



Anales del Instituto de Investigaciones
Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas
México

García, María Amalia

Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el
estudio de procesos culturales en Sudamérica

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXXVIII, núm. 109, 2016, pp. 11-42

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36947936002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica

Towards a Regional Art History. Reflections on Comparative Methods for Studying South America Cultural Processes

Artículo recibido el 22 de noviembre de 2015; devuelto para revisión el 7 de junio de 2016; aceptado el 29 de junio de 2016. <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2016.109.2576>

María Amalia García Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Argentina
mamaliag@gmail.com

Líneas de investigación Arte abstracto sudamericano; relaciones culturales entre Argentina y Brasil; acercamientos comparativos en torno al arte moderno latinoamericano.

Publicaciones más relevantes *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Siglo XXI, 2011); "Vanguardia en doble página. Intervenciones del invecionismo argentino en la revista *Joaquim*", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 61 (agosto, 2015): 159-182; "Hegemonies and Models of Cultural Modernization in South America. The Paraguay-Brazil Case", *Art Margins*, vol. 3, núm. 1 (febrero, 2014): 28-54; "Ações e contatos regionais da arte concreta. Intervenções do Max Bill em São Paulo em 1951", *Revista USP*, núm. 79 (septiembre-noviembre, 2008): 196-204; "Cities of Abstract Art: Urban Journeys through South America", *Radical Geometry* (2014): 32-55; "Entre revistas, exposiciones y bienales: instantáneas de la abstracción en Argentina y Brasil", *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)* (Madrid: Fundación Juan March, 2011), 43-47; "Max Bill on the Map of Argentine-Brazilian Concrete Art", en Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, eds., *Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the MFAH* (Hous-ton: The Museum of Fine Arts-Yale University Press, 2009), 53-68.

Resumen Este trabajo busca revisar reflexiones historiográficas en torno al comparativismo como metodología de estudio y proponer un análisis para la construcción de historias del arte regionales. A partir de los debates considerados en un ajustado estado de la cuestión se

busca volver a situar la historia comparada como una metodología idónea para pensar los procesos del arte moderno en las metrópolis sudamericanas y habilitar así lecturas que excedan las fronteras nacionales. Para este fin, la presente investigación propone la definición de “términos relacionales” y su puesta a prueba en el análisis de las artes visuales en Sudamérica. Los “términos relacionales” propuestos para el estudio metodológico son el “dispositivo de exhibición de intercambio diplomático” y la pintura monocroma, los cuales, considerados a partir de estudios de casos, habilitan el análisis comparativo. Se busca establecer núcleos de exploración para leer semejanzas y diferencias dentro un panorama común.

Palabras clave comparativismo; arte moderno; Sudamérica; región; historiografía.

Abstract This paper sets out to review considerations on the use of comparative approaches as a methodology of study and proposes a way of dealing with the construction of regional Art Histories. Following a brief overview and appraisal of the debates attested in the literature it aims to reposition Comparative History as an appropriate methodology for considering the processes of Modern Art in South American metropolises and to generate readings which go beyond national boundaries. With this purpose in mind, the article proposes the definition of “link-terms” which can be tested in the study of South America visual arts. The “link-terms” projected for this methodological approach are the “exhibition device for diplomatic exchange” and monochrome painting; these, applied to particular cases, facilitate a comparative analysis. The research was aimed at establishing exploration cores so as better to perceive similarities and differences within a common panorama.

Keywords comparative method; modern art; South America; region; historiography.

MARÍA AMALIA GARCÍA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES/CONSEJO NACIONAL
DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS
ARGENTINA

Hacia una historia del arte regional

Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica

Indagar más allá de las fronteras nacionales permite trazar otros mapas dentro de la continuidad continental, al vincular escenas culturales que plantean procesos autónomos. La apuesta por una mirada regional proyecta otras dimensiones sobre propuestas y acontecimientos previamente estudiados a la par que descubre núcleos casi ignorados para las escenas locales. La “historia regional” y el “comparativismo” son universos conceptuales que han sido largamente discutidos y en consecuencia se ha desconfiado de su productividad científica;¹ sin embargo, como una esperanza que nunca se pierde, vuelven a suscitar expectativas y relecturas.

1. Puede pensarse, por ejemplo, en la propuesta metodológica de Ángel Guido y Martín Noel para el estudio del arte colonial basada en la teoría visibilista. Tanto Guido como Noel entendían la comparación como una herramienta clave para la investigación del arte colonial americano y la definición del estilo mestizo. Su línea de investigación consistía en establecer comparaciones entre el barroco español y el mestizo y entre el barroco mestizo del norte de México y el del sur de Bolivia y Perú. Esta postura, reconocida como pionera, la cuestionaron mucho posteriores estudiosos del tema dada la escasa especificidad de la aproximación y sus conclusiones. Véase Ángel Guido, “La filosofía del arte en la actualidad. Wölfflin, Worringer, Dvořák, Pinder. Aplicación de sus teorías a temas americanos”, en *Redescubrimiento de América en el arte* (Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1941), 35-80. Véase también Mario Buschiazzi, “El problema del arte mestizo”, *Anales del Instituto de Arte Americano de Investigaciones Estéticas X*, núm. 22 (1969): 84-102.

Comparar es central para percibir semejanzas y diferencias; por ende, el trabajo comparativo constituye un instrumento intrínseco del proceso de refinamiento de un objeto de estudio. Desde la lingüística, pionera al abordar este tipo de análisis, la antropología, la sociología y la historia, así como diversas disciplinas han encontrado en el comparativismo posibilidades metodológicas. Por su parte, la historia del arte tiene en la iconología y en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg un ejemplo majestuoso sobre las posibilidades cognitivas de la comparación de imágenes.² Aunque no se conceptualizó en términos del comparativismo, esta estrategia ha sido uno de los criterios más extendidos para estudiar y pensar la historia del arte. Dos caminos han sido, en líneas generales, los más transitados en este sentido: por un lado, el enfoque formalista desde Heinrich Wölfflin hasta Roger Fry que se valieron de la comparación de los elementos y procedimientos plásticos como proceso de análisis de las imágenes.³ Por otra parte, los estudios iconográficos e iconológicos (siguiendo a Warburg, Erwin Panofsky y Ernst Gombrich, por mencionar algunos de los autores clásicos) se basaron en la comparación de imágenes figurativas (mitológicas, paganas, religiosas e históricas) para establecer vínculos entre los esquemas representacionales.⁴ Más allá de los valiosos aportes a la disciplina, tanto el enfoque iconográfico como el análisis basado en la comparación formal han llevado a poner en marcha procesos marcadamente distantes que han contribuido, muchas veces, más a la agudización que a la clarificación de los problemas: me refiero, por ejemplo, a la homologación del desarrollo del arte moderno latinoamericano en relación con los procesos europeos.⁵

2. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, trad. Joaquín Chamorro Mielke (Madrid: Akal, 2010).

3. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, trad. José Moreno Villa (Madrid: Espasa Calpe, 1945); Roger Fry, *Visión y diseño* (Buenos Aires: Galatea-Nueva Visión, 1959).

4. Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, trad. Nicanor Ancochea (Madrid: Alianza, 1977); Ernst Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).

5. El arte latinoamericano tiene una larga tradición historiográfica de lectura en homologación con el arte europeo en la cual se utiliza una mirada desfasada y empobrecedora de las producciones locales; para un enfoque crítico de esta cuestión véase Marcelo Pacheco, "La Argentina y una mirada travestida. Emilio Pettoruti entre los espejos", en Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces, eds., *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 789-802; Andrea Giunta, "Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina", *Blanco sobre Blanco. Miradas y Lecturas sobre Artes Visuales*, núm. 5 (2013): 9-20.

Sin embargo, la ausencia de una mirada panorámica que pueda trazar lineamientos generales, más allá de las particularidades de una obra, un artista o movimiento artístico-cultural, ha generado cierta miopía en el ámbito de las historias del arte nacionales. Este trabajo busca, en primera instancia, revisar una serie de reflexiones historiográficas en torno a las posibilidades del comparativismo para su aproximación al arte moderno en Latinoamérica. El material de análisis propuesto en torno al estado de la cuestión no pretende ser exhaustivo; más bien busca señalar algunos debates y sugerir puntos de partida para reflexionar sobre la comparación en el marco de la historia del arte. El objetivo es volver a situar la historia comparada como un método de análisis idóneo para pensar los procesos del arte moderno en las metrópolis sudamericanas y permitir así lecturas que rebasen las fronteras nacionales en la formulación de problemas. En la segunda parte del texto se propone examinar “términos relacionales”⁶ para el análisis comparativo; resulta de particular interés establecer núcleos de exploración para leer semejanzas y diferencias en un panorama articulado. Finalmente, la idea rectora de esta investigación es proponer una lectura compartida para algunos periodos culturales en Latinoamérica.

*Pasado y presente en los estudios comparativos.
Apuntes para un estado de la cuestión*

Romper las fronteras geopolíticas y proponer un área problemática común para el estudio de fenómenos culturales es un tema que ha ocupado la agenda intelectual latinoamericana desde al menos la última década. Desde mediados de los años noventa varios estudios contribuyeron a pensar nuevamente los estudios comparativos y sus perspectivas para la interpretación cultural.

