestabilidad explosiva de la interrupción, de las series y secuencias extensas a la multiplicación

[10] Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, ed. de Rolf Tiedemann, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (Madrid: Akal, 2005), 462.

de fragmentos, cada operación trabaja detenidamente en detallar las piezas de un montaje. Rondamos nuevamente las ideas de Benjamin; en realidad no nos hemos alejado de él haciendo este rodeo, gravitamos a su alrededor. El montaje sacude el orden y la familiaridad de los hechos fijos y estáticos. Nada es nuevo y, sin embargo, las cosas se nos presentan como la primera vez. No hay ilusiones sino la trama laboriosa estallada y dispersa de nuevos objetos que reclaman en el presente su derecho a estar aquí.

PARÍS, 1900-1914. PLATAFORMA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARTE HISPANOAMERICANO

María Isabel Baldasarre
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Altos Estudios Sociales-Universidad Nacional de San Martín, Argentina (CONICET, IDAES-UNSM)

Laura Malosetti Costa
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Altos Estudios Sociales-Universidad Nacional de San Martín, Universidad de Buenos Aires, Argentina (CONICET, IDAES-UNSM, UBA)

Y el ilustre crítico terminó diciendo
—Sí.… sí… la América española salvará tal vez la originalidad del mundo, la originalidad que en Europa muere entre academias y escuelas.
"Variedades y revista de revistas y periódicos", *El Nuevo Mercurio*, 1907

La india americana puede estar satisfecha de los hijos que envía á Europa, en su afán de conquista para vencer ó morir
Alejandro Sux, *La juventud intelectual de la América Hispana*, 1910

Una Cosmópolis estética, en este nuestro París tan amado y tan calumniado
Enrique Gómez Carrillo, *La Revista de América*, 1913

Si bien la idea actual de un "arte latinoamericano" se halla en discusión a partir del examen crítico de antologías construidas desde la lógica del mercado y museificación (sobre todo estadounidense), desde el siglo XIX hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial una comunidad de artistas viajeros a Europa (y fundamentalmente afincados en París) se definieron a sí mismos como hispanoamericanos o americanos latinos.

Por razones que fueron desde la política hasta las estrategias de supervivencia y de visibilidad en un medio de gran ebullición y altísima competencia, estos artistas construyeron redes, tertulias, discusiones y, sobre todo, se promocionaron a sí mismos como hispanoamericanos en las páginas de revistas publicadas en su mayoría en español en París y distribuidas en toda Latinoamérica. Entre ellas, *L'Amérique Latine* (1902-1904), *El Nuevo Mercurio* (1907), *Mundial* (1911-1914), *Revista de América* (1912-1914) y *Elegancias* (1911-1914).

En aquellas redacciones se armaron plataformas intercontinentales que en lo coyuntural buscaron promocionar colectivamente a los jóvenes que viajaban a Europa desde las naciones latinoamericanas. Sin embargo, su objetivo de más largo plazo apuntaba a los distintos escenarios nacionales, porque la mayoría de estos artistas tenía en mente el regreso desde un lugar de intervención crítico y modernizador. Es posible considerar a estos artistas como exponentes de aquellos "sujetos cosmopolitas" que define Gonzalo Aguilar: sin "una identidad fija y definida", sino como "una instancia móvil, operativa y disponible" que los distintos sujetos encarnan como estrategia para incorporarse, a la vez, a la modernidad y al arte universal.[1]

Ellos no fueron, sin embargo, simplemente a beber de lo que Europa tenía para darles, sino que también dejaron su impronta, unos de modo más duradero que otros, en la escena cultural parisina que encontraron a su paso. De hecho, no fueron meramente asimilados a la pléyade de artistas que entonces se congregaban en París, sino que ostentaron, en boca de otros y fundamentalmente en las suyas propias, el mote de "artistas latino-americanos" como una identidad maleable y laxa pero también distintiva. Quizá como una suerte de identidad sustituta que buscaba paliar esa situación de sujetos escindidos por la doble extranjería: en el exterior y en su propia patria.

En este sentido, hay que pensar qué inserción tuvieron ellos una vez que volvieron a sus países de origen, donde los proyectos concebidos en la Europa experimental de comienzos del siglo muchas veces tuvieron que ser revisados y readaptados para amoldarse a la escena encontrada al regreso. A su vez, "la estrategia modernista" del cosmopolitismo no fue suspendida por las vanguardias; en consecuencia, varios de los artistas que encontramos actuando en París en estos años hicieron propia esta renovación formal que se estaba gestando en Europa produciendo obras encuadradas en las corrientes de vanguardia pero que también presentaron variantes particulares.

En términos estéticos, las últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX fueron años de gran indefinición y experimentación. En las páginas de las revistas coexistieron diferentes estéticas en un arco que une el

[1] Gonzalo Aguilar, "La estética como laboratorio de la experiencia por venir", en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009), 10-11.

1. *Mundial Magazine*, vol. 1, núm. 2 (junio, 1911). Foto: © María Isabel Baldasarre.

simbolismo y el decadentismo con el cubismo emergente. Ángel Zárraga, Dr. Atl, Diego Rivera, Daniel Vázquez Díaz, Roberto Montenegro, Rogelio Yrurtia, Pedro Zonza Briano, Tito Salas, Pedro Blanes Viale fueron algunos de los artistas que se congregaron, por ejemplo, en las páginas de la revista *Mundial* (fig. 1). Muchas veces los intercambios artísticos que no hallaron terreno fértil en el continente de origen, separadas las capitales por barreras tanto geográficas como políticas y culturales, sí pudieron llevarse adelante en sede parisina.

Por otra parte, hubo artistas que no tuvieron alta visibilidad posterior pero que en ese momento resultaron fundamentales para activar y armar lazos de sociabilidad y promoción del grupo. Es el caso, en general, de los artistas que permanecieron en Europa, "desterritorializados" sin terminar de pertenecer a un escenario u otro, como los argentinos Diana Cid, Emilio Artigue o Roberto Ramaugé. También hubo maestros que catalizaron las búsquedas de estos hispanoamericanos, destaca el taller parisino de Hermen Anglada Camarasa. En esos tiempos la "vida de artista" que aprendía en París no era un dato accesorio, sino un componente decisivo en la definición de carreras que, en la mayoría de los casos, se realizarían en América.

