

Unfolding Art History in Latin America,

María Isabel Baldassarre, CONICET-IDAES, UNSAM, Argentina

América Latina y la idea de una “modernidad global”, 1895-1915

Presencia de los lenguajes del modernismo

Buenos Aires, Santiago de Chile, Río de Janeiro, Ciudad de México: las fotos de las áreas céntricas de estas ciudades a la vuelta del siglo pasado muestran una apariencia semejante. Los signos de modernización son compartidos por unas y otras: edificios cuyo aspecto debe mucho a los lenguajes academicistas europeos, avenidas recién abiertas, nuevos medios de transporte (tranvías, trolebuses), transeúntes que se mueven más rápido que los tiempos de emulsión de las placas fotográficas. Registramos así la modernización de ciertas áreas urbanas y la adhesión a pautas de consumo cultural europeo: se emula la moda confeccionada en París y Londres, se construyen edificios públicos y residencias particulares siguiendo los patrones que indican los arquitectos venidos de Europa, las fuentes y monumentos que pueblan el espacio urbano también responden a estos lineamientos.

En estos contextos, la abundancia de publicaciones ilustradas, de cuadros europeos, así como los viajes iniciáticos de los artistas y de los *amateurs* a Europa contribuyeron sin duda a una circulación “global” de los lenguajes del arte moderno, al menos en el hemisferio occidental, entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. ¿En qué punto los centros culturales de América Latina funcionaron como consumidores o también como receptores creativos de estos nuevos lenguajes? ¿Cuál fue su rol, si es que es posible plantear una especificidad subcontinental, en un momento de gran hegemonía de estéticas modernas?

La propuesta para este trabajo es esbozar un recorrido posible que vincule imágenes producidas paralelamente en distintos escenarios –a veces en Europa, otras en América– por actores que tuvieron un lugar en la institucionalización de las artes en América Latina. En algunos casos, los lazos entre las obras son fehacientes: en general por la mediación de artistas faros que funcionaron como aglutinadores de estéticas y artistas. En otros, los vínculos son de carácter más especulativo, se sustentan en afinidades formales o en proyectos plásticos semejantes concretados en simultáneo, y se ratifican en la elocuencia de las propias imágenes. El objetivo de largo alcance es, a partir de la ampliación de este primer corpus de obras, contribuir a un estudio comparativo que atienda a las inscripciones de la modernidad en el territorio latinoamericano, examinando sus especificidades pero también observando en qué medida se proyectó en la región un modernismo global.

En primer término no hay que soslayar el rol difusor y promotor de las estéticas modernas que cumplieron las revistas ilustradas de “interés general”. El modelo fue la pionera *L'illustration* –publicación quincenal fundada en 1843, la cual cimentó una estética y un modo “visual” de contar el mundo. Hacia la última década del siglo, ésta fue la primera publicación francesa en utilizar la fotografía de forma sistemática y el ejemplo a seguir por las múltiples revistas que entonces proliferaron en muchas capitales latinoamericanas. Así publicaciones como *La Ilustración Sud-Americana* fundada en Buenos Aires en 1892, *El Mundo Ilustrado* en 1894 y *Arte y Letras* en 1904 ambas en México, *La Lira Chilena* en 1898 en Santiago de Chile y *Revista da Semana* en 1900 y *La Ilustração Brasileira* en 1909 Río de Janeiro, participaron de la propagación de un repertorio visual de la cultura burguesa de Occidente en la que el arte tuvo un rol central. Así, las exposiciones y los artistas extranjeros y los del país de origen

convivieron en sus páginas contribuyendo al conocimiento de sus obras y a la cimentación de sus estéticas.

Proyectos con objetivos más específicos, que muchas veces duraron algunos años o unos pocos números, fueron también llevados adelante por artistas y poetas. Sin pretender unificar los alcances editoriales y estéticos de emprendimientos como la *Revista Moderna* (1898-1903 y 1903-1911) o *Savia Moderna* (1906) de México, *Revista Contemporânea* (1899-1901) o *Kosmos* (1904-1909) de Río, *Pluma y Lápiz* (1900-1904) y *Selecta* (1909-1912) de Santiago o *Athinae* (1908-1912) de Buenos Aires, sí podemos afirmar que en todos los casos fueron publicaciones que en las que se hizo patente la urgencia por participar en esta dinámica de lo nuevo, pero ahora con un estricto anclaje en lo estético.¹

