

Los estudios del arte del siglo XIX en América Latina

María Isabel Baldasarre

Este dossier lleva por título los estudios del siglo XIX en América Latina, pero bien podría haberse llamado “desde América Latina”. Es decir, la idea original fue poner en diálogo trabajos que se ocupan de diferentes aspectos de la producción visual del siglo XIX en el territorio latinoamericano, pero también pensar este conjunto de artículos como textos localizados, producidos desde la particular perspectiva histórica y teórica que supone historiar las artes del período desde los escenarios de América Latina. Tenemos el honor de reunir aquí trabajos de referentes en la disciplina, verdaderos pioneros en desarrollar el interés por el arte decimonónico en la región, junto a investigaciones que se enlazan con estos estudios señeros pero que han abierto líneas de análisis al considerar el complejo universo visual del siglo desde teorías y miradas renovadoras.

En este sentido, un objetivo más ambicioso de este dossier es plantear las recurrencias entre los enfoques y la construcción de los objetos de estudio de los distintos textos. Es decir, preguntarnos si la historia del arte sobre el ochocientos producida en Latinoamérica –al tener que ocuparse de procesos e imágenes que tuvieron una relación compleja con “las capitales del arte”– presenta rasgos distintivos o propios respecto de aquellas que se abocan a los países centrales. ¿En qué medida esta historia del arte contribuye a enriquecer la historia canónica del período que, si bien estuvo sujeta a incesantes revisiones y ampliación del canon desde los años setenta del siglo XX, sigue poniendo el foco en las metrópolis europeas y más específicamente en París?

El arte del siglo XIX en América Latina, tal como plantea Jorge Coli para el caso brasileño en el ensayo con el que abre el dossier, ha sido durante largos años un objeto soslayado, simplificado bajo las categorías de “académico” o “romántico”. Complejas escenas de batallas, como las de Pedro Américo, han sido negativamente juzgadas como meras “copias” de cuadros europeos. Estas etiquetas, más que favorecer la mirada o buscar comprender las obras como “proyectos complejos”, aplanaron sus sentidos al no encontrar en ellas la anticipación de la renovación modernista del siglo XX que sería esencializada como el “verdadero” arte nacional y moderno del Brasil. Algo similar sucedió en México donde, como bien señala Angélica Velázquez Guadarrama en un ensayo inédito, hasta “la década de los sesenta, cuando se publicó por primera vez esta obra [*La crítica de arte en México en el siglo XIX* de Ida Rodríguez Prampolini], el estudio de la producción artística del siglo XIX se encontraba aún, en buena medida, determinado por la visión historiográfica surgida de la Revolución de 1910”, es decir aquella que buscaba enaltecer una visión monolítica del arte mexicano centrado en el muralismo, y que dejaba de lado toda producción, como la académica, considerada “derivativa” y no funcional a este relato nacional-modernizador.¹ Si en la Argentina no contamos con una escuela nacional tan potente como el muralismo mexicano o que se volviera tan canónica como el modernismo de los años 20 en Brasil, en las primeras historias del arte producidas en el país, el siglo XIX fue frecuentemente tildado como dependiente y su arte considerado retrasado respecto de lo que sucedía en los centros artísticos. Esta supuesta asincronía fue cuestionada de modo categórico por *Los primeros modernos* de Laura MaloSETTI Costa, libro que demuestra los múltiples modos en qué los artistas argentinos estaban al día de los debates y el derrotero del arte

¹ Angélica Velázquez Guadarrama, “Los estudios sobre el arte en México en el siglo XIX”, artículo inédito, agradezco a la autora el haberme facilitado este material.

moderno europeo y en qué punto la suya fue una toma de posición estética deliberada y no una mera falta de información.²

