

ALGUNAS ATALAYAS PARA PENSAR EL ARTE LATINOAMERICANO

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

Universidad de Granada

Albores de la América independiente

Las celebraciones de dos siglos de emancipación que se vienen desplegando a lo largo y ancho del continente americano, con su parafernalia de festejos de alto contenido visual, manteniendo el fervor pero sumando tecnología respecto de los realizados hace exactamente un siglo, sirven para echar la vista atrás y apreciar las variopintas maneras de cómo los americanos fuimos construyendo nuestra identidad y, en definitiva, nuestro propio discurso histórico, en parte a través de una inmensa sucesión de imágenes urbanas, arquitectónicas, pictóricas y escultóricas.

Podríamos iniciar este recorrido, al igual que lo hacemos en el discurso de la presente exposición, en las postrimerías del siglo XVIII, era de revoluciones. Europa asiste, en lo cultural, a importantes cambios que terminarán a la larga por tener presencia en el otro lado del Atlántico. Fenómenos como el enciclopedismo y su afán clasificatorio, la pasión por el *Grand Tour* y el «descubrimiento» de tierras ignotas, las expediciones científicas, el surgimiento y consolidación del academicismo (que en América significará el crepúsculo de un muy bien asentado sistema de gremios y oficios) serán, entre otros, factores que marcarán nuevos rumbos. A ello podemos sumar lo que significaría el paulatino declive del poder de la Iglesia como institución y de varias de las órdenes religiosas, cuyo mecenazgo sufrirá una merma a partir del primer tercio del siglo XIX. No habrá parálisis en la producción de arte religioso, pero el protagonismo de antaño quedará porcentualmente reducido ante el avance de la retratística de próceres y prohombres, de las escenas de batallas ligadas a la emancipación, de las alegorías patrióticas, y, de manera gradual, de los gustos de la nueva burguesía: sus propios retratos y la pintura de paisajes y costumbres.

Será también el momento de nuevos referentes, en ese paso que se da desde la representación de los «santos patronos» de la Iglesia a la de los «Padres de la Patria» surgidos en diferentes latitudes, ante la necesidad de establecer una iconografía de nuevos

gobernantes tras los gritos independentistas. Así, las efigies de los libertadores Simón Bolívar, José de San Martín, Antonio José de Sucre o Bernardo O'Higgins, en Sudamérica, o de los curas Miguel Hidalgo y José María Morelos, en México, se multiplicarán para imponerse a partir de entonces no solamente en las flamantes sedes gubernamentales, sino también en los hogares, compartiendo muro y significación con las figuras religiosas ya indisolublemente unidas a la vida cotidiana. Artistas como el mulato limeño José Gil de Castro, con gran actividad en Chile fundamentalmente, será fiel ejemplo de las actividades a las que se dedicarán los artistas de aquellos años, retratando no solamente a los próceres, sino también a numerosos personajes de la sociedad, ansiosos de perpetuarse a través del retrato. Era habitual encontrar en su estudio lienzos pintados en los que únicamente se veían cuerpos, que luego, elegidos por uno u otro cliente, se completarían con sus rostros.

A la par, surgirán las primeras escenas de tipo histórico, en las que se recrean batallas o momentos estelares de las naciones emergentes, además de una peculiar eclosión de las alegorías patrióticas. La pintura de historia será, fundamentalmente, un género academicista, que alcanzará mayor desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX, a través de grandes composiciones destinadas a los edificios públicos, en especial casas de gobierno, congresos y centros escolares, muchas de ellas realizadas por americanos que se hallaban en vías de perfeccionamiento en Europa y que hacían sus envíos desde allí.

Escenarios naturales, habitantes americanos

América, al igual que otros territorios alejados del centro neurálgico de la cultura occidental (Europa), como Asia o África, se convertirá en terreno a fungir como laboratorio de ideas y acciones. Expediciones españolas como las de Mutis o Malaspina habían sido muestrario del interés suscitado, generando un amplísimo acervo iconográfico de paisajes rurales, ciudades, habitantes, tradiciones, flora o fauna, que si bien puede encuadrarse dentro de aquella intención clasificatoria, iba a la vez transformando la mirada hacia «lo extraño», creando nuevos dispositivos icónicos que acercaron más aquellas realidades a una Europa ávida de conocimientos. La representación de sociedades lejanas y en estadios de desarrollo más atrasados cumplía con el objetivo de transmitir, en cierta manera, cómo habrían sido los orígenes de Europa. Hacia él se dirigían muchas de las realizaciones, que luego hallarían difusión a través de múltiples soportes, siendo en ello esencial la invención de la litografía en 1796.