Por supuesto los viajes de los artistas también tuvieron un papel central a la hora de entrar en contacto directo con sistemas de arte más formalizados en los que abreviar no sólo fórmulas plásticas sino estrategias artísticas para luego implementar en el país del origen. Como sostiene Pascale Casanova, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, París funcionó como un inequívoco “meridiano cultural” para gran parte del globo: como el referente mundial del arte moderno contra el que parangonarse: la cercanía con la ciudad luz permitía medir el grado de modernidad alcanzada.² Asimismo, como hemos afirmado en un artículo anterior escrito con Laura Malosetti Costa, fue este escenario el que permitió que los contactos entre artistas latinoamericanos que no eran factibles en la vasta geografía de origen y que practicaron allí una vida de bohemia compartida en talleres, bares y exposiciones.³ Sabemos también que París funcionaba como centro aglutinador de otras comunidades de artistas como los pintores escandinavos, que se daban citas en sus talleres y tertulias y que terminaron por definir allí también sus estéticas modernas.

Esta idea de un meridiano cultural de la modernidad, sin duda debe relacionarse también con las formas artísticas que este centro y sus actores instalaron como canónicas, al respecto Béatrice Joyeux-Lafont argumenta en un trabajo reciente que: “A comienzos del siglo XX [...] la herencia impresionista, readaptada a la medida de las modas pictóricas y visuales heredadas del sistema académico, se internacionaliza e institucionaliza en las estructuras de exposición, de circulación, de publicación y de comercio del arte. [...] En este nuevo campo del arte moderno,

¹ Para las revistas cariocas, cf. Cláudia de Oliveira, Monica Pimento Velloso y Vera Lins, *O moderno em revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*, Rio de Janeiro, Garamond, 2010 y Ana María Mauad, “Flagrantes e instantâneo: fotografia de imprensa e o jeite de ser carioca na *belle époque*” en Antonio Herculano Lopes (org.) *Entre Europa e África. A invenção do carioca*, Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2000; para México cf. Julieta Ortíz Gaitán, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, UNAM, 2003. Hemos estudiado el caso de *Athinae* en nuestro artículo: “La revista de los jóvenes: *Athinae*” en: Patricia Artundo (ed.) *Arte en Revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 25-60.

² Pascale Casanova, “La literatura como mundo” en: Ignacio Sánchez Prado (ed.), *América latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/University of Pittsburgh, 2006.

³ María Isabel Baldasarre y Laura Malosetti Costa, “París 1900-1914. Plataforma para la construcción de un arte hispanoamericano” en: “*Continuo / discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina*”, XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Oaxaca, 2011, (en prensa).

campo internacional, un estilo impresionista cruzado con simbolismo se impone como el arte moderno por excelencia.”⁴

La bienal de Venecia, instituida en 1895, fue otro de los foros en los que se consolidó esta estética derivada del impresionismo y el simbolismo, con elementos del decadentismo *fin-de-siècle*. Fue allí, entre las obras de Francesco Paolo Michetti, Giovanni Segantini, Giovanni Boldini, Ettore Tito, Pierre Auguste Renoir, Émile René Menard, Alfred Philippe Roll, Jozef Israëls, Ignacio Zuloaga, Hermen Anglada Camarasa y Joaquín Sorolla, donde los artistas de América Latina –como los argentinos Cesáreo Bernaldo de Quirós (1901) y Pío Collivadino (1901, 1903 y 1905) y el mexicano Ángel Zárraga (1910)– fueron a probar su fama, y dialogaron de modo contemporáneo con estos artistas y sus obras. También el Salon d’Automne de París funcionó de un modo similar, como ámbito de exhibición y actualización de muchos artistas provenientes del subcontinente, como un sitio para actualizar sus estéticas y dialogar con el arte contemporáneo. Allí exhibieron entre otros los mexicanos Zárraga (1904 y 1911), Diego Rivera (1911) y Alfredo Ramos Martínez (1905, 1907 y 1908) y el argentino Rodolfo Franco (1911).

