

## CONSIDERACIONES INICIALES

1) Esta ponencia está incluida dentro del tópico planteado por los organizadores de este encuentro, que propone pensar la dialéctica **tradición-vanguardia**, durante las tres primeras décadas del siglo XX; proceso particularmente rico a la hora de analizar la producción simbólica generada a partir del impacto de la **modernización** en el ámbito cultural de **América Latina** <sup>2</sup>. Se parte de la consideración de que el arte –la producción simbólica– contribuye en la configuración del **imaginario** de una sociedad; en este caso se trata de analizar cómo se articula esta relación (producción simbólica-imaginario social) en el campo artístico-cultural latinoamericano.

Decir **Latinoamérica** no supone pensar al conjunto de países como una realidad total y homogénea. Muy por el contrario, **Latinoamérica** no puede ser concebida sino en su diversidad, teniendo en cuenta los distintos contextos socio-culturales que condicionaron cada una de las respuestas simbólicas ante **lo nuevo**. Sin embargo, también es posible reconocer en la historia latinoamericana una serie de procesos paralelos –aunque con variantes diferenciales– que sugieren la posibilidad de realizar lecturas comparativas. Tal el caso del impacto de la **modernización**, fenómeno que se introduce casi al unísono en diferentes centros latinoamericanos a partir del último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Modernización técnica que modifica las relaciones socio-económicas y obliga a los intelectuales a elaborar respuestas ante los cambios, entre estas respuestas se incluye la incorporación de las **estéticas de vanguardia**.

He seleccionado, para el análisis, el caso de tres ciudades latinoamericanas: **Ciudad de México** (México), **San Pablo** (Brasil), y **Buenos Aires** (Argentina). Las tres ciudades elegidas aparecen como ejemplos paradigmáticos donde observar el proceso modernizador y su impacto en los intelectuales.

2) Antes de iniciar el análisis pormenorizado conviene hacer un breve recorrido por la historiografía del arte latinoamericano referida al periodo. Este recorrido arroja una serie de presupuestos comunes que subyacen en las construcciones historiográficas. Entre ellos: la consideración de que la vanguardia en América Latina es una “Vanguardia retrasada”. Consideración que se da a partir de aplicar el criterio de homologar las categorías historiográficas construidas para el arte europeo al análisis del caso americano.

Demos el ejemplo de una obra ya clásica dentro de la historia del arte latinoamericano: *Aventura plástica hispanoamericana*, de Damián Bayón.

*“Creo que al menos en un punto todos los historiadores parecemos estar de acuerdo: el arte latinoamericano en general se “despierta” en la década de los 20 (...)”*<sup>3</sup>.

Este “despertar” que señala Bayón, se da en virtud del “estimulo” que provoca el modelo europeo en los becados latinoamericanos que viajan a Europa. A continuación, él y otros historiadores<sup>4</sup> coinciden en afirmar que este “despertar” es tardío. Agrega Bayón: “todo resultaba copiable para algunos de estos hispanoamericanos (...) que habían ido a estudiar a Europa”<sup>5</sup>. Desde la perspectiva de este trabajo se considera que tales afirmaciones no conducen a la producción de nuevos conocimientos, por el contrario, limitan la posibilidad de leer la peculiaridad de lo americano en el proceso de modernización. Decir “despertar” supone la negación de lo anterior así como la desvalorización de cualquier proceso de “mezcla” cultural que se realice en América. Hablar de “tardío” o de “vanguardias retrasadas” no es más que subordinar el análisis a una historia del arte preexistente a la que se “anexa” la situación de América Latina, negándole así la posibilidad de analizarla desde su propia realidad y condicionamiento de su producción intelectual.

México, San Pablo, Buenos Aires, escenarios de la modernidad

*“La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era –sin discusión!– una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación. (Gutural, lo más guturalmente que se pueda). Creo que creo en lo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo”.*

Oliverio Girondo

La **modernidad** como proceso socio-económico-cultural se expresa en **América Latina** con características propias y diferenciales respecto de los países centrales. Especificidad que deriva de la situación dialéctica entre la importación de patrones europeos y la combinación y procesamiento de estos en los diferentes centros latinoamericanos.

El caso de las ciudades cosmopolitas como **México, San Pablo, y Buenos Aires** aparece como uno de esos ejemplos paradigmáticos de lo que se ha llamado “cultura de mezcla”<sup>6</sup>, entendida precisamente como la combinación de elementos de distinta procedencia dentro de un campo cultural activo y atentamente receptivo a las influencias extranjeras.

