

## La crítica de arte:

desde la "pintura nacional" a los actuales desafíos de la globalización

OSCAR ZALAZAR  
(Mendoza, Argentina).  
Doctor en Filosofía. Ejerce la docencia en la Facultad de Artes y Diseño y en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo. Es investigador del SECYT. Es autor de textos publicados en catálogos y de artículos en revistas especializadas. Actualmente se encuentra dedicado a la investigación en Teoría e Historia Social del Arte Latinoamericano.

*"Por mucho que se diga, la validez del texto no procede de la autoridad del autor, sino de la confrontación con nuestra historia vital, de la que nosotros somos autores, pues cada uno es autor de la historia de su vida."*  
ZIMMERMAN, HANS DIETER, *VOM NITZENDER LITERATUR*, 1997.

La obra de arte no tiene que ser tomada como objeto de reflexión teórica, al menos no exclusivamente. Ésta es una actitud reductiva que "arruina" la experiencia estética, y como "autor de mi propia vida", significaría quedarme con una experiencia incompleta, pues el arte no sólo es conocimiento; también es comunicación y catarsis.

En el presente trabajo sostenemos que el gran aporte de la corriente que generó la tradición de lo que aquí llamamos "pintura nacional" -nacional y popular en el sentido que fueron nacionales y populares el primer radicalismo (1916) y el peronismo histórico (1945)-, será el trabajo de fundar un pensamiento artístico fuera de los parámetros de la ideología del genio, solidaria con ese darwinismo estético que algunos supieron aprovechar gracias al escaso desarrollo del sistema de las artes en la provincia y a los espacios de poder que utilizaron en su beneficio.

Hechas estas aclaraciones, tenemos que decir que para comprender el papel de la crítica de arte y del texto crítico necesitamos reinscribirlo en el contexto de una tradición regional que entrecruza los problemas de la vanguardia, la pintura y la crítica en Mendoza, entre los años 1915 y 1976 -es decir, entre el inicio y el agotamiento del proyecto de una pintura nacional en el contexto regional-, lo que nos obliga a referirnos a una historia social del arte regional, historia aún no escrita, pero de cuya necesidad podemos adelantar algunas razones principales.

En forma esquemática, el proyecto de una pintura nacional es un proyecto de construcción colectiva donde diversos artistas aportaron sus propuestas y soluciones. Podemos dividirlo en dos etapas: una primera entre los años 1915 y 1940, y una segunda desde 1960 a 1976. La grandeza de este proyecto, sin el cual es imposible entender el siglo XX mendocino, se aprecia en toda su magnitud desde el actual presente baldío.

### Los inicios de la "pintura nacional"

La producción intelectual y artística de la época no puede entenderse ni explicarse sin hacer referencia a un proceso social signado por los problemas de una agónica democracia herida en el '30 con un golpe militar y reformulada a partir del incipiente proceso de construcción de una versión dependiente del Estado de Bienestar.

Los movimientos populares del lencinismo, el crac económico, la crisis de la producción, la desocupación, las huelgas de maestros, son algu-

nos de los acontecimientos que dieron pleno sentido a las propuestas de nuestros artistas, críticos e intelectuales. En efecto, las contradicciones del proceso y el conflicto de las fuerzas sociales enfrentadas, adquieren resonancia en el programa estético de una *Nueva sensibilidad*, proyecto que gestaron los artistas más activos y creadores del momento. La figura de Lahir Estrella, lamentablemente poco estudiada y recordada, es digna de destacarse. El proyecto trataba de ser la expresión de las aspiraciones y valores de un grupo que impulsará la idea de una nueva forma de organización de la cultura, cuestionando las viejas jerarquías establecidas, con una fuerte confianza en las tradiciones populares, enarbolando la bandera de la creatividad y el rechazo a la imitación. Esta actitud militante y constructiva se manifestará en la poética del regionalismo, en la educación activa y en el compromiso con los sectores populares. En efecto, la *Nueva sensibilidad* formulada en el campo artístico, estaba fuertemente destinada a interpelar los sectores populares; no se trataba de una ideología estética de academia, sino de toda una concepción del arte y la cultura que deseaba ponerse al servicio de los trabajadores, de los inmigrantes, de las vendedoras, de los criollos desplazados por la civilización. En el marco de este primer movimiento de democratización de la cultura, la crítica de arte, publicada en los periódicos y revistas de la época -nunca antes hubo tantas-, será la forma predilecta para defenderse y atacar, difundir y dar a conocer, multiplicar las polémicas y, sobre todo, para fijar la posición apasionada de los artistas y escritores que incorporaban a la cultura regional un nuevo punto de vista en el soterrado conflicto entre estilos y modelos de organización de la cultura.

