

Nación, arte e identidad. La construcción de los Nación, arte e identidad. La construcción de los.

María Carri.

Cita:

María Carri (2011). *Nación, arte e identidad. La construcción de los Nación, arte e identidad. La construcción de los. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/469>

MESA 73

Arte y política en Argentina: producción, circulación y sentido político de las imágenes (s. XIX y XX)

Coordinadores:

Cecilia Belej (FCS-FFyL/UBA)

Paula Hrycyk (FFyL-UBA/UNSAM)

Isabel Plante (UNSAM/ UNTreF)

Título de la ponencia: “Nación, arte e identidad. La construcción de los imaginarios simbólicos nacionales a partir de la mirada extranjera”

Por María Carri

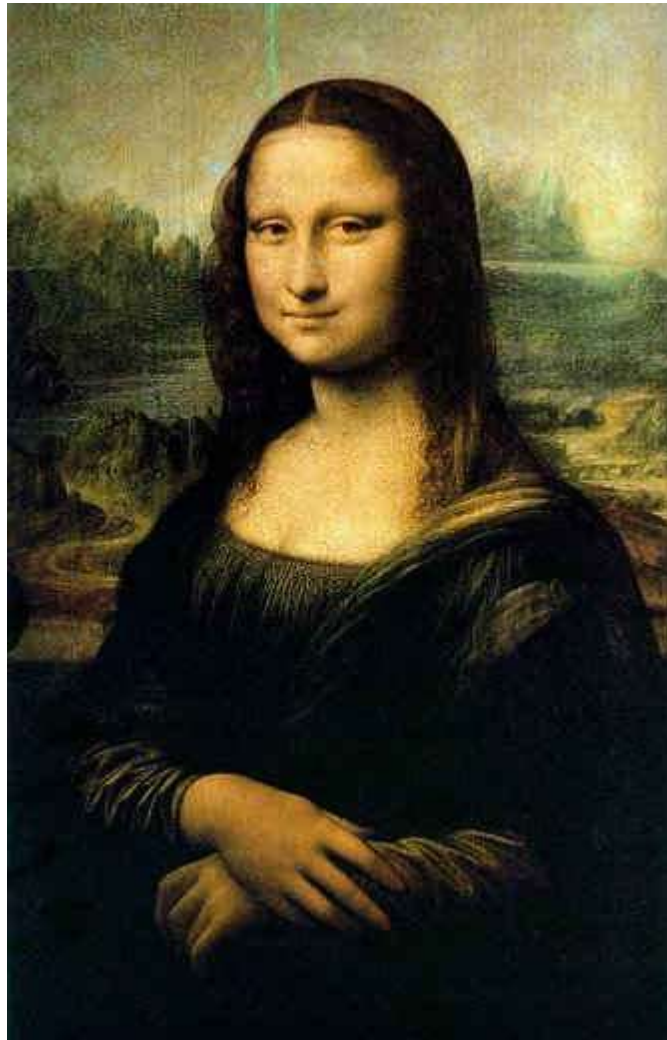
Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe / Universidad de San Martín

D.N.I: 31253034

carri.investigacion@gmail.com

Introducción

Si emprendiéramos la búsqueda de la obra de arte más famosa del mundo, sin duda encontraríamos a La Gioconda entre las cinco primeras. Pintada entre 1503 y 1506 por el toscano Leonardo da Vinci, este retrato de la misteriosa dama de mirada hipnotizadora y sonrisa enigmática es sin duda hoy una de las obras de arte más importantes del arte clásico occidental.



Leonardo da Vinci
La Gioconda, 1503-1506
Óleo sobre tabla, 77 cm × 53 cm.
Museo del Louvre, París, Francia

Pero, ¿cuál fue realmente el origen de su popularidad? Según José Jiménez¹, si bien la obra ya era considerada una obra maestra por los contemporáneos del artista, fue un suceso histórico lo que la catapultó al estrellato visual: en agosto de 1911 la pintura desapareció del Museo de Louvre. En medio del agitado clima nacionalista de pre-guerra, la noticia del robo se dio a conocer en las revistas ilustradas de la época, tanto de Francia como de otros países. La reproducción de la imagen de La Mona Lisa viajaría masivamente, con mayor o menor fidelidad, por toda Europa.



A Beltrame: Ilustración sobre el robo de La Gioconda.
La Domenica del Corriere, nº 36
3-10 de septiembre de 1911



Un cantante, en las calles de París vendiendo una canción alusiva al robo:
"L'as-tu vue? La Joconde?"
(<http://parisenimages.fr>)

En 1914, la obra finalmente fue encontrada debajo de la cama de un mecánico italiano, quien alegó que el robo había sido perpetrado para “devolver” la obra al patrimonio de Italia. La noticia de su recuperación sería reproducida nuevamente una y otra vez en publicaciones y tarjetas postales.