En el contexto del ámbito académico mexicano surgió la necesidad de reflexionar en torno a la construcción de una nueva historia del arte latinoamericano que se evidenció en el XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, bajo el tema de Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas⁷ (Zacatecas, 1993), organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y en la continuidad de esas discusiones guiadas por Rita

6. Por “términos relacionales” se entienden núcleos conceptuales que resumen problemas artístico-culturales específicos y que pueden actuar como instancias de articulación.

7. González Mello y Haces, eds., *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*.

Eder mediante la organización de varios seminarios durante casi diez años.⁸ En ese momento se planteó la necesidad de narrar una nueva historia del arte latinoamericano que revisara las generalidades difundidas por la historiografía precedente a partir de estudios de caso y el trabajo en archivo para renovar la investigación. En este conjunto de seminarios, en el cual participaron varias generaciones de críticos e historiadores del arte, se definieron debates y se conformaron agendas de investigación que exponen gran parte de la fisonomía de los conocimientos actuales sobre arte latinoamericano.⁹ Entre los diversos temas tratados (crítica al método historiográfico tradicional, ausencias y omisiones de las revisiones bibliográficas y museográficas, la inconformidad con la idea de un “arte latinoamericano”) se buscó trabajar sobre la “visión prismática” para que no sólo expusiera la tensión entre la especificidad de la obra de arte y su dimensión social, sino que también mostrara la necesidad de ajustar ejes de articulación que realcionaran métodos y enfoques de estudio. De esta manera, la perspectiva comparativa se propuso, como uno de los puntos centrales, incluir los seminarios en la agenda de debate.

Precisamente, los criterios metodológicos fueron uno de los temas más discutidos: en ocasión de los simposios realizados en Oaxaca y Bellagio, Andrea Giunta propuso como modelo de trabajo confrontar hipótesis construidas a partir de un caso de estudio con otros espacios para exponer análisis articulados en torno a un conjunto de variables relativamente estables.¹⁰ Me interesa, recuperando el planteo de Giunta, la posibilidad de definir conceptos continuos que habiliten el análisis comparativo; de hecho, en esta elección se basan los “términos relacionales” propuestos en la segunda parte de este texto. Tanto el “dispositivo de exhibición de intercambio diplomático” como la pintura monocroma se constituyen en núcleos de articulación que permiten relacionar escenas culturales diferentes.

8. Sandra M. Szir, “México y Latinoamérica. Arte y teoría. Entrevista de *Caiana* a Rita Eder”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, núm. 6 (2015): 226-229.

9. En Rita Eder, dir., “Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas”, consultado el 21 de septiembre de 2015, www.esteticas.unam.mx/edartedal, se recopilan las ponencias de los siete simposios organizados entre 1996 y 2003.

10. Andrea Giunta, “Comentarios sobre la reunión realizada en Oaxaca y propuestas para Bellagio”, consultado el 21 de septiembre de 2015, www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Bellagio/complets/giunta_bellagio96.pdf.

En el marco del coloquio de Zacatecas antes mencionado, Katherine E. Manthorne presentó su propuesta en torno a los acercamientos comparativos.¹¹ Mi planteamiento se encuentra muy cercano a su horizonte de estudio en términos de una historia del arte transamericana que converge y comparte tradiciones intelectuales y modelos de representación y práctica artística. Manthorne privilegió el estudio de la pintura decimonónica del paisaje de plantaciones y las representaciones del gaucho y el *cowboy* para el análisis comparativo mediante un eje norte-sur del continente americano.¹² Si bien esta perspectiva es congruente con nuestro estudio, la presente investigación busca no limitar la estrategia comparativa con la similitud representativa de las producciones plásticas: los “términos de contraste” no siguen una línea privilegiada de análisis sino que apuntan a construir herramientas relacionales lo suficientemente heterogéneas que permitan obtener variabilidad y complejidad de lecturas.

Para continuar con el análisis de las presentaciones de Rita Eder en dichos coloquios es preciso señalar la postura de Roberto Amigo, para quien era necesario recuperar el alcance regional para la discusión de la historia del arte a partir de obras y fenómenos culturales que encontraran fundamento en ese marco. Se refiere, por ejemplo, a las imágenes de la guerra de la Triple Alianza, las cuales articulan diversos estilos y técnicas por medio de dibujantes, pintores y fotógrafos argentinos, paraguayos y europeos. Amigo también señala que las acciones de resistencia ante las dictaduras militares y los procesos de democratización entre las décadas de los setenta y ochenta trazan ejes conceptuales y visuales que dan cuenta de la constitución de un panorama regional.¹³ En este sentido, el monocromo se ubica en un punto de inflexión en el que surgieron diferentes propuestas modernas en Latinoamérica durante la posguerra, las cuales permitieron trazar un acercamiento analítico regional.

11. Katherine E. Manthorne, “A Transamerican Reading of ‘The Machine in the Garden’: Nature vs. Technology in 19th Century Landscape Art”, en González Mello y Gutiérrez Haces, eds., *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, t. I, 243-251.

12. Katherine E. Manthorne, “Brothers Under the Skin”. Blanes’s Gauchos and the Delineation of the Frontier Types of American West”, *The Art of Juan Manuel Blanes* (Buenos Aires: Fundación Bunge y Born-Americas Society, 1997), 151-200; Katherine E. Manthorne, “Plantation Pictures in the Americas, circa 1880 Land, Power, and Resistance”, *Nepantla: Views from South* 2, núm. 2 (2001): 317-353.

13. Roberto Amigo, “Consideraciones sobre el índice general ‘Otras modernidades’”, consultado el 21 de septiembre de 2015, http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/bellagio/complets/amigo_bellagio.pdf.

Así, problematizar el tema de lo regional fue el foco del Encuentro Regional de Arte (ERA07), organizado por Gabriel Peluffo Linari en Montevideo en 2007. En esta exposición-simposio se situó parte de la reflexión en torno a la definición de modelos de región. Se establecieron, por un lado, el concepto de región político-territorial forjado en el siglo XIX (asociado al Estado-nación) y, por otro, el más amplio de región (“invención de regiones”) considerados como “ámbitos definidos por tramas culturales que, ya sea mediante imaginarios colectivos transformables, mediante redes de comunicación electrónica y desplazamiento real, toman cuerpo social e histórico mediante un estatuto intergrupar de tipo estrictamente informacional y simbólico”.¹⁴ Estos territorios *otros* no están definidos por la geografía política ni económica y tampoco por contenidos culturales de naturaleza telúrica; su “hipervínculo” construye nuevas regiones que no operan por obligación con cuerpos físicamente reunidos, sino como cuerpos comunicados, enmarcados en la globalización e internacionalización del capital financiero. La lectura de la región en términos político-territoriales y asociado al Estado-nación es altamente operativa para estudiar a partir del “término relacional”, propuesto en este texto como “dispositivo de exhibición de intercambio diplomático”. Asimismo, un concepto de región no territorial definido por tramas culturales ha sido abordado de manera profusa en los últimos años a partir del fuerte auge de las revistas culturales como núcleo de investigaciones académicas y museográficas.

El concepto de región, definido a partir del Estado-nación, ha sido central en los congresos y seminarios enmarcados por el programa Mercosur, los cuales se han enfocado en la necesidad de construir historias regionales. Se han generado encuentros e intercambios provenientes del ámbito diplomático con el fin, fundamentalmente, de ubicar las agendas académicas argentinas y brasileñas, países considerados los principales referentes culturales de la región.¹⁵

En este sentido, Argentina y Brasil se han constituido como núcleos privilegiados para conjeturar y comprobar similitudes y diferencias históricas y culturales en la región del Cono Sur. Desde los estudios y reflexiones de Raúl Antelo y Jorge Schwartz (ambos argentinos, residentes en Brasil por décadas) sobre las relaciones literarias entre los modernistas brasileños y el grupo de Martín Fie-

14. Gabriel Peluffo Linari, “Lugar del arte en el siglo XIX y discurso de lugar en el arte contemporáneo”, en *Memorias del encuentro regional de arte*, t. 1: *Región: fricciones y ficciones* (Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes, 2007).