En este sentido, hace años que una idea más compleja e inclusiva de la modernidad, que atiende no sólo a los heresiarcas o rupturistas sino a todo el complejo universo de tendencias que eran entendidas “modernas” en el siglo XIX, permite incluir en los relatos a una multiplicidad de artistas que estaban a caballo entre las llamadas “vanguardias” y la Academia.³ Es decir reaparecen en la historia pintores, escultores y dibujantes que, formados bajo el rigor académico, también conocían las búsquedas de los realistas o impresionistas y realizaron su propia síntesis; aquellos que sin ser las “puntas del iceberg” de los relatos modernistas (los Courbet, Manet o Cézanne) lograron una producción no por menos rupturista menos atenta a su tiempo. Algo similar sucede con la incorporación de las artistas mujeres dentro de las historias del arte decimonónico y la rica diversidad de soportes de lo visual (grabados, libros, impresos y artefactos visuales de todo tipo) que hoy ya están plenamente instalados en el estudio del período. Estas renovaciones que se han dado para el territorio europeo, sin duda han sido vitales para observar con una mirada menos prejuiciosa cómo se han producido esos procesos modernizadores en América Latina, cómo se gestó allí una cultura visual moderna así como para atender a las cuestiones de género en el marco de estos mismos transcurros.

No obstante, la historia política y social de las naciones latinoamericanas plantea coyunturas muy particulares. Es decir, es imposible no atender a los gestos independentistas, a las luchas facciosas, a la creación de los estados nacionales y el camino hacia la metropolización de las capitales a la hora de ocuparse de la producción artística de la región. Estas variables ubican a las artes americanas en una situación propia respecto de lo que entonces estaba sucediendo en Europa. Si bien no podemos igualar los desarrollos de ciudades como México, Buenos Aires, Lima o Río de Janeiro, donde la cultura material indígena y colonial tenía presencias muy disímiles condicionando de modos particulares la gestación de este “nuevo arte” para estas nuevas naciones, no nos resignamos a dejar de señalar los puntos de encuentro que se dieron entre estos escenarios.

En primer lugar, debemos plantear en qué medida la supuesta modernización de las artes latinoamericanas se produjo en paralelo con un surgimiento de instituciones culturales. La aparición de “lo nuevo” que en Europa generalmente emergió como alternativo o en oposición a los espacios institucionales, en América Latina debió necesariamente convivir y adecuarse a la instauración de museos, academias, colecciones públicas, escuelas de arte. Por otra parte, las artes del siglo XIX muchas veces tuvieron en América un carácter inaugural de construcción de un arte propio, representativo de las nuevas naciones independientes. Los procesos de descolonización colocaron a ese arte, al menos en un nivel discursivo, como fundado sobre una suerte de vacío –real o ficticio– de tradición previa. El caso argentino es ejemplar en este sentido

² Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

³ Señalaremos a modo de ejemplos los trabajos de Gabriel P. Weisberg, *The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830-1900*, Cleveland Museum of Art, 1980 y *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse in European Art, 1860-1905*, London, Thames & Hudson, 1992; T. J. Clark, *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, Princeton, Princeton University Press, 1984 y el catálogo: Robert Rosenblum, Mary Anne Stevens, Ann Dumas, *1900: Art at the Crossroads*, London, Royal Academy of Arts, 2000.

en tanto se debatió permanentemente esta idea de construcción *ex nihilo* de un arte nacional. En escenas como la mexicana, por ejemplo, la producción pre-hispánica sería un inmenso reservorio sobre el que seleccionar a la hora de construir un pasado mítico.

A pesar de las semejanzas, la gestación de instituciones no se dio de forma paralela en todo el continente, planteando temporalidades y desarrollos particulares. Los casos de México y Brasil son paradigmáticos en relación con la temprana instalación de los sistemas de enseñanza, resultando en una elaborada y compleja producción de pintura histórica y de paisaje para principios del siglo XIX que no tiene parangón en los demás países del Caribe y el Cono Sur. En este sentido, el trabajo Elaine Dias, centrado en la figura Félix-Émile Taunay, su programa estético para la Academia y su producción de pintura de paisaje, permite dimensionar las particularidades de la temprana instalación de los artistas franceses en el territorio americano. Brasil presenta el caso de la única corte europea afincada en el continente, y como sostiene Dias, para el éxito de este proyecto sería central el desarrollo de un sistema simbólico que le otorgara visualidad fundándose una Academia inspirada en los modelos francés y mexicano. Esta coyuntura permitió por ejemplo la organización de la primera exposición de bellas artes en Río de Janeiro, ya bajo Imperio Brasileño, en una fecha tan temprana como 1829 (en la Academia de San Carlos las exposiciones anuales recién se instituyeron en 1848). Sin embargo, este devenir no estuvo carente de obstáculos. El ideario de Taunay, centrado en el estudio sistemático del desnudo y la tradición clásica, debió enfrentarse a la escasez de modelos, su inadecuación por cuestiones raciales y su inviabilidad para encarnar poses clásicas. Del mismo modo, Taunay debió adaptar su programa a la hora de la enseñanza de la pintura del paisaje, insertando narrativas de corte social y moralizante en medio del paisaje natural que lo aproximaron a la producción de los artistas viajeros. Evidentemente una cosa eran los ideales y otra la realidad americana donde se llevaba adelante dicha empresa.