Esta "vida de artista" se llevaba adelante primero en Montmartre y luego en Montparnasse, barrios aglutinadores de pintores, escultores, escritores y bohemios en general. Si bien la bibliografía tradicional sobre la bohemia parisina de inicios del siglo XX no señala, con excepción de Diego Rivera,[2] el lugar de los hispanoamericanos como participantes y activadores de esta sociabilidad de artistas,[3] un repaso por las fuentes de época —fundamentalmente por estas revistas que congregaron a los latinoamericanos en Europa— nos permite constatar que sí tuvieron una participación efectiva en ese transcurrir que incluía visitas a talleres y museos, charlas interminables en los cafés y *flaneurisme* por los bulevares. En el extremo opuesto de este razonamiento, quienes se ocupan de las trayectorias de artistas o escritores latinoamericanos en Europa señalan una "latinoamericanización de París" y postulan pensar a la Francia de entonces como una colonia cultural de otros países.[4] No nos situamos ni en un extremo ni en otro de estas posturas, proponemos rastrear las presencias de algunos de los principales artistas de Latinoamérica que entonces se encontraban en París y analizar el papel de las revistas en la formación de vínculos y en la promoción de sus carreras entre ellos durante esos años.

Si bien a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se intensificaron los viajes de artistas a la ciudad que se había instalado como la capital del arte moderno, no fueron los latinoamericanos muy numerosos en términos comparativos con el resto de los miles de jóvenes de muy diversas nacionalidades que poblaron por entonces los talleres y los circuitos de la bohemia. El viaje de estudios de un artista era largo, varios años asistiendo a academias y talleres libres; su sostenimiento requería o bien una fortuna familiar considerable o algún tipo de beca o subsidio. En este sentido, varios observadores agudos, como Rubén Darío y Eduardo Schiaffino, comentaron de manera lúcida e intencionada la diferencia radical entre la realidad de los americanos del norte y del sur respecto al aprendizaje del arte en Europa: mientras el Estado y los ricos mecenas neoyorquinos sostuvieron el viaje de miles de estudiantes estadounidenses por año, los latinoamericanos se contaron con los dedos de una mano y no era raro que se vieran abandonados a su suerte por cortarse inesperadamente los subsidios que recibían. Sin llegar a la situación de los estadounidenses, los artistas mexicanos fueron,

[2] Véanse Christina Burrus, "París como escuela", y Jaime Moreno Villareal "Montparnasse: de la utopía al monumento", en *Homenaje de los artistas de Montparnasse, los contemporáneos de Diego Rivera en la colección del Petit Palais* (México: Museo Dolores Olmedo Patiño, 1998), 148.

[3] Véase Jerrold Seigel, *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life 1830-1930* (Nueva York: Penguin, 1986).

[4] José Joaquín Blanco, "Tablada: París era otro siglo", *Diario de Campo*, suplemento 43 (mayo-junio, 2007): 10-23.

en ese aspecto, más "americanos del norte" que del sur: no compartieron ese triste destino sudamericano hasta los años previos a la crisis y caída del porfiriato en 1910. En este sentido, puede ser leída la importancia de la exposición de artistas mexicanos pensionados en Europa realizada en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México en 1906.[5]

La condición prevalente entre los latinoamericanos, tantas veces observada en las crónicas de otros intelectuales viajeros, llevó a Rubén Darío a escribir, a propósito de la ausencia de artistas latinoamericanos en el Salón de 1904 que: "sucede esta inaudita cosa que nunca me cansaré de repetir: nosotros, los que nos regodeamos de latinidad y de la Loba y de la herencia griega, nos preocupamos malhadadamente de nuestros artistas: y los yanquis, los de Porcópolis, los prácticos, los trusters, los bárbaros, protegen, ayudan prácticamente a sus artistas".[6]

Así y todo, ese mismo año de 1904 se organizó la primera exposición de artistas latinoamericanos que, aunque modesta, fue comentada en la revista *L'Amérique Latine,* órgano de la Agence de l'Amérique Latine desde 1902, y desde 1904 Organe Officiel de la Ligue de France et des Républiques Latino-Américaines. Su director-administrador era A. Loiseau-Bourcier, quien parece haber sido un empresario (o geólogo) vinculado al negocio de la minería en Chile y Argentina. A menudo él comentó y promovió en la revista el ónix verde argentino, por ejemplo, señalando las grandes construcciones que lo habían adoptado en París. La revista, publicada en francés, reproducía noticias sobre asuntos latinoamericanos aparecidas en otras publicaciones e incluyó regularmente artículos que daban cuenta de los artistas sudamericanos que exponían en el Salón, reproducían las reseñas y críticas sobre sus obras en otros medios o anunciaban la llegada y partida de los viajeros. Tal vez por el vínculo de su director con Chile, los artistas de esa nacionalidad tuvieron un lugar destacado en aquellas notas. En 1902 *L'Amérique Latine* dedicó varias entregas a reseñar la presencia de artistas sudamericanos en el Salón de ese año: la primera de ellas estuvo exclusivamente consagrada al chileno Juan Eduardo Harris, residente en París desde el comienzo de la década de 1890.[7] También Nicanor Plaza,

[5] Véase Fausto Ramírez, "De jardines y viajeros, magos y manolas: un ramillete modernista para el Museo Nacional de Arte", en *Cimientos. 65 años del* INBA. *Legados, donaciones y adquisiciones* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011), 80-91.

[6] Rubén Darío, "Los hispanoamericanos en el Salón de París", *La Nación* (8 de junio, 1904), reproducido en Laura Malosetti Costa, *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), 374 y ss.

[7] Anónimo, "Artistes Sud américains", *Le Bulletin de l'Agence de l'Amérique Latine*, año 1, núm. 65 (junio, 1902): s.p. La publicación fue mutando su nombre: hasta octubre de 1902 se llamó *Le Bulletin de l'Agence de l'Amérique Latine*, hasta agosto de 1903 se denominó *Journal de l'Amérique Latine* y luego, simplemente *L'Amérique Latine*.

Virginio Arias y Juan Francisco González tuvieron un lugar privilegiado en las páginas de esa publicación, y en particular los escultores (con largos comentarios sobre las piedras que usaban para sus obras).