¹ Jiménez, José, *Teoría del Arte*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.



Recibimiento del cuadro por las autoridades francesas en el Palacio de Bellas Artes
(<http://parisenimages.fr>)

Ese mismo año, el artista ruso Kasimir Malevich realiza “Composición con Mona Lisa”, un collage en el que se puede observar un recorte de diario de la Mona Lisa doblemente tachado con cruces rojas en el que se lee “Eclipse parcial”. Según José Jiménez, “la imagen de la Mona Lisa se había convertido en algo de uso común, gastado.”² Cinco años después, Marcel Duchamp interviene una postal de la Mona Lisa dibujándole bigote y barba, fijándola iconográficamente e inmortalizándola como la imagen característica del dadaísmo como movimiento artístico.



Kasimir Malevich
Composición con Mona Lisa, 1914
Museo Estatal de Rusia, San Petersburgo



Marcel Duchamp
L.H.O.O.Q., 1919
Philadelphia Museum of Art

² Idem pág. 3

Ya sea por la popularidad adquirida a partir de su reproducción masiva o por sus méritos estilísticos, la imagen de la extraña dama fue desde entonces objeto de innumerables intervenciones y reinenciones a lo largo del tiempo.



Fernand Léger
La Gioconda con llaves, 1930
Musée National Léger, Biot, Alpes Mar



Fotometraje de Philippe Halsman
La Gioconda con bigotes de Dalí, 1953



Fernando Botero
Mona Lisa, 1978
Óleo sobre lienzo, 183 x 166 cm



Andy Warhol
Thirty are better than one, 1963
Serigrafía de tinta en la pintura de polímero sintético
sobre lienzo, 279,4 x 240 cm.
Colección privada



Rene Magritte
La Joconde
Colección privada, París



Yasumasa Morimura
Mona Lisa embarazada, 1998
Imágen digital sobre lienzo, 290 x 200 cm.
Galleria Luhring Agustín, Nueva York

Esta pequeña crónica intenta dar cuenta de la importancia de la repetición visual en los procesos de fijación simbólica de una imagen. Ninguna obra había sido reproducida como lo fue la obra de Leonardo. Por primera vez una obra artística superaba los circuitos habituales del arte para introducirse en la cadena de comunicaciones de masas.³ Sin subestimar los atributos y aspectos técnico-estilísticos de la obra, no es casualidad que hoy en día sea una de las pinturas más visitadas y reconocidas en todo el mundo.

Quisiera poner en juego esta idea de repetición de la imagen como mecanismo de fijación visual con el proceso de construcción simbólica de la identidad nacional a principios del siglo XIX. La gran circulación de acuarelas y grabados durante el siglo XIX convirtió un conjunto estable de “tipos” sociales en elementos reconocibles de identificación que aún persisten. Pero estos tipos, ¿Cómo se relacionan con la realidad que supuestamente retratan? ¿Cuál es la relación entre imagen y verdad en el proceso de selección de las obras que representaran visualmente a la Nación? ¿Cómo se sedimentaron en el imaginario colectivo dichas imágenes?

Para poder aproximarnos a estos interrogantes analizaré algunas de las imágenes que forman parte de la colección “200 años de arte”, lanzada por la revista “Gente” en 2010.

³ Idem pág. 3

Beduinos en el siglo XXI

La revista “Gente” es una revista argentina, actualmente dirigida por Jorge de Luján Gutiérrez y editada por Editorial Atlántida S.A. Comenzó a publicarse en 1968, con el nombre “Gente y la actualidad”. Su contenido gira en torno a los principales personajes públicos del espectáculo nacional e internacional. Según el Instituto Verificador de Circulaciones (IVC), actualmente tiene un promedio de circulación neta pagada de aproximadamente 60 mil ejemplares.

Con motivo de la celebración del 200 aniversario de la revolución de Mayo la revista lanzó, con el apoyo de la Presidencia de la Nación, una “espectacular y completa historia de nuestro arte, dirigida por el especialista Ignacio Gutiérrez Zaldívar.” Como puede desprenderse del prólogo de la Presidenta, la colección intenta “celebrar y resignificar el pasado” dando a conocer “a todos y a cada uno de los artistas que con su talento forjaron la cronología plástica del país, desde los audaces pioneros del Virreinato hasta los líricos pintores viajeros del siglo XIX o los abnegados artistas criollos”⁴. A lo largo de las veinte entregas, Gutiérrez Zaldívar esboza los delineamientos generales de la historia de las artes en nuestro país desde la época de la colonia hasta la actualidad. Recortes historiográficos, apreciaciones subjetivas y temáticas de lado, el recorrido teórico y visual por las artes argentinas se detiene en determinados momentos y artistas considerados representativos del período a explicar.