15. José María Lladós y Samuel Pinheiro Guimarães, eds., *Perspectivas Brasil-Argentina* (Río de Janeiro: IPRI, 1999); VV. AA., *A visão do Outro* (Brasília: Funag-Funceb, 2000).

rro hasta las afinidades entre comunidades culturales de diversa índole (arte, música, literatura, danza, fútbol, surf, entre otros) es amplia y profusa la histórica relación entre ambos países.¹⁶ Este marco de estudio ha sido frecuentado por numerosos investigadores que buscaron relaciones y proyectos comunes entre Argentina y Brasil.¹⁷ En esta línea de tradiciones comparativas, es preciso destacar el estudio de Boris Fausto y Fernando Devoto que confronta, desde la perspectiva de la historia comparada, un estudio de Argentina y Brasil desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad; en él plantea sus características comunes, analiza las diferencias en sus desarrollos (por ejemplo, los fenómenos políticos de Getúlio Vargas y Juan Domingo Perón) y señala las transformaciones en sus relaciones bilaterales y posicionamientos internacionales.¹⁸

Me interesa este trabajo no sólo por el análisis histórico de dos de los países articuladores de la región del Cono Sur sino también por la perspectiva metodológica empleada. Fausto y Devoto recuperan la figura de Marc Bloch en tanto referente ineludible para la perspectiva comparada. Bloch atribuye un alto grado de utilidad científica a la posibilidad de comparar sociedades vecinas y contemporáneas constantemente influidas entre sí al considerar sus problemas específicos. Bloch enfatiza dos requisitos para hacerlo: cierta similitud

16. Raúl Antelo, *Confluencia. Literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos* (Buenos Aires: Centro de Estudos Brasileiros, 1982); Jorge Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade* (Rosario: Beatriz Viterbo, 1993). Entre otros proyectos comunes considérese la revista *Grumo* que se propone establecer puentes literarios entre Buenos Aires y Río de Janeiro (www.salagrumo.org) y el trabajo de Ivana Vollaró en torno a proximidades lingüísticas entre el portugués y el español, en línea con las investigaciones de la poesía concreta, Ivana Vollaró, *Vermello* (São Paulo: Galeria Vermelho, 2008).

17. Quiero destacar la investigación de Patricia M. Artundo sobre Mário de Andrade y su vinculación con artistas e intelectuales argentinos [*Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão* (São Paulo: EDUSP-FAPESP, 2004)], el trabajo de Gustavo Sorá sobre las traducciones y las ediciones de literatura brasileña en la Argentina (*Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación de ideas* [Buenos Aires: Del Zorzal, 2004]) y el de Florencia Garramuño en torno a las filiaciones entre tango y salsa (*Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* [Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007]). También es preciso mencionar el estudio de María Amalia García sobre proximidades en torno al desarrollo del arte abstracto entre ambos países (*El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* [Buenos Aires: Siglo XXI, 2011]). El texto de Gonzalo Aguilar es sugerente en torno a cuestiones comparativas, “La invención del espacio (Arte y cultura en la Argentina y en el Brasil, años 60)”, en *Pop, realismos y política. Argentina-Brasil 1960s* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2012), 39-47.

18. Boris Fausto y Fernando Devoto, *Brasil e Argentina. Um ensaio de história comparada 1850-2002* (São Paulo: Editora 34, 2004).

en los hechos observados y alguna diferencia entre los contextos sociales en que estos fenómenos han tenido lugar.¹⁹ Sólo esa combinación permitiría una confrontación fructífera de semejanzas y diferencias. Estas breves indicaciones de Bloch distinguen, para Devoto, la posición del historiador francés de posteriores ejecutores del método: para Bloch el comparativismo era un instrumento estrechamente vinculado con la práctica del historiador y no un método o un procedimiento teórico y, en este sentido, la ambigüedad (la ausencia de una línea homogénea de comparación) no fue una debilidad sino una fortaleza.²⁰

Si bien la construcción de tipologías puede implicar simplificaciones o estilizaciones, las esquematizaciones pueden actuar como instrumentos útiles para pensar realidades complejas y su relación con otros casos particulares. Devoto señala algunos prerequisites a la hora de pensar en estos temas: “estudiar sociedades cercanas en el tiempo y en el espacio, buscar un equilibrio (difícil) en el nivel de conocimiento de los distintos casos y prestar atención a los problemas de traductibilidad de un código historiográfico a otro”.²¹ Esta reflexión en torno al giro historiográfico en cada país permite hacer un cuestionamiento en torno a la conceptualización de lo moderno: codificaciones discursivas, modos de inscripción en el medio y definición de poéticas.

Adrián Gorelik también se ha ocupado de reflexionar en torno a las ventajas y debilidades del comparativismo señalando las dificultades que plantea un enfoque que, en pos de comparar, diluye las diferencias al crear objetos de estudios unificados bajo la idea de “ismos” que precisamente las historias nacionales han buscado especificar y clarificar.²² Asimismo, advierte la escasa rigurosidad analítica de un “latinoamericanismo” superficial, construido desde una mirada exógena y con criterios comparativistas en crisis, como por ejemplo el canon literario.²³ Al considerar estas precauciones, Gorelik propone dos líneas de análisis en tanto propuesta de renovación historiográfica: por un

19. Marc Bloch, “A favor de una historia comparada de las civilizaciones europeas”, en *Historia e historiadores*, trad. Francisco Javier González García (Madrid: Akal, 1999), 115.

20. Fernando Devoto, “La historia comparada entre el método y la práctica. Un itinerario historiográfico”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, núm. 8 (2004): 229-243; véase ahí también Adrián Gorelik, “El comparativismo como problema”, 121-128; así como Alette Olin Hill y Boyd H. Hill, “Marc Bloch and Comparative History”, *The American Historical Review* 85, núm. 4 (1980): 828-846, <http://dx.doi.org/10.1086/ahr/85.4.828>.

21. Devoto, “La historia comparada entre el método y la práctica”, 243.

22. Gorelik, “El comparativismo como problema”, 121-128.

23. Gorelik, “El comparativismo como problema”.

lado, la construcción de objetos transnacionales cuya delimitación de problemas no se agota exclusivamente en lo nacional.²⁴ Por otro, señala la historización de contactos culturales: se trata del estudio de periodos específicos en que diversas culturas latinoamericanas han entrado efectivamente en contacto (mediante viajes, exilios, traducciones, entre otros), y han producido intentos efectivos de constitución de redes culturales de extensión regional o continental. De un tiempo a esta parte, este marco de estudio ha sido un objeto privilegiado de investigación académica.

Al seguir esta línea en el ámbito argentino, José Luis Romero ha realizado un planteamiento metodológico pionero para el estudio de los contactos y elementos culturales coincidentes, al constituirse estas manifestaciones en objetos privilegiados para la investigación científica.²⁵ Sin embargo, el éxito que el concepto de “contacto cultural” ha tenido en el ámbito académico latinoamericano se debe en parte a la influencia producida por el libro *Ojos imperiales* de Mary Louise Pratt. A partir de su análisis sobre la literatura de viajeros en los siglos XVIII y XIX, Pratt delinea el concepto de “zonas de contacto” como espacios sociales de encuentro, de tensión, de conflicto y de negociación entre culturas dispares.²⁶ Al subrayar los espacios de interacción, Pratt adopta una perspectiva de “contacto” que hace hincapié en la constitución histórica de los sujetos en y por sus relaciones mutuas. Asimismo, James Clifford ha trabajado con las nociones de “contacto” y “viaje” como experiencias y prácticas de encuentro e interacción entre diversas regiones culturales.²⁷

Este recorrido a lo largo de posturas historiográficas y propuestas metodológicas busca analizar antecedentes y recuperar reflexiones para pensar en torno a la construcción de una historia del arte moderno-regional para el ámbito latinoamericano. De hecho, la definición de variables relativamente estables que permitan el análisis comparativo es la base de la elección de “términos rela-

24. Con relación a la definición de objetos transnacionales sumo mi análisis en torno a la pintura monocroma, tema caro para la pintura moderna, que trasciende fronteras nacionales y habilita el análisis comparativo mediante diferentes escenarios culturales.

25. José Luis Romero, “Los contactos de cultura: bases para una morfología”, en *La vida histórica* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988), 145-182.

26. Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997).

27. James Clifford, *Itinerarios transculturales*, trad. Mireya Reilly de Fayard (Barcelona: Gedisa, 1999).

cionales” utilizados, ya que hacen posible trazar relaciones transnacionales y sincrónicas mediante periodos locales.

*La construcción de “términos relacionales”
para el análisis comparativo*

A partir de estas reflexiones metodológicas e historiográficas propongo definir y poner a prueba “términos relacionales” que permitan el análisis comparativo. Puesto que condensan temas centrales para la coyuntura histórica, estos conceptos hacen posible confrontar fenómenos ocurridos en diferentes contextos artísticos al considerar similitudes y otorgarle apropiada atención a las diferencias. Entiendo que la definición de estos términos está estipulada por las necesidades de conocimiento del investigador y las posibilidades de análisis que propone el objeto, por ende, la definición del marco de investigación queda sujeta a la circunstancia de los fenómenos que se quieran estudiar. Si bien ya se ha mencionado, es preciso destacar que la construcción de términos relacionales para el análisis comparativo no sigue una línea privilegiada o predeterminada (formal, institucional), sino que más bien pretende que la construcción de estas herramientas relacionales sea lo suficientemente heterogénea para obtener variabilidad y complejidad de lecturas.