El cientificismo se abocaba a un cierto control del universo a partir de la clasificación detallada y analítica de razas y especies, a lo cual estuvieron dedicadas la mayor parte de aquellas expediciones. A la frialdad que suponía a veces ese gobierno de la razón impuesto por la Ilustración se contrapondrá de manera gradual el sentir del romanticismo. El centro pasará del raciocinio al espíritu, del cerebro al alma, y la actitud, en tal sentido, será la de mostrar, como lo hizo el alemán Caspar David Friedrich en sus obras, a un hombre empequeñecido ante la grandiosidad indomable de la naturaleza. Tormentas, incendios, naufragios, terremotos serán todos temas habituales en la pintura europea y americana.

Ambas vertientes, científica y romántica, si bien distanciadas en sus posturas, en la imagen plástica terminarán por convivir de manera armónica, permitiendo una mirada más



Johann Moritz Rugendas
Batalla de Maipú, 1835-1837
Óleo sobre lienzo
103 x 145 cm
Palacio de la Moneda,
Santiago de Chile

Adolphe d'Hastrel de Rivedoux
Muelle de Montevideo, c.1840
Lápiz y tinta sobre papel
25 x 35 cm
Colección particular



enriquecedora, donde se llega en muchos casos al punto de mezclar visiones idealizadas con detalladas representaciones de la naturaleza y sus elementos. El ojo asombrado del europeo que experimenta *in situ*, desde prisma ajeno, lo que ve en América, no sin poner el acento en lo que le resulta más peculiar, transmite y difunde un imaginario que va creciendo como referente visual de aquellas latitudes. Este acervo irá introduciéndose en la propia inercia del arte americano, mediante el conocimiento, la adopción, reinterpretación y transformación hecha por los propios creadores del continente a partir de la observación de los intereses y actividades de los europeos.

El arte del paisaje permitió, durante toda la primera mitad del siglo XIX, dejar testimonio de los escenarios rurales y urbanos en donde se desarrolló la vida del habitante americano. Aquella atención puesta en determinados aspectos llegó a veces a extremos donde otros intereses entraron en juego, como ocurrió con algunos paisajistas franceses que mostraron en sus obras un paisaje casi virginal, negando en ocasiones la presencia que España había tenido en el mismo, guiados por la intencionalidad de reflejarlo como un territorio inexplorado y propicio para que la cultura francesa se encargara de abonarlo.

La comprensión del paisaje no podía hacerse desde un punto de vista excluyente, de exaltación pura de la naturaleza con deliberada ocultación de sus habitantes, que, a excepción de los de algunos pueblos no contactados, poco y nada obedecían al prototipo de «buen salvaje» que se quería imponer en una Europa necesitada de buscar espejos a sus inicios y de deleitarse con escenas exóticas. La población indígena, la española y criolla, e inclusive, de manera paulatina, la inmigratoria europea (aunque es un fenómeno más propio de la segunda mitad del siglo XIX) tenían sus tradiciones y costumbres que no podían ser soslayadas en la consideración y fijación visual de los creadores, fueran europeos o autóctonos. Fiestas, procesiones, indumentarias, oficios y muchos más aspectos serían reflejados por los artistas, creando un acervo de inmenso valor para entender la sociedad americana de aquella centuria. Viajeros como el alemán Johann Moritz Rugendas, quizá el más notable de cuantos surcaron el continente, o locales como Juan Agustín Guerrero en Ecuador, *Miguelzinho* Dutra en Brasil, Melchor María Mercado en Bolivia, Pancho Fierro en Perú o Ramón Bolet Peraza en Venezuela, por citar solo algunos casos, dieron buena cuenta de ello.