Considerado un género menor para la enseñanza académica, el costumbrismo fue, como presenta Roberto Amigo, una cuestión central en el arte del siglo XIX en América Latina. Este género dedicado en primer término a la descripción de tipos y costumbres habilitó, sin embargo, múltiples usos y apropiaciones entre los cuales el político no fue menor, tal como lo demuestran Amigo para el caso argentino y Fausto Ramírez y Angélica Velázquez para México. Amigo trabaja en el productivo cruce entre el arte y la política durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas en la década de 1830, observando cómo el pintor Carlos Morel se apropió de gauchos y escenas de pulperías para transformarlas en propaganda política del rosismo. En pinturas y litografías, Morel representó un mundo rural sosegado e idílico, que exaltaba el orden restablecido tras la guerras civiles gracias a la acción del Restaurador Rosas. A la hora de plasmar su retrato oficial, el modelo francés de Luis Felipe fue fundamental, aunque sin embargo también proliferaron imágenes del gobernador vestido de gaucho, lo que habla de la diversidad visual rioplatense que abreva de modelos europeos pero que también los readapta cuándo no son estrictamente funcionales al mensaje buscado.

En la década de 1840, Morel realizó el álbum litográfico *Usos y costumbres del Río de la Plata*, en el que Amigo observa una modernización visual producto de su estadía en Brasil y el contacto con el *Álbum Rio de Janeiro Pitoresco* editado allí entre 1842 y 1845. Esta afirmación alude a los vínculos, no por informales menos productivos, que se establecieron entre los sistemas visuales de las distintas ciudades latinoamericanas durante el siglo XIX, y del sitio privilegiado que Río de Janeiro tuvo en este mercado litográfico en crecimiento. De hecho, el artículo de María Inéz Turazzi se ocupa de la producción del litógrafo brasileiro Frederico Guilherme Briggs, muy

activo entre las décadas de 1830 y 1870, en una ciudad que para 1844 contaba ya con trece establecimientos de este tipo.⁴ Turazzi reconstruye la personalidad dinámica y emprendedora de Briggs, quién como muchos personajes modernos del siglo XIX, hizo convivir su entrenamiento académico con la versatilidad de un comerciante capaz de aliarse con pintores y litógrafos para multiplicar una enorme variedad de objetos impresos como panoramas, mapas, caricaturas políticas, retratos del Emperador y vistas de la corte, realizados estos últimos por el ya mencionado Félix-Émile Taunay. Turazzi se centra en sus estampas de tipos urbanos de las calles de Río (*Costumes Brasileiros*) producidas en 1840 en las que encuentra un elocuente testimonio del rol central de los esclavos en la economía urbana durante el Imperio. Además, se destaca cómo Briggs se apropió de una iconografía ya existente para darle una veta comercial inédita hasta el momento.