Pensar la **modernidad** –en un sentido amplio– en estos espacios urbanos **periféricos** y **cosmopolitas** a la vez, supone una indagación en torno a los procesos de **modernización** de los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Periodo de aproximadamente cincuenta años en los que se desarrolló con intensidad un proceso de modificación acelerado de las estructuras económicas y sociales; y con él un proceso correlativo de construcción de nuevas redes simbólicas que permitieran pensar

e interpretar los nuevos tiempos. En pocas palabras: experimentar respuestas frente a los cambios <sup>7</sup>.

Algunas de estas respuestas, o intentos de transmitir el impacto de lo nuevo pueden leerse en las publicaciones periódicas de la época, veamos ejemplos:

“En la chata ciudad se alzan las chimeneas fantásticas, enormes lápices que aspiran a borrar el cielo azul. Sobre las casas se yerguen su audacia de ladrillos cocidos y se mantienen inmóviles, centinelas irreprochables (...) hornallas donde se gesta en plutónicos esfuerzos fragmentos de la grandeza de la ciudad (refiriéndose al humo de las chimeneas dice:) los santos se han transformado, en lugar de oler a incienso huelen a nafta”. (...)

(*Plus Ultra*. Buenos Aires, enero 1927, González Arrilli, “Un diálogo de Chimeneas”).

“Sencillas y rígidas, las chimeneas, reemplazan en el barrio fabril porteño a las cúpulas floridas de la ciudad. Son los centinelas del progreso, los vigías de la metrópoli creciente que atalayan el provenir, los custodios del poderío argentino. Tesoro común de un pueblo laborioso y grande”. (*Plus Ultra*. Buenos Aires, septiembre de 1927, epígrafe de una fotografía urbana, titulada “Los centinelas del progreso”).

“La velocidad tiene ciegos a todos y quizás envoraginada a toda la época (que al decir la palabra época nadie se envalentone y crea que “época” es algo más que un minuto) (...) El automóvil, como prototipo de la velocidad rapta todos los días el espíritu contemporáneo y se lo lleva a dar vueltas de silencio y viento” (...).

(*La Nación*, suplemento. Buenos Aires, domingo 19 de agosto de 1928, “denuncia de la velocidad”, Ramón Gómez de la Serna).

Chimeneas, fábricas, progreso, velocidad, frugalidad del tiempo, aceleración de los cambios, santos que ya no huelen a incienso ... datos de la modernidad en una ciudad cosmopolita como Buenos Aires. Elementos que cambian el paisaje cotidiano en todas sus dimensiones y fuerzan a la asimilación y acomodación a lo nuevo que se erige como valor legitimizador y se traslada a todos los campos. El campo cultural no quedará al margen de estos nuevos valores, allí se debatirán las propuestas que incorporen la novedad con aquellas refractarias a los cambios.

Conviven expresiones retardatarias, resistiéndose a los cambios, con otras que revelan la perplejidad del hombre ante ellos; y otras que los apoyan fervientemente. Matices que expresan la diversidad, dejando al descubierto uno de los rasgos de la **modernidad** <sup>8</sup>.

Al comienzo señalé que partía de la consideración de que la producción simbólica contribuye en la configuración del imaginario social. En el caso que nos ocupa, serán las nuevas propuestas estéticas las que se ocuparán de contribuir a la construcción del imaginario moderno. Para avanzar sobre esta hipótesis los textos de los manifiestos vanguardistas producidos por artistas mexicanos, brasileiros y argentinos hacia la década del veinte dan algunas respuestas, el análisis de sus producciones plásticas las complementan.

David Alfaro Siqueiros –quien con Diego Rivera y Clemente Orozco dio forma al movimiento muralista mexicano– publica en Barcelona (mayo de 1921) en la revista *Vida Americana* un texto en el que convoca “a los pintores y escultores de la nueva

generación americana” a poner su arte al servicio de la causa americana<sup>9</sup>. Comienza analizando las “influencias perjudiciales” en el arte latinoamericano, destaca que “adoptamos de Europa únicamente las **influencias fofas** que envenenan nuestra juventud ocultándonos los **valores primordiales**”. Entre los elementos que rechaza de esas influencias: la “anemia de Aubrey Beardsley” (...) “el arcaísmo funesto de Ignacio Zuloaga, los fuegos artificiales de Anglada Camarasa” (...) “las manifestaciones plásticas españolas (a quienes les reconoce un papel importante dentro de las influencias negativas) revelan una marcada decadencia (...) arte literario tradicional, arte teatral a la manera de zarzuela folklórica que por afinidad de raza nos ha contagiado terriblemente”. Como contraparte, exhorta a recoger:

“todas las inquietudes espirituales de **renovación** nacidas de Pablo Cèzanne a nuestros días (...) Como principio ineludible en la cimentación de nuestro arte, reintegremos a la pintura y la escultura de sus **valores desaparecidos**, aportándole a la vez **nuevos valores!** (...) **Vivamos nuestra maravillosa época dinámica!** Amemos la mecánica moderna que nos poner en contacto con emociones plásticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción, la **ingeniería** sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas (...) los muebles y utensilios confortables (materia plástica de primer orden). **Cubramos lo humano-invulnerable con ropajes modernos: “sujetos nuevos”, “aspectos nuevos”**. Debemos, ante todo, tener el firme convencimiento de que el arte del futuro tiene que ser, a pesar de sus naturales decadencias transitorias, ascendentemente **superior!**”.

En Sao Paulo, Brasil, el 15 de mayo de 1992, en la *Revista Klaxon*, aparece un texto inaugural para la vanguardia brasilera, el Manifiesto **Klaxon**, escrito por Mario y Oswald de Andrade, miembros de la redacción de la revista.

(...) “Es necesario reflexionar. Es necesario esclarecer. Es necesario construir. Por estas razones surge **Klaxon**.”

**Klaxon** sabe que la vida existe. Y, aconsejado por Pascal, su objetivo es el presente. **Klaxon** no se preocupará por ser nuevo, sino actual. Esa es la gran ley de la novedad.

**Klaxon** sabe que la naturaleza existe. Pero sabe que el sentido lírico, productor de la obra de arte, es un lente transformador e incluso deformador de la naturaleza.

**Klaxon** sabe que el progreso existe. Por eso, sin renegar del pasado, siempre avanza hacia adelante, siempre (...) Abajo los prejuicios artísticos! Libertad! Pero libertad regida (sic) por la observación.

**Klaxon** sabe que el cinematógrafo existe. Pérola White es preferible a Sara Bernhardt. Sarah es tragedia, romanticismo sentimental y técnico. Pérola es raciocinio, instrucción, deporte, rapidez, alegría, vida. Sarah Bernhardt=siglo XIX. Pérola White=siglo XX. La cinematografía es la creación artística más representativa de nuestra época. Es necesario considerarla una lección (...).

**Klaxon** tiene en cuenta principalmente el arte. Pero quiere representar la época de 1920 en adelante.

(...) **Klaxon** no reconstruirá lo derrumbado. Antes aprovechará el terreno para sólidos, higiénicos, altivos edificios de hormigón armado”.

Finalmente en Buenos Aires, la revista **Martín Fierro**, del 15 de mayo de 1924, en su número 4 publica el “Manifiesto Martín Fierro”, redactado por su director Evar Méndez, que sintetiza la voluntad de su grupo “**Martín Fierro**”, se presenta:

“Frente a la impermeabilidad hipopotámica del “honorable público”. (...) Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran. Frente a la ridícula necesidad del fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos. Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas. Y sobre todo frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado: “**Martín Fierro**” siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que al ponernos de acuerdo con nosotros mismos nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión. “**Martín Fierro**”, acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse (...) consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a vivirla con sus nervios y con su mentalidad de hoy. “**Martín Fierro**” sabe que “todo es nuevo bajo el sol” si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo. “**Martín Fierro**”, se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV. (...) “**Martín Fierro**”, cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. (...) “**Martín Fierro**” artista se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre”. (...).

De esta selección de tres **textos inaugurales** se derivan una serie de aspectos comunes que dan el carácter de la vanguardia en América Latina –señalando los elementos convergentes más allá de las diferencias regionales. Esta vanguardia da pruebas de una clara conciencia histórica, comprometida con su tiempo: el siglo XX y sus conquistas. Conciencia de ser parte de una “nueva generación” que se impone “frente” al pasado, discutiéndolo, siendo críticos con él, pero rescatando aquellos valores rescatables siempre desde una mirada nueva, desde una “nueva sensibilidad”. Conciencia del siglo, implicada en las utopías de progreso que los compromete con el futuro, con un proyecto histórico abierto, que los dispone a transformar el mundo.

Estos proyectos transformadores, a nivel de la producción estética, chocarán con las estructuras rígidas de la “institución arte”<sup>10</sup>. Es en el espacio de los textos, como ya se ha visto, y en el de los lenguajes artísticos donde se presentará la disputa simbólica entre pasado y presente.