Estas ideas no se cimentaron en un voluntarismo heroico; de alguna manera respondían a las nuevas condiciones de vida. Desde 1915 se desarrollaba en Mendoza una fuerte tendencia a la modernización y la urbanización. La vida moderna impactará en los gustos y en los usos, en la aceleración de los cambios y las novedades, al mismo tiempo que se interrumpe un proceso de inmigración que había resultado traumático.

El período de paz internacional se ve interrumpido por los conflictos de la Guerra del Chaco (1933) y la Guerra Civil Española (1936). Mendoza intentaba vivir el pulso de la vida moderna; ya en 1924 se establecen las comunicaciones aéreas y radiotelefónicas<sup>1</sup>. En 1921 una compañía cinematográfica exhibe lo que tal vez es el primer filme realizado en nuestro medio. La

ciudad moderna, que vive el día a día de la "civilización" impulsada por la economía del vino y por la reciente explotación del petróleo, tiene su contracara en la ciudad vieja, donde vive el pueblo viejo<sup>2</sup>, el de los conventillos y la miseria, que configuran una Mendoza triste, de población compacta y numerosa, que muere sucia y miserable.

Desde el punto de vista del campo de la actividad plástica, la creciente complejidad de la sociedad que se moderniza, impulsa la especialización y autonomización de la profesión. Prueba de ello es la creación, en 1915, de la primera Academia de Dibujo, Pintura y Modelado. Con la creación de la Academia se condensaron dos tradiciones regionales. Por una parte, la del dibujo artístico como base de una pintura destinada, desde el siglo XIX, al retrato oficial y de las familias de los ricos y poderosos -es decir, a la construcción de una cultura visual donde el relato de la historia y la "legitimidad" de la oligarquía provinciana se condensaban en el retrato y el retrato de familia-. Pero también, además, la del dibujo para la caricatura en el periódico ilustrado y, por lo tanto, arma para la crítica a los políticos locales<sup>3</sup>.

Por otra parte, la tradición que utilizaba la carbonilla, la sanguina y la sepia para el estudio de tipos y costumbres, como una especie de continuación de la tradición de producción de imágenes científicas a la manera de las expediciones humboldtianas<sup>4</sup>, orientada a la construcción de un conocimiento de la cultura y de los "pueblos americanos"<sup>5</sup>. Pero también el dibujo ornamental, donde guirnaldas, paisajes románticos, ninfas, elfos y angelotes se desgranaban melancólicamente en los zaguanes, comedores y salones de las casonas<sup>6</sup>. En el marco de estas tradiciones se han de valorar los esfuerzos de Lahir Estrella para la formación de esta primera Academia, que dura cuatro años, y que el Gobierno cierra por "falta de dinero y de interés" en 1920.

La formación de los artistas pasará por el viaje a Europa, con beca o con peculio propio, o simplemente la asistencia a profesores particulares que imparten las clases de dibujo ornamental. También se aprende en el oficio de albañil. La Academia no tiene desde su inicio el carácter conservador y retrógrado que sí tenía, por entonces, en Europa. Por el contrario, en la región significó la posibilidad de consolidar una profesión: la de artista, que, como tal, no estaba instituida.

La "autonomía del campo artístico" en el siglo XX será el resultado de un largo proceso: la

creciente circulación de las ideas, la multiplicación de los ateneos, las prácticas orientadas a clausurar la tertulia elitista, abriendo la provincia a las nuevas ideas con las sucesivas visitas de grandes intelectuales<sup>7</sup>, la incorporación de un neoespiritualismo bajo la égida del magisterio positivista de Agustín Álvarez y José Ingenieros. Hasta las discusiones con un vitalismo irracionalista, rémora del paso del carismático conde de Keyserling y su caracterología reaccionaria, iluminan un proceso de conflicto y confrontación que durará hasta 1939, con la creación de la Universidad por parte de los conservadores, que pone fin a un primer proceso de democratización de la cultura.