Las exposiciones realizadas en América fueron además otros ámbitos para la difusión de estas estéticas. Si bien nuestro recorrido ha sido más exhaustivo por el derrotero argentino sabemos que artistas como Ignacio Zuloaga, Julio Romero de Torres, Joaquín Sorolla, Hermen Anglada Camarasa y los Zubiaurre estuvieron bien representados en las exhibiciones realizadas hacia comienzos del siglo XX en Buenos Aires y Ciudad de México, y en la Exposición Internacional de arte realizada en Santiago de Chile en 1910.⁵ Sin duda, la potencia del arte y los artistas españoles se activó en países como México, Chile o Argentina para los que la herencia hispánica funcionó como elemento a reivindicar en un momento de fuerte búsqueda identitaria. En medio de un clima de nacionalismo cultural se produjo entonces una consonancia entre la revisión de tradiciones que los regeneracionistas llevaban adelante en España desde 1898 y aquella que acompañaba los festejos que celebraban –precisamente– el final del dominio español en América. Diferente será la cuestión en territorios como Brasil, donde la herencia francesa ocupó un sitio prominente, en el que París funcionó como metrópolis inequívoca a la hora proveerse de modelos modernos.

Además de conocer las obras de arte español contemporáneo, sabemos que éstas fueron valoradas y adquiridas por el público y las instituciones de estas pujantes metrópolis. En Buenos Aires, se constituyó un verdadero mercado para el arte hispánico, con múltiples exposiciones en galerías privadas y en entidades de fomento de los intereses españoles en América, movimiento que se terminó de ratificar en el éxito que el envío español –con las obras de Zuloaga y Hermen Anglada Camarasa a la cabeza– tuvo en la Exposición del Centenario de 1910.⁶ En Chile, el

⁴ Beatrice Joyeux-Lafont, “Jouer sur l’espace pour maîtriser le temps”, *EspacesTemps.net*, Works, 28.11.2006 <http://www.espacestems.net/en/articles/jouer-sur-lrsquoespace-pour-maitriser-le-temps-en/>

⁵ Para el detalle de las obras 145 obras españolas (pinturas, esculturas y grabados) que participaron del certamen chileno, véase *Exposición Internacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*, 1910.

⁶ Es vasta la bibliografía al respecto, véanse entre otros: Ana María Fernández García, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1910)*, Oviedo/Buenos Aires, Universidad de Oviedo/FFyL-UBA, 1997; Patricia M. Artundo y Roberto Amigo, *El arte español en la Argentina 1890-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas 2006 y nuestro artículo, “Terreno de debate y mercado para el arte español contemporáneo: Buenos Aires en los inicios del siglo XX” en: Yayo Aznar y Diana B. Wechsler (comp.) *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 107-132.

recientemente abierto Museo Nacional de Bellas Artes incrementó su acervo gracias a la compra en la exposición centenaria de obras de Manuel Bedito, Gonzalo Bilbao y Valentín Zubiaurre, entre otros.⁷ En México, frente a un panorama poco alentador en tanto a la práctica del consumo artístico en los sectores de altos recursos, *El Heraldo Mexicano* destacó sin embargo cómo: “La comisión de Exposición de Arte del Pabellón Español puede vanagloriarse de haber llegado a vender la suma de setenta mil pesos en las semanas pasadas y sobre todo considerando el modernismo de los cuadros, cosa que era extrema en una comunidad que sólo muestra interés por lo antiguo”.⁸ Es decir, si bien el arte moderno puede haber llegado “a cuentagotas” a un panorama como el mexicano, lo importante es la receptividad de la que este tipo de obras gozó entre quiénes se acercaron a estos certámenes.⁹

No obstante, lo que más nos interesa subrayar aquí es de qué modo artistas como Zuloaga, quién por otra parte nunca visitó ningún país latinoamericano,¹⁰ cristalizaron la búsqueda de renovación de muchos creadores que, entre las dos puntas del subcontinente, presentaron soluciones afines. Al respecto no podemos soslayar su impacto sobre los artistas mexicanos Juan Téllez Hellín, Ángel Zárraga y Saturnino Herrán, ya oportunamente señalado por Fausto Ramírez,¹¹ y contraponerlos a los argentinos Jorge Bermúdez y Cesáreo Bernaldo de Quirós. Todos, a excepción de Herrán, habían tenido algún contacto directo con el propio maestro vasco en Europa;¹² y los cinco contribuyeron a cimentar una pintura costumbrista centrada en los tipos populares que monumentaliza, sin idealizar, a los protagonistas de sus cuadros. A su vez, Zuloaga aportó no sólo este repertorio de temas centrado en los tipos populares sino también una síntesis plástica que proveyó un elemento de renovación de las formas de la pintura.