## LA MODERNIDAD PRESENTE EN LOS LENGUAJES PLASTICOS

La lectura de las producciones de los mexicanos Diego Rivera, Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; de los brasileños Lasar Segal y Tarsila do Amaral; y de los argentinos Emilio Pettoruti y Xul Solar, proporciona elementos para configurar un len-

guaje característico de esta modernidad que al comienzo (en el título) calificué como **periférica**<sup>11</sup> y **ecléctica**. **Periférica**, en el sentido de no hegemónica, receptora –aunque no pasiva– de los cambios producidos en los centros como París, por ejemplo. **Ecléctica**, ya que presenta lenguajes que son una síntesis a la vez que combinación peculiar de elementos de distinta procedencia y tradición cultural.

Desde esta doble perspectiva se construye una variedad de lenguajes plásticos que revelan –en combinaciones diversas– las huellas de las experiencias cubistas, de los estudios con André Lothe –maestro habitual de los becarios latinoamericanos en París–, de la tradición muralista italiana (para el caso mexicano), de las propuestas de la estética futurista y de la acomodación estética que se produce durante la post-guerra (I.<sup>a</sup> Guerra Mundial) actualmente conocida con el nombre de “retorno al orden”, a lo que se suman las propuestas expresionistas de los artistas de la República de Weimar y junto a ellas elementos de la cultura latinoamericana.

Son ejemplo de estos nuevos lenguajes, obras de los años veinte producidas en los tres centros tomados como casos de referencia (Cdad. de México, Sao Paulo y Buenos Aires): los murales de la Escuela Preparatoria de Rivera y Orozco; los paisajes urbanos de Tarsila Do Amaral o las recuperaciones de lo afro-americano en las obras de Lasar Segal; en las propuestas “futuro-cubistas” de Pettoruti y la figuración hermética de Xul Solar<sup>12</sup>. Estos lenguajes, en los que se reconoce lo que se ha llamado “cultura de mezcla”, suponen el reciclaje de los aportes europeos a través de la experiencia americana obteniendo como resultado final un producto nuevo, en el que encontrar numerosas referencias, aunque siempre en una síntesis peculiar. Esta combinación ecléctica, esta “mezcla” es una de las características que define la “vanguardia”<sup>13</sup> en América Latina.

## ELEMENTOS PARA UN DEBATE

Durante el desarrollo de este trabajo, se ha hecho hincapié, entre otros aspectos, en consideraciones historiográficas. Estas sospecho que aportan elementos para un debate en torno a cómo está escrita la “historia oficial” del arte contemporáneo. Debate que alcanza no sólo el caso latinoamericano, sino que involucra también otros casos “periféricos” como el español, por ejemplo.

Esta “historia oficial”, está construida a partir de los cambios, de las “vanguardias” –definidas unilateralmente– excluyendo la posibilidad de pensar la **heterogeneidad**, la **coexistencia** de procesos estéticos **diversos**, que hayan seguido derroteros diferentes a los que la historiografía vigente calificó como vanguardistas.

¿Por qué no reocupar las categorías vigentes pensando la coexistencia de expresiones innovadoras de carácter vario según el contexto sociocultural en que se originen? ¿Por qué no pensar la historia del arte contemporáneo incluyendo otras dimensiones –aquellas que procedan de la sociología cultural, por ejemplo– que enriquezcan la lectura de nuestro pasado?

Desde estas formulaciones, considero que es posible repensar una historia del arte contemporáneo más dialéctica, rica, que incluya otros actores como el público, por ejemplo; y que revele aspectos referidos no sólo al campo artístico o cultural, sino que abra caminos hacia una lectura de lo social, desmontada de lo simbólico.

## NOTAS

1 Estado de la cuestión: Este texto es parte de un trabajo más amplio que desarrollo como investigadora de la Universidad de Buenos Aires (Argentina), sobre la configuración del campo artístico de Buenos Aires en la década del veinte (1920-30). Trabajo que, en su etapa inicial requirió hacer un relevamiento del problema de la modernidad en otros ejemplos del campo cultural latinoamericano para realizar una labor comparativa y que permitiera referenciar el caso argentino en un contexto más amplio. Si bien mi investigación está centrada en la tensión **modernidad-tradición** en el campo artístico de Buenos Aires, las referencias y la búsqueda de ejemplos de otros campos culturales latinoamericanos contemporáneos son inevitables, en especial los casos de México y Brasil. Lo que aquí se vuelca son algunos aspectos de esa pesquisa.