Las primeras entregas de la revista incluyeron también comentarios críticos hacia la colonia sudamericana de París y de paso hacia los gobiernos de las naciones sudamericanas por no interesarse ni estimular la actividad de sus artistas:

> La colonie sud-américaine ne s'intéresse peut-être pas assez au mouvement artistique qui se dessine de plus en plus dans les Républiques Hispano-Américaines.
>
> La jeune Amérique nous montre des hommes d'Etat énergiques et souvent très forts, des diplomates d'une habileté consommée, des médecins célèbres, des avocats illustres, des savants, des inventeurs, etc., mais au point de vue artistique, il n'en est pas tout á fait de même, car on les compte les artistes sud américains. Cela est si vrai qu'à Rio, Buenos-Aires, Santiago, Lima un artiste est regardé un peu comme un phénomène étrange, qui s'est trompé de place, qui s'est donné a la fantaisie de naitre dans un pays que n'est pas fait pour lui, qui ne le comprendra pas et ses amis lui donnent comme premier conseil celui de partir bien vite pour l'Europe, de s'y perfectionner dans son art et quand le public Parisien aura déclaré qu'il possède réellement du talent, il arrivera à vendre ses tableaux et peut-être la fortune viendra-t-elle le récompenser de ses efforts, car il en faut à un artiste étranger pour percer à Paris.
>
> En Amérique, en s'occupe d'affaires, de finances, d'exportations, d'importations, d'élevage, on n'a pas le temps de faire de l'art.
>
> Ceci explique pourquoi les artistes Sud Américains que nous connaissons représentent une réelle valeur, car il leur a fallu une volonté de fer une énergie indomptable, la vocation, en un mot, pour surmonter tous les obstacles et parvenir à la notoriété.
>
> Les timides, les indécis, les trembleurs, ceux n'ayant pas la foi absolue ont vit renoncé à la carrière artistique.[8]

En esos primeros años del siglo éste continuó siendo el toque de distinción de los artistas sudamericanos en París: escasos y talentosos, resistentes a todo tipo de contratiempos, incomprendidos y en muchas ocasiones abandonados por sus gobiernos. Muchos de ellos concurrían al taller de Jean Paul Laurens: el venezolano Emilio Boggio, los chilenos Rafael Correa y Juan Eduardo Harris, la argentina María Obligado de Soto y Calvo, por

[8] Anónimo, "Une visite au Salon – Les artistes Sud américains", *Le Bulletin de l'Agence de l'Amérique Latine*, año 1, núm. 78 (junio, 1902): 2-5.

ejemplo. Una carrera paradigmática en este sentido, señalada por la revista, fue la del escultor mexicano Fidencio Nava, oriundo de Veracruz, de origen humilde y becado por el gobierno de México primero en la Ciudad de México y después en París, premiando así el largo esfuerzo de aquel joven talentoso por sostener con trabajo su vocación artística.[9]

Hubo otra tipología de artista sudamericano en el París finisecular: por ejemplo el peruano Alberto Lynch, quien se había instalado allí muchos años atrás y se había desempeñado durante largo tiempo como ilustrador, y mereció un largo y elogioso comentario. Tanto Lynch como el uruguayo U.M. Sumaran, el argentino Emilio Artigue, el brasileño Pierre-Louis Vauthier, la cubana Julienne Aubry, entre otros, fueron hijos de franceses o ingleses nacidos en Sudamérica que habían regresado con o sin sus familias a instalarse en Europa. En este sentido, es posible advertir una suerte de alianza entre el grupo de recién llegados y los que residían en París en forma permanente y que elegían identificarse como americanos del sur. Aquellos hijos de emigrantes regresados mantuvieron vivos los lazos no sólo con su lugar de origen sino, sobre todo, con un grupo de pertenencia y sociabilidad que les otorgaba una identidad colectiva en el complicado escenario del arte francés de entresiglos.

La primera Exposition Latino-Américain de Beaux Arts (Exposición Latinoamericana de Bellas Artes) en París se inauguró el 15 de noviembre de 1904 en los salones *de L'Amérique Latine*, 10 rue de Taitbout y fue anunciada casi a diario desde un mes antes en la revista. "Estos artistas, en su mayoría discípulos de la Escuela francesa —sostenía— hacen tangible la idea que flotaba desde hace largo tiempo, de reunir sus obras para sacar a luz su talento alimentado y desarrollado por la savia fecunda del arte francés".[10] La noticia parecía más bien un llamado a los artistas a exponer en un local que se anunciaba como "exiguo" (no podrían exhibirse más de cuatro obras por artista) y se informaba que la exposición de arte latinoamericano tendría lugar una vez al año. El comisario fue el chileno Pedro Reszka. En la primera nota se comunicaba que habían comprometido su asistencia José M. Vera y Vicente Gil (Venezuela), Herminio Arias Solís (Perú), Manuel A. Castilla y Francisca Cottin (Argentina) y Eugenio Damblans (Uruguay), además del chileno que, como se supo más tarde, comisariaba el evento. Cuatro días después *L'Amérique Latine* anunciaba que la exposición contaba ya con más del doble de expositores (Eduardo Harris, Marcial Plaza, Andrés Pérez Mujica, entre ellos). Día a día se

[9] Anónimo, "Une visite au Salon – Les artistes Sud américains", *Le Bulletin de l'Agence de l'Amérique Latine*, año 1, núm. 79 (julio, 1902): 2-4.

[10] Anónimo, "Exposition latino-américaine", *L'Amérique Latine*, año 3, núm. 704 (octubre, 1904): s.p.

publicaron artículos que daban cuenta del mayor número de participantes y declaraciones de entusiasmo por parte de la colonia hispanoamericana de París. El 31 de octubre la revista anunció que las familias que estaban transitoriamente ausentes de la ciudad viajarían especialmente para ir a la inauguración.