En el ámbito del arte y las tradiciones, párrafo aparte debe dedicarse a la religiosidad popular y sus representaciones, que mantuvieron vigente, a través de canales estéticos alternativos a los estilados en la época virreinal, la necesidad icónico-devocional de los americanos. Ya señalamos el gradual ocaso de la Iglesia como principal comitente y, por ende, de la imagen religiosa como referente artístico casi exclusivo, junto al retrato de reyes, virreyes y otras autoridades, lo que fue habitual en el período colonial. Los encargos no se interrumpieron pero sí descendieron mucho numérica y cualitativamente. La imagen religiosa potenció otras vías enraizadas en América como las expresiones populares, dándose una suerte de «selección de devociones» según las regiones, criba de la que no todos los venerados salieron indemnes, imponiéndose aquellos que más arraigo tenían en la población. Casos como la omnipresente Virgen de Guadalupe en México o el *Taytacha* Temblores en el Cuzco son representativos de esta tendencia. Las transformaciones iconográficas se dieron en casos con altas cotas de libertad, como lo testimonian en la región altooperuana las

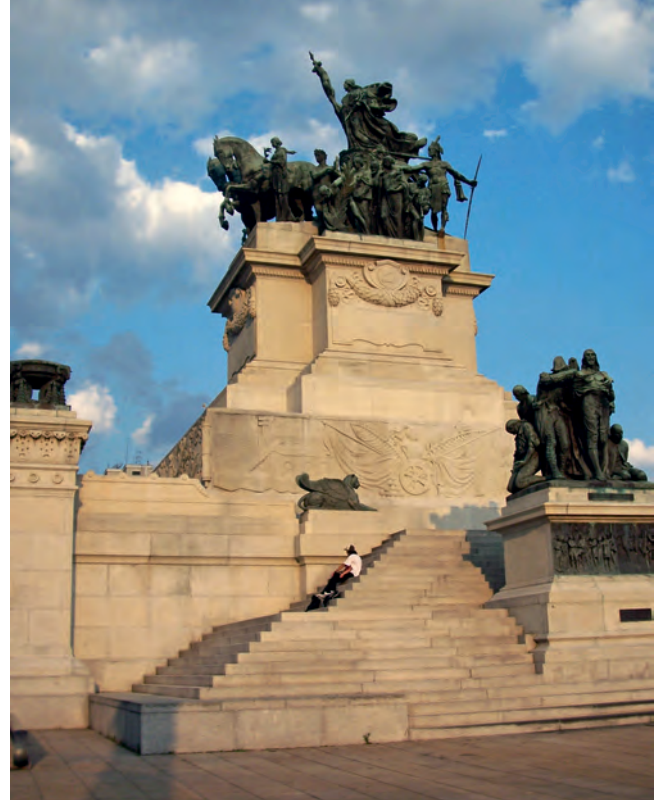


Manuel Serrano
Indios de la sierra de Oaxaca,
siglo XIX
Óleo sobre lienzo
92 x 136 cm
Museo de América, Madrid
No Inv. 237



Anónimo
*El general José de San Martín
y su estado mayor*, 1850-1900
Óleo sobre lienzo
105 x 95 cm
Museo de América, Madrid
Inv. 234

Ettore Ximenes
Monumento a la Independencia
(São Paulo), 1922
Archivo CEDODAL



adaptaciones que se hacen de Santiago *Matamoros*, convertido en Santiago *Matagodos*, cabalgando sobre los cuerpos inermes del ejército realista en la época de la Emancipación.

Retornando nuestras miradas sobre el paisajismo, en la segunda mitad del siglo XIX se convertirá en una de los géneros adoptados por varias Academias de Bellas Artes americanas. El caso del italiano Eugenio Landesio en la mexicana, contratado especialmente para ejercer de profesor de paisaje, es harto revelador, lo mismo que el caso de un compatriota suyo, Alessandro Cicarelli, en la de Santiago de Chile. Justamente en este país se fraguó en el cambio de siglo una escuela paisajística notable, que tuvo impulsores en artistas como Antonio Smith y Pedro Lira, seguidos de otros como Alberto Valenzuela Llanos, que signaron el paso desde la visión de taller hacia la pintura *au plein air*, es decir a la ejecución del paisaje al natural. El mexicano José María Velasco, el ecuatoriano Rafael Troya, el alemán radicado en Brasil Georg Grimm, que navegaba entre tradiciones científicas y románticas pero *aggiornaba* sus visiones con conceptos y composiciones modernas, son algunos nombres ineludibles. La nómina de artistas en esta línea, en los diferentes países, sería interminable, pero es menester dejar consignado el hecho de que la pintura de paisaje ganó cultores en todas las latitudes y adoptó las nuevas maneras que llegaron desde París a partir de la irrupción impresionista, incluidas algunas variantes como las de los *macchiaioli* italianos. El interés por la incidencia de la luz en el espacio será elemento central, y no tanto ya la reproducción exacta de la naturaleza, dado que para ello se tenía suficiente —al menos eso se consideraba— con el uso y desarrollo de la fotografía.