El objetivo que me propongo en este breve artículo es repensar algunas de estas imágenes consideradas canónicas del siglo XIX para intentar desmitificar las narrativas de construcción de identidades nacionales. Intentaremos analizar los procesos a partir de los cuales estas imágenes son reproducidas en diferentes ámbitos del saber como representativas de los inicios de un “arte nacional” a la luz del concepto de “tradición selectiva” de Raymond Williams. Este autor señala que “a partir de un área total posible del pasado y el presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos”⁵ Como desarrollaremos a continuación, podría leerse la selección operada por una revista actual de circulación masiva como reproductora de una tradición selectivamente construida.

⁴ Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, *200 Años de Arte. Los Pioneros. Del Virreinato a la Batalla de Caseros*. En Revista Gente, Editorial Atlántida, Buenos Aires, 2010 p. 4

⁵ Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*. Editorial Península, Buenos Aires, 1977.

Iniciemos el camino de la deconstrucción. El estallido de la Revolución de Mayo en 1810 provocó una fuerte transformación del sistema simbólico imperante hasta el momento, iniciando un lento proceso de formulación de un universo imágenes representaran a la nueva nación. En el ámbito artístico, comienzan a desarrollarse nuevos géneros: el retrato y la pintura de costumbres, de temas históricos y de paisajes. Los álbumes litográficos, caracterizados por las escenas de corte costumbrista, fueron el soporte a partir del cual se difundió, tanto en Europa como en la misma América, el registro de las características americanas por medio de la imagen. Como señala Natalia Majluf con acierto, el costumbrismo supone una forma visual objetiva que se contrapone al espacio ficcional de la pintura colonial.⁶ Su influencia en la construcción de las narrativas visuales de las identidades nacionales es determinante, ya que los tipos y costumbres circulan masivamente en el mercado internacional de la época, garantizando su constante reproducción.: “Cuando el furor del costumbrismo había pasado al olvido, los tipos nacionales que el género produjo permanecieron firmemente anclados en el imaginario colectivo. Sólo la incesante reproducción de imágenes lo había hecho posible.”⁷ .

Como en el caso de la Gioconda, es la reproducción visual alentada por los avances tecnológicos de la época lo que interviene directamente en la fijación visual de determinadas imágenes. En nuestro territorio, el proceso de construcción visual de la nacionalidad encuentra sus bases en la producción de los “pintores viajeros”. Como afirma Christian Kupchink en el prólogo de *La Ruta Argentina*, en nuestro caso la formulación de la identidad “se define por la mirada que llega de afuera (...) el ser nacional estaría definido -a la manera del ser heideggeriano-, por la mirada del otro”.

En la entrega titulada “Los Pioneros. Del Virreinato a la batalla de Caseros”, la revista “Gente” transita brevemente por las producciones de artistas extranjeros como José Gil de Castro, Emeric Essex Vidal, Jean Philippe Goulou, Richard Adams, César Hipólito Bacle, Charles Henri Pellegrini, Amadeo Gras, Rudlof Carlsen, Johan Mortiz Rugendas y Raymond Monvoisin. En la reseña que acompaña a las imágenes, Gutiérrez Zaldívar afirma: “Para los europeos, América era una tierra salvaje, virgen y desconocida. Durante el siglo XIX numerosas expediciones científicas, como la

⁶ Majluf, Natalia, *Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860*. New York, Americas Society, 2006.