Revisar la circulación del arte moderno en América Latina nos lleva indefectiblemente a centrar nuestra mirada en artistas europeos quizás poco conocidos para los relatos actuales pero

⁷ Cf. Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura española en Chile*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, s/f.

⁸ “Cuadros de la Exposición Española que se quedaron en México”, *El Heraldo Mexicano*, 5 de noviembre de 1910, p. 5, citado en: Xavier Moysén, *La crítica de arte en México 1896-1921*, vol. 1, pp. 454-456.

⁹ Es interesante al respecto notar cómo el artículo de Ricardo Gómez Robelo publicado en la *Crónica oficial de las fiestas del primer Centenario de la Independencia en México*, plantea un cabal desciframiento de los recursos modernistas utilizados por Zuloaga y Sorolla.

¹⁰ Su único viaje al continente fue en 1925 a los Estados Unidos con motivo de su exposición en Nueva York. Cf. Belén Galán Martín y Chus Tudelilla Laguardi, *Pinturas de Zuloaga en las colecciones del MNCARS*, Madrid, 2000.

¹¹ Cf. Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, IIE-UNAM, 2008, pp. 46-47; 60.

¹² Gutiérrez Zaldívar señala el encuentro entre Quirós y Zuloaga hacia 1914 en París, donde este último tenía instalado su taller en Montmartre. Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *Quirós*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991. Bermúdez había sido becario entre 1910-1913, permaneciendo en París y España, donde había recibido la guía de Zuloaga. Cf. Ana Clarisa Agüero, “Las manos del Greco. Arte y cultura de Córdoba en 1916”, *Caiana*, n° 4, 1er semestre de 2014. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=132&vol=4

Xavier Moysén, por su parte, especula entre una amistad entre Tellez y el vasco en su artículo “Juan Tellez”, *Anales del IIE*, n° 52, 1983, pp. 139-149. Por su lado, en su crónica a *Savia Moderna* de marzo de 1906, Zárraga menciona que en Amberes ha visto: “La exposición de arte contemporáneo con bellos y extraños cuadros de Zuloaga, que nos habla de España con sus majas y sus toreros y que nos hace pensar en Goya, en Sánchez Coello y en el Divino Greco”. Moysén, *La crítica de arte...*, op. cit., vol. 1, p. 212.

que sin duda tuvieron un peso importante para las artes y los artistas de entonces. Es el caso del alemán de Heinrich Von Zügel –al decir de la prensa uno de los más conocidos animalistas del siglo XIX– y particularmente en su impacto en la pintura del argentino Fernando Fader.¹³ La pintura animalista, un género que a primera vista tildaríamos de residual, permitió, a Von Zügel la experimentación con luces y reflejos lumínico derivados de las búsquedas impresionistas. Así la pintura del maestro muniqués de Fernando Fader corporizó otro ejemplo de este lenguaje global del arte moderno que buscamos dilucidar en este artículo.

Fader, considerado por la historiografía local como un cultor del paisaje de las sierras y un pionero en instalar comercialmente su producción, puede sin duda re-ubicarse en el mapa artístico e intelectual del cambio de siglo (como veremos la historiografía hace rato ya viene realizando una operación similar con la pintura de comienzos de siglo de Diego Rivera).¹⁴ Sus obras como *Caballos* (1904) o *La comida de los cerdos* (1904) permiten re-introducirnos nuevamente en el costumbrismo como territorio de despliegue de lo moderno y, en un *tour de force*, trazar afinidades estéticas con las del chileno Pedro Lira y las del brasileño Almeida Junior.

En obras como *El niño enfermo* de 1902 de Lira u *O Violeiro* y *Saudade* ambas 1899 de Almeida Junior podemos hacer extensiva la afirmación de Fernanda Pitta para el caso del brasileño: “el realismo se impone en los objetos”.¹⁵ La guitarra, la taza, la carta, las ropas pobres y el carácter monumental de los personajes permiten enlazar estas escenas con la reivindicación de la pintura de costumbres que se produjo en Europa hacia el fin del siglo XIX, en pintores como Jules Bastien Lepage y Jules Breton.