Conmemoraciones de la historia

En varios países de América, durante la segunda mitad del siglo XIX, fue confirmándose la creación de Academias o la consolidación de las ya existentes. Este proceso debe entenderse en el marco de la paulatina estabilidad política que se dio tras las largas luchas civiles que sobrevinieron al período emancipatorio. En aquellas instituciones sobresaldrá como temática principal la pintura de historia, tanto por el influjo que llegaba de las Academias europeas, donde el género estaba en apogeo, como asimismo por la necesidad de narrar gráficamente los sucesos históricos de los países y especialmente las gestas libertadoras. Las grandes composiciones de temas históricos marcarán la producción más trascendental de muchos de los artistas, siendo por caso notables las del uruguayo Juan Manuel Blanes o las del venezolano Martín Tovar y Tovar. A esta realidad acompañaría, más bien hacia finales de la centuria, la acentuación de emplazamientos de monumentos conmemorativos, que consolidarían el proceso artístico, cultural y pedagógico, que a su vez entroncaría con la celebración de los centenarios, punto culminante de dicha fase.

La estatuaria pública fungiría, al menos en el papel, como una suerte de «libro abierto» de las historias patrias y americanas, y su concreción se dio no sin dificultades, como la carencia de escultores locales preparados adecuadamente para la realización de este tipo de obras, pero más aún la tardanza en poder dar solución a cuestiones técnicas, provocadas especialmente por la ausencia de empresas de fundición hasta muy avanzado el siglo XIX. A ello podemos sumar el hecho de que los Estados preferían, por una cuestión de prestigio, encargar las obras a afamados escultores europeos, franceses e italianos sobre todo, cuyos bronce y mármoles se cargaban desde allí con el prestigio de la firma. En cuanto a la pintura de

historia, íntimamente relacionada a la estatuaria por cuestiones temáticas y de finalidad pedagógica, fue el género en el cual se perfeccionaron mayoritariamente en Europa los artistas en formación que iban a buscar en el Viejo Continente el conocimiento de las grandes obras del arte universal, en especial los referentes clasicistas, a la par que adiestrarse con maestros reconocidos en sedes como Roma, Florencia, Milán o París.

Los festejos centenarios, marcarían un punto culminante para estas realizaciones: eran las fechas adecuadas para dejar dotados a los espacios urbanos de aquellos monumentos dedicados a personajes que aún no habían sido conmemorados, y también para que a través de la pintura de historia se recrearan los sucesos del pasado (y algunos contemporáneos convertidos intencionada y automáticamente en «historia») que todavía no contaran con referente visual. Estas obras estaban por lo general destinadas a ornar y significar los muros de los edificios públicos y los museos. Gestas como la sanmartiniana en el Cono Sur o, más aún, la bolivariana en países como Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú o Bolivia consolidarán sus postulados y abrirán una intermitente ruta de representaciones posteriores, acentuadas con motivo de celebraciones de natalicios y defunciones, llegándose incluso a fórmulas estéticas y simbólicas muy diferentes a las planteadas desde un punto de vista estrictamente historicista. Esto queda marcado en varias obras que tuvieron a Bolívar como modelo, desde el atrevido *Bolívar desnudo* que el escultor colombiano Rodrigo Arenas Betancourt haría para la ciudad de Pereira (1965), combatido ácidamente por las sociedades bolivarianas en su momento y que hoy es símbolo de esa ciudad, o visiones pop como las producidas por su compatriota Beatriz González (artista plástica pero también notable historiadora del arte del siglo XIX en Colombia), entre ellas la titulada *Mutis por el foro* (1973), en la que representa la muerte de Bolívar pintando la escena directamente sobre una cama de metal.