⁷ Majuf, Natalia y Marcus B. Burke, *Los tipos del Perú*. Ediciones El Viso

encabezada por el alemán Alexander von Humboldt (1769-1859), recorrieron nuestro continente. Con ellas vinieron quienes buscaron reflejar cómo se vivía en este confín de la Tierra. Los llamamos los pintores viajeros del siglo XIX.”⁸ Varias consideraciones se desprenden de esta afirmación: la primera refiere a la pretensión de objetividad postulada por la presencia de “numerosas expediciones científicas”. En el texto, estas expediciones con fines científicos son el nexo narrativo entre la percepción europea de una América “salvaje, virgen y desconocida” y la producción de los pintores viajeros. Así como las ciencias naturales podían clasificar elementos a partir de características observables, el mundo de la cultura también podía diferenciar grupos humanos que podían ser identificados y representados por medios visuales. Como el “género” en la historia natural, el tipo se convirtió en una unidad básica posible de ser significada y resignificada.⁹ Se desprende, entonces, que la producción pictórica de los pintores viajeros reflejaría fielmente la manera en las que las personas vivían en “este confín de la Tierra”. He aquí la segunda observación, situar al continente americano en el lugar más remoto de la Tierra, el “último término a que alcanza la vista”¹⁰, claramente revela una posición enunciativa que toma distancia del lugar al que refiere como lejano. Es decir, afirma la visión europea de América como un lugar remoto. Esta observación, de por sí evidente, cobra importancia en el actual contexto nacional en el cual fue escrita. Retomando el concepto de “tradicción selectiva” de Williams, podemos observar que en este caso se toman ciertos elementos del pasado, como ser la pintura viajera del siglo XIX, y se oculta dicho proceso de selección. Se naturaliza de este modo la idea de una América exótica, de claro corte eurocéntrico, sedimentándose en el imaginario social y reproduciéndose en la actualidad en una revista de gran alcance popular.

En el índice se puede observar un agrupamiento particular de las temáticas seleccionadas para dar cuenta del arte argentino entre el Virreinato y la Batalla de Caseros. La mayoría de los artistas mencionados son extranjeros, sin embargo entre el capítulo titulado “Pintores viajeros del siglo XIX” y “Otros artistas extranjeros” se encuentran “Los primeros criollos”¹¹. La relación de continuidad, influencia – o determinación - que se intenta establecer es evidente.

⁸ Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. Op. Cit. P. 18

⁹ Majuf, Natalia y Marcus B. Burke, *Los tipos del Perú*. Ediciones El Viso

¹⁰ Diccionario Real Academia Española, en <http://www.rae.es/rae.html>

¹¹ Ver Índice. Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. Op. Cit.



Emeric Essex Vidal
Desembarco en Buenos Aires
Acuarela sobre papel, 17,5x26,5 cm.
Colección Privada



César Hipólito Bacle
Peinetones en el baile, 1834

Como se puede observar en “Desembarco en Buenos Aires”, del marino inglés Emeric Essex Vidal, y en “Peinetones en el baile”, pintado por del suizo César Hipólito Bacle, las obras seleccionadas son aquellas que dan cuenta de episodios característicos de la vida en el Río de la Plata. Bajo la imagen de Essex Vidal se puede leer el siguiente comentario explicativo: “En Buenos Aires los pasajeros de los buques debían transbordar a pequeños botes a vela y luego carretones tirados a caballo para llegar a tierra firme, ante la falta de calado. Atrás se ve el Fuerte (hoy Casa Rosada).”¹² Breve crónica de lo cotidiano. La imagen es presentada como una “ventana a la realidad” de Buenos Aires de principios del siglo XIX.

La publicación considera a Carlos Morel como “el primer artista criollo. (...) no sólo por haber nacido y estudiado en nuestro país, sino por abordar en sus obras escenas que hoy forman parte de la historia y tradición argentinas...” Agrega Gutiérrez Zaldívar: “A diferencia de los pintores viajeros europeos que visitaron nuestro país y plasmaron con sus pinceles las escenas “exóticas” que los sorprendían, Carlos Morel dio a sus obras una mirada con auténtico espíritu nacional.”¹³



Carlos Morel.
Combate de caballería en la época de Rosas, c. 1840,
Óleo s/tela 44,5 x 53,5 cm
Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires

¹² Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. Op. Cit. P.19

¹³ Id. Op. Cit. P 29

Sin embargo, en las obras seleccionadas se puede observar la utilización de “tipos” ya utilizados por artistas extranjeros. En el “Combate de caballería en la época de Rosas”, de clara influencia romántica tanto en su composición como en la presentación de los personajes, los soldados del ejército federal repoden a la caracterización de un tipo de “lo exótico” que se puede rastrear en la obra de Eugene Delacroix, y en nuestro país en la de Raymond Monvoisin, ubicado dentro del aparatado “Otros artistas extranjeros” (y no dentro de “Pintores viajeros del siglo XIX”).