A partir de investigaciones realizadas sobre los procesos de modernización en Argentina, Brasil, Paraguay y Colombia, este texto define un área circumsrita al ámbito sudamericano. En este sentido, este planteamiento también abre la pregunta sobre la posibilidad de pensar Sudamérica como un recorte idóneo para el análisis cultural dentro del concepto más abarcador de “Latinoamérica”. Asimismo, se confronta la división geográfico-económica del Cono Sur para analizar problemas artístico-culturales. La próxima etapa de esta investigación propone incorporar el caso mexicano, dada la fuerte hegemonía cultural continental de México, sobre los países andinos fundamentalmente.

En función de los tránsitos de esta investigación, propongo dos términos relacionales que permiten observar similitudes y diferencias y estudiar los procesos del arte moderno en diversos campos culturales. Por un lado, el “dispositivo de exhibición de intercambio diplomático” que genera una tipología, la cual permite comparar tanto las condiciones de producción de la exposición (vinculada a los sectores estatales y privados, cancillerías y embajadas) como

la circulación y recepción de la misma en diferentes contextos.²⁸ Por otro, se propone la pintura monocroma en tanto fenómeno pictórico altamente homogéneo y uniforme como un parámetro versátil para atravesar realidades artístico-culturales diferentes. La pintura monocroma, considerada como “término relacional”, hace posible el análisis comparativo, ya que la aparente semejanza entre obras monocromas convoca un análisis contextual que permite entender qué significa una pintura con una paleta homogénea en el aspecto cromático y en el del valor para cada coyuntura.

*El “dispositivo de exhibición de intercambio diplomático”:
vínculos artísticos y contextos políticos*

Las exposiciones de arte y las gestiones políticas de los intercambios culturales son un núcleo interesante para abordar las disputas por la legitimidad y la hegemonía en el ámbito sudamericano. En tanto estudio de caso, se analizarán dos exposiciones de arte moderno brasileño realizadas una en Buenos Aires (Argentina), en 1957, y otra en Asunción (Paraguay), en 1959. Estas exhibiciones organizadas por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ) y de São Paulo (MAM-SP) —respectivamente— con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores brasileño (el Itamaraty), tienen características más bien comunes en tanto articulan negociaciones entre los museos de arte moderno —de carácter privado y vinculados al ámbito empresarial— con la cancillería estatal.²⁹ En específico, ambas muestras se inscriben en lo que entiendo como modelo de promoción cultural brasileño de posguerra volcado al posicionamiento continental.³⁰ Sin embargo, más allá de las proximidades, las muestras plantean, tanto a partir de su concepción como desde la recepción, situaciones

28. Carol Duncan, “Art Museums and the Ritual of Citizenship”, en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington/Londres: Smithsonian Institution, 1991), 88-103; Paulo Herkenhoff, “A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”, *Revista USP*, núm. 52 (2001-2002): 118-121; Ana Garduño, *El curador de la guerra fría, Fernando Gamboa* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Mural Diego Rivera, 2009); María José Herrera, coord., *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2009).

29. Rita Alves Oliveira, “Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira”, *São Paulo Perspec* 15, núm. 3 (julio-septiembre, 2001), consultado el 14 de noviembre de 2015, <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-88392001000300004>.

30. María Amalia García, “Hegemonies and Models of Cultural Modernization in South

altamente diferenciales: la confrontación de estas exposiciones permite analizar posicionamientos e intereses del aparato diplomático brasileño y sus modelos para la gestión cultural.

Ambas exposiciones tienen características semejantes en tanto ofician como instancias políticas de intercambio cultural. El hecho de que estén patrocinadas por el Itamaraty enmarca dicho propósito en el proyecto político-diplomático que busca asegurar la relevancia brasileña en el Cono Sur. La supremacía cultural de Buenos Aires en la región estuvo fuertemente comprometida después de la segunda guerra mundial, cuando posicionamientos políticos diferentes tuvieron repercusiones en los lineamientos culturales y artísticos (recuérdese que mientras que Argentina se mantuvo neutral frente al conflicto bélico, Brasil envió tropas a favor de los aliados). Esta alianza político-económica de Brasil con Estados Unidos estuvo en consonancia con la creación de proyectos culturales modernos e internacionalistas. Es bien sabido que a partir de finales de 1940, las ciudades brasileñas —tanto São Paulo como Río de Janeiro— desplegaron una poderosa maquinaria de promoción y gestión del arte moderno mediante la constitución de los nuevos museos y la Bienal de São Paulo.³¹

Tanto la exposición de Buenos Aires como la de Asunción estuvieron orientadas por el objetivo de proponer el arte moderno y las instituciones culturales brasileñas como modelo para la práctica y la gestión artística en el ámbito regional. Esta aspiración de hegemonía cultural opera en la concepción, armado y difusión de ambas exposiciones. Sin embargo, más allá de las proximidades, las muestras disponen tanto a partir de su producción como desde la recepción situaciones marcadamente diferenciales. En este sentido, es preciso aclarar que si bien el Itamaraty apoyó ambos emprendimientos, el de Buenos Aires lo realizó el MAM-RJ bajo la gestión de Niomar Moriz Sodré y Jorge Romero Brest en el MNBA y el de Asunción, el MAM-SP, gestionado por el grabador Lívio Abramo, quien se desempeñaba tanto como asesor del museo paulista como de la Misión Cultural Brasileña en Asunción.³²

America. The Paraguay-Brazil Case”, *Art Margins* 3, núm. 1 (Santa Barbara: MIT Press, 2014), 28-54, http://dx.doi.org/10.1162/ARTM_a_00069; García, *El arte abstracto*, 85-112.

31. Aracy Amaral, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Perfil de um Acervo* (São Paulo: TECHINT-USP, 1982), 12-18; Herkenhoff, “A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”, 118-121.

32. *Arte moderno en Brasil* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1957); *Museo de Arte Moderno de San Pablo, Brasil* (Asunción, 1959). “Arte moderno en Brasil” fue una muestra itinerante que se exhibió también en Rosario, Santiago de Chile y Lima.

Cuatro puntos nos permiten analizar los aspectos diferenciales entre ambos proyectos. En primera instancia tomemos la “curaduría” —salvando el anacronismo del término para la década de los cincuenta— de ambas exposiciones desde el punto de vista de la coherencia y homogeneidad de la propuesta. La exposición de Buenos Aires, con un total de 270 piezas, incluía 35 años de arte brasileño desde los protagonistas de la Semana del 22 hasta las tendencias más contemporáneas vinculadas a la abstracción. Por su parte, la exposición de Asunción era mucho más pequeña —sólo 69 piezas— y no planteaba un recorte tan homogéneo: consistía en una selección de artistas extranjeros y brasileños del siglo xx de la colección del MAM-SP que buscaba, en líneas generales, dar cuenta de la evolución del arte moderno. Si bien ambas muestras pretendían posicionar el arte brasileño de vanguardia como modelo para la región, esta tesis estaba expuesta de modo bien diferenciado en ambos conjuntos. En el caso de Asunción la selección efectuada parecía buscar paralelismos entre los maestros internacionales y los representantes brasileños para confirmar a Brasil como un referente regional para el arte moderno. Lo fragmentario del planteamiento redundaba en una exposición de escasa coherencia argumentativa. Por el contrario, en el caso porteño, un panorama dedicado en exclusiva a la plástica brasileña planteaba una selección ajustada y prolija que evidenciaba una mayor consideración hacia el público argentino.

Por otra parte, el valor de las piezas presentadas también era considerablemente distinguible. En el caso argentino se exhibía un conjunto de calidad que recuperaba lo mejor del arte moderno brasileño; estaban las piezas canónicas que armaban dicho relato como *La boba* (1915), de Anita Malfatti, *La negra* (1923), de Tarsila do Amaral, obras importantes de Maria Martins, Lasar Segall y Candido Portinari y un recorte de la plástica contemporánea que incluía a Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ivan Serpa, Volpi, entre otros. Consecuente con el esfuerzo del museo carioca, la prensa porteña destacó el alto nivel y la originalidad del envío brasileño (fig. 1).³³

En contraposición, en Asunción la calidad de las piezas era bastante discutible y las definiciones en torno al arte moderno que proponía la exposición generaron debates en el ámbito asunceno. La artista hispano-paraguaya Josefina Plá dedicó a la exposición dos largos artículos aparecidos en el dia-

33. Damián Carlos Bayón, “La exposición de arte brasileiro”, *Ars*, núm. 77 (1957): s.p.; Germaine Derbecq, “En el Museo de Bellas Artes”, *Arte Nuevo*, núm. 4 (1957): 8-13; J. A. García Martínez, “Museo, imaginario de la pintura brasileña”, *Histonium*, núm. 218 (1957): 48-49.