Tanto el pintor chileno como el paulista se habían formado en París durante el mismo lapso de tiempo (Lira entre 1873 y 1882; Almeida Junior entre 1876 y 1882) y a pesar de su aprendizaje en talleres de artistas vinculados con la academia (Lira en los de Evariste Luminais y Élie Delaunay y Almeida Junior en el de Alexandre Cabanel), estas obras deben mucho a los lenguajes del realismo y del naturalismo, en los que se imponen monumentalidad de los personajes y la paleta aclarada con la pincelada liviana y “arrastrada”. Tanto Lira como Almeida Junior “evocan en el espectador la pertenencia a la escena”,¹⁶ y –nuevamente siguiendo a Pitta– podemos entender cómo estas poéticas funcionaron en contextos americanos como “estrategias de configuración de un arte nacional, pero también como un esfuerzo de responder a las inquietudes relativas de los desdoblamientos de la investigación pictórica de la tradición europea: la renovación de la pintura de historia a través de las pintura de costumbres”.¹⁷

¹³ Fader estudió en los cursos libres de pintura de Zügel de la Academia de Bellas Artes de Munich entre 1901 y 1904. Para su derrotero europeo, cf. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Granada, Instituto de América/CEDODAL, 1998.

¹⁴ Cf. el ya citado libro de Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*.

¹⁵ Fernanda Mendonça Pitta, “*Um povo pacato e bucólico*”: *costume e história na pintura de Almeida Júnior*, Tese Apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Da Escola de Comunicações e Artes da USP, junio 2013.

¹⁶ Alice Guimarães Bandeira, “Descanso do modelo: trajetória e repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século XIX”, *Boletim 7*, Grupo de Estudos Arte & Fotografia, CAP-ECA-USP, 2014.

¹⁷ Fernanda Pitta, *op. cit.*

En esta instancia, deseamos señalar otro recorrido posible formado por artistas que realizaron una obra de escenas urbanas y personajes contemporáneos resueltos mediante pinceladas sueltas y composiciones dinámicas; temáticas y recursos habituales en los que entonces se denominaron artistas de la “vida moderna” como Ernest Duez, Alfred-Philippe Roll, Raphael Collin y Henri Gervex. Ellos eran pintores que tenían bien aprendida la lección impresionista, y con los que no es difícil hacer dialogar a los brasileños Rodolpho Amoedo y Eliseu Visconti¹⁸ y al peruano Daniel Hernández Morillo.¹⁹ Todos ellos con un importante transcurso formativo en París, produjeron escenas femeninas que acentúan un estricto estar al día en la vestimenta, en el peinado y en la pose, y la pincelada suelta y vaporosa, en el caso de Visconti y Hernández, ayuda a evocar el efecto de la “captación del instante”.

La *Perezosa* de Hernández, de hecho, permite la transición hacia un género que fue central en tanto territorio experimental para los lenguajes modernos: nos referimos al desnudo. Un territorio que conjugaba la carga erótica con el poder disruptivo del cuerpo desvestido en escenarios menos habituados a su exhibición. Al respecto señalaremos obras como *La ninfa de las cerezas* de Alfredo Valenzuela Puelma de 1889, tela emblemática y una de las introductoras de la tradición del desnudo en Chile,²⁰ la que podríamos enlazar con las del argentino Severo Rodríguez Etchart de los primeros años del siglo²¹ y las indolentes *Dolorida o Flor Brasileira* del fluminense Antonio Parreiras de 1910 y 1912 respectivamente.²² Así, podemos ampliar esta genealogía para incluir a *Ensueño (desnudo con nenúfares)* del argentino Ernesto de la Cárcova, y culminar en un pequeño desnudo adolescente realizado por Eliseo Visconti en 1912. Más o menos idealizado, inserto en atmósferas más o menos vaporosas, en casi todas estas obras el cuerpo femenino se exhibe frontal en su desnudez, en interiores contemporáneos carentes de excusas mitológicas, bíblicas u orientalizantes lo que los transforma en desnudos modernos.

Hacia el final del período aquí considerado, otro de los artistas que impactó en la factura y el colorido de varios latinoamericanos fue el catalán Hermen Anglada Camarasa. Como ya hemos mencionado su obra tuvo alta visibilidad en la región sobre todo en la Argentina, país que no conoció pero con el que estableció un fructífero intercambio. Anglada formó entre París

¹⁸ Amoedo viajó a París en 1879 como pensionista de la AIBA y estudió en la Académie Julien (por consejo de Almeida Junior) y en la École National Supérieure des Beaux-Arts con los maestros Alexandre Cabanel y Puvis de Chavannes. Regresó a Brasil en 1887. Visconti se formó en París entre 1893 y 1900 con Guérin y Eugène Grasset, fecha en que regresó Brasil.