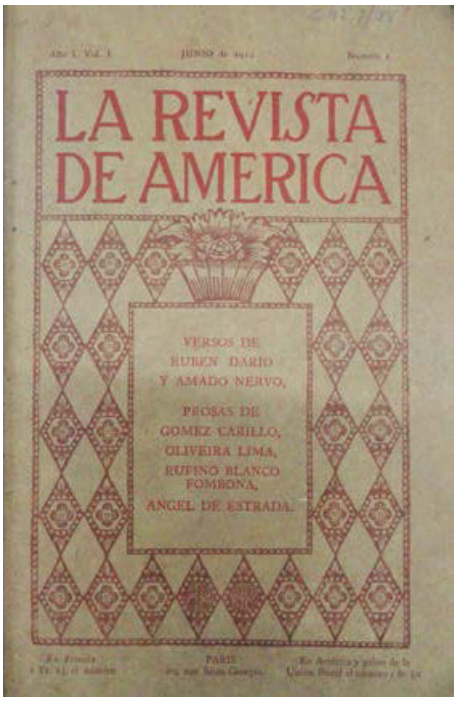
En el discurso de inauguración del *vernissage*, el secretario de la Ligue Latine de France et des Républiques Latino-Américaines, Louis Casabona, celebraba que las naciones latinoamericanas dejaran de ser conocidas sólo por sus "inmensas riquezas naturales" y sorprendente progreso material, para ofrecer una imagen de su "amor por lo bello" y sus progresos artísticos. Anunciaba, además, la inminente apertura de un museo de "productos latino-americanos" en París, cosa que, hasta donde sabemos, no ocurrió.[11]

Hubo una segunda exhibición de artistas latinoamericanos hasta 1907, y en esta ocasión incluyó cien obras.[12] En enero de ese año comenzó a publicarse en París *El Nuevo Mercurio*, dirigido por el poeta y diplomático guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, quien desde 1890 había colaborado con Rubén Darío en varios emprendimientos editoriales. Si bien la revista anunció que se ocuparía regularmente de temas de arte, los artículos no reflejaron una activa escena latinoamericana en París sino que más bien se limitaron a traducir algunas notas de la revista inglesa *The Studio* sobre artistas españoles (Joaquín Sorolla, Agustín Querol, entre ellos). También se publicó *in extenso* las compras que Eduardo Schiaffino había realizado en París para el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires el año anterior. Manuel Ugarte, Amado Nervo y otros poetas del modernismo latinoamericano colaboraron en esa revista de efímera existencia.

Hacia el final de la primera década del siglo XX, la figura de Rubén Darío, director de *Mundial Magazine* y *Elegancias*, funcionó como un catalizador importante. De publicación mensual, el primer número de *Mundial* apareció en mayo de 1911, pocos días antes de la renuncia de Porfirio Díaz a la presidencia de México después de treinta y cuatro años de gobierno. Durante los tres años de vida editorial de la revista, y pese a su evidente y marcado sesgo cosmopolita, es posible advertir en ella una importante presencia de artistas, poetas y escritores mexicanos todavía expectantes a la distancia sobre los turbulentos primeros años de la Revolución. También

[11] Anónimo, "Exposition Latino-Américaine de Beaux-Arts. Le vernissage", *L'Amérique Latine*, año 3, núm. 726 (noviembre, 1904): s.p.

[12] Entre otros, participaron de esta exposición: Pedro Reszka, Pedro Blanco, Juan Artigue, Romualdo Prati, Juan Téllez (español radicado en México), Roberto Lewis (panameño), Pelele (argentino), Herminio Arias Solís (peruano), Eugenio Damblans (uruguayo) y Alfredo Helsby (chileno).



2. *La Revista de América*, año 1, vol. 1 (junio, 1912). Foto: © María Isabel Baldasarre.

fue significativa la presencia de intelectuales y artistas argentinos: Rodolfo Franco, Próspero López Buchardo, Jorge Bermúdez, Roberto Ramaugé, Martín Malharro, el caricaturista Pelele, entre otros, aparecieron en sus páginas, a partir de sus obras y sus retratos tomados en sus talleres o en estudios fotográficos. El otro proyecto que Darío sostuvo hacia esos años en París, *Elegancias*, estuvo mucho más enfocado a ser una publicación entretenida y atractiva para señoritas y señoras. La moda fue una sección pregnante en la revista y el arte que apareció en sus páginas estuvo en menor o mayor grado cruzado por el género hacia el que se dirigía la publicación: era el realizado o consumido por mujeres.

La Revista de América (fig. 2) fue publicada entre 1912 y 1914 y dirigida por Francisco García Calderón, hijo de un presidente del Perú, filósofo y escritor, que también tuvo la aspiración de presentar en Europa "el esfuerzo intelectual de los países latinos de ultramar". Para ello, congregó en sus páginas a los mismos poetas, escritores y artistas que se daban cita en *Mundial*: Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo, Manuel Gálvez, Ventura García Calderón (hermano de Francisco), el Dr. Atl y el propio Darío. De hecho, el nombre de la publicación evocaba la temprana y efímera revista modernista que Darío había fundado en Buenos Aires junto con Ricardo Jaimes Freyre, en 1894, y que precisamente sostuvo un

discurso panamericanista.[13] Esta publicación no tuvo respecto del arte la pregnancia que encontramos en *Mundial*; sin embargo incluyó artículos importantes sobre el derrotero de los artistas latinoamericanos en París, firmados por el ya mencionado Enrique Gómez Carrillo.

El primer artículo relata el proceso que sufrió el escultor argentino Zonza Briano ante la censura del grupo monumental Creced y Multiplicaos en el salón de la Société Nationale des Beaux-Arts por considerarlo "inmoral". De hecho, Gómez Carrillo señaló cómo el proceso había resultado favorable para la fama de los artistas latinoamericanos en París: "El Prefecto de Policía de París acaba de hacer un gran favor al prestigio de la América Latina. Hasta hoy, en Europa, nadie había notado que existieran artistas sudamericanos. Gracias al Prefecto de Policía hoy ya lo saben".[14] En este sentido, en la crítica francesa aparecida con ocasión de este episodio, sorprendida por no encontrar abiertamente sexual la obra prohibida, resulta palpable la dificultad de clasificar y encuadrar al artista con la América hispana o latina, geografía que evidentemente no venía a la mente del articulista: "C'est que cet artiste de vignt ans, Argentin de nation, un peu Italien, un peu Grec, voire un peu Français d'origine".[15]

Ante este estado de cosas, Gómez Carrillo aprovechó para proponer el tópico de los latinoamericanos como responsables de la renovación artística de una Francia en decadencia: "en las exposiciones como las de París, llenas de cisnes galantes que resbalan entre muslos de ninfas y de faunos risueños que acarician los senos de las más picarescas dríadas, una obra como ésta, seria, fuerte, noble no sólo no habría podido parecer indecente, sino que hasta habría tenido un carácter moral".[16] Con motivo del escándalo, sus camaradas y compatriotas se reunieron y ofrecieron un banquete para respaldar al argentino: los lazos se reforzaban así ante la adversidad.