1. Vista de “Arte moderno en Brasil”, Museo Nacional de Bellas Artes (en adelante MNBA), Buenos Aires, 1957. Al frente obras de Firmino Saldanha y en segundo plano *A negra* y *Estação Central do Brasil*, de Tarsila do Amaral. Archivos Curatoriales, Área de Investigación y Curaduría del MNBA, Brasil.

rio *La Tribuna*³⁴ en los cuales, aunque señalaba la importancia de la muestra para el medio, marcaba la fragmentaria selección realizada de la plástica europea; por ejemplo, lamentaba la ausencia de los maestros de la Escuela de París y criticaba la selección de los artistas franceses contemporáneos. Además, Plá destacaba que más allá de la talla de los artistas presentes era muy cuestionable la calidad de las obras elegidas dentro de la producción de cada una de estas figuras. En este sentido refería especialmente a Gino Severini y a Giorgio de Chirico de quienes mencionaba sus aportes a la renovación artística del siglo xx, pero aclaraba que éstos no eran visibles en las obras presentes en la

34. Josefina Plá, “El Museo de Arte Moderno de San Pablo en Asunción. Primer artículo”, *La Tribuna*, Asunción, 19 de junio de 1959, s.p.; Josefina Plá, “El Museo de Arte Moderno de San Pablo en Asunción. Segundo artículo”, *La Tribuna*, Asunción, 26 de junio de 1959, Archivo Centro de Estudos Brasileiros, Asunción (en adelante Archivo CEB).

muestra.³⁵ Plá concluía, por tanto, que la selección privilegiaba las firmas por sobre la envergadura de las producciones expuestas.

Es preciso considerar que el acervo del MAM-SP contaba en 1959 con firmas y piezas mucho más relevantes que las enviadas a Asunción: no sólo las adquisiciones de su fundador, Ciccillo Matarazzo, y otros coleccionistas privados conformaban el conjunto sino también la donación de Nelson Rockefeller y los premios otorgados en las cuatro primeras bienales.³⁶ Josefina Plá lamentaba la ausencia de Kandinsky, Braque, Picasso y Miró, pertenecientes a la colección del MAM-SP, pero omitidas en la muestra; estas obras, señalaba Plá, bien hubieran contribuido a explicitar el relato del arte moderno al que aspiraba la exposición. Mediante estos dos largos artículos, la artista paraguaya buscó mostrar que el ámbito asunceno resultaba conocedor de las tendencias modernas y que podía discernir con claridad entre los logros y las fallas del proyecto. Evidentemente, Abramo y el MAM-SP en su misión modernizadora desatendieron la información con la que contaban sus interlocutores paraguayos.

Asimismo, el seguimiento mediático que hizo la prensa brasileña difiere mucho en ambas exposiciones. En el caso argentino, varios titulares aludiendo a los preparativos de “Arte moderno en Brasil”, a la importancia del evento para el ámbito porteño y a la centralidad de la plástica brasileña dentro de las nuevas tendencias fueron una constante, desde marzo de 1957, en el diario carioca *Correio da Manhã*. Este periódico dirigido por Paulo Bittencourt (el esposo de Niomar Moriz Sodré, directora del MAM-RJ) tuvo la cobertura más completa a cargo del crítico Jayme Mauricio, quien se dedicó a reseñar las opiniones del especializado y distinguido público porteño.³⁷ En el caso paraguayo, la prensa brasileña dedicó sólo una nota a informar sobre la muestra en la cual Abramo explicitaba sin tapujos los objetivos del emprendimiento: se refería a los artistas paraguayos y declaraba para los diarios brasileños que “la muestra del MAM impulsará decisivamente sus futuros trabajos, animan-

35. Nótese por ejemplo que de Gino Severini se exponía *Mujer y arlequín* (1946), pieza de lenguaje moderno decorativo y poco arriesgada; también se exhibía *Gladiadores* (ca. 1930-1931) de De Chirico, una obra figurativa y convencionalmente modernista con poca innovación plástica. A la luz de estas obras expuestas se entienden con claridad las objeciones realizadas por Josefina Plá.

36. Amaral, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, 15; Regina Teixeira de Barros, “Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949”, tesis de maestría (Universidade de São Paulo, 2002); Maria Cecília França Lourenço, *Museus acolhem moderno* (São Paulo: EDUSP, 1999).

37. Véase la “Exposición de 1957”, Archivo MAM-RJ, *Carpeta de prensa*, núm. 2.

do a estos artistas a realizar emprendimientos más audaces.”³⁸ De forma evidente, Abramo ubicaba la colección del MAM y a los artistas brasileños como guías de la plástica paraguaya moderna (fig. 2).

En cuarta instancia es preciso analizar el significado político que adquirieron estas exposiciones para cada coyuntura. En el caso argentino “Arte moderno en Brasil” reabrió con la presencia del presidente Aramburu, ministros, representantes de la Iglesia y del ejército y numerosos embajadores, en las salas del MNBA de Buenos Aires bajo el mandato del nuevo gobierno militar en junio de 1957.³⁹ Esta intervención militar que derrocó al gobierno de Juan Domingo Perón en septiembre de 1955 se autodenominó “revolución libertadora” y conllevó una profunda transformación político-social. A la par que los sectores obreros perdían los beneficios conseguidos y se proscribía la actividad sindical, otros sectores de la sociedad experimentaban la asunción del nuevo gobierno como una vuelta a la democracia: se había constituido un espacio social en el cual se imponían los sectores liberales.⁴⁰

En este sentido, para el contexto argentino era por demás elocuente la trascendencia que tenía la reapertura del Museo Nacional con una exposición de arte brasileño. “Arte moderno en Brasil” es particularmente sintetizadora de determinados vínculos políticos y artístico-intelectuales entre ambos países: permite condensar un recorrido iniciado en el contexto de la segunda guerra mundial cuando sectores intelectuales argentinos opositores al régimen peronista y comprometidos con el conflicto bélico mantenían contacto e interés efectivo con Brasil, mientras el gobierno argentino se mantenía neutral y sostenía con el país vecino una relación de tensión y competencia.⁴¹ A partir de 1955 se inscribe el cambio de sentido de la “ecuación política”: sectores opositores al peronismo eran los vencedores del nuevo momento y por ende, sus proyectos, objetivos y también sus vinculaciones.⁴²

38. “Exposição do acervo do Museu de Arte Moderna no Paraguai”, Archivo CEB, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 de julio de 1959, s.p.

39. César Tcach, “Golpes, proscripciones y partidos políticos”, en Daniel James, ed., *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo 1955-1976* (Buenos Aires: Sudamericana, 2003), 20-24.

40. Daniel James, *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976* (Buenos Aires: Sudamericana, 1990), cap. 2.

41. García, *El arte abstracto*, 101-112.

42. Tcach, “Golpes, proscripciones y partidos políticos”; Carlos Escudé y Andrés Cisneros, orgs., *Historia general de las relaciones exteriores de la República Argentina*, t. XIII (Buenos Aires: Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales, 1999).



2. "Exposição do acervo do Museu de Arte Moderna no Paraguai", Archivo CEB, *O Estado de São Paulo*, 12 de julio de 1959, s.p.

Resulta por demás elocuente el papel que Romero Brest, director interventor del MNBA a partir de la "revolución libertadora", le adjudicaba a Brasil en su discurso inaugural de la exposición: "Los brasileños vienen [...] a ayudarnos en esa cruzada de rehabilitación del Museo, y más que para la rehabilitación del arte yo diría para la rehabilitación de la actividad creadora, que es la única que cuenta".⁴³ El triunfo del proyecto liberal sostenido por el gobierno militar provisional permitió que Brasil fuera considerado por

43. "Reabrióse el Museo con la Exposición de Brasil", *La Nación*, Buenos Aires, 26 de junio de 1957, 6.

algunos sectores artísticos locales como un modelo de modernización y desarrollo: la exposición “Arte moderno en Brasil” condensa este proceso.

En el caso paraguayo, la exposición del MAM-SP era parte del proceso de *brasileirización* de la vida paraguaya que estuvo enfatizada a partir de 1954 con la ascensión a la presidencia de Alfredo Stroessner y la relación cada vez más estrecha de este gobierno con el de Juscelino Kubitschek.⁴⁴ En 1958 se firmó el tratado de construcción del Puente Internacional de la Amistad, para edificarse sobre el río Paraná y comunicar las ciudades de Foz do Iguaçu (Brasil) y Ciudad del Este (Paraguay).⁴⁵ Durante la década de los sesenta tuvieron lugar intensas negociaciones entre los dos países para la construcción de la represa de Itaipú, con el fin de aprovechar los recursos hídricos del río Paraná.⁴⁶ Además del creciente flujo de colonos brasileños en la región de la frontera este que implicaba la formación de importantes latifundios en los cuales radica, en parte, la causa de la inequidad en la distribución de tierras y los actuales conflictos por la reforma agraria.

Desde el punto de vista cultural, el ámbito artístico paraguayo, que recibió desde finales del siglo XIX y comienzos del XX el influjo modernizador de Buenos Aires, mostró en la década de los cincuenta un marcado desplazamiento hacia la órbita brasileña.⁴⁷ La renovación de la plástica paraguaya a partir del primer lustro de dicha década se dio altamente asociada a las vinculaciones brasileñas. Por un lado, la interrelación con el medio asunceno de los artistas João Rossi y Abramo fue clave para la modernización de los lenguajes y la irrupción del Grupo de Arte Nuevo durante la década de los cincuenta. Por otro, mediante la acción institucional de la embajada, Brasil volcó sobre Paraguay su capacidad de acción en el ámbito cultural al reorganizar la escena asuncena. En 1943 se creó la Misión Cultural Brasileña en Asunción, órgano de difusión

44. Ceres Moraes, *Paraguai. A consolidação da ditadura Stroessner 1954-1963* (Porto Alegre: Edipucrs, 2000), 99.

45. “Entrevista de Stroessner y Kubitschek”, *Patria*, Asunción, 2 de octubre de 1958, s.p.; “Fraternidad americana. Los jefes de Estado de Brasil y Paraguay se abrazan hoy y con ellos, los dos pueblos”, Archivo CEB, *El País*, Asunción, 4 de octubre de 1958, s.p.