¹⁹ Viajó a Europa en 1873 y permaneció diez años en Roma. Luego se instaló en París, donde formó parte de la sociabilidad de artistas en torno a Mariano Benlliure y Francisco Pradilla. Fue premiado por la *La Perezosa* en el Salón de París de 1899 y en la Exposición Universal de 1900 le fue otorgada la medalla por *Amor Cruel* y *La Perezosa*. En 1918 volvió a Perú, con el objetivo de fundar y dirigir la recién fundada escuela de bellas artes.

²⁰ Entre los años 1881 y 1885 fue pensionado por el Gobierno de Chile para continuar sus estudios de arte en el Taller de Benjamín Constant en París. En 1887, fue becado por segunda vez para estudiar en París donde asistió al taller de Jean Paul Laurens.

²¹ Había viajado a Europa en 1879, se consagró en el Salón de la Société des artistes français con *Louly* en 1896, cf. ficha de esta obra por Laura Malosetti Costa en: *Museo Nacional de Bellas Artes, Colección*. Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2010, vol. 1, pp. 559-560.

²² Su primera formación europea es en Italia, entre 1888-1890 donde frecuentó la Accademia di Belle Arti di Venezia como discípulo de Filippo Carcano, estableciendo contacto con la vertiente del impresionismo dentro de la pintura italiana. Desde 1906 hasta 1919 viajó frecuentemente a París, donde mantuvo un taller.

y Mallorca, donde se radicó al iniciarse la Primera Guerra Mundial,²³ una comunidad de artistas hispanoamericanos, de la que alternativamente participaron, los argentinos Rodolfo Franco y Cesáreo Quirós (en Mallorca entre 1903 y 1914), los mexicanos Roberto Montenegro (en París entre 1906 y 1910) y Alfredo Ramos Martínez²⁴ y el uruguayo Pedro Blanes Viale.²⁵ Este último se instaló en Mallorca ya antes del arribo de Anglada y al igual que Quirós recibió el impacto de la pintura de otro artista español que podemos considerar faro para los artífices hispanoamericanos como fue Santiago Rusiñol. De aquí a evaluar el impacto de su pintura en el temprano Diego Rivera no nos resta más que un paso.

¿Modernismo para qué?

A través de este recorrido, recién en sus pasos iniciales, no hemos querido implicar una internalización homogénea y sostenida de esta modernidad global. Todavía resta analizar si estos lenguajes fueron practicados (y de qué modo) en otros escenarios de la región. Sin embargo, como bien señala Perry Anderson respecto de la idea de modernidad propuesta por Marshall Berman, los modernismos se distribuyen ideológica y políticamente de forma desigual, y responden a modos de producción y consumo diferentes.²⁶ Es decir, si podemos constatar en los distintos centros latinoamericanos la mayor o menor abundancia de los lenguajes del arte moderno en una suerte de tiempo simultáneo respecto del panorama europeo, las preguntas que debemos ahora formular son: ¿A qué proyectos fueron funcionales estos lenguajes? ¿En qué punto podemos plantear proyectos nacionalistas, civilizatorios, de progreso en relación con estas estéticas? Y una vez más, ¿fueron homogéneos estos proyectos de los lenguajes modernos en todos los países de América Latina?

En primer término, y esto quizás plantea un primer matiz diferencial respecto de lo que sucedía en Europa, los últimos años del siglo XIX y los comienzos del XX fueron un momento de clara institucionalización artística en América Latina, de creación de museos y academias, y de reformulación de aquellas instituciones más antiguas que existían desde la colonia. No sin polémicas ni luchas de poder, estas nuevas estéticas fueron funcionales a la renovación de la enseñanza artística en los claustros de la Escuela Nacional de Bellas Artes, tal como ha estudiado Fausto Ramírez para el caso de México. El modernismo, con una alta cuota de simbolismo e impresionismo, aportó en los primeros años del siglo la posibilidad de escapar un poco a la rigidez de la retórica clásica para practicar desnudo del natural y orientarse en pos de un enfoque más subjetivo y experimental.²⁷ Unos años más tarde, en 1913, sería el nuevo director

²³ Anglada pasó casi veinte años en París entre 1894 y 1914, en 1907 comenzó a dictar clase en la Académie Vitti donde entró en contacto con varios argentinos allí residentes y con Roberto Montenegro. Cf. Francesc Fontbona *et al.*, *El mon d'Anglada-Camarasa*, Barcelona, La Caixa, 2006.