Detalle *Combate de caballería en la
Época de Rosas*



Raymond Monvoisin
Soldado de Rosas, 1842
Óleo sobre cuero, 156 x 133 cm.
Colección Privada

De origen francés, este artista estuvo tan sólo 3 meses en Buenos Aires en el año 1842 de paso rumbo a Chile, donde había sido contratado para fundar una Academia de Bellas Artes. Alumno del taller de Pierre Gerin en École de Beaux Arts de París, fue discípulo de Eugene Delacroix. Como afirma el texto de Gutiérrez Zaldívar, Monvoisin “despliega su espíritu romántico” en las obras consideradas de “gran valor iconográfico” como son: “La porteña en el templo”, “Gaucho federal” y “Soldado de rosas”, que junto con “Esposos paraguayos”, ilustran las páginas que la cronología del arte dedica a este pintor extranjero.¹⁴

Es importante situar al costumbrismo de Monvoisin dentro de la estética del espíritu romántico imperante en el siglo XIX. Deleitados por lo pintoresco, lo exótico,

¹⁴ Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. Op. Cit. P 47-51

lo nativo y lo extraño, los viajeros fueron alentados a explorar los lugares considerados más remotos del Universo. Como lo define Isaiah Berlin, “El romanticismo es lo primitivo, lo carente de instrucción, lo joven. Es el sentido de vida exuberante del hombre en su estado natural, pero también es palidez, fiebre, enfermedad, decadencia, el mal del siglo. [...] Es lo extraño, lo exótico, lo grotesco, lo misterioso y sobrenatural, es ruinas, claro de luna, castillos encantados, cuernos de caza, duendes, gigantes, grifos, la caída de agua, [...] la oscuridad y sus poderes, los fantasmas, los vampiros, el terror anónimo, lo irracional, lo inexpresable. [...] Es lo antiguo, lo histórico, las catedrales góticas, los velos de la antigüedad, [...] Es nostalgia, ensueño, sueños embriagadores, melancolía dulce o amarga, es la soledad, los sufrimientos del exilio, la sensación de alienación, un andar errante en lugares remotos, especialmente en el Oriente, y en tiempos remotos, especialmente en el Medioevo. (...)Es la belleza y la fealdad. El arte por el arte mismo, y el arte como instrumento de salvación social. Es fuerza y debilidad, individualismo y colectivismo, pureza y corrupción, revolución y reacción, paz y guerra, amor por la vida y amor por la muerte.”¹⁵

Si observamos comparativamente “Un marroquí de la guardia del Sultán” de Eugene Delacroix junto a “Soldado de Rosas” de Monvoisin, podemos apreciar no sólo la correspondencia evidente de estilo y la influencia del romanticismo, sino la repetición iconográfica en la representación de un “tipo ideal”, de una visión subjetiva de lo exótico. Como lo expresa Bernard Smith “las academias europeas no formaban a los artistas en el estudio de la naturaleza con la indagación de sus características intrínsecas, sino destilando y refinando sus formas en busca del ideal”.¹⁶

¹⁵ Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*. México, Taurus, 2000

¹⁶ Smith, Bernard, *European Vision and the South Pacific 1768-1850 a study in the history of art and ideas*. Oxford, Eng.: Clarendon Press, 1960



Eugene Delacroix
A Moroccan from the Sultan's Guard, 1845
Óleo sobre lienzo. 32 x 41 cm.
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux



Raymond Monvoisin
Soldado de Rosas, 1842
Óleo sobre cuero, 156 x 133 cm.
Colección Privada

En 1832, Delacroix realiza un viaje de seis meses por Marruecos y Argelia. Inevitablemente en busca de lo exótico, la mirada europea de aquél que se aventura en un viaje por tierras lejanas no puede sino combinar una inclinación realista con cierta dosis de idealización.



Eugène Delacroix
Árabe ensillando su caballo, 1855.
Óleo sobre lienzo. 56 x 47 cm.
Museo del Hermitage. San Petersburgo. Rusia.



Eugène Delacroix
Jinete árabe, 1854
Óleo sobre lienzo. 35 x 26,5 cm.
Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

No es casual que el marroquí de la guardia del Sultán de Delacroix sea extrañamente similar al soldado de Rosas de Monvoisin. En ambas obras, el personaje se encuentra en actitud displicente en el primer plano de la obra. Se podría encontrar un paralelismo entre la pose de estos dos personajes con la de Francisco de Miranda representado por el venezolano Arturo Michelena en 1896. Como ya había sido observado por Cronelis Goslinga y retomado por Laura Malosetti Costa¹⁷, existen elementos femeninos en la figura de Miranda. Estos elementos podrían explicarse por esta reminiscencia orientalista ya adoptada por los pintores franceses en sus representaciones de los personajes americanos.¹⁸ Más aún si lo comparamos con su obra “Mujer Oriental” pintada en 1889. Retomando el análisis de Malosetti Costa, se podría

¹⁷ Malosetti Costa, Laura, *Arte, memoria e identidades en Latinoamérica*. Buenos Aires, 2006

¹⁸ Amigo, Roberto, *Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses*. En publicación: *Historia y Sociedad*. no. 13. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Medellín. 2007

pensar que el “modelo de virilidad y de construcción de identidades masculinas en ese fin de siglo XIX se transformaba abandonando la rigidez de sus patrones tradicionales”.¹⁹



Arturo Michelena
Miranda en la Carraca, 1896.
Óleo sobre tela, 197 x 245,2 cm.
GAN, Caracas.