La celebración de los hechos patrios no se limitaría a la inauguración de monumentos o a la producción de pintura de historia; su carácter netamente educativo, tendente a consolidar desde el parvulario una conciencia nacional, llevó a una ingente edición de álbumes y revistas de circulación escolar, a lo que hay que sumar la amplia bibliografía, académica y no tanto, publicada desde entonces sin solución de continuidad, y otras alternativas de difusión masiva sobre todo a través del cine y en algunos casos de series televisivas. Todo este basamento fue formando a partir de entonces, y continúa vigente, una memoria visual de las historias nacionales y americanas en el imaginario colectivo, que en 2010, año genérico de los bicentenarios, se afirmó a través de desfiles patrióticos y otras actividades celebratorias. Fue el caso del vanguardista desfile llevado a cabo en Buenos Aires el 25 de mayo con notoria recurrencia a las nuevas tecnologías, a cargo del colectivo de teatro experimental Fuerza Bruta, que, con el concurso de dos mil personas, entre artistas, músicos y acróbatas, escenificó la historia argentina a través de diecinueve «cuadros vivos» de cuatro minutos cada uno, que se repetían una y otra vez como una cinta sin fin. O la puesta en escena del proyecto multimedia *México. Un paseo por la historia*, conformado por dieciséis «cuadros» de la historia del país, de la antigüedad al presente, vistos en la gran exposición del Bicentenario celebrada en Silao, cerca de Guanajuato, y que tenía como novedad que el visitante formaba parte de la propia escena histórica, dotada de efectos de luz y sonido.

Modernizaciones de la identidad

Entrado el siglo XX, la mayor parte de las naciones americanas se aprestaban a celebrar los centenarios de sus respectivas emancipaciones. Las actividades programadas, entre ellas la monumentalización de los espacios urbanos que permitirían dar significación a numerosas plazas, avenidas y calles a través de las figuras de héroes, próceres y prohombres, sobre todo de las gestas independentistas, se teñirían de un creciente fervor patriótico que habría de quedar patente en los festejos. A esta realidad se sumaron algunos hechos particularizados, como las consecuencias, en el caso argentino, del arribo masivo de inmigrantes europeos, que motivó que las instituciones advirtiesen la necesidad de propender a su «incorporación a la historia», desarrollando amplios planes didácticos para dicha inserción; esto vino a acentuar aún más ese sentimiento de pertenencia propio de la época del centenario. En la misma línea podríamos señalar también el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 y, por ende, la puesta en tela de juicio del modelo cultural europeo como referencia ineludible a seguir, que potenciará una mirada introspectiva por parte de los americanos hacia su historia, realidad, esencias, costumbres y paisajes; en definitiva, a su identidad.

Las razones indicadas tendrían una incidencia directa en la producción paisajística, cuya significación daría un nuevo giro: ya no se trataba únicamente de un interés de tipo estético, motivado por la captación del color local o la luminosidad, sino que pasaba a convertirse en emblema de lo que se dio por llamar el «alma nacional», lo mismo que sucedería con el costumbrismo. En algunos países hubo regiones o referentes concretos del paisaje que se convirtieron en paradigmas, objeto de la inspiración de numerosos artistas; la pampa argentina, el Illimani en La Paz (sobre todo por obra y gracia del pintor Arturo Borda), Cuzco y su región en el caso peruano, la sabana colombiana, el Monte Ávila en Caracas o el Valle de México contaron con un sinnúmero de iconógrafos.

Desde el punto de vista artístico, siguieron prevaleciendo formas propias de finales del siglo XIX, aunque paulatinamente los «ismos» que iban arribando desde Europa permitieron aplicar nuevos prismas a la producción. La visión impresionista fue cediendo lugar a las corrientes posimpresionistas; estas entroncaron con el *retour a l'ordre* fortalecido en el París de los años veinte, finalizada ya la contienda europea. Las premisas del cubismo, futurismo y otras modalidades de vanguardia, practicadas tempranamente en el caso americano (aunque en Europa) por pintores como los mexicanos Diego Rivera y Ángel Zárraga; los uruguayos Rafael Barradas o Joaquín Torres García, o el argentino Emilio Pettoruti, por citar solo a algunos, fueron testimoniando nuevas vías de actuación.

Los años veinte dispararían aún más las variables paisajísticas con artistas que actuaban indistintamente a ambos lados del Atlántico y que se expresaban a través de la pintura, la gráfica o la ilustración de libros, un género que alcanzaría gran desarrollo y viviría una verdadera «edad de oro» en aquellos tiempos. La obra de Dr. Atl y de estridentistas como Fermín Revueltas o Ramón Alva de la Canal en México dejarían un sello de notable avanzada; el primero de ellos, ideólogo del muralismo, promotor del rescate y puesta en valor de las artes populares de su país y renovador esencial en la ilustración de libros, pintaría, de acuerdo a su formación como vulcanólogo, paisajes cuyo motivo central fueron los volcanes de México, interpretados no con sentimiento de apacibilidad, sino exaltando su fuerza



Cecilio Guzmán de Rojas
Cristo Aymara, 1939
Óleo sobre lienzo
65 x 50 cm
Colección Particular, La Paz



Valero Lecha
Paisaje salvadoreño, 1946
Óleo sobre lienzo
126 x 110 cm
Museo de América, Madrid
Inv. No 251

telúrica, lo que daría como resultado una visión, podríamos decir, revolucionaria del paisaje. Alfredo Ramos Martínez creaba en aquella década sus recordadas Escuelas de Pintura al Aire Libre, que tendían a estimular a los niños indígenas a que plasmaran su medio en cuadros, de manera prácticamente autodidacta, situándolos frente a la naturaleza sin «contaminaciones» académicas.