Volviendo a los mensajes múltiples que se dan cita en la pintura costumbrista, Angélica Velázquez Guadarrama analiza el género para el caso mexicano entre la formación académica y la temprana demanda de una clientela de provincias, principalmente en Puebla y Guadalajara, ávida por consumir estas escenas sobre la vida cotidiana de las clases bajas “vistas desde arriba”. Así como Amigo señala que el gaucho, más que un actor real de la economía rural del siglo XIX argentino, funcionó como tipo pictórico válido para encarnar la ideología del rosismo,⁵ Velázquez reconstruye cómo la figura de la china, bella muchacha de origen mestizo, se vuelve también un prototipo repetido en las pinturas de período para habilitar la proyección del erotismo, al ser considerada una mujer libre que escapaba a la moral burguesa. Desde la perspectiva de las construcciones del género y en el cruce con la historia cultural y política de México, Velázquez examina también las representaciones de la maternidad y el rol de la mujer en esta pintura de costumbres a la luz de las teorías filosóficas positivistas que le asignaron el papel de transmisora de “valores morales y patrióticos”. En conclusión, al igual que sucedía para el costumbrismo argentino, las visiones idealizadas sobre los pobladores rurales que estas escenas mostraron, insufladas de ingenuidad, pureza de costumbres y respeto por los ciclos naturales, respondían finalmente a las expectativas pastorales de las burguesías urbanas. El realismo que comienza a predominar en la Academia de San Carlos hacia 1870 haría entonces que el pobre de la ciudad ingresara en este repertorio pictórico, aunque este tópico fue más la excepción que la norma producto de artistas únicos como Manuel Ocaranza.

Por su parte, Fausto Ramírez analiza en primer lugar dos cuadros costumbristas de Primitivo de Miranda quién en el contexto de la lucha por la instalación de un Estado laico y moderno (la Guerra de Reforma 1858-1860), utilizó la temática popular (la procesión de Semana Santa, las milicias populares) para sostener la ideología liberal, anti-clerical y constitucionalista. Sin embargo, como bien apunta Ramírez este tipo de obras fueron excepcionales ya que, como también coincide el artículo de Velázquez, la Academia de San Carlos fue hasta mediados del siglo reacia al género de costumbres que recién se instalaría a partir de 1867, con la República Restaurada, sin llegar nunca a desplazar a la pintura histórica de intención nacionalista.

⁴ La litografía había sido introducida en Río de Janeiro para 1825 y en el Río de la Plata unos pocos años después en 1827, sin embargo el número de establecimientos litográficos con que contaba Buenos Aires era notablemente menor al que registra Río, en 1850 había en la ciudad tres talleres litográficos y en 1855 dos. Agradezco estos datos a Sandra Szir.

⁵ Más adelante Verónica Tell desmonta cómo, en el contexto del fin del siglo XIX argentino, el *gentleman* Francisco Ayerza producirá un particular registro fotográfico de este mismo tópico (el gaucho) para otorgar visualidad al poema de José Hernández, considerado como resguardo de la nacionalidad frente a la inmigración y el progreso urbano.

En el camino de los estudios de cultura visual que evitan considerar las bellas artes escindidas del resto de las producciones visuales, Fausto Ramírez analizará la diversidad objetos que dieron cuenta de este conflictivo período de la historia mexicana. Toma en consideración las pinturas de batallas, nutridas a su vez de vistas cartográficas, los paisajes academicistas de Landesio y Velasco, la pintura de temática bíblica y religiosa, las fotografías y los grabados comerciales, para demostrar cómo los cambios violentos sufridos por la ciudad tras la expropiación de propiedades eclesiásticas impactaron en este variado repertorio de soportes. Al respecto Ramírez afirma que la litografía, por estar asociada a “una industria cultural siempre atenta al clima político y a las prácticas sociales imperantes” fue más eficaz a la hora de adaptar sus esquemas de representación a las cambiantes vivencias urbanas del público consumidor. Así, los productos de la industria editorial –de recambio periódico, materialidad “pobre” y fin eminentemente comercial– se mostraron más versátiles para plasmar los cambios y percepciones contemporáneas que la académica pintura al óleo insertada plenamente en los parámetros más estrictos del sistema del arte.

Esta hipótesis también puede hacerse extensiva a los trabajos de María José Esparza y Sandra Szir, abocados a publicaciones ilustradas masivas producidas en los inicios y finales del marco cronológico cubierto por este dossier y a sus extremos geográficos norte y sur (México y Buenos Aires). Esparza analiza la proliferación de calendarios producidos en México desde la Independencia en 1821, para detenerse en la segunda mitad del siglo en la que registra una “explosión” del género. Se trataba de un objeto realmente masivo y popular, de bajo precio, que servía a la liturgia y a las fiestas cívicas, aportaba entretenimiento y excedía con creces la circulación de revistas y periódicos.