46. Ronaldo Alexandre do Amaral e Silva, “Brasil-Paraguai: marcos da política de reaproximação bilateral, 1954-1973”, tesis de maestría (Universidade de Brasília, 2006), consultada el 21 de septiembre de 2015, <http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/2363>.

47. Ticio Escobar, *Una interpretación de las artes plásticas en el Paraguay* (Asunción: Servilibro, 2007). Otros autores también consensúan respecto al tránsito de hegemonías en Paraguay: véase Roberto Amigo, *Guerra, anarquía y goce. Tres episodios de la relación entre la cultura y el arte moderno en el Paraguay* (Asunción: Museo del Barro-Centro de Artes Visuales, 2002), 73.

de la lengua y la cultura brasileña, cuyo objetivo era estrechar y fomentar el intercambio cultural, profesional y educativo entre ambos países.⁴⁸ Durante la década de los cincuenta y comienzos de la siguiente, la Misión Cultural Brasileña conoció un momento de esplendor bajo la dirección de Albino Peixoto y de José Estelita Lins, con el asesoramiento artístico de Abramo. En este periodo la presencia de Brasil en el ámbito cultural y académico paraguayo se destacó por el número de profesores en la Universidad Nacional de Asunción y el otorgamiento de becas a estudiantes y profesionales paraguayos para estudiar en universidades brasileñas.⁴⁹ Asimismo, en este momento se observaba la proyección de modelos de gestión brasileños sobre la producción y la exhibición del arte paraguayo. En el ámbito artístico es preciso señalar la acción de Abramo como nexo clave de estas intervenciones brasileñas en Paraguay. Vinculado al MAM-SP, Abramo llegó a Asunción en 1956, invitado por la Misión Cultural para realizar una exposición de sus obras. A partir de ese momento Abramo continuó las vinculaciones con el Paraguay por medio de la Misión y la embajada participando en numerosos emprendimientos de intercambio hasta su radicación definitiva en este país en 1962.

Entre los principales emprendimientos de la Misión, es preciso destacar el convenio de realización del Colegio Experimental Paraguay-Brasil, un colegio secundario que, inaugurado en 1964, contó con un proyecto pedagógico de avanzada y con un diseño arquitectónico de Affonso Reidy, quien continuaba la línea del MAM-RJ con la utilización de la planta libre y los pilotes en “V”. Asimismo, es preciso señalar otros emprendimientos de la Misión Cultural como la creación de la Escuela de Arte en 1959, taller de plástica para niños que también seguía el modelo del MAM-RJ. Otro aspecto importante fueron las participaciones de Paraguay en la Bienal paulista, puesto que dicho país tuvo representación oficial desde la segunda edición en 1953. Además de la selección de artistas contemporáneos, en el marco de la V Bienal de São Paulo en 1959, Abramo organizó una pequeña exposición de *ñandutis* —encaje típico del Paraguay— y en el contexto de la VI Bienal, en 1961, una gran Exposición de Arte Religioso de las Misiones Jesuíticas del Paraguay, que implicó un trabajo inédito de investigación y selección de piezas en diversos sitios arqueo-

48. “Instituto Cultural Paraguay-Brasil”, Archivo CEB, medio gráfico sin identificar, mayo de 1960. Véase también “Atos entre o Brasil e o Paraguai”.

49. “Acordo entre os Estados Unidos do Brasil e o Paraguai destinado a sistematizar as funções da Missão Cultural Brasileira em Assunção”, Archivo CEB, Río de Janeiro, 31 de marzo de 1952 (Brasil: Ministério de Relações Exteriores), s.p.

lógicos del país.⁵⁰ Estas últimas muestras de arte y artesanía paraguaya en la Bienal habían sido pensadas como contraparte de la exposición de obras del MAM-SP previamente analizada.

En suma, si bien los objetivos de las muestras de arte brasileño tanto en Buenos Aires como en Asunción coincidían en potencializar la plástica brasileña y constituirse como modelos de promoción de lo artístico, los horizontes de inscripción eran bien diferentes en términos de magnitud de la apuesta e interés de proyección por parte de los organizadores. Evidentemente, entre estas ciudades del Cono Sur se tejían lazos de tensión y competencia: mientras que para las metrópolis brasileñas se planteaba una disputa por la hegemonía regional con Buenos Aires, con Asunción operaba un vínculo más desigual que ubicaba a Paraguay como un consumidor cautivo de bienes culturales brasileños. En suma, bajo la utilización de este término relacional, el análisis de dichas exposiciones permitió poner en contacto tres escenas culturales y entretener las posiciones políticas activas en dichos intercambios en el marco del orden de la posguerra.

*El monocromo: el silencio del medium como instancia
de pluralidad discursiva*

Superficies de un solo color llevan la pintura a una instancia límite; ponen en jaque sus posibilidades discursivas. Sin embargo, mucho dicen estas obras de la situación de la pintura en los ámbitos artísticos en los cuales se producen y además presentan un núcleo privilegiado para el análisis comparativo. Precisamente, el segundo “término relacional” que propongo es el fenómeno de la pintura monocroma. La considero —en tanto procedimiento plástico de homologación cromática y tonal— como otro “término-concepto” que habilita este tipo de análisis. La aparente semejanza entre obras monocromas convoca a un estudio contextual que permita entender qué significa una pintura con una paleta homogénea en el aspecto cromático y de valor para cada circunstancia. Se considerarán tres obras monocromas: sin título de la serie “Pinturas negras”, de Alberto Greco (fig. 3), *Espaço modulado*, de Lygia Clark (fig. 4) y *Homenaje a Malévich*, de Carlos Rojas (fig. 5) para analizar el funcionamiento de este fenómeno pictórico en reelaboración diferencial de

50. García, “Hegemonies and Models of Cultural Modernization in South America”.



3. Alberto Greco, sin título, de la serie “Pinturas negras”, 1960, brea, bleque y óleo sobre tela, 2 x 1 m. MNBA, Buenos Aires. Cortesía de Silvia Greco.

las tradiciones del arte moderno en Buenos Aires, Río de Janeiro y Bogotá.⁵¹ Tomar estos tres monocromos me permite situar los distintos momentos de la abstracción sudamericana, los procesos de consolidación y sus crisis.

Comienzo con Alberto Greco. Su serie “Pinturas negras” se expuso en la Galería Pizarro en 1960. Se trata de un conjunto de obras realizadas en brea,

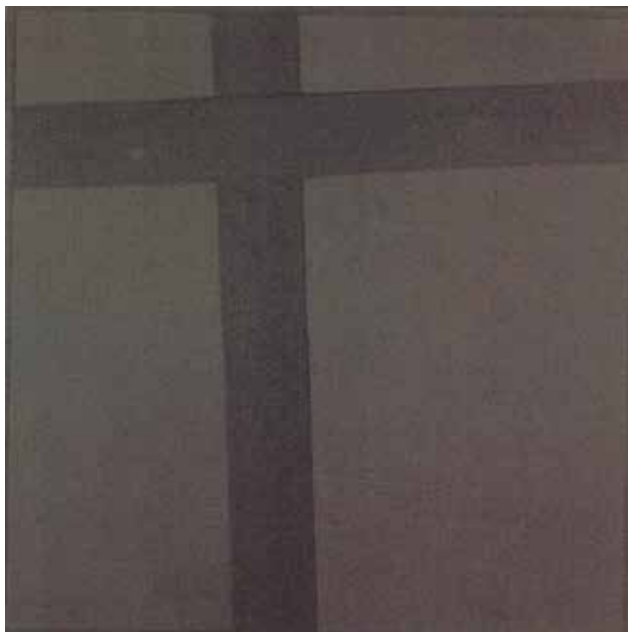
51. María Amalia García, “El monocromo en tanto término de análisis para la comparación de imágenes. Lygia Clark y Alberto Greco en el cruce de la pintura y el espacio”, en *V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes* (Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA, 2009), 53-65.



4. Lygia Clark, boceto para la serie “Espaço modulado”, 1958, collage sobre cartón, 29.8 × 10 cm. Foto: Marcelo Ribeiro Alvares Corrêa. Cortesía de “The World of Lygia Clark” Cultural Association, ref. 00222, núm. 217.

bleque y óleo sobre una tela de 2 × 1 metros. Son superficies texturadas en las que prima la homogeneidad del valor bajo. La ausencia compositiva y la homogeneidad cromática están contrastadas por un acusado uso de textura visual y táctil que genera una variabilidad e intermitencia de la superficie.⁵² Esta serie se inscribe en una línea pictórica muy transitada en la década de los cincuenta en la cual el orden compositivo y los procedimientos técnicos se han trastocado profundamente. La libertad expresiva del artista en la ejecución y la utili-

52. Francisco Rivas, “Alberto Greco. La novela de su vida y el sentido de su muerte”, en *Alberto Greco* (Valencia: IVAM, 1992), 272-276.