Los primeros frutos de este novel y dinámico proceso cultural pueden apreciarse entre 1925 y 1928, cuando aparecen algunos libros que significan el comienzo de una nueva etapa literaria en la provincia. Desde el punto de vista de los "ismos" literarios, pueden ser considerados como los primeros pasos en nuestro medio del sencillismo de la literatura de vanguardia y de la literatura de inspiración folklórica; movimientos contemporáneos a través de los cuales, a más de la novela de intención social, se ha canalizado la producción literaria de la época.

Ahora bien, lo que da sentido profundo a todas estas tendencias plásticas y literarias, ya se expresen ellas formalmente en un lenguaje vanguardista o sencillista o estén movidas por una inspiración folklórica o una intención social, es en todos un decidido "nacionalismo estético" realizado desde el ángulo de lo regional. Este común denominador nos permite descubrir el estrecho parentesco que hay entre todas estas manifestaciones artísticas: un paisaje que nos dice quiénes somos, y como respuesta a la pregunta de qué es la pintura nacional.

### **Hacia la pluralidad y el trágico final**

La segunda etapa comprende desde el '60 hasta 1976. El proceso de renovación y de creatividad cultural recién vuelve a activarse en la década del '60. El Primer Taller de Grabado y el movimiento de jóvenes muralistas logran impulsar un salto radical en la plástica de la región. La aparición de un sinnúmero de grupos que responden a diferentes estéticas, índice éste de un proceso de consolidación del campo plástico, dota de riqueza y diversidad a la actividad. Nunca como antes coincidieron tantas y tan diversas propuestas. En el ámbito nacional, el país entraba en una nueva etapa de crecimiento económico, que venía a cosechar los beneficios

de la industrialización sustitutiva puesta en marcha algunas décadas atrás. Las ciudades adquieren una nueva fisonomía de modernidad.

Las vanguardias, tanto estéticas como políticas, generan una serie de propuestas de cambio global, desde diferentes posiciones, pero unificables en su fuerte intención utópica. El modernismo y el desarrollismo llenan de entusiasmo a los artistas e intelectuales de la época; la revolución de las costumbres, el juvenilismo, la radicalización de las ideas políticas y sociales están a la orden del día. En las artes visuales se verifica una serie de fenómenos que conforman y dan coherencia al período.

En primer lugar, una común preocupación por crear un nuevo espacio y la sensación de que este nuevo espacio representa algo volátil y dinámico. Esto implica un importante cambio cualitativo, pues no se trata meramente de un cambio de sistema o una nueva doctrina de representación, sino que focaliza en los interrogantes sobre el desarrollo y función del arte en el contexto general de la sociedad.

Desde una vertiente completamente diferente, el arte informal, triunfante en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, ya se había proyectado en Latinoamérica en la década del '50, acompañado de un aparente canto de libertad y como presunta reacción contra la asepsia constructiva, por supuesto desde la perspectiva de la Alianza para el Progreso y los programas de desarrollo cultural, que en realidad promovían la hegemonía de Nueva York como centro de renovación y creatividad, dejando atrás el París de las vanguardias y los "compromisos sociales y políticos". Con el informalismo se generan políticas que se organizan dentro de los parámetros de la Guerra Fría y del ataque sistemático a la pintura, que con cierto desprecio llamaron "mexicana", sea figurativa o abstracta. Sin duda, los '60 constituyen un período de inesperadas innovaciones político-culturales más que, como sucede actualmente, la confirmación de viejos esquemas sociales y conceptuales.

Este período se inicia en América Latina con la Revolución Cubana y terminó con la casi completa militarización de los regímenes latinoamericanos después del golpe de estado chileno de 1973. Durante ese lapso se acumulan una serie de sucesos: la tremenda expansión del aparato de los medios masivos de comunicación y la cultura del consumo en los países del primer mundo, el éxito del althusserianismo entre los intelectuales latinoamericanos, el desarrollo del estructuralismo y la consiguiente hegemonía

de la lingüística y la semiótica “científica”, la sustitución de la importancia teórica de la “experiencia existencial” por el descubrimiento de la primacía del lenguaje o de lo simbólico, pero también la emergencia de las políticas de lo Otro; la influyente visión de Frantz Fanon de la lucha entre colonizador y colonizado, donde la mirada objetivante es repensada en el acto de violencia liberadora del esclavo contra el amo y el inicio de lo que se ha dado en llamar la visibilidad calibanezca, marca cómo en Nuestra América los planteos teóricos y artísticos encuentran en la formulación de concretas políticas de liberación, el canal para una nunca antes vista producción creativa en el arte y la cultura.