¹⁹ Op. Cita. Sobre la construcción de la masculinidad ver también: V. M. Macías-González, Apuntes sobre la construcción de la masculinidad a través de la iconografía artística porfiriana. 1861-1916. En: S. Widdifield (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)* México, Conaculta, 2001.



Arturo Michelena
Mujer Oriental
Óleo sobre tela 49,2 x 65,4 cm.

Refiriéndonos nuevamente a las pinturas de Delacroix y Monvoisin, no pareciera pertinente hablar de influencia artística, sino de utilización de esquemas similares de representación. Son dos miradas eurocéntricas sobre una realidad considerada exótica y pintoresca, es decir, “digna de ser pintada”. Como afirma Roberto Amigo, la mirada orientalista fue determinante en la implantación de un modo de representación de los tipos rurales. En su interpretación de diferentes obras de pintores franceses como Monvoisin, León Ambroise Gauthier, León Palliere y Marie-Gabriel Biessy se puede observar claramente las similitudes en la concepción de los gauchos con los beduinos orientales.



Gauthier. *Le gaucho cantor*, 1856; óleo sobre tela, 83 x 120 cm. Colección privada.

Trasladado de América, la representación de los tipos locales a partir de la apropiación de determinadas características que formarían parte del imaginario europeo de “lo exótico” sirve de base a la lógica del discurso de dominación que, filtrado en la pintura costumbrista, fue cimentando la construcción visual de la iconografía de la pintura nacional. Así visto, la pintura costumbrista no representaría una manifestación natural de la identidad, sino que sería el resultado de la amalgama de visiones diferentes, culturalmente condicionadas y predeterminadas, aplicadas a una realidad considerada y representada necesariamente a partir de estas visiones preexistentes. Ni la pintura de Carlos Morel, ni la de los pintores viajeros en el Río de la Plata durante el siglo XIX, podría considerarse entonces ajena a esta compleja red e intercambios de tradiciones de representación.

Ahora bien, una vez asumida la mirada extranjera en la representación de tipos sociales locales, con su carga de exotismo e idealización, es interesante señalar la recepción que de esta mirada hacen las élites letradas locales. Escribe Sarmiento en 1845: “Facundo, pues, era de estatura baja i fornida; sus anchas espaldas sobre un cuello corto una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, negro i ensortijado. Su cara un poco ovalada estaba hundida en medio de un bosque de pelo, a que correspondía una barba igualmente crespa i negra, que subía hasta los juanetes, bastante pronunciados para descubrir una voluntad firme y tenaz. Sus ojos negros, llenos de fuego i sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos sobre quienes alguna vez llegaban a fijarse; porque Facundo no miraba nunca de frente, i por hábito, por arte, por deseo de hacerse siempre temible, tenía de ordinario la cabeza inclinada, i miraba por entre las cejas, como el Ali-Bajá de Monvoisin.”²⁰ En la edición de 1851 en el apartado sobre el “gaucho cantor”, Sarmiento agrega: “las semejanzas notables que presentan los argentinos con los árabes. En Arjel, en Oran, en Mascara i en los aduares del desierto vi siempre a los árabes [...] apiñados en derredor del cantor”.²¹ Tres años después de pintada la obra de Monvoisin, este texto convierte la figura allí representada en un tipo conceptual, el tipo de la “barbarie” americana...²² Es insoslayable este nexo entre arte y texto. Dentro del proyecto político y social de la Generación del 37, la configuración perceptiva de los imaginarios simbólicos de la

²⁰ Sarmiento, Domingo F., *Facundo*,...Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

²¹ *Ibíd.*

²² El orientalismo literario en Sarmiento ha sido analizado, entre otros, por Carlos Altamirano, “El orientalismo y la idea del despotismo en el *Facundo*”, en: Leila Area y Mabel Moraña (comp.), *La imaginación histórica en el siglo XIX*, Rosario, UNR, 1994, pp. 265-276. Sobre el orientalismo, Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.

otredad se constituye fuertemente influenciada por la mirada extranjera y se incorpora al binomio civilización y barbarie como elemento de la barbarie.