El segundo artículo sobre arte firmado por Gómez Carrillo es aún más importante porque analiza el lugar, en Europa y en América, del arte de los hispanoamericanos que predominaban entre los "bohemios autóctonos" de Montparnasse.[17] El escritor era consciente de la identificación de los sudamericanos con rastacueros y en sus antípodas ubica a sus compatriotas

[13] Véase Adela Pineda Franco, "Con Rubén Darío en Buenos Aires: el caso de la *Revista de América*", en *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México. Las revistas literarias y el modernismo* (Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006), 22-40.

[14] Enrique Gómez Carrillo, "Un escultor argentino. Zonza Briano", *La Revista de América*, año 1, vol. 1 (junio, 1912): 7.

[15] Ernest La Jeunesse, "Un sculpteur. Zonza Briano", *La Semaine Politique et Llittéraire de Paris* (25 de agosto, 1912), 3-4.

[16] Gómez Carrillo, "Un escultor argentino…": 8-9.

[17] Enrique Gómez Carrillo, "Artistas hispanoamericanos de París", *La Revista de América*, año 2, vol. 1 (enero-abril, 1913): 61-71.

artistas: "Todo lo que tiene uno de odioso, lo tiene el otro de encantador".[18] Introducido por el pintor venezolano Tito Salas, recorre los talleres de Montparnasse para verificar la ignorancia de los países de origen respecto de sus artistas: "Pero América no los conoce. América cuando desea un monumento para perpetuar una de sus glorias, lo pide á un mercader italiano: América cuando compra un cuadro, lo escoge en una exposición francesa. En cuanto a sus artistas tienen que buscar en Europa misma sus mercados para no morirse a hambre".[19] Esta "doble extranjería" de la que hablábamos al comienzo del artículo era evidente para sus protagonistas doblemente ignorados en Europa y en América.

Sobre Roberto Montenegro,[20] entonces integrante del círculo de Anglada Camarasa, Gómez Carrillo sostiene: "¿Cree usted que las millonarias de su tierra le piden que les haga un retrato? No señor. Su clientela es rusa, yanqui, francesa, cualquier cosa en suma, pero hispanoamericana, eso jamás. Nuestra gente necesita encomendar su imagen á un Jacques Blanche o a un Boldini". La solución a este problema, en el espíritu del arielismo de José Enrique Rodó, se encontraba en los Estados Unidos "—Yo le aconsejo que se vaya á los Estados Unidos", sostenía Salas. Y retomaba Gómez Carrillo: "El consejo es bueno desde un punto de vista práctico. Porque por un fenómeno raro, el patriotismo artístico que la América española no tiene, lo han convertido los yanquis en un patriotismo continental". Algo similar le ocurrió al propio Tito Salas, exitoso entre coleccionistas ingleses y franceses; el pintor reconocía, otorgando un ejemplo vívido de esa legitimación entre la "sociedad de los artistas" tan analizada por Pierre Bourdieu, que: "a mí me quieren los únicos que me interesan, que son nuestros intelectuales".[21] Sin embargo, sus palabras deben ser matizadas a la luz de algunos (e importantes) encargos efectivamente hechos por su país de origen como *La apoteosis de Bolívar* tríptico encargado por el gobierno de Venezuela.[22]

La misma necesidad de adaptar comercialmente la producción artística a los requerimientos de la vida práctica era compartida por escritores y pintores latinoamericanos en Europa, quizá con la excepción de Ángel

[18] Gómez Carrillo, "Artistas hispanoamericanos…": 62.

[19] Gómez Carrillo, "Artistas hispanoamericanos…": 62, 63.

[20] Roberto Montenegro, había sido compañero de Rivera y Zárraga en la Academia de San Carlos. Primo hermano de Amado Nervo, quien lo había introducido en su círculo intelectual, había tenido una primera estadía en París entre 1906 y 1910 pensionado por la Escuela Nacional de Bellas Artes, un intermedio de dos años en México, para luego regresar a Europa en 1912.

[21] Gómez Carrillo, "Artistas hispanoamericanos…": 63, 65, 66.

[22] Sobre sus ventas a Rusia y otras comitencias, véase Alejandro Sux, "Venezuela. Tito Salas", en *La juventud intelectual de la América Hispana*, pról. de Rubén Darío (Barcelona/Buenos Aires: Prensa Hermanos-Viuda de Serafín Ponzinibbio, 1910).

Zárraga, de quien Gómez Carrillo hallaba que "no ha tenido que vivir en un rincón del mundo, ni someterse á los caprichos de un público especial".[23]

La revista, al igual que muchos de los artistas americanos en Europa, estaba ávida de decodificar los nuevos lenguajes y tendencias artísticas e incluía, además de ilustraciones vaporosas de Isadora Duncan realizadas por Émile Bourdelle, un artículo de fondo profusamente ilustrado que se proponía indagar "Qué cosa es el cubismo" (fig. 3).[24] Firmado por Alonso Panza (seudónimo cervantino de otro hermano de Francisco y Ventura: José García Calderón),[25] el texto se destaca por su voluntad de comprensión del movimiento al alinearlo con una genealogía de búsquedas modernas (que iba de Courbet a Signac y Cross), y tratar de identificar sus objetivos plásticos que resumía como: "escoger los objetos por su significado", evitando la "unidad del punto de vista" y dibujando cada rasgo según el ángulo más expresivo sin cuidarse del conjunto. El texto incluía además una lista de bibliografía en la que figuraban los textos seminales de la teoría cubista: Apollinaire, Gleizes y Metzinger, y Soffici. Sin embargo, a pesar de encontrar su teoría "inatacable" Panza concluía que sus realizaciones eran aún incompletas y que el cubismo todavía no constituía un nuevo valor. Es decir, se percibe el interés por entender y explicar las nuevas corrientes artísticas pero estas no llegan a convencer y menos a penetrar en el ideario estético de la revista.