²⁴ Viajó a París en 1900 financiado por una millonaria estadounidense, y según Ramírez fue impactado por “el posimpresionismo finisecular, y sobre todo por sus vertientes simbolistas”. En 1902 viajó a las Islas Baleares. Regresó a México en noviembre. En una carta que le escribe a su mecenas en 1909, menciona su necesidad de regresar a su patria para “hacer un arte americano; presciento que aquél suelo y aquél cielo espléndido me darán una nueva ruta para el arte!” citado en: Ramón Favela *et al.*, *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*, México, INBA/MUNAL, 1992, p. 25.

²⁵ Se había instalado en Palma en 1893, entre 1895 y 1897 estudió en París con Benjamin Constant, coincidiendo con Anglada entonces vinculado con el pintor peruano Carlos Baca-Flor.

²⁶ Perry Anderson, “Modernidad y Revolución” en: Nicolás Casullo (comp.) *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993, p. 98 y siguientes.

²⁷ Fausto Ramírez, “Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: El arte mexicano en el cambio de siglo” en: *1910. El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*. México, MUNAL,

de la Escuela, Alfredo Ramos Martínez, el encargado de fundar las escuelas de pintura al aire libre con el objetivo de favorecer el “nacimiento de un verdadero arte nacional”.²⁸

Por su parte, Brasil también libró su propia querrela entre “antiguos y modernos” en el seno de la recién nacionalizada Academia Imperial de Bellas Artes en 1890. Los modernos (“os novos”) con –Visconti, los hermanos Henrique y Rodolfo Bernardelli y Amoedo a la cabeza– bregaron por implantar el modelo de la Académie Julien que habían conocido en París, impulsando el salir a pintar en Ateliê Livres y el recambio de los profesores más antiguos.²⁹

En la Argentina, los trabajos de las primeras camadas de alumnos de la recién creada Academia Nacional de Bellas Artes (1905) parecen ratificar como, desde su génesis, la institución estaba permeada por las derivas estéticas de impresionistas y nabís. Estos estudios muestran pinceladas sueltas y manifiestas y escasa materia, no hay voluntad por crear veladuras pulidas tal como indicaba la formación académica más tradicional. Podemos suponer que el hecho de que Eduardo Schiaffino o Pío Collivadino se contaron entre los maestros habilitaba estas experimentaciones.³⁰ Schiaffino además era desde 1895 el fundador y director del primer museo de arte del país, favoreciendo, tanto en sus compras como en sus solicitudes de donación obras, europeas y argentinas, de las estéticas que se vienen señalando.

Es decir, estas fueron las expresiones que arribaron a Chile, Argentina o México en el contexto de los Centenarios y fue frente a ellas que se midieron los artistas del país y reflexionaron sobre la construcción de un arte representativo y nacional. Eran muchas las tareas a las que la modernidad artística se debía adecuar en América Latina; múltiples los proyectos que debían llevarse adelante, lo que posicionaba a la experimentación estética bastante lejos de las doctrinas del *art pour l'art* y la exclusiva vida de bohemia. Más que una modernidad a destiempo, como muchas veces observó la antigua historiografía sobre el período, lo que el subcontinente nos deparó fue una modernidad altamente comprometida y funcional a programas que sin duda le otorgaron un cariz diferencial sobre el que nos proponemos seguir explorando.

mayo-julio 1991.

²⁸ En agosto del año siguiente luego de la revolución, Ramos Martínez renunciaría a la dirección de la Academia, en octubre de 1914 sería nombrado en el cargo, por Carranza, el Dr. Atl. Ramírez, *Modernización...op. cit.*, pp. 364-365 y Pilar García de Germenos, “Alfredo Ramos Martínez y la Academia Nacional de Bellas Artes (1910-1920)” en Favela, *op. cit.*

²⁹ Cf. Ana Maria Tavares Cavalcanti, “Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes”, *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n° 2, abr. 2007. Disponible em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm>. También se reclamaba la restitución de los premios de viaje a Europa.

³⁰ Hemos analizado este tema en relación con los estudios académicos de Mario A. Canale en nuestro texto: “La vida artística de Mario A. Canale” en Roberto Amigo y María Isabel Baldassarre (org.), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.