Se produce una operación de traslado de las características que el europeo encuentra en el “tipo local” a lo que la “civilización” americana iluminista del siglo XIX denomina “barbarie”. Cabe repensar, entonces, cuál fue el sentido original de determinadas imágenes que resultaron canónicas del siglo XIX, cuál fue el uso que de estas imágenes se hizo por parte de las hegemonías políticas sociales y cuál es el lugar que ocupan en el imaginario social reproducido en la actualidad. Si bien estos interrogantes plantean problemáticas que exceden el alcance de este trabajo, es necesario poder emprender una nueva aproximación que intente evidenciar que el carácter convencional de estas representaciones pone de manifiesto la utilización de matrices fijas de pensamiento que son aplicadas a la realidad que supuestamente registran. Este proceso, combinado con la alta circulación de imágenes en libros de viajes, crónicas, libros de trajes ilustrados, pone de manifiesto el poder de la imagen en los procesos de construcción de las identidades nacionales en América, particularmente en nuestro territorio.

Transitando nuevamente la cronología diseñada por la revista *Gente*, encontramos a “los últimos pintores viajeros” en la entrega titulada “Los organizadores”, llamada de este modo porque “muchos (pintores argentinos y también extranjeros) se destacaron como fundadores de las instituciones que marcarían un hito en la historia del Arte de los Argentinos”²³. Dentro de este grupo, se incluye a los artistas locales Prilidiano Pueyrredón, Bernabé Demaría, Cándido López y al uruguayo Juan Manuel Blanes, intercalándose también las figuras de los italianos Baldassarre Verazzi, Ignacio Manzoni y Epimonada Chiama junto a los últimos viajeros Jean León Palliere, Adolfo Methfessel y Ernest Charton de Treville. Como en casi todas las obras de los artistas extranjeros mencionados en el apartado “Los Pioneros”, nuevamente la mirada foránea se presenta como fiel reflejo de la realidad acontecida en nuestra tierra. Estos artistas, cronistas modernos de las costumbres locales, retratarían con precisión y detalle las costumbres de las sociedades locales. Sin embargo, este juego entre exotismo y realidad genera cierta ambigüedad que no es explicitada con claridad. Del pintor francés Ernst Charton de Treville, se dice que “como muchos pintores románticos

²³ Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, *200 Años de Arte. Los Organizadores*. En *Revista Gente*, Editorial Atlántida, Buenos Aires, 2010 p. 4

europeos del siglo XIX, decidió buscar escenarios exóticos”. Tres párrafos después, encontramos que “fue un cronista agudo, que supo captar la geografía y la vida de cada lugar que pintó, reflejando con gran fidelidad las costumbres de aquel tiempo”. Nuevamente, la mirada (europea) que de antemano busca lo diferente, lo raro, lo exótico es leída por el arte local como un fiel reflejo de la realidad. Más aún, esta naturalización del exotismo en los tipos locales es aún hoy sostenida y reproducida y alta circulada.



Ernest Charton de Treville
Mujer del campo
Acuarela sobre papel, 17x11 cm, 1862
Colección Zurbarán

Consideraciones finales

De la totalidad de imágenes incluidas en los dos tomos de la colección dedicados al arte del siglo XIX (“Los Pioneros y “Los organizadores”), más de la mitad corresponden a artistas extranjeros. De las 78 imágenes que ilustran los textos, 43 corresponden a artistas extranjeros de origen europeo, 4 a artistas extranjeros de origen latinoamericano (chilenos y uruguayos) y 31 corresponden a artistas nacidos en territorio argentino. Es evidente que aún hoy en la reconstrucción del relato de la identidad nacional hay una base constituida a partir de la mirada del otro, del extranjero y que esta imagen estereotipada sigue siendo legitimada a partir de su reproducción. Como señala Natalia Majlif: “Para ser convincente, la imagen debe establecerse y anclarse en convenciones altamente codificadas. Pero estas convenciones, ya sean estereotipos de morfología o fenotipo o atributos morales solo puede lograr un estatuto consensual a través de la repetición. Una imagen aislada no puede crear una convención visual.”²⁴ Si tenemos en cuenta que las naciones americanas intentan constituirse como tal luego de una larga experiencia colonial, es innegable que la existencia previa de fuerzas asimétricas en pugna por el control de las imágenes como instrumento de dominación y hegemonía consigue filtrarse luego de las independencias políticas.

Cabe, entonces, preguntarnos hoy por la genealogía de las imágenes que hoy circulan como símbolos de una Nación: la tapada en Perú, el huaso en Chile, el charro en México y el gaucho en nuestro país, considerándolas no como figuras emblemáticas de una época sino como representaciones que se forjaron sobre la base de esquemas visuales fuertemente influidos por la tradición europea y conscientemente seleccionados a la hora de construir visualmente el corpus ideográfico de la nacionalidad americana.

