



## **Artelogie**

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

**1 | 2011**

**Brésil, questions sur le modernisme**

---

# La modernidad en tránsito de Lasar Segall

Florencia Garramuño

---



### **Edición electrónica**

URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/8592>

DOI: [10.4000/artelogie.8592](https://doi.org/10.4000/artelogie.8592)

ISSN: 2115-6395

### **Editor**

Association ESCAL

### **Referencia electrónica**

Florencia Garramuño, «La modernidad en tránsito de Lasar Segall», *Artelogie* [En línea], 1 | 2011, Publicado el 01 marzo 2011, consultado el 07 enero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/8592> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.8592>

---

Este documento fue generado automáticamente el 7 enero 2022.

Association ESCAL

---

# La modernidad en tránsito de Lasar Segall

Florencia Garramuño

---

- 1 La pintura de Lasar Segall y su ubicación dentro del modernismo brasileño ofrece un escenario productivo para pensar los avatares de la modernidad en Europa y en América latina. El aspecto trágico de esa modernidad, evidenciado con intensidad inusitada en los años en los que Segall emprende su partida de Europa con destino a Brasil para instalarse definitivamente en ese país, se revela de modos complejos en la obra del artista, atravesada por algunos de los signos más perturbadores de las catástrofes que castigaron al tumultuoso inicio del siglo XX: los refugiados, los apátridas, los emigrantes, la miseria, la prostitución.
- 2 Si bien es una constante en la bibliografía sobre la vanguardia rescatar su aspecto de celebración de la modernidad, muchos de estos movimientos fueron también muy críticos de ella, exhibiendo a través de sus soluciones formales algunos de los costados más oscuros y conflictivos de esa modernidad. En el caso de la tradición brasileña, la idea de una vanguardia eufórica puede leerse en trabajos escritos desde las más diversas disciplinas. La pintura de Lasar Segall tiene la ventaja de enmarcarse de modo inestable en esa posición, permitiendo subrayar algunos aspectos menos “alegres” del modernismo brasileño. Porque Segall, como bien lo notó Mário Pedrosa, “*via melancolia e recolhimento em tudo, nos bichos, nos paus, nas pedras, nas coisas. Eis por que, para ele, se a figura humana era sempre tratada com o carinho artesanal com que os Cézannes, Van Goghs, Morandis tratam a natureza morta, era porque a coisa inanimada, o mineral e o vegetal tinham misteriosas comunicações subterrâneas com a alma humana. Com o homem, irremediavelmente sujeito à desgraça, irremediavelmente dilacerado entre a nostalgia das origens e a atração propiciatória do fim.*”<sup>1</sup>
- 3 Por un lado, ese costado trágico -“melancólico y triste”, lo llamará Mário Pedrosa - lo distingue de una visión de la vanguardia como celebración eufórica de la modernidad, al mismo tiempo que lo diferencia de sus compañeros modernistas brasileños, según el mismo Pedrosa. Los cuadros que el artista pintó en el Brasil, aunque participan de la explosión del color característica del modernismo y de la celebración de la identidad

brasileña, no habrían dejado sin embargo de mantener una melancolía profunda que los conecta con la etapa anterior del propio Lasar, su etapa europea y expresionista. De algún modo, en Lasar Segall vanguardia europea y vanguardia brasileña se habrían visto anudadas.<sup>2</sup>