2 No ha sido particularmente considerado el espacio latinoamericano dentro de la sección referida al periodo 1900-25; sin embargo, pensé que sería apropiado incluir aspectos de la **modernidad latinoamericana**, ya que sí se incluye Latinoamérica en la sección: **Momentos de transición en el arte hispanoamericano** y la **modernidad** es uno de ellos. Sería interesante la posibilidad de incluir el caso latinoamericano en el análisis de la modernidad, especialmente por la proximidad que presenta su problemática con el caso español: ambos “periféricos” respecto de las “Vanguardias históricas”.

3 BAYON, D. *Aventura plástica hispanoamericana*. México, F.C.E., 1974, p. 17.

4 Entre ellos pueden leerse las siguientes afirmaciones: “1920-30 es una fecha decisiva en el despertar de la conciencia artística latinoamericana” (A. Romera, en: *Latinoamérica en sus artes*. México, Siglo XXI, 1983). O, que la vanguardia “surge de un modo relativamente brusco, en la década 1920-30: su asimilación “retrasada” de las tendencias de “vanguardia” coincide con la época en la cual nuestros países se ven agitados por una serie de conmociones sociales y políticas que no dejan de matizar la obra y la actitud de los pintores empeñados en la creación de formas nuevas”, (A. de Juan, *En la Galería Latinoamericana*. Cuba, Casa de las Américas, 1972).

5 BAYON, D. op. cit., p. 18.

6 SARLO, B. *Buenos Aires: 1920-30, una modernidad periférica*. Buenos Aires, Nueva visión, 1989.

7 Crecimiento urbano. Crecimiento demográfico por aporte inmigratorio. Crecimiento del parque eléctrico y automotor de Buenos Aires. Proletarización de los sectores populares, en algunos casos y marginación en otros. Crecimiento y ascenso de los sectores medios, percibidos como intrusos por los antiguos dueños del poder: la burguesía terrateniente. Tendencia a la democratización de algunos espacios que eran hasta entonces patrimonio de la clase alta: la universidad, por ejemplo. Democratización cultural a partir de la aparición de publicaciones baratas y de la proliferación de medios masivos gráficos que se ocupan de hacer circular las nuevas pautas culturales, nuevos paradigmas de hombre y de mujer en una sociedad en proceso de transformación. El cine vive su etapa preindustrial con la pujanza de la producción de películas semanalmente y el recambio diario de los programas ante la demanda creciente del público. Estos son algunos de los datos que configuran la realidad cambiante de este Buenos Aires de finales del siglo XIX y principios del XX.

8 Modernidad, entendida en el sentido en que lo plantea Marshall Berman, como “experiencia vital”, instalada en lo cotidiano, “realidad paradójica” en la que conviven pasado y presente en pugna, “estado de perpetuo devenir”, que genera experiencias artísticas coherentes con una “sensibilidad nueva”, en: *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, siglo XXI, 1989.

9 Siqueiros y Rivera estaban en Europa cuando el secretario de educación José Vasconcelos los invita a pintar los muros de los edificios públicos de ciudad de México, en una palabra, los convoca a socializar su arte poniéndolo al servicio de la Revolución Mexicana, (iniciada en 1910). Ambos acuden a la convocatoria y ponen “manos a la obra” ya en 1922 con los murales de la

Escuela Preparatoria. Antes de partir a México, Siqueiros publica sus “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en *Vida Americana*. Barcelona, mayo de 1921.

10 “Institución arte”, en el sentido en que lo propone Peter Bürger en: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.

11 La categoría de “modernidad periférica” la retomo del planteo de Beatriz Sarlo en su libro: *Buenos Aires: 1920-30. Una Modernidad Periférica*. Ideada para el campo cultural y el de la literatura en particular y que en mi trabajo desplazo al campo artístico.

12 La presentación del trabajo se acompañará con la exhibición y descripción breve de las imágenes (diapositivas) a las que se alude en el texto.

13 La palabra “vanguardia” aparece en el marco de este trabajo entre comillas ya que se la entiende en un sentido amplio, más allá del específico y acotado que le otorga P. Bürger en su *Teoría de la vanguardia*. Considero que su propuesta teórica entra en crisis al ponerla a prueba con el caso de lo que la historiografía tradicional ha llamado la “introducción de las vanguardias” en América Latina. Una de las propuestas de mi trabajo es la de discutir las categorías vigentes para el análisis del arte latinoamericano y reocuparlas desde una nueva construcción histórico-artística que permita considerar la variedad y lo heterogéneo como modelo de análisis.