Al igual que señalará Szir para las publicaciones de las últimas décadas del siglo en Buenos Aires, la atracción del calendario descansaba en el poder de la imagen para captar la atención de su público lector (u observador). Y es interesante el rasgo que Esparza señala como característico de estas publicaciones que podemos hacer extensivo a casi toda la cultura impresa decimonónica: el recurso permanente a reutilizar una imagen que, sin citar fuente ni derechos de autoría, pasa de una publicación a otra a veces cruzando el océano Atlántico, se repite a lo largo del tiempo o es reapropiada con los sentidos más diversos. El contexto de la Guerra de Reforma es para Esparza un momento significativo en relación con la abundancia y riqueza visual de calendarios cuyas ilustraciones de portadas, en su libre uso de la iconografía republicana y del legado material prehispánico, resultan ser muy permeables a las coyunturas políticas. En esta trama, se plantea cómo un mismo impresor ilustra sus calendarios con retratos de políticos que pertenecían a bandos opuestos lo que indica el carácter adaptativo de quienes comandaban estos emprendimientos con el fin de responder a las expectativas de su público.

Szir se ocupa de las publicaciones ilustradas de fin del siglo XIX en Buenos Aires y analiza de qué modo desde 1860 éstas reprodujeron los hechos de actualidad. La autora plantea que los periódicos ilustrados europeos funcionaron como modélicos para sus pares argentinos, pero, en los casos locales, la generación de imágenes tomadas en el lugar del hecho debió adaptarse a las posibilidades reales (costos, tiradas y recursos humanos) en general más limitadas que las que ofrecían las empresas europeas.

Gracias al envío de ilustradores y fotógrafos al frente, las guerras se volvieron fenómenos visuales durante el siglo XIX. Y particularmente, Szir analiza cómo el *Correo del Domingo*, el primer periódico porteño en introducir imágenes de actualidad, plasmó una versión particular de la Guerra del Paraguay. Sería luego *El Sud Americano*

el encargado de espectacularizar las vistas urbanas y accidentes recientes, mientras ya hacia la vuelta del siglo *Caras y Caretas* –haciendo uso del estatuto de realidad que connotaba la fotografía– se poblará de imágenes de actualidad en una cantidad y variedad inédita en relación con las publicaciones previas.

La cuestión de los géneros y la fotografía también es el hilo conductor de los trabajos de Natalia Majluf sobre el Perú y Verónica Tell sobre Argentina. Majluf se pregunta por el lugar del paisaje en la tradición fotográfica andina del siglo XIX para concluir que en general se implementó una visión utilitaria del mismo, asociada a emprendimientos como la exploración científica y la instalación del ferrocarril iniciada en la década de 1870. Esta instrumentalización también distinguió a las fotografías del paisaje argentino tomadas para justificar la conquista de territorios aborígenes (La conquista del Desierto) o la fijación de límites entre Argentina y Chile que, tal como sostendrá Tell en su artículo, fue una de las contribuciones que los miembros de la Sociedad Fotografía de Aficionados realizaron para el Estado nacional argentino.

Majluf explica cómo el legado colonial tan presente en el área andina fue fundamental al momento del arribo de la fotografía a la región; este sistema visual no habituado a apreciar el paisaje puro fue decisivo para la no contemplación de los Andes como un paraje bucólico, ni como un “horizonte alternativo” a la vida urbana. En las fotografías el ser humano prácticamente no aparece o si lo hace es empequeñecido. Son finalmente las proezas tecnológicas, las que en una suerte de sublime industrial, terminan por imponerse a la grandeza del paisaje. Por último, Majluf analiza como en los “paisajes genéricos” que sirven de fondo en las fotografías de estudio se ratifica esta negación del entorno natural como terreno para la contemplación.