5. Carlos Rojas, *Homenaje a Malévich* de la serie “Ingeniería de la visión”, ca. 1960, acrílico sobre tela, 60 × 60 cm. Bogotá. Cortesía de Rosse Mary Rojas.

zación de materiales extraartísticos se constituyeron como recursos clave para estas nuevas prácticas en la escena internacional.

En el caso argentino, el desarrollo del informalismo surgió de la mano de la reactualización de la poética surrealista, que venía incidiendo en el campo de la poesía desde principios de la década de los cincuenta y que a finales de la misma influyó en la producción plástica. Tanto la acción en el panorama artístico de Aldo Pellegrini —primer introductor del surrealismo en América Latina— durante la década de los cincuenta, como la revista *Boa*, dirigida por Julio Llinás, son clave para este proceso. Azar y liberación del inconsciente adquieren un papel central en la obra de Greco. Es ya parte del anecdotario del arte argentino referir el modo en el que este artista trabajaba su serie negra: Jorge López Anaya recuerda que Greco

sacaba el cuadro a la intemperie en un balcón, para que la noche, el viento, el hollín de la ciudad y la lluvia fueran cargándolo con su fuerza. En ocasiones, además de recurrir a ese procedimiento, orinaba sobre sus cuadros —e invitaba a sus amigos a imitarlo— aduciendo que por ese medio obtenía reacciones orgánicas de la materia que la enriquecían con resultados inesperados.⁵³

La obra funciona, entonces, como huella del procedimiento creativo del artista que sale al encuentro del azar, del acontecimiento, de lo contingente. Su detonador estaba fuera no sólo de la convención pictórica figurativa sino también de la racionalidad geométrica: al recuperar el azar, aquel elemento central de la poética surrealista, Greco actuaba un encuentro imprevisible entre el arte y la vida. La necesidad de incorporar el exterior, lo orgánico de la realidad urbana y humana (el hollín, las hojas, el orín) da cuenta de esta investigación espacial a partir del cuadro que se profundiza en la trayectoria posterior de Greco en la cual el cuerpo, por medio de acciones y *performance*, se constituye en el depositario de su búsqueda creativa.

Por otra parte, consideremos *Espaço modulado* de Lygia Clark.⁵⁴ Esta obra construye la totalidad rectangular a partir de tres cuadrados de 30 × 30 cm. El primer y tercer cuadrado están bordeados por una línea blanca en sus cuatro lados; a su vez, el cuadrado central está constituido por dos rectángulos: por la yuxtaposición de las placas de madera se genera una estructura lineal horizontal. El quiebre con la lógica del cuadro modernista tiene lugar en estas búsquedas de Lygia Clark. Si en su serie “Planos em superfície modulada” Clark exploraba esa línea de aire real que veía aparecer en la yuxtaposición de dos planos, en *Espaço modulado* operaba con el espacio real a partir de una línea blanca —línea-espacio— que actuaba *entre* los bordes externos de las superficies pictóricas y el montaje en la pared —blanca— de exhibición. Una frontera blanca y elástica deshace los límites entre el espacio interior y exterior del cuadro. El cuestionamiento de los límites de la obra modernista y la introducción del espacio real en la obra se constituyen en ejes de su investigación perceptiva.

53. Jorge López Anaya, *El arte en un tiempo sin dioses* (Buenos Aires: Almagesto, 1989), 151.

54. La obra que se reproduce en el presente artículo es un estudio para la serie “Espaço modulado”. Este boceto que posee otra técnica y medidas que la obra a la cual hago referencia mantiene sí mucha proximidad en términos compositivos. Para la visualización de la obra *Espaço modulado* (1958) a la cual me refiero, véase AA.VV., *Lygia Clark* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997), 101; Cornelia H. Butler y Luis Pérez-Oramas, eds., *Lygia Clark, The Abandonment of Art, 1948-1988* (Nueva York: MoMA, 2014), 142-143.

La búsqueda de Clark se enmarcaba en los debates sobre la tradición del arte concreto que los artistas cariocas venían llevando adelante desde mediados de la década de los cincuenta. En diciembre de 1956 en el MAM-SP y en febrero de 1957 en el MAM-RJ se presentó la I Exposición Nacional de Arte Concreto, que conformó un primer balance de las experiencias constructivas en Brasil. Esto llevó a una confrontación entre la obra de los artistas paulistas y cariocas que definieron quiebres y posicionamientos.⁵⁵ Dos años después de este encuentro entre las experiencias abstracto-concretas en Brasil tuvo lugar la I Exposición Neoconcreta, inaugurada en el MAM-RJ el 19 de marzo de 1959. En dicha oportunidad se lanzó el *Manifesto neoconcreto*, firmado por los artistas y redactado por Ferreira Gullar. Las distintas acciones sobre la tradición del arte concreto, que habían sido evidenciadas en la exposición de 1956, tomaban en este momento un nuevo giro. Se habían impreso otros sentidos al vocabulario geométrico; para los artistas cariocas era necesario des-articular la ingeniería concretista. El neoconcretismo efectuaba una reacción contra el carácter racionalista y mecanicista que, en su mirada, había adquirido el arte concreto bajo las búsquedas paulistas. Si bien la recuperación de la herencia constructiva era evidente ésta se basó en la inclusión de un nuevo elemento: la dimensión corporal. La contraposición fue magníficamente explicitada por Ferreira Gullar en el *Manifesto neoconcreto* entre el “olho-máquina” concretista —concentrado en las relaciones internas de la imagen— y la organización perceptiva de las formas (se refería a la utilización por parte de algunos artistas concretos brasileños de las leyes de la Gestalt para la creación artística),⁵⁶ versus el “olho-corpo” del neoconcretismo, que intentaba reponer la dimensión corporal, aunar el órgano de la vista a la totalidad del cuerpo.⁵⁷ Esta búsqueda es cada vez más evidente en la obra de Clark: si en su obra bidimensional, como en *Espaço modulado* (1958), se concentraba la tensión en la línea de aire que se extiende más allá del espacio plástico, el desarrollo posterior de su obra desde los “bichos” a sus “objetos relacionales” evidencian

55. Lorenzo Mammi, cur., *Concreta '56: a raiz da forma* (São Paulo: MAM, 2006), 23-52.

56. Ana Maria Belluzzo, “Ruptura e arte concreta”, en *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner* (São Paulo: Companhia Melhoramentos-DBA, 1998), 95-141; Ronaldo Brito, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (São Paulo: Cosac & Naify, 1999).

57. Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis, “*Manifesto neoconcreto*”, *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 22 de marzo de 1959, 4-5.

una investigación que rompe los límites del cuadro modernista en función de la expansión de los del arte.⁵⁸

En los monocromos de Greco y de Clark el cuadro se presenta en tanto superficie-objeto y su funcionamiento expositivo en la pared abre la cuestión por fuera de los límites del cuadro. En palabras de Benjamin Buchloh “en la medida en que se destierran de la pintura las relaciones internas, las condiciones externas salen a la luz: la pintura/relieve/objeto se convierte cabalmente en ‘figura’ sobre ‘fondo’ arquitectónico de la superficie que le sirve de soporte (el espacio perceptivo real del espectador).”⁵⁹ En ambos casos, el monocromo implica una salida del cuadro hacia la dimensión espacial y las posibilidades del cuerpo como parte integrante del proceso creativo.

Ahora bien, mientras que los monocromos de Greco y Clark inscriben en la superficie la dimensión espacial de lo real y dan cuenta de los quiebres que introdujeron el informalismo y el neoconcretismo en torno a este paradigma de la abstracción, la obra de Rojas se nos presenta como una reflexión que consolida ese universo. En Bogotá el contexto artístico era diferente al de Buenos Aires y Río de Janeiro en 1950. Mientras que en estas ciudades del Cono Sur la hegemonía del discurso sobre el arte concreto se encontraba en crisis desde el segundo lustro de la década de los cincuenta, en Bogotá, una exposición con un alto porcentaje de artistas abstractos inauguraba la Biblioteca Luis Ángel Arango, en 1957, mientras que la voz de Marta Traba señalaba estas nuevas producciones, volcadas a la reflexión sobre el lenguaje, como el único horizonte artístico posible.⁶⁰

Homenaje a Malévich de Carlos Rojas forma parte de su serie “Ingeniería de la visión” que se inicia en la década de los sesenta e incluye obras de formato cuadrado, en tonos negros y grises, intervenidas con elementos lineales que sugieren plantas arquitectónicas.⁶¹ Esta serie —“Ingeniería de la visión”—

58. Paulo Herkenhoff, “A aventura planar de Lygia Clark: de caracóis, escadas e Caminhando”, en *Lygia Clark* (São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1999), 7-61.