En este sentido, si desde la literatura la revista *Mundial* ostentó unos ideales estéticos que fluctuaban entre un tardío simbolismo y el modernismo, en el caso de las artes plásticas —y pese a un sostenido rechazo por las tendencias más renovadoras como el futurismo y el cubismo— hacia el final de su vida editorial tuvo que amoldarse a las que serían las elecciones estéticas de artistas como Rivera y Zárraga.[26]

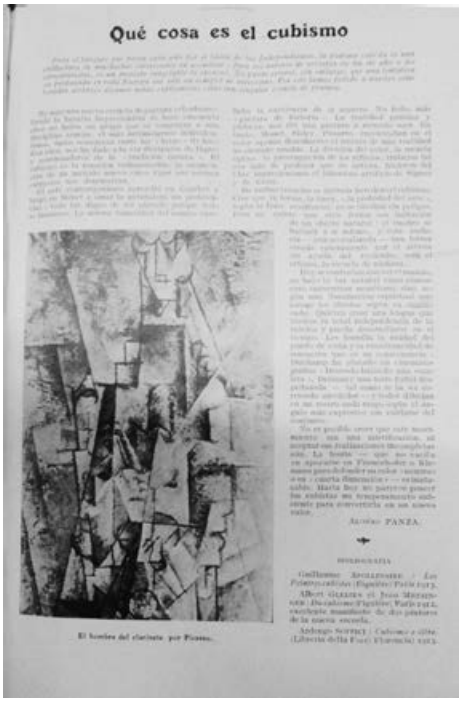
En su primer viaje a Francia en 1904, Zárraga se había contactado con Darío por la referencia que le dio Amado Nervo. Cómo era frecuente en aquellos cenáculos intelectuales, el nicaragüense funcionó como mentor del mexicano presentándolo a su cofradía de amigos artistas y poetas. Más tarde, con el arribo de Rivera en 1911, fue Zárraga quien funcionó

[23] Gómez Carrillo, "Artistas hispanoamericanos…": 69.

[24] Alonso Panza, "Qué cosa es el cubismo", suplemento ilustrado, *La Revista de América* (julio, 1913).

[25] Había llegado a París en 1906 para estudiar arquitectura en la Escuela de Bellas Artes. En 1914 se alistó como voluntario en la legión extranjera del Ejército francés para morir en Verdún en 1916 a los veintiocho años. Véase Fabián Novak, *Las relaciones entre Perú y Francia 1827-2004* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005), 176-177.

[26] Véase a este respecto Olivier Debroise, "París-Montparnasse: Rivera en la batalla del cubismo", en *Homenaje de los artistas de Montparnasse, los contemporáneos de Diego Rivera en la colección del Petit Palais*.


Qué cosa es el cubismo

3. "Qué cosa es el cubismo", *La Revista de América*, suplemento ilustrado (1 de junio, 1913). Foto: © María Isabel Baldasarre.

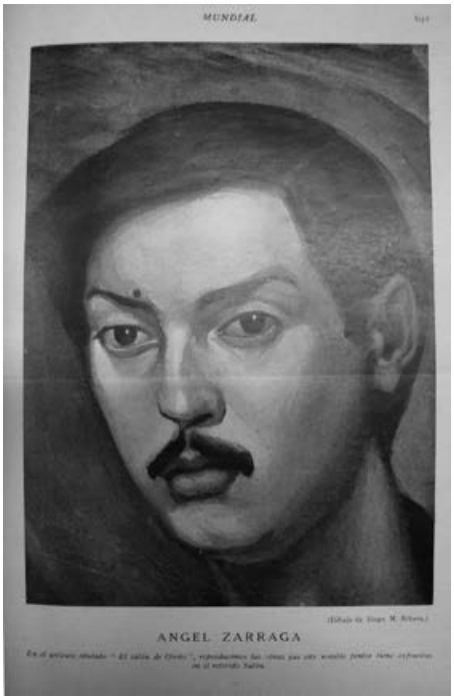
como introductor de su connacional ayudándolo a instalar su taller en Montparnasse.[27]

Al año siguiente de la llegada de Diego, la amistad compartida tomaba forma en una "Cabeza" de Zárraga dibujada por Rivera y publicada en las páginas de *Mundial* (fig. 4).[28] Las "Cabezas" eran una sección fija, cuyo texto era siempre de autoría de Darío. Tenía el valor de un editorial en el que el director de la publicación presentaba y rendía homenaje a un personaje de las artes o las letras contemporáneas. El texto iba acompañado por un retrato (literalmente una "cabeza") que era casi invariablemente obra del español Vázquez Díaz.[29] Sin embargo, en esta ocasión el responsable de la

[27] Véase Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), 20.

[28] Rubén Darío, "Cabezas. Ángel Zárraga", *Mundial Magazine*, año 2, núm. 19 (noviembre, 1912): 640-641. Sobre la relación de Darío y Zárraga y la presencia de este último en *Mundial*, véase un primer acercamiento en Antonio Luna Arroyo, *Rescate de Ángel Zárraga* (México: Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1970).

[29] En una comunicación personal, Fausto Ramírez ha observado la similitud entre esta sección "Cabezas" y la de "Máscaras" dibujada por Julio Ruelas, que se publicó en México, en la *Revista Moderna* durante su primera etapa. Sugiere también la posibilidad de que existiera un modelo anterior que hubiera servido de ejemplo a ambas publicaciones.



4. Diego Rivera, "Ángel Zárraga", *Mundial Magazine*, año 2, núm.19 (noviembre, 1912). Foto: © María Isabel Baldasarre.

ilustración fue el joven Diego Rivera. En su panegírico, Darío pasaba revista al múltiple periplo europeo de Zárraga para culminar alabando sus pinturas en las que hallaba "ascetismo y voluptuosidad", elementos que por momentos parecían volverlas una transcripción en imágenes de su venerado simbolismo.

Cambios importantes se sucedieron en el lenguaje plástico de Zárraga y Rivera durante los años de vida editorial de *Mundial*. El crítico encargado de las reseñas del salón, oculto bajo el seudónimo literario de Ulrico Brendel, acusó recibo de sus búsquedas cubistas y, cediendo a su intransigencia inicial, llegó incluso a aprobarlas.[30] Si de Diego Rivera apenas mencionaba *La joven del abanico*, la cual aparecía reproducida casi a página plena, señalando que "resulta muy español en medio a su cubismo" y que se trataba de una "figura de raza" (fig. 5); en el caso de Zárraga era mayor el esfuerzo por aprehender, no sin sorpresa, la transformación que se había operado en la obra del pintor. Tal vez no sería aventurado suponer que tras el seudónimo se escondiera un escritor mexicano. No sólo porque con las transformaciones en la obra de Rivera y Zárraga sus posiciones fueron cambiando, sino también por el

[30] Ulrico Brendel, "El Salón de Otoño en París", *Mundial Magazine*, año 3, núm. 33 (enero, 1914).