Verónica Tell indaga sobre los orígenes y la trayectoria de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados creada en 1889. A diferencia de lo que sucedió con los proyectos fotográficos llevados adelante por empresas, en la enunciación de principios de esta Sociedad de *amateurs* provenientes de la elite se estipulan tanto finalidades artísticas como científicas libres de la ambición comercial. Estos *gentlemen* harían un uso particular de los géneros fotográficos en consonancia con el ideario, caro al progreso, de la mayoría de sus miembros: a la poca fotografía de retratos se sumaría la escasez de temáticas con sujetos marginales. Tell trabaja además sobre las cuestiones de autoría colectiva que en principio debían ser la norma de las producciones de la SFAA, para concluir que cuándo era el turno de una mirada principalmente estética, como sucedía en los concursos, las fotos reivindicaban el nombre individual de su realizador. Eso sucedió con el proyecto de imágenes para el poema *Martín Fierro* que el terrateniente Francisco Ayerza, uno de sus socios más sobresalientes, produjo hacia los últimos años del siglo. El emprendimiento resultó inconcluso pero esto no impidió que esas fotografías se reprodujeran, a veces sin firma o con el epígrafe de la SFAA, en muchas publicaciones ilustradas del período, corroborando nuevamente la incesante mutación y re-aparición de las imágenes en la cultura impresa del ochocientos.

Los trabajos de Laura Malosetti Costa, Josefina de la Maza y Maraliz Christo se ocuparán de las representaciones de héroes, figuras que hacia el fin del siglo tuvieron un sitio central en los relatos fundacionales de las naciones latinoamericanas. Estas representaciones debían responder a las expectativas respecto de su fisonomía –el personaje debía ser identificable– así como tener una cuota importante de idealización que daría cuenta de sus cualidades morales. Centrados en casos de Uruguay, Brasil y Chile estos tres artículos reconstruyen cómo este proceso no fue una cuestión sencilla, sino objeto de debate y negociación entre los intereses de artistas, historiadores y comitentes, generalmente figuras vinculadas al poder estatal. Malosetti Costa se ocupa

del retrato de José Gervasio Artigas, y el complejo transcurrir implicado en la construcción de su efigie a partir del único dibujo *d'apres nature*, realizado por el médico y naturalista Alfred Demersay, como parte de una misión científica al Paraguay en 1844. Así Malosetti se ocupa de las distintas apropiaciones de este retrato y los problemas que plantea, ya que si bien aportaba el estatuto de verdad de ser el único tomado en presencia del cuerpo de Artigas, lo mostraba como un anciano pobre y desdentado. A partir de 1860, cuando la figura del héroe debe rehabilitarse, el retrato realizado por el naturalista se “rejuvenece”. No obstante, la imagen que terminaría por imponerse en la memoria colectiva y en el relato oficial sería otra, obra de Juan Manuel Blanes, quien evitó las cuestiones de “autenticidad” del natural para optar por la “eficacia” de la representación del héroe moderno.

Por su parte, el texto de Maraliz Christo no se ocupa de un héroe específico sino de un personaje emblemático del Brasil colonial, recuperado en el siglo XIX, el *bandeirante*, aquel pionero encargado de penetrar en el árido sertão para encontrar riquezas mineras o reducir indígenas. En tensión entre su carácter heroico y de símbolo nacional, el *bandeirante* es representado por el artista Henrique Bernardelli en dos momentos: en 1889 al regreso de su viaje formativo en Italia, y en 1922 para conmemorar el Centenario de la Independencia. La visión sobre el personaje será diferente en ambos contextos, si en los inicios de la República estos aventureros son desprendidos de la grandilocuencia del héroe clásico y representados, utilizando fórmulas deudoras del lenguaje realista y naturalista, arrastrados en el acto banal de beber agua; en 1922 es la gesta gloriosa la que busca imponerse en el encargo oficial que Bernardelli recibe del Museu Paulista. Sin embargo, el artista logra escamotear las imposiciones que el director del Museo busca ejercer sobre el ciclo pictórico.

Al igual que muchos de los artículos aquí incluidos que confrontan las imágenes con la bibliografía del período, Christo rastrea las fuentes literarias e históricas que circularon entonces, no para derivar de éstas las soluciones iconográficas sino para establecer un diálogo productivo, y por momentos de confrontación, entre imagen y texto. De modo similar a lo sucedido para el caso de Blanes y su Artigas, Bernardelli decide distanciarse del registro verosímil y del rigor histórico para optar por una obra que reforzase la empatía emocional del espectador. Finalmente, el segundo momento temporal observado por la autora pone en evidencia cómo los temas de encuadre y los proyectos decimonónicos siguen vigentes en el siglo XX, incluso en el mismo año de la Semana Modernista, revelando una historia del arte mucho más compleja y plural que la que generalmente los relatos modernizadores han narrado.