59. Benjamin Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, trads. Carolina del Olmo y César Rendueles (Madrid: Akal, 2004), 226.

60. Carmen María Jaramillo, *Fisuras del arte moderno en Colombia* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012); Sylvia Juliana Suárez, *Salón de Arte Moderno 1957* (Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2008).

61. Carmen María Jaramillo, *Carlos Rojas* (Bogotá: El Museo, 1995); Nicolás Gómez, Felipe González y Julián Serna, *Carlos Rojas. Una visita a sus mundos* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008).

de Rojas tiene su origen en una investigación sobre la vanguardia europea que comienza con sus *collages* realizados a partir de las pinturas cubistas y que se continúa en los monocromos inspirados en Van Doesburg, Mondrian y Malévich. Efectivamente, fueron las investigaciones de la vanguardia artística rusa sobre el reduccionismo de los elementos plásticos las que entendieron el monocromo como la conclusión lógica del problema pictórico. Rojas se sitúa en ese punto del enigma de la pintura moderna y desarrolla su investigación continuando esta línea de trabajo que la entiende como un homenaje a dicha tradición. Sin embargo, no accede a ese pasado de manera consagrador sino que interroga la tradición por medio del humor que parece funcionar como su clave de lectura a la ingeniería geométrica. Estos planos monocromos con leves articulaciones lineales y tonales que aluden a las propiedades específicas de lo artístico son titulados por Rojas de modo que desdice el silencio y la antinarratividad de la trama o retícula modernista. Sus obras *O de espacio* y *Otra E de espacio* (y *Homenaje a mí mismo*) nos permiten entrever un guiño risueño e irónico sobre los formalismos de la tradición abstracta. Si bien su posicionamiento no efectúa el cuestionamiento radical que realizó el informalismo o el neoconcretismo, tampoco entiende el trabajo en torno a las poéticas abstractas con el grado de ortodoxia que le imprimieron los artistas concretos argentinos y brasileños. Un tercer margen del río surge al confrontar el desarrollo bogotano de las poéticas abstractas.

Asimismo, es preciso realizar otra indicación en torno a la figura de Rojas y el desarrollo de las artes plásticas en Bogotá. La historiografía del arte colombiano ha señalado que el panorama local se caracterizó en los años cincuenta y sesenta por otorgar escasa relevancia a los manifiestos y por no preconizar las nociones de progreso, originalidad, autonomía, ruptura y novedad, típicas de los movimientos vanguardistas.⁶² En dicho ámbito, los presupuestos artísticos modernistas de alguna manera fueron flexibles e inclusivos, y posibilitaron la incorporación de referencias a la cultura visual precolombina o a la cultura popular. Éste fue el caso de la generación de artistas abstractos como Carlos Rojas, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Judith Márquez y Lucy Tejada, por mencionar sólo algunos.⁶³ Sin embargo, es posible pensar que la ruptura que no se visualizaba en el campo de la plástica sí era llevada adelante por estos artistas en términos de afectividad y vida cotidiana. En líneas

62. Jaramillo, *Fisuras del arte moderno en Colombia*, 56-59.

63. Jaramillo, *Fisuras del arte moderno en Colombia*, 145-146.

generales, los artistas mencionados vinculados a esta renovación abstracta de la década de los cincuenta junto con Enrique Grau, Hernán Díaz, Alejandro Obregón y Cecilia Porras buscaron subvertir el ambiente conservador y provinciano de Bogotá a partir de la inscripción de nuevas prácticas de sociabilidad, el cuestionamiento de normas patriarcales y la apertura hacia elecciones sexuales fuera de las normas establecidas.⁶⁴ Esto sin duda marca una fuerte discrepancia respecto de los grupos abstracto-concretos argentinos que si bien propusieron una fuerte innovación artístico-cultural, no cuestionaron la heteronormatividad.⁶⁵

Así, estos monocromos que constituyen un “mismo problema plástico” plantearon instancias bien diferenciadas de producción y recepción y habilitaron una lectura comparativa de los episodios del arte moderno en el panorama sudamericano. Se ha observado de qué manera una obra monocroma da cuenta de sus contextos de ejecución y, a su vez, hace referencia a la historia del arte modernista en tanto búsqueda de quiebre. El monocromo, pieza bisagra entre la apuesta modernista y el preludio de nuevos acontecimientos, revive la pregunta por lo nuevo y sus modos de aparición dentro y fuera del mundo del arte.

* * *

Por medio de las revisiones metodológicas y de los casos estudiados, se ha demostrado cómo la utilización de variables relativamente estables para el análisis comparativo de escenas artísticas diferenciales permite ampliar las lecturas efectuadas y ensanchar el horizonte de indagación. Por este motivo, esta investigación se propone continuar en el establecimiento de nuevos “términos relacionales” que permitan otras lecturas sobre las historias nacionales. En este sentido, se prevé considerar aspectos historiográficos como articulaciones

64. Si bien el tema no se ha desarrollado específicamente por la historiografía del arte colombiano, sí existen referencias que dan cuenta de las transformaciones en los patrones de relaciones sociales. Véase por ejemplo: David Ayala Alfonso, “Espacio interior”, en *Cecilia Porras. Cartagena y yo 1950-1970* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2009), 25-29; Lorenzo Morales, “La deshonra de la colina”, *Arcadia*, Bogotá, 23 de junio de 2011, consultado el 18 de agosto de 2015, www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural-revista-arcadia/articulo/la-deshonra-la-colina/25443.

65. Juan Jacobo Bajarlía, *Literatura de vanguardia. Del “Ulises” de Joyce a las escuelas poéticas* (Buenos Aires: Araujo, 1946), 175; María Amalia García, “Lidy Prati y la instancia diferencial en la unidad del arte concreto”, en *Yente-Prati*, catálogo de la exposición (Buenos Aires: Malba-Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2009), 87-99.

comparativas: analizar la escritura de las historias del arte nacionales, estudiar de qué modo se establecen e interpretan “los héroes e hitos artísticos”; por ejemplo, la Semana del 22 en São Paulo, la exposición de Emilio Pettoruti en 1924 en la galería porteña Witcomb, la aparición de la revista *Arturo* en Buenos Aires, la I Bienal de São Paulo, la llegada de Marta Traba a Bogotá, por citar algunos casos. Me interesa pensar cómo esos hitos consagrados por las historias del arte nacionales enhebran discursos modernizadores que permiten tejer vínculos entre dichos relatos. Un caso interesante es, para continuar con los ejemplos, cómo la irrupción del proceso modernizador del arte paraguayo denominado la Primera Semana de Arte Moderno Paraguayo en 1954 evidencia, en el título de la experiencia, la evocación a la semana paulista y la lectura del propio proceso de modernización a partir de la historiografía artística brasileña.⁶⁶

También entiendo que los dispositivos de exhibición y las plataformas editoriales son núcleos clave para la articulación comparativa en Latinoamérica. En este sentido, la dimensión institucional permite establecer ejes comparativos para la inscripción de lo moderno: por ejemplo, me interesa pensar los proyectos de los museos brasileños (Museo de Arte de São Paulo, MAM-SP, MAM-RJ) en relación con la acción del Banco de la República en Colombia (emprendimiento mixto público-privado) y la creación de la Biblioteca Luis Ángel Arango, su sala de exposiciones, el Museo del Oro y diversos espacios museísticos en Colombia. Por su parte, las revistas, como ya lo han demostrado numerosos artículos académicos, articulan modelos y plantean situaciones de semejanza que permiten trazar análisis comparativos: el caso *Ver y estimar* y *Prisma* por la vinculación maestro y discípula entre Jorge Romero Brest y Marta Traba, sus directores respectivamente. Durante la década de los cincuenta, la revista *Hábitat* y *Nueva Visión* tuvieron un alto grado de proximidad en torno al recorte estético (Bauhaus, concretismo, neoconstructivismo en Estados Unidos) y a la apertura a intereses como la arquitectura y el diseño. Sin embargo, un estudio comparativo de la materialidad de las obras concretistas argentinas y brasileñas bien puede divergir con las proximidades formales y de modelos.

Esta investigación buscó reunir referentes historiográficos en torno al comparativismo para reflexionar sobre la escritura de una historia del arte regional. El objetivo fue, a partir de los textos y debates considerados, volver a situar la

66. Amigo, *Guerra, anarquía y goce*, 73; García, “Hegemonies and Models of Cultural Modernization in South America”, 28-54.

historia comparada como una instancia de análisis idónea para pensar los procesos del arte moderno en las metrópolis sudamericanas y habilitar así lecturas que excedan las fronteras nacionales en la formulación de problemas. La posibilidad de proponer una lectura compartida entre los fenómenos artísticos latinoamericanos es idea rectora de este estudio. En suma, considero que comparar escenas culturales en Sudamérica permitió ampliar las interpretaciones existentes y ubicar el horizonte de indagación próximo a la escritura de una historia del arte regional. ♣