En Perú sobresalió por su modernidad Manuel Domingo Pantigoso, artista que se desempeñó fundamentalmente entre los departamentos de Arequipa, Puno y Cuzco y que dotó a sus paisajes de un lenguaje por completo innovador en la línea y el color, no valorado en su justa medida hasta hace escasos años. En Brasil, Tarsila do Amaral, formada en los primeros años veinte en París junto a Fernand Léger, retornaría a su país participando, en la Semana Santa de 1924, en un viaje de intelectuales a Minas Gerais que significaría una suerte de «redescubrimiento» de su propia tierra. La consecuencia sería una producción de obras donde la visión renovadora traída de Europa sería utilizada como filtro para interpretar la realidad local; en otras palabras, vanguardia con tradición o viceversa. Lo que años después Oswald de Andrade definiría como «antropofagia», término que encerraba la idea de deglutir lo europeo, mezclarlo con lo americano y despedir una expresión nueva, singular y genuina; en la línea de lo que años antes, en la Argentina, el escritor Ricardo Rojas, había denominado *Eurindia*, al hablar de la necesidad de un arte propio que fuera resultado de la conjunción de técnica europea con emoción americana. En Venezuela, las investigaciones plásticas de Armando Reverón sobre las incidencias lumínicas en el trópico le llevarían a experimentar en los límites hasta advertir en sus obras apenas unas vibraciones claras, marcadamente abstractas. El círculo que habían iniciado en el siglo XIX artistas europeos en su país, con casos tan emblemáticos como el del futuro impresionista Camille Pissarro, se cerraba ahora con la total conquista de la luz.

Estos escenarios de modernidad con tradición, manifestados a través de inéditas y peculiares estéticas, aunque portando elementos del pasado y del presente y dándoles nuevos significados, se complementarían con la otra rama «nacionalista» por excelencia de la pintura americana, el costumbrismo, con sus variables locales y en algunos casos, como el muralismo mexicano, con trasfondos políticos y sociales. Más allá de tipos costumbristas concretos, como el gaucho rioplatense, el huaso maulino en Chile, el llanero venezolano o la *china* poblana en México, indudablemente el tipo humano más extendido y representado, además de ser considerado emblema continental, será el indígena. Su trascendencia en el tiempo propició una versatilidad a este personaje, que fue mostrado desde la representación épica y nostálgica cimentada en el pasado prehispánico, tiempo considerado fundacional para algunas naciones, hasta la representación icónica contemporánea, alimentada, particularmente en casos como el mexicano, con una carga reivindicativa y con planteamientos de redención para la raza marginada, abogándose por su incorporación a la sociedad contemporánea.

La dignificación del trabajo de campesinos y obreros sería central en la abundante obra de los artistas que formaron parte del Taller de Gráfica Popular fundado en México en 1937, mientras en el resto del continente se propiciaba un arte social que tomaba muchos de sus fundamentos de la plástica de aquel país, especialmente del muralismo, que se prolongó en el tiempo y que tomó nueva fuerza en décadas posteriores, especialmente en los años sesenta. En el otro extremo del continente, en la Argentina, acciones como las del Grupo

Espartaco, con Ricardo Carpani a la cabeza, que promovieron la realización de un arte revolucionario, así lo atestiguaron.