El cierre de esta época marca el final de un tipo de dominación imperialista, pero evidentemente también la invención y construcción de una nueva especie: simbólicamente, algo así como el reemplazo del dieciochesco Imperio Británico, por el Fondo Monetario Internacional. Sustitución organizada sobre el tristemente célebre terrorismo de estado.

Nuestro relato, breve, finaliza cuando el actual proceso de globalización se iniciaba en la región. Como bien lo ha señalado Gerardo Mosquera<sup>8</sup>, este proceso supone dos experiencias contrapuestas. Por una parte, la experiencia de una nueva occidentalización, es decir, de una nueva expansión del capitalismo y la construcción de su racionalidad totalizante. Por otra parte, la experiencia de “un mundo al alcance de la mano”, en la medida que la enorme revolución tecnológica construye nuevas redes, tiende nuevos puentes e inicia caminos más veloces y más seguros. Todo esto junto a la emergencia de antiguos males, traídos de la mano de la miseria, la desocupación y la violencia.

Este proceso paradójico, decíamos, enfrenta la construcción de la cultura occidental como metacultura de la modernización capitalista y la emergencia de las comunidades decididas a la afirmación plena de sus identidades. Es ésta la nueva fuente de conflictos, determinando las posibles orientaciones de los artistas e intelectuales.

Así, a medida que la corriente cultural actual se va constituyendo y organizando, emergen los nuevos escenarios de la producción de la obra de arte, de su valor y de su sentido, espacios que ponen en juego de nuevo las intrincadas y conflictivas relaciones entre lo local, lo nacional y lo transnacional, y que obliga a redefinir las posiciones de todos los productores, -grandes o pequeños, celebrados o desconocidos-, a los críticos, a los coleccionistas, a los intermedia-

rios, a los conservadores, en una palabra, a todos los que algún negocio tienen con el arte y que, al vivir para el arte y del arte, se enfrentan en unas luchas en las que se pone en juego la definición de sentido y valor de la obra, la delimitación del mundo del arte, la definición de lo que es un artista y la legitimidad de los propietarios de la cultura. El papel de la crítica se pone de nuevo en cuestionamiento.

### Palabras finales

Comenzamos con la pregunta por el proyecto de una pintura nacional en el debate sobre la dirección del proceso cultural, tratando de establecer los criterios desde los cuales poder valorar las diversas poéticas operantes, para determinar “el sentido de las obras” con la intención de orientar -y educar- el gusto del público, en el contexto de un proceso donde la prensa escrita y la autonomía del campo artístico, ya fueron consolidando en una tradición “propia” en la región.

De algún modo, nuestra tarea puede ser considerada como un intento de reinscribir la crítica en un marco más general: el de la “cultura estética”. Es decir, en el espacio social generado y reproducido por/en el enfrentamiento de dos concepciones del mundo del gusto, que si bien se articularon a diversas poéticas y sintetizan diversas corrientes ideológicas, marcaron un antagonismo todavía vigente, a veces solapado, otras abierto, desde principios del siglo XX mendocino.

En efecto, ese siglo vio nacer y crecer artistas identificados con el proyecto de construir una cultura estética regional: Lahir Estrella, Elena Capmany, Alfredo Bravo, Roberto Azzoni, entre otros, definieron la *Nueva sensibilidad*, nombre de la primera vanguardia moderna en la región; los pioneros del proyecto poético de una “pintura nacional”, frente a lo cual, otros artistas, llegados sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, organizaron una concepción del Arte a partir de un provinciano eurocentrismo y una cultura estética entendida como privilegio y distinción.