²⁴ Majlif, Natalia, *Ambigüedad racial/ambigüedad visual*. En seminario "Los estudios de arte desde América Latina, Análisis Teórico de las Imágenes, Veracruz, 2000. Disponible en: <http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/index.html>



Johann Moritz Rugendas
Tapada
Óleo sobre papel, Lima, Perú



Johann Moritz Rugendas
El huaso y la lavandera, 1835
Museo Nacional de Bellas Artes, Chile



Raymond Monvoisin
Gaucha federal, 1842
óleo s/cuero, 245 x 172 cm
Colección privada

Una vez desmitificadas estas narrativas de construcción de identidades nacionales, firmemente ancladas en el imaginario colectivo gracias a su incesante reproducción, debiéramos intentar aproximarnos a aquellos elementos que fueron “selectivamente” soslayados en el proceso de la constitución misma de Nación para poder incluirlos en un nuevo imaginario que sea representativo de la totalidad de los componentes de una sociedad. Como nos muestra la obra “Malona!” del Alberto Passolini o “La Campaña del Desierto II” de Leonel Luna, quizás sea tiempo de preguntarse por la vigencia subterránea de aquellas imágenes canonizantes del siglo XIX y por la relectura que de ella hacen una nueva generación de artistas a nivel latinoamericano.



Alberto Passolini.
Malona!, 2010.
Acrílico sobre tela. 260 x 450 cm



Alberto Pasolini
Suite La Matadera y el Cautivo, Revista Porteña, 2010
Figurines y bocetos escenográficos
Gouache sobre papel, 43 x 33 cm



Leonel Luna
Conquista del Desierto II

Bibliografía

- Amigo, Roberto, *Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses*. En publicación: *Historia y Sociedad*. no. 13. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Medellín, 2007.
- Berlin, Isaiah *Las raíces del romanticismo*, edición de Henry Hardy. México, Taurus, 2000
- Burucúa, José Emilio (dirección). *Nueva Historia Argentina. Arte: sociedad y política*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, vol. 1.
- Colom González, Francisco, *La imaginación nacional en América Latina en Historia Mexicana*, vol. LIII, núm. 2, México, octubre-diciembre 2003, pp. 313-339.
- Diccionario Real Academia Española, en <http://www.rae.es/rae.html>
- González, Beatriz. *La escuela de Humboldt. Los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje*, en *Credencial Historia*, N° 122, Bogotá, febrero de 2000.
- Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, *200 Años de Arte*. En *Revista Gente*, Editorial Atlántida, Buenos Aires, 2010
- Halperin Donghi, Tulio, *Proyecto y construcción de una nación (Argentina 1846-1880)*. Caracas, Ayacucho, 1880.
- Kupchink, Christian, *La Ruta Argentina*. Planeta Nómada, 1999.
- Londoño Vega, Patricia, *El arte documental en la era del viajero y de la imagen impresa*, en *América exótica. Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX*. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, 2004; pp. 15-50.
- Majluf, Natalia, *Ambigüedad racial/ambigüedad visual*. En seminario "Los estudios de arte desde América Latina, Análisis Teórico de las Imágenes, Veracruz, 2000. Disponible en: <http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/index.html>
- Majluf, Natalia, *Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860*. New York, Americas Society, 2006.
- Majuf, Natalia y Burke, Marcos, *Los tipos del Perú*- Ediciones El Viso
- Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, F.C.E., 2001.

- Moores, Guillermo, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires (1599-1895)*, Buenos Aires, MCBA, 1945.
- Palomar, Francisco A, *Los primeros salones de arte en Buenos Aires. Reseña histórica de algunas exposiciones desde 1829*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1972. (Cuadernos de Buenos Aires, Nº 18)
- Penhos, Marta, *Ver, conocer, dominar*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Rojas Mix, Miguel, *América Imaginaria*, Editorial Lumen
- Sarmiento, Domingo F., *Facundo*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires, F.C.E., 2005.
- Smith, Bernard, *European Vision and the South Pacific 1768-1850 a study in the history of art and ideas*. Oxford, Eng.: Clarendon Press, 1960
- Telesca, Ana María y Amigo, Roberto, *La curiosidad de los porteños. El público y los temas de las vistas ópticas en el estado de Buenos Aires (1852-1862)*, en *Historia de la Fotografía. Memoria del V Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, 1997
- Telesca, Ana María y Dujovne, Marta, *Museos, salones y panoramas: la formación de espacios de representación en el Buenos Aires del siglo XIX*, en *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte y Espacio*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1997.
- Widdifield, Stacie. *El impulso de Humboldt y la mirada extranjera sobre