La imagen del indígena quedó fijada no solamente en muros sino también en una amplísima producción pictórica y escultórica, alcanzándose además altos grados de difusión de la misma a través de libros ilustrados como los de Diego Rivera o Miguel Covarrubias en México, José Sabogal en Perú o Guillermo Buitrago y Pablo Curatella Manes en la Argentina, o del notable rescate de las formas y lenguajes del arte precolombino y su aplicación en obras y objetos de disfrute y uso contemporáneo como sucedió, además de los señalados, con los mexicanos Roberto Montenegro, Miguel Covarrubias y Rufino Tamayo, el guatemalteco Carlos Mérida, los peruanos Manuel Domingo Pantigoso, Camilo Blas y Julia Codesido o los argentinos Alfredo Guido, Rodolfo Franco o Raúl M. Rosarivo. De muchos de ellos hay variadas muestras en la presente exposición. Lo mismo con respecto a muchos fotógrafos desde los años treinta a la actualidad, que sobre todo en las décadas centrales del siglo, emulando en cierta manera el espíritu de aquellos viajeros del romanticismo decimonónico, hollaron el continente en busca de imaginarios peculiares que quedarían reflejados en numerosos libros de fotografías, una alta cuota de los cuales, al igual que en el pasado, fueron publicados por artistas europeos y norteamericanos.

Otra nota del siglo XIX, a la cual hicimos alusión en párrafos precedentes, es la referida a las representaciones de tipo religioso, mermadas tras el deterioro del poder eclesiástico —y por ende de su capacidad como comitente de obras artísticas— en ciertas regiones y circunstancias, y su vigencia, a veces soterrada, a través de canales populares. El siglo XX mostrará referencias permanentes a esas raíces, no solamente dentro de esas sendas, como pueden ser los exvotos o retablos devocionales, sino también en el arte que se dio por denominar «culto». En la primera mitad de la centuria podríamos destacar la obra del ecuatoriano Víctor Mideros, que fusionó asombrosamente la iconografía religiosa tradicional con un bagaje de simbolismo heredado de la Europa finisecular, incluso mezclando aquella con escenificaciones históricas, como se ve en los cuadros de la serie que pintó para la iglesia de la Merced en Quito. Notables artistas mexicanas como Frida Kahlo o María Izquierdo produjeron obra deudora de los exvotos, de los cuales eran también coleccionistas; el acervo de Frida puede apreciarse en los muros de su casa-museo en Coyoacán. De las mismas fuentes bebieron y beben los artistas que habitualmente se encuadran en el llamado «arte post-latinoamericano» o «ultrabarroco», fortalecido a partir de finales de los años ochenta, basado en buena medida en «imperfecciones» y transculturaciones del arte barroco americano y en hibridaciones con la cultura visual contemporánea —que no escatima en la utilización de recursos del arte *kitsch*— y fomentador de la disolución mental de las fronteras nacionales. Una manera de poner una vez más en evidencia que «lo barroco» no es un concepto del pasado en nuestro continente, sino un rasgo de identidad vigente.

Paisaje y progreso emblemático

En las últimas décadas, el cultivo de la pintura de paisaje, lejos de decaer, ha multiplicado sus propuestas estéticas y conceptuales. La lista de creadores es inabarcable, pero podemos citar a algunos que han retornado hacia una comprensión del paisaje a partir de su carácter casi virginal, estimulados por una interpretación casi cientificista de la naturaleza, como es el

caso del ecuatoriano Ramón Piaguaje o del cubano Tomás Sánchez; en el caso de este último, como en el del argentino Nicolás García Uriburu, el uruguayo José Gamarra o la ecuatoriana Manuela Ribadeneira abordan el paisaje haciendo alusión a los atropellos que el hábitat sufre por parte del «mundo civilizado» y denunciando la destrucción de las regiones selváticas y los bosques del continente.

Gesto de modernidad será también la representación de paisajes urbanos, que consolida un carácter hegemónico como imagen de vanguardia. La dicotomía campo-ciudad surgió desde distintos parámetros y a menudo a través de contraposiciones como la de auténtico-contaminado, retraso-progreso, etc. Tomando como paradigma este último factor, las ideas que suscitó y las imágenes que propició podríamos establecer una secuencia de elementos que, desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, lo fueron determinando en el continente. Puede iniciarse el trayecto con uno de los grandes avances para las urbes americanas, como fue el traslado al centro de las mismas del agua corriente; la «conmemoración» y simbolización de tal adelanto supo concretarse con la colocación de voluminosas fuentes públicas, entre las que destacaron durante el siglo de la Emancipación las pomposas obras de hierro encargadas mayoritariamente a las empresas de fundición artística europeas, esencialmente a las francesas como Val d'Osne, Durenne o Sussex Frères.