Los artistas conservadores o “progresistas” que impulsaron el arte desde la Universidad, lograron mantener la hegemonía del campo artístico. Los artistas independientes y críticos, en cambio, impulsaron diversos proyectos de renovación de la cultura visual, desde el Taller de Grabado, el movimiento pluralista y la diversidad de poéticas, desde la Paraconferencia hasta Scalco, complejizando el campo artístico, demandando nuevas tareas a la crítica de arte y

manteniendo un compromiso social. Estas nuevas propuestas no nacieron en el vacío; ya se había consolidado desde principios del siglo XX una tradición plástica propia, desde la pintura de intención científica, el dibujo de intención política y los esfuerzos heroicos de construcción del arte como profesión y como espacio.

Cómo se concretó y cuáles fueron los agentes que asumieron esa función, tiene que ver con estos dos modos antagónicos de ver y apreciar el arte. Desde los '60, bajo nuevas condiciones de producción plástica, desde los "nuevos materiales" hasta el debate entre figuración y abstracción, arte puro y arte comprometido, desde la tematización del papel del artista en sociedades como las nuestras, la política de hegemonía del expresionismo informalista norteamericano, el pop como nuevo lenguaje del mainstream internacional, hasta *Tucumán Arde* como paradigma del arte latinoamericano de los '70, todos estos acontecimientos resonaron en nuestra provincia y condensaron las ideas, proyectos y sueños de nuestros artistas. Se esgrimieron en sus enfrentamientos; al tiempo que se intentaba lograr, dirigir y renovar los gustos de un público que se modernizaba en la medida que incluía en su vida cotidiana los nuevos materiales, objetos, ideas y orientaciones, se debía clarificar en este conflicto lo que debe gustarse, lo que se debe saber y lo que se debe ver.

Hoy se abre un nuevo siglo cultural, la memoria de nuestra historia puede ayudarnos a "navegar" en estas nuevas incertidumbres. ¿Seremos capaces de construir colectivamente un nuevo proyecto de pintura?

## Notas

1. Roig, Arturo Andrés, *La literatura y el periodismo en el diario Los Andes* (1914-1940), p. 233. El 25 de febrero de 1924 se escucha por primera vez, a través de un aparato instalado en una compañía comercial, a la soprano Lía Gloria, que actuaba en el Teatro Municipal.
2. Roig, Arturo Andrés. Op. Cit p. 238. Es significativo el titular del artículo aparecido el 16 de enero de 1926: *"El pavoroso problema del conventillo, de la habitación promiscua, constituye una vergüenza social para Mendoza y es fuente de decadencia y degeneración de la raza"*.
3. Tal es el caso de, por ejemplo, Javier de Verda, con sus dibujos para diarios y revistas de la época, especialmente *El Debate*. Son complemento de su poesía o comentarios satíricos, como las Caretas y Ciclomanía, dibujo escueto, de línea pura, con escasas sombras, chispeantes e intencionados comentarios gráficos a los usos y costumbres de la sociedad de fines de siglo. Cf. Rodríguez, Marta G. de. *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, UNCuyo, 1968, p. 39-40.
4. El paisaje para Humboldt es el de una naturaleza independiente y autónoma, revestida de un poder infinito de rejuvenecimiento. El paisaje debe transmitir la fuerza vital, que le permite mantener un equilibrio mediante la síntesis de los opuestos. Vista con los ojos de la razón, la naturaleza aparece como la unidad en la diversidad de los fenómenos, la armonía entre las cosas creadas. La contemplación de la naturaleza se realiza a partir de un empirismo razonado, es un conocimiento científico que opera con el entendimiento que compara y combina. Un paisaje sublime, terrible, salvaje y solitario.
5. Ramón Subirats tenía como objetivo documentar con su carbón todas las etnias americanas desde el Chaco a la Patagonia. Para tal fin viajó ininterrumpidamente, realizando el registro de tipos o modelos.
6. Todavía en 1905, Fernando Fader decora las paredes de la residencia veraniega de Emiliano Guiñazú en Drummond.
7. Desde 1916 al '39 estuvieron en la provincia Ortega y Gasset, María de Maetzu, Pablo Neruda, Felipe Marinetti, entre otros.
8. Mosquera, Gerardo, "Robando del pastel global", en Jiménez, José, *Horizontes del Arte Latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999, p. 57-68.