5. Diego Rivera, "La joven del abanico", *Mundial Magazine*, año 3, núm. 33 (enero, 1914). Foto: © María Isabel Baldasarre.

carácter de sus argumentos. Al elogiar la obra de Zárraga, sostenía que en ella "se cumple un perfecto orden lógico, dentro de un gusto caracterizado por su sello de serenidad", pero además en cartones como *Ilhuicamina* encontraba que "resplandece el sentido legendario de la raza mejicana", y al combinar lo "remoto" y lo "moderno" se "cumple el milagro de transportarse y transportarnos á un pasado de fabuloso heroísmo".

Un lugar distinto ostentó Roberto Montenegro, quien si bien había iniciado su carrera artística contemporáneamente con las de Rivera y Zárraga, promediando la década de 1910 sus opciones estéticas se distanciaron de las de sus connacionales. Montenegro nunca se alejó del todo del simbolismo que primaba en sus dibujos para, después de la Primera Guerra, volcarse a una figuración estilizada, con elementos decorativos que debió mucho al influjo de Anglada Camarasa.[31]

Montenegro mantuvo con Diego Rivera "una vida paralela no carente de ambigüedades y una prudente distancia",[32] y sus compañeros de andanzas

[31] Véase Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009), 18, 50-55.

[32] Miguel Ángel Echegaray, "Prólogo", en *Planos en el tiempo. Memorias de Roberto Montenegro* (México: Artes de México, 2001[1962]), 8.

parisinas fueron los argentinos que integraban la "patota de sudamericanos": Roberto Ramaugé, Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil, Alberto Lagos y Aníbal Nocetti. El único mexicano que tuvo un sitio importante en sus recuerdos de ese periodo fue Atl (Gerardo Murillo), quien igual que Montenegro había nacido en Guadalajara y conspiraba a favor de la Revolución mexicana desde el estudio de su "desprevenido" amigo que se declaraba ignorante de los mítines que allí se daban cita. Un curioso artículo de *Mundial* firmado por Max reseñaba la visita que un contingente —comandado por Montenegro e integrado además por su amigo tapatío Jorge Enciso y el poeta argentino Fernán Félix de Amador— le realizó a Auguste Rodin con el fin de entregarle reproducciones de los relieves y esculturas de Palenque y el Templo Mayor.[33] Las piezas venían a engrosar la colección arqueológica que Rodin tenía en el hotel Biron[34] —que sería a partir de 1919 el museo con su nombre— y testimoniaban el interés de los artistas renovadores por las entonces llamadas "culturas primitivas". El propio Montenegro admiró las formas del arte popular y la iconografía prehispánica que posteriormente incorporaría en su particular versión del indigenismo.[35]

Un párrafo aparte merece la presencia de Gerardo Murillo, quien comenzó a firmar en *Mundial* con el seudónimo Atl que acababa de adoptar (más tarde agregaría el "Dr." que, según sus páginas autobiográficas, le fue sugerido por Leopoldo Lugones).[36] Atl llegó a París después de unos años en los que había enardecido el espíritu de los jóvenes alumnos de la Academia de San Carlos en México, quienes, en 1911, organizaron una huelga exigiendo su modernización y cambios en el plan de estudios.[37]

[33] "En el taller de Rodin. Un homenaje de los artistas mejicanos al maestro", *Mundial*, año 3, núm. 29 (septiembre, 1913): 488-489.

[34] El escultor poseía cientos de piezas originales y copias de la Antigüedad griega y romana, esculturas medievales, piezas egipcias y textiles coptos.

[35] Véanse Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México) XXV, núm. 82 (primavera, 2003): 99-100; y Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), 115-118.

[36] Véase la cronología elaborada por Armando Castellanos *et al.* para Jorge Hernández Campos *et al.*, *Dr. Atl conciencia y paisaje* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Difusión Cultural/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Nacional de Arte, 1985). Se cita una carta a su madre fechada el 4 de diciembre de 1911 en la que le informa sobre su adopción del nombre Atl ("agua" en náhuatl). En una carta del pintor al Colegio Nacional en 1955, éste explica su cambio de nombre y menciona la intervención de Lugones, citado por Arturo Casado Navarro en *Gerardo Murillo el Dr. Atl* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), 17-18. En *Mundial*, siempre firmó Atl a secas.

[37] Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008), 229-235. Véase

Arribó, además, con el proyecto de crear una ciudad utópica (Olinka) reservada a las aristocracias del espíritu, donde imperarían los artistas y poetas, vale decir: los espíritus agentes de una transformación de la humanidad contra la mediocridad burguesa.[38] En esos años Atl no sólo colaboró en *Mundial*, sino que tuvo una intensa actividad política que lo llevó a fundar en 1913 el periódico *L'Action d'Art*, junto con otros artistas y literatos, entre los que se contaron colaboradores latinoamericanos de *Mundial* como José Enrique Rodó y Rufino Blanco Fombona.[39] De orientación anarquista, individualista y aristocratizante, la publicación, dirigida por Gérard de Lacaze-Duthiers y André Colomer, sostenía la idea de una "artistocracia". Allí fue donde el mexicano desplegó sus ideas estéticas y políticas, que lo llevaron a polemizar con el futurismo, pero sobre todo a rechazar el lugar del arte y de los artistas en la sociedad burguesa. "Yo no soy ni un artista ni un anarquista –escribía en 1913–: la dignidad de mi conciencia y la universalidad de mi ambición me impiden acepar ninguna definición".[40]