Josefina de la Maza se ocupa de la más emblemática pintura de historia del arte chileno: *La fundación de Santiago* de Pedro Lira de 1888, para atender a la tensión existente entre el género de la pintura histórica y la representación femenina en dicho cuadro. Aquí también puede sostenerse cómo el artista construyó una imagen que resultó tremendamente eficaz para erguirse como inaugural en el imaginario nacional de Chile. La autora propone interpretar al personaje usualmente identificado como un sacerdote que acompañaba la expedición de Valdivia como su pareja, Inés de Suárez, con el objetivo de “volver visibles las fisuras de esta 'obra maestra' y los relatos que la han articulado”. Al igual que Christo, De la Maza repone las tensiones entre los textos históricos y las decisiones finales del artista a la hora de construir su “ficción fundacional” de la futura ciudad capital. Por otra parte, tanto las vestimentas, como la composición y principalmente la representación de Inés de Suarez, no responden ni a las normas de decoro y verosimilitud esperables en la pintura histórica decimonónica ni a los roles deseables para una mujer a fin del siglo XIX, resultando una representación

con un alto nivel de ambivalencia. Una vez más, el análisis puntual manifiesta cómo la pintura de historia, máximo escalafón en la jerarquía académica europea, tuvo desarrollos disímiles y accidentados en escenarios americanos como los de Argentina o Chile. En este transcurso se enfrentaron la educación visual que los artistas recibían en Europa –en la que la tradición académica todavía tenía un peso sustancial–, la intención de realizar una pintura de gran asunto que fundara las bases del arte nacional, y la recepción y efectividad que estos proyectos tuvieron para Estados cuya comitencia fue cuándo menos intermitente, no logrando consolidar una “escuela” de pintura histórica.

Ana Paula Cavalcanti Simoni también aborda cuestiones de género pero para centrarse en la producción de Abigail de Andrade, la primera mujer premiada en las exposiciones organizadas por la Academia Imperial de Río de Janeiro en 1884, momento en que el costumbrismo desplaza en su centralidad a la pintura de historia y se transforma en un símbolo de la pintura moderna. Reconstruyendo el complejo régimen de formación artística que poseía Río para mediados del siglo XIX, Simoni analiza el lugar marginal y utilitario de las artistas mujeres dentro de este sistema así como la incapacidad de la crítica para evaluar a las pintoras como artistas profesionales. El linaje masculino, a partir del apoyo de su profesor y amante Ângelo Agostini, se confirma también en el caso de Abigail así como sucedía a la gran mayoría de sus pares, incluso en ámbitos más profesionalizados como el europeo. Por último, Simoni, examina sus autorretratos como expresiones “intrínsecamente políticas”, testimonios de una compleja y sutil tarea de autoafirmación como creadora dentro de un dominio claramente patriarcal, característica que, podemos concluir, no fue exclusiva de Brasil sino que sería una marca epocal de todos los sistemas artísticos de América Latina

Hasta aquí una sucinta presentación de algunos de los temas e intereses que recorren los artículos incluidos en este dossier. De ningún modo pretendemos con él agotar todas las temáticas y perspectivas sobre el arte y la cultura visual del siglo XIX en la región. De hecho, la escultura, la arquitectura y el arte público, el coleccionismo y la crítica, fenómenos que han sido objeto de interesantes y rigurosos trabajos de investigación, no han sido aquí abordados, así como la formación de los artistas y la gestación de instituciones han sido aludidos de modo parcial. Lo que la reunión de estos textos pretende es una puesta al día posible, y como tal limitada y subjetiva, del rico repertorio de problemas que la historia del siglo XIX ha producido en clave latinoamericana. Esperamos que el período se siga revelando, a nuevos investigadores y estudiantes, como un territorio fascinante de reflexión que, si bien inescindible de una historia más amplia y por qué no “mundial” del arte, presenta a sus vez sus objetos y perspectivas propias.