Pasadas las décadas, el ferrocarril se convertirá en emblema del progreso, venciendo la escasez y dificultades de comunicación por tierra, máxime en territorios muy vastos. No es casual, en este sentido, que fuera en Cuba donde en noviembre de 1837 se inaugurara el primer tramo de ferrocarril en suelo español, el de La Habana-Güines. El paso del ferrocarril dará origen a un nutrido acervo de imágenes, como las de los mexicanos José María Velasco o Casimiro Castro, que se convirtieron en paradigmáticas en su trayectoria; en 1998 se publicó en México un libro con el sugerente título de *Las vías del arte*, que destacaba la importancia que este fenómeno había tenido.

Las estaciones de tren se convirtieron en centro de reunión social, con las típicas aglomeraciones de viajeros y familiares. Podemos señalar casos como el sucedido en la Argentina finisecular, donde las empresas inglesas hicieron masivos trazados viarios a lo largo del territorio nacional, con el puerto de Buenos Aires como punto de partida y de llegada, determinando así su carácter netamente comercial, sustentado en el acopio y traslado de materia prima y productos. Con ello llegó la necesidad de construir numerosas estaciones, en poblaciones ya instauradas o dando origen a nuevas, lo que a su vez determinó en ocasiones que en los flamantes trazados urbanos se separase la población entre los más y los menos pudientes, aquellos de cara a la estación, estos del otro lado de la vía.

En el cambio de siglo, extendido el ferrocarril a muchas latitudes y ya desprovisto del carácter novedoso de antaño, la fábrica —herencia de la revolución industrial acaecida en la vieja Europa— iría tomando el relevo como emblema de modernidad y progreso. El arte de las vanguardias ayudó enormemente a esa consolidación, con su incondicional exaltación de la máquina. El paisaje industrial, transportes como los trasatlánticos, aviones y automóviles o aparatos como el cinematógrafo y el gramófono, por citar algunas referencias artísticas y literarias, se convertirán en una suerte de propiedad intelectual de estas vanguardias, que ensalzarán sus utilidades y su belleza plástica.



Diego Rivera (proyecto),
Enrique Villaseñor (ejecución)
El fuego
(Vidriera Secretaría de Salud,
Ciudad de México), 1929
Archivo CEDODAL

Anónimo (Editorial Abril)
Caos en la circulación,
años setenta
Gelatina de plata,
copia de época
16,5 x 24,1 cm
Colección CEDODAL



En el caso de la fábrica, ese carácter positivo declinará abruptamente a partir de los años treinta, tras producirse el *crack* de la bolsa de Nueva York de 1929 y sus consecuencias nefastas para la economía mundial encarnadas en la Gran Depresión estadounidense. Ahora ya no será escenario simbólico del progreso sino que su imagen irá virando hasta ser considerada agente destructor de la humanidad. Las obras del cubano Marcelo Pogolotti —o las de notables artistas que se convirtieron en figuras ineludibles del arte social de los años treinta en Latinoamérica, como Cândido Portinari en Brasil o Antonio Berni en la Argentina— fueron reveladoras de la opresión del trabajador y las clases marginadas, elementos que se mantendrían vigentes en las décadas siguientes, con mayor o menor fuerza, y volverían a brotar con ímpetu en los años sesenta. Al respecto, vale traer a colación párrafos anteriores en los que hablamos del muralismo, el Taller de Gráfica Popular o el Grupo Espartaco.

En ese itinerario habrá obras de gran significación como el *Monumento fúnebre al capitalismo industrial* (1943) del mexicano Juan O’Gorman, que refleja el canto del cisne de la fábrica como símbolo del progreso y de la liberación social. Paradójicamente, en los últimos años, esos ámbitos otrora vaciados de humanidad y condenados por el arte, experimentan un constante proceso de recuperación, puesta en valor y reutilización: silos, fábricas, galpones, contenedores y otros edificios industriales abandonados son muy apreciados como espacios propicios para exposiciones y eventos culturales, siendo sin duda a nivel mundial el caso más destacado el de la Tate Modern de Londres, expresión insigne de los museos del siglo XXI. En Latinoamérica, ejemplos como el Centro de Arte Contemporáneo Lía Bermúdez, que ocupa el edificio del antiguo Mercado Principal de Maracaibo (Venezuela), el Museo de Artes y Oficios de Belo Horizonte y el Museo de la Lengua Portuguesa en São Paulo (Brasil), instalados ambos en espacios de estaciones ferroviarias aún en funcionamiento, son demostrativos del buen aprovechamiento de los recursos patrimoniales para difundir cultura y proporcionar disfrute, a la vez que ser hitos que testimonian el incesante desarrollo de las urbes del continente y demostrar que a veces el mejor edificio es el que está ya construido.