- 4 La continuidad o persistencia de algunas soluciones plásticas en la trayectoria de Segall desde la vanguardia europea a la brasileña permite observar de un modo más complejo la distinción entre ambas vanguardias y percibir en ambas la manifestación de un mismo impulso modernizador que, en cada contexto, se nutrirá de materiales específicos. Como han señalado gran cantidad de estudiosos de las más diversas disciplinas, la vanguardia latinoamericana presentó algunos impulsos contradictorios y contrapuestos entre sí. Según Alfredo Bosi, “nuestras vanguardias literarias no sugieren otra forma que la de un mosaico de paradojas”<sup>3</sup>
- 5 La tensión entre modernidad y nacionalismo ha sido uno de los problemas más discutidos dentro de esas “paradojas”.<sup>4</sup> La dialéctica de la modernización y de la nacionalización, que en América latina se da de forma simultánea durante las primeras décadas del siglo XX –y que las vanguardias latinoamericanas, tan fuertemente nacionalistas, condensaron de modo prístino- conjugó nacionalismo y cosmopolitismo de un modo que ilumina muchas de las contradicciones de la modernidad en América latina. En el caso de la pintura de Segall, éstas adquieren una luminosidad especial. El judío de Vilna que había participado de la efervescencia de las vanguardias en Europa pasa en el Brasil a integrarse al esfuerzo por la construcción de una pintura nacional –hegemónico dentro del modernismo brasileño – produciendo numerosos cuadros en los que trabaja sobre los clásicos “temas” brasileños de entonces: las costumbres de los descendientes de africanos, la pintura de las favelas, el “paisaje nacional” tan característico de la vanguardia brasileña: los morros, la selva, el mar.<sup>5</sup>
- 6 Un fuerte entramado de relaciones personales y de soluciones artísticas conecta a Segall con el grupo modernista: los paisajes cuadriculados de sus favelas pueden ser conectados con la exploración geométrica de la pintura de Tarsila do Amaral con el mismo tema, así como las prostitutas del álbum *Mangue* resuenan junto a la descripción que Oswald de Andrade hace de ese mundo en *O Santeiro do Mangue*. Sus emigrantes, por otro lado, no pueden dejar de ser relacionados –a pesar de sus diferencias- con los retirantes también trágicos de Candido Portinari.<sup>6</sup> La presencia de escritores como Mário de Andrade y Jorge de Lima puede ser recorrida en varios de sus cuadros y dibujos en una intertextualidad entre literatura y pintura que –como se sabe – fue central en el modernismo brasileño.<sup>7</sup> Y hasta la cultura popular brasileña se reconoce como inspiración en muchos de sus cuadros y xilografías. El mismo Segall subrayó en “Minhas recordações” la atracción que esa cultura popular le produjo a su llegada al Brasil por el espíritu moderno que reconocía en sus diversas formas. Dice Segall
 

(...) vi danças executadas pelo povo como exaltação religiosa, dum ritmo alucinante e contagioso, que realizava espontaneamente, sem teorias e pesquisas intelectuais, o que as modernas tendências do bailado na Europa se esforçaram por elaborar como criações revolucionárias e inovadoras no domínio da dança; e vi homens e mulheres com os quais, não obstante a estranheza da língua e dos costumes, me sentia irmanado.<sup>8</sup>
- 7 No quedan dudas, pues, de que sus trabajos exploran una serie de problemas que también preocupó a sus compañeros modernistas. Aunque las palabras de Segall en esos recuerdos señalan un desajuste que fue muy productivo para su obra, y que es importante tener en cuenta en el estudio sobre el modernismo. Extranjero y hermano

al mismo tiempo, Segall articula en su trayectoria y en su figura una conjunción entre cosmopolitismo y nacionalismo que fue fundamental en el modernismo brasileño. Los trabajos de Segall están recorridos por una fuerte tensión y ambivalencia frente a la pulsión nacionalista del modernismo brasileño; lo brasileño, más que nacional, está en él siempre infundido de un internacionalismo pregnante - como por otro lado, en muchos otros modernistas brasileños. Para Mário Pedrosa, que consideraba que Segall nunca habría llegado a ser brasileño, Segall sería, en ese sentido, una suerte de contrafigura del modernismo brasileño. Señala Pedrosa:

Não foi Segall um pintor brasileiro, a pesar de nos ter dado do Brasil algumas imagens até então não reveladas e que durarão para sempre. Era introvertido demais e por demais preso as suas raízes para mudar por dentro e exteriorizar-se em outro ser. Mas sua obra é um testemunho quase autobiográfico do drama contemporâneo. Seu universalismo é o do homem, e por isso mesmo nunca teve nada de cosmopolita. E assim trouxe para o Brasil apenas uma alma, mas de profunda e desconhecida sonoridade, e que nunca mais deixará de ser ouvida pela sensibilidade brasileira. E que irá doravante fazer parte desta, como seu contracanto indispensável.<sup>9</sup>

- 8 Precisamente como contrafigura del modernismo brasileño la pintura de Lasar Segall permite analizar las complejidades de ese nacionalismo modernista y ofrece senderos para percibir el fuerte contenido disfórico que también anidó en algunos de los representantes más célebres - y hasta oficiales u “oficialistas”, si se quiere - de ese movimiento.<sup>10</sup>
- 9 *Encontro* (1924), uno de los primeros cuadros pintados por Segall al llegar al Brasil, despliega todas esas ambigüedades y contradicciones. El cuadro incluye un autorretrato del pintor con la piel oscura, y ha sido leído como una “mulatización” en la que Segall habría celebrado su encuentro con el Brasil.<sup>11</sup> Sin embargo, el cuadro presenta algunas torsiones en las que la melancolía típica de Segall impone a la supuesta celebración de su adoptada identidad brasileña tonos muchos más conflictivos y traumáticos. Por un lado, las figuras humanas: junto al autorretrato del artista como mulato, Segall pinta a una mujer no identificada, que la crítica ha oscilado en considerar como retrato de Margarete Quack, la mujer de la que se separará ese mismo año, o Jenny Klabin, la joven con la que se casaría en 1925.<sup>12</sup> La oposición entre ambas figuras es marcadamente contrastante: a la oscuridad de la tez de Segall se le opone la palidez extrema de la mujer. Sus manos entrelazadas, unidas a las miradas que se tienden, parecen señalar más una despedida que un encuentro. Por otro lado, el paisaje: el entorno del encuentro es una ciudad, pero las marcas del espacio no alcanzan para anclar ese episodio en ningún lugar específico: los edificios de estilo internacional que le sirven de fondo cuadrículan el paisaje despojando el espacio de toda referencialidad local, haciendo de esa ciudad cualquiera un espacio teñido de inhospitalidad que no puede asociarse a ninguna idea de patria u hogar, real o imaginaria, original o adoptiva. Ningún pintoresquismo aquí que ancle el paisaje en una ciudad acogedora, en algún sentido de espacio hospitalario. Tampoco las plantas y el verde -“el color brasileño”- sirven como íconos innegables de un paisaje brasileño. Más que un intento de construirse para sí mismo una identidad brasileña, o su “entrega al Brasil”, la mulatización del judío blanco parece señalar en este cuadro la fractura en la identidad que imponen las migraciones y las diásporas.
- 10 A lo largo de los años, Segall pintó varios autorretratos, imaginando en cada uno de ellos -como suelen ser los autorretratos de artistas- afiliaciones y figuras de artista muy

variadas entre sí.<sup>13</sup> Llama la atención en esa serie -más allá de esas personificaciones- la gran diferencia de identidades sociales y hasta étnicas que puede evidenciarse en cada uno de ellos, desde el Segall judío de su primer autorretrato (*Autorretrato I*, de 1911), pasando por el Segall primitivista con reminiscencias del arte africano del *Autorretrato II* de 1919, hasta llegar al Segall “mulato” de *Encontro*.<sup>14</sup> Algo de la inestabilidad incómoda y trágica de los refugiados y apátridas de esos años puede leerse en esas diversas personificaciones del artista. En los mismos años en los que pintaba *Encontro*, el propio Segall carecía de nacionalidad: había salido de Hamburgo en 1923 con pasaporte de Nansen, el documento provisorio que se concedía a los judíos rusos emigrantes y sin nueva nacionalidad que querían salir de Alemania sin derecho al regreso.<sup>15</sup>

- 11 Rodrigo Naves ha escrito con gran sensibilidad sobre la capacidad de Segall para colocarse en el lugar del otro.<sup>16</sup> La proposición es correcta, aunque habría que agregar que así como su compasión -en términos de Naves- le posibilita colocarse en el lugar del otro, sus diversos autorretratos hablan de una capacidad semejante para imaginarse como otro: otro de sí y otro del entorno que lo circunda.<sup>17</sup> Esa inestabilidad de las identidades no debería sin embargo ser leída sólo como resultado de su propia experiencia personal y por esa razón apenas acotada a su propia figura y limitada a la proliferación de autorretratos del artista. Una suerte de tensión recorre su obra “brasileña”, tanto en los retratos que pintó de la elite modernista y paulista como en sus cuadros con temas más autóctonos como *Bananal* (1927), *Menino com Lagartixas* (1924), o *Morro Vermelho* (1926). La negociación entre el figurativismo representativo y hasta cierta estereotipización de las figuras (sobre todo en los mulatos y negros) y la geometrización abstractizante de los fondos y de los paisajes condensa en esos cuadros una suerte de ambigüedad y de tensión que no parece concluir nunca en una resolución pacífica.

## La humanidad errante

- 12 Tal vez no haya figura más evidente de esa inestabilidad en las identidades que provocan las diásporas y las migraciones que la de la humanidad errante que aparece con constancia en la pintura de Segall. *Eternos caminantes* (1919), *Refugiados* (1922), *Emigrantes* (1929), *Tercera clase* (1928), *Emigrantes III* (1936) son algunos de los cuadros que testimonian sobre la persistencia de este problema como marca de una modernidad disfórica tanto en la etapa europea de Segall como en su etapa brasileña. *Navío de emigrantes* (1939-41), uno de los cuadros pintados en el Brasil sobre el tema, ha penetrado en el imaginario brasileño con contundencia, tal vez no sólo porque habla de una experiencia que fue colectiva y común para muchos de los que emigraron al Brasil en esos años. En *A Majestade do Xingu*, Moacyr Scliar, utiliza ese cuadro para hablar de la emigración de Rusia: “O senhor conhece aquele quadro do Lasar Segall, Navio de emigrantes? Aquele quadro que mostra as pessoas num convés, pessoas de olhar triste? Nós estávamos emigrando, doutor. Melhor dito: estávamos fugindo. Fugindo da Rússia”<sup>18</sup>
- 13 También Clarice Lispector, se refiere a ese cuadro al imaginar su llegada al Brasil.
- 14 En “Viajando por mar”, incluido en *A descoberta do mundo*, *Navío de emigrantes* es utilizado para imaginar ese viaje que realizara con su familia.

- 15 Pero hay algo que hace de *Navío de emigrantes* a su vez un cuadro muy claramente permeado por el imaginario brasileño: la asociación entre los emigrantes y refugiados con el tráfico negrero y la esclavitud. Un poema de Jorge de Lima plantea claramente la asociación inmigrantes-esclavos. Dice Jorge de Lima:

“Serão caravelas ? Serão negreiros ? São caravelas e são negreiros Há sujos marujos nas caravelas. Há estrangeiros que firam negro De tanto trabalharem no carvão.”<sup>19</sup>

- 16 Segall ilustró la primera edición del libro *Poemas negros* de Jorge de Lima, donde se incluye este poema, de 1947. Otra figura de esa humanidad errante que en Segall hace coincidir preocupaciones europeas y brasileñas es la prostituta. Hacia finales de la década de 1920, Segall produce una serie de xilografías - consideradas por algunos críticos como su mejor obra - sobre la zona roja de Río de Janeiro, el Mangué. En ese álbum se aúna una preocupación que persigue a Segall desde sus años europeos y una preocupación característicamente modernista y brasileña<sup>20</sup>. El Mangué aparece en esos años en varias otras formas de producción artística, en escritores sobre todo asociados a la vanguardia. Oswald de Andrade escribió un poema dramático sobre ese mundo, *O Santeiro do Mangué*, entre 1936 y 1950.<sup>21</sup> . En esta obra de Oswalds, el Mangué, por su proximidad con el puerto, es asociado a los barcos negreros que llegaron al Brasil:

“Es el barco humano caliente Negrero del Mangué.”<sup>22</sup>

- 17 El Mangué aparece también en la poesía de otro de los poetas más importantes de la vanguardia brasileña, Manuel Bandeira, en *Libertinagem*, un libro de poemas publicado en 1930, elaborado siguiendo el programa del modernismo, articulando las referencias regionales y al pasado con un programa estético muy vanguardista. La reincidencia del mundo del Mangué es evidentemente signo de la importancia que la referencia a las prostitutas tiene en la vanguardia brasileña. Las vanguardias en general, fuera y dentro de Brasil, así como las distintas formas de la vida bohemia, han sentido siempre una especial atracción por el mundo de la prostitución. Uno de los cuadros, una xilografía realizada en Europa, se llama precisamente *Mulheres errantes-II versão*, y es de 1919. Otro cuadro que muestra esta preocupación por las prostitutas ya en Europa es *Rua*, de 1922. Hay una relación con el mercado, con el vender el propio cuerpo de la prostituta, que hace al mundo de la prostitución atractivo para el artista de vanguardia por la semejanza que ve en ese comercio con el tipo de intercambio que él mismo establece con sus producciones artísticas. Pierre Bourdieu explicó de esta manera la figura de la prostituta en la poesía de Charles Baudelaire en su libro *Las reglas del arte*.<sup>23</sup> Como emblema del capitalismo más salvaje que sostiene el comercio de la prostitución, también en la figura de la prostituta encuentra Segall un modo de acercarse a los dramas de la modernidad en el Brasil.
- 18 Por otro lado, la prostitución en Latinoamérica durante las primeras décadas del siglo está asociada fuertemente al tráfico de “blancas”: jóvenes rusas, polacas, francesas, campesinas, eran vendidas por sus padres o bien engañadas por los traficantes para que “inmigraran” a América, y acabaron en el Brasil o en Buenos Aires vendidas como prostitutas. La trata de blancas, sobre la cual ha escrito con solvencia Donna Guy, fue muy intensa durante las primeras décadas del siglo XX.<sup>24</sup> En *Macunaíma*, la novela de Mário de Andrade publicada en 1928, el protagonista tiene varias aventuras con prostitutas polacas y francesas y hasta orientales. El Mangué es, en el imaginario brasileño, un espacio de fuerte significación brasileña -en parte también porque gran parte de las prostitutas eran de origen afrobrasileños o mulatas- que incluía, además, la presencia de cuerpos femeninos también extranjeros. En las xilografías y grabados de

Segall, mujeres de rasgos afrobrasileños conviven con otras de rasgos más europeos para construir una de las imágenes más poderosas de una modernidad brasileña recorrida por flujos transnacionales. Según Wolfe,

The appeal of the Manguê for Segall may have involved more than just the zone's disclosure of human misery and of modern capitalism and its discontents, for the Manguê was also evocative of the diasporic macrocosm that united Afro-Brazilians and Jewish immigrants. Unlike the Lapa that featured exotic, light skinned Mulattas and foreign francesas, the Manguê employed pretas (darker skin Afro-Brazilian women) and newly arrived foreigners, or polacas. Although, "polacas" literally translates as "Poles" the popular usage of the term signified any Eastern-European Jew. Not only are the prostitutes themselves therefore geographically and culturally displaced, but by profession they mark the place where home is not, the realm of strangers.<sup>25</sup>

- 19 En sus tensiones y desencuentros, el arte de Lasar Segall permite interrogar algunos esquematismos en la lectura del modernismo brasileño y su impulso nacionalista, arrojando luz sobre las tramas internacionales, los dramas humanos, y los flujos económicos y sociales que conformaron la estética modernista. Segall, pintor brasileño o no -poco importa-, participó del modernismo brasileño y contribuyó a hacer de él un momento productivo y complejo de las artes brasileñas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Madrid, ALLCA XX Fondo de Cultura Económica, 1996
- ANDRADE, Oswald de. *O Santeiro do Manguê e Outros Poemas*. São Paulo, Globo, 1991
- BOSI, Alfredo. "La parábola de las vanguardias latinoamericanas", en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, Fondo de cultura económica, 2002
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 2005
- CAULFIELD, Sue Ann. "The Birth of Manguê: Race, Nation and the Politics of Prostitution in Rio de Janeiro, 1850-1942," Daniel Balderston and Donna Guy (eds.). *Sex and Sexuality in Latin America*. New York, New York University Press, 1997
- D'ALESSANDRO, Stephanie. "The Absorption of Spectacular, Unedited Things: Brazil in the Work of Lasar Segall". Stephanie D'Alessandro (ed.). *Still More Distant Journeys: The Artistic Emigrations of Lasar Segall*. Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, 1997
- D'HORTA, Vera. "Lasar Segall: un expresionista brasileño". Catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de México y en el MALBA-Colección Constantini, 2002
- GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades Primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007 (traducción al portugués en *Modernidades Primitivas. Tango, Samba, e Nação*, Belo Horizonte, UFMG, 2008).----. "Graciliano Ramos y Candido Portinari: la modernidad disfórica de sus retirantes", en Andrea Giunta, *Candido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005

- GUY, Donna, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955*. Buenos Aires, Sudamericana, 1994
- LIMA, Jorge de. *Poemas completos*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999
- LESSER, Jeffrey. *Welcoming the Undesirables. Brazil and the Jewish Question*. Berkeley, University of California Press, 1995
- MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. São Paulo, EDUSP (Coleção Artistas Brasileiros), 1996
- MESQUITA, Ivo. "Lasar Segall, un lugar en Brasil", en Vera d'Horta, *Un expresionista brasileño*. San Pablo, Museu Lasar Segall, Takano, 2002
- MICELI, Sérgio "Lasar Segall: etnia e experiência imigrante". *Nacional Estrangeiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003
- MORAIS, Frederico. *Lasar Segall e o Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1991
- NAVES, Rodrigo. "Expressão e compaixão nos desenhos de Lasar Segall", en *A Forma Difícil. Ensaios sobre Arte Brasileira*. São Paulo, Ática, 1996
- PEDROSA, Mário. "Lasar Segall. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*". São Paulo, Perspectiva, s.d.
- PINHEIRO Filho, Fernando Antonio. *Lasar Segall: Arte em Sociedade*. São Paulo, SP: Cosac Naify: Museu Lasar Segall, IPHAN-MINC, 2008
- SEGALL, Lasar. "Minhas recordações". *Lasar Segall: Textos, depoimentos e exposições*, São Paulo, Museu Lasar Segall, 1993
- SCHWARTZ, Jorge. "Cosmopolitismo y nacionalismo". *Las vanguardias en América latina*.----. "Lasar Segall: un punto de confluencia de un itinerario afrolatinoamericano en los años veinte". Vera d'Horta (Ed.) *Un expresionista brasileño, Un expresionista brasileño*. San Pablo, Museu Lasar Segall, Takano, 2002
- SCLIAR, Moacyr. *A Majestade do Xingu*. São Paulo, Companhia das letras, 1997
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, Companhia das letras, 1990
- WOLFE, Edith Gibson. *Melancholy Encounter: Lasar Segall and Brazilian Modernism, 1924-1933*. Austin, PhD Dissertation, University of Texas, 2005

## NOTAS

1. PEDROSA, Mário, "Lasar Segall", en *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, p. 80.
2. Señala Nicolau Sevcenko en *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, Companhia das letras, 1992, p. 287: "Ele (Segall) incorpora registros da cena brasileiras, sem alterar, no entanto, o rigor da sua sintaxe expressiva de origem, sem produzir efeitos simbolizantes, de forma a preservar a ênfase da sua abordagem social."
3. Señala BOSI, Alfredo: "Quien insista en proceder al corte sincrónico deberá registrar, a veces, en el mismo grupo y en la misma revista, manifiestos donde se exhibe lo moderno cosmopolita (hasta la frontera de lo moderno y lo modernoide con toda su babel de signos tomados de un escenario técnico recién importado) al lado de convicciones exigentes sobre la propia identidad nacional, e incluso étnica, mezcladas



- con acusaciones al imperialismo que, desde siempre, atropelló a los pueblos de América Latina.” Cf. BOSI, Alfredo, “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, en SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y crítico*, México, Fondo de cultura económica, 2002, p. 20-21.
4. Cf. SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias en América latina*, “Nacionalismo vs. cosmopolitismo”, p. 531-537. Trabajé sobre estos problemas a partir de la nacionalización del tango y del samba en *Modernidades Primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007 (hay traducción al portugués en *Modernidades Primitivas. Tango, Samba, en Nação*, Belo Horizonte, UFMG, 2008).
  5. Sobre la trayectoria de Segall, consultar D’HORTA, Vera, *Lasar Segall*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999; MATTOS, Cláudia Valladão de, *Lasar Segall*, São Paulo, EDUSP (Coleção Artistas Brasileiros), 1996; y MICELI, Sergio, “Lasar Segall: etnia e experiencia inmigrante”, en *Imagens negociadas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
  6. Para un análisis sociológico que estudia las relaciones de Segall con el grupo modernista, ver PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio, *Lasar Segall: Arte em Sociedade*. Ver también MICELI, Sergio, *Nacional Estrangeiro*, São Paulo, Companhia das letras, 2003.
  7. Señala MESQUITA, Ivo: “La visión retrospectiva del conjunto de la obra de aquel período definió históricamente el imaginario modernista brasileño inicial, en el que *Colina Roja, 1926, de Segall, parece ser la extensión del paisaje de Samba, 1925, de Di Cavalcanti; Paisaje brasileño, 1925, comparte las perspectivas imaginarias de Cicero Dias, y Bananal, 1927, parece ser el contrapunto masculino y complementario de La negra, 1923, de Tarsila.*” “Lasar Segall, un lugar en Brasil”, en d’HORTA, Vera, *Un expresionista brasileño*, p. 234.
  8. SEGALL, Lasar, “Minhas recordações,” en *Lasar Segall: Textos, depoimentos e exposições*, São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993, 15.
  9. PEDROSA, Mário, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, p. 86. La misma posición será retomada más tarde por Frederico Morais en *Lasar Segall e o Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1991.
  10. Sobre la disforia del modernismo brasileño a partir de algunos cuadros de Candido Portinari, ver GARRAMUÑO, Florencia, “Graciliano Ramos y Candido Portinari: la modernidad disfórica de sus retirantes”, en GIUNTA, Andrea, *Candido Portinari y el sentido social del arte*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
  11. Esta lectura, con diversos grados de sofisticación, se encuentra en los textos de D’HORTA, Vera, *Lasar Segall: Un expresionista brasileño*, San Pablo, Museu Lasar Segall, Takano, 2002, 37 y D’ALESSANDRO, Stephanie, “The Absorption of Spectacular, Unedited Things: Brazil in the Work of Lasar Segall,” in *Still More Distant Journeys: The Artistic Emigrations of Lasar Segall*, ed. Stephanie D’Alessandro, Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, 1997. MORAIS, Frederico, en “O Rio de Segall” lee el cuadro más como desencuentro que el encuentro al que refiere el título. Cf. Op. cit., p. 63.
  12. Según Sérgio Miceli, op. cit., p. 163, se trataría de Jenny Klabin. Según Edith Gibson Wolfe, se trataría de su esposa alemana. Cf. *Melancholy Encounter: Lasar Segall and Brazilian Modernism, 1924-1933*, Austin, PhD Dissertation, University of Texas, 2005, p. 173. Según Vera d’Horta, la figura femenina no sería ni Margarete ni Jenny. Cf. D’HORTA, Vera, *Un expresionista brasileño*, op. cit., p. 37.
  13. Para un análisis de los distintos autorretratos del artista y de sus diferentes modos de afiliación, ver Emily Watson Wolfe, op. cit..
  14. Según Emily Watson Wolfe, la serie “*chronicles Segall’s artistic development while at the same time mapping the deep ambiguities that marked his artistic and social self-perception*”. Cf. op. cit., p. 50.
  15. Sérgio Miceli, op. cit., p. 155.
  16. NAVES, Rodrigo, “Expressão e compaixão nos desenhos de Lasar Segall”, en *A Forma Difícil. Ensaios sobre Arte Brasileira*, São Paulo, Ática, 1996, p. 208.

17. Para un análisis de los diversos autorretratos y sus estrategias de afiliación, ver Emily Gibson Wolfe, op. cit., y Sérgio Miceli, op. cit..
  18. SCLIAR, Moacyr, *A Majestade do Xingu*, São Paulo, Companhia das letras, 1997, p. 11.
  19. Citado por SCHWARZ, Jorge, "Lasar Segall: un punto de confluencia de un itinerario afrolatinoamericano en los años veinte, en D'HORTA, Vera, *Un expresionista brasileño*, p. 246.
  20. Algunos cuadros europeos dan cuenta de la aparición temprana de esta figura en la pintura de Segall.
  21. Sobre este problema, consultar SCHWARTZ, Jorge, pp. 257-263.
  22. ANDRADE, Oswald de, *O Santeiro do Mangue e outros poemas*, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Editora Globo, 1991.
  23. BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 2005.
  24. GUY, Donna, *Sex and Danger in Buenos Aires* y Sueann Caulfield, "The Birth of Mangue: Race, Nation and the Politics of Prostitution in Rio de Janeiro, 1850-1942," in *Sex and Sexuality in Latin America*, ed. BALDERSTON, Daniel and GUY, Donna, New York, New York University Press, 1997, 94.
  25. Cf. WOLFE, Edith, op.cit., p. 211. Sobre la prostitución en Rio de Janeiro, cf. CAULFIELD, Sueann, "The Birth of Mangue: Race, Nation and the Politics of Prostitution in Rio de Janeiro, 1850-1942," in *Sex and Sexuality in Latin America*, ed. BALDERSTON, Daniel and GUY, Donna, op. cit., y LESSER, Jeffrey, *Welcoming the Undesirables. Brazil and the Jewish Question*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- 

## RESÚMENES

Este artículo interroga algunas obras de Lasar Segall y su ubicación dentro del impulso nacionalista del modernismo brasileño, buscando arrojar luz sobre las tramas internacionales, los dramas humanos, y los flujos económicos y sociales que conformaron la estética modernista.

Cet article interroge quelques ouvres de Lasar Segall et sa place dans la pulsion nationaliste du modernisme brésilien, cherchent d'illuminer quelques trames internationales, drames humaines, et les fluxes économiques et sociaux que conformèrent la esthétique moderniste.

## ÍNDICE

**Mots-clés:** modernisme, avant-garde, migrations, art latino-américain, nomadisme

**Palabras claves:** modernismo, vanguardia, migraciones, arte latinoamericano, nomadismo

## AUTOR

FLORENCIA GARRAMUÑO

Universidad de San Andrés - CONICET