De muy diferente naturaleza son los artículos que Atl publicó en *Mundial,* acaso por compromiso con una revista que representaba para él más un apoyo económico que una tribuna de lucha ideológica. Atl escribió cuatro artículos para *Mundial* en esos años. Tres de ellos llevaron el título "A través de Méjico" (fig. 6) y sin duda son los más interesantes para considerar ese momento, que podría calificarse de "bisagra", en el que comenzaban a tomar forma sus proyectos más radicales y ambiciosos, que él volcaría en *L'Action d'Art* y desplegaría a su regreso a México en 1914. El cuarto es una entusiasta declaración de su admiración por la pintura de Hermen Anglada Camarasa, por cuyas figuras femeninas se manifestaba francamente deslumbrado tras una visita a su taller. En sus descripciones de los paisajes volcánicos subyace una animización vitalista de las moles rocosas potente y conmovedora. Escritas en primera persona, éstas revelan su peculiar combinación de ciencia y esoterismo en su empatía con la

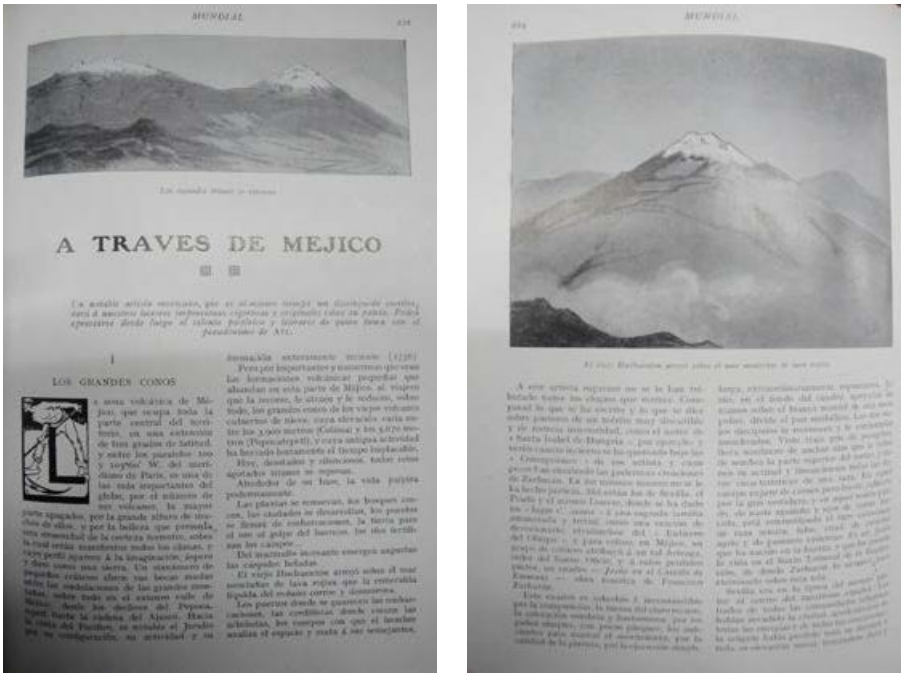
---

también Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl* (México: El Colegio Nacional, 2005). La autora recoge la polémica desatada por Gerardo Murillo, con el seudónimo de "Dr. Orage", en la prensa mexicana discutiendo con ferocidad los métodos de enseñanza de la Academia de San Carlos (87-97). También analiza, a partir de los textos y correspondencia del artista, sus vínculos con los poetas modernistas latinoamericanos (en particular Rubén Darío) durante su autoexilio parisino de 1911-1914 (142-247).

[38] Véase Cuauhtémoc Medina, "El Dr. Atl y la artistocracia: monto de una deuda vanguardista", en *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968,* comp. de Mari Carmen Ramírez (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 77-83.

[39] Casado Navarro, *Gerardo Murillo el Dr. Atl,* 28. Véase también Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl,* 147-190.

[40] Citada por Jorge Hernández Campos en "El Dr. Atl en la cultura mexicana", en Castellanos, *Dr. Atl conciencia y paisaje,* 25.



6. Atl, "A través de Méjico", *Mundial Magazine*, vol. II, núm. 9 (enero, 1912). Foto: © María Isabel Baldasarre.

naturaleza, en textos breves de extraordinario vuelo poético. De hecho en mayo de 1914, estas investigaciones cristalizaron en la exposición que Atl realizó en la Galería Joubert et Richebourg de París con el título Les Montagnes du Mexique, la cual concitó la atención de Apollinaire desde las páginas del *París Journal*.[41] Por entonces la energía del mexicano estaba puesta en la publicación de *L'Action d'Art* y su apoyo (también desde otras publicaciones) al constitucionalismo de Venustiano Carranza, que lo llevaría de nuevo a México en ese año.

Si bien las colaboraciones en *Mundial* no son como una pieza clave en el programa estético-político de Atl, revelan la operatividad de esas redes de sustento de proyectos compartidos que tomaron cuerpo en las revistas de los hispanoamericanos en París en esos años previos a la Primera Guerra Mundial. No parece casual que el periódico que comenzó a publicar a su regreso, cuando Carranza lo nombró jefe de propaganda de la Ciudad de México, fuera bautizado por Atl *Acción Mundial*.[42]

[41] Salvador Albiñana, "Entre volcanes con el Dr. Atl", *Artes de México*, núm. 73 (2005): 44-49.

[42] Antonio Luna Arroyo, *El Dr. Atl, paisajista puro* (México: Editorial Cultura, 1952), 39.

Más tarde o más temprano, todos estos latinoamericanos retornarían a sus países de origen para integrarse, de modo más o menos orgánico, en las filas de proyectos artísticos de corte nacionalista.[43] Así el cosmopolitismo, el modernismo y las distintas concepciones del "arte moderno" que compartieron en sus días de artistas en Europa funcionaron como una plataforma de sostén y lanzamiento, sobre todo de los mexicanos, en un momento de alta inestabilidad e indecisión tanto estética como política. Sin importar demasiado la carta de ciudadanía, estos hispanoamericanos en París fueron protagonistas de la bohemia que allí se congregó, contribuyendo con sus obras, pero también con sus poses, su sociabilialidad y su modo particular de aprehender la cultura y el arte europeos, a crear el clima en el que se produjo la renovación plástica del nuevo siglo.

[43] A excepción de Ángel Zárraga, quien retornó a México tardíamente en 1941, tras haberle sido insistentemente negada la posibilidad de integrar el movimiento muralista por sus afinidades con el chauvinismo reaccionario francés, véase Olivier Debroise, "Ángel Zárraga: aspectos de un muralismo olvidado", *La Cultura en México*, suplemento (18 de julio, 1979), extraído de edición web disponible en: http://alejandraricoarte.blogspot.com.ar/2011/05/pintura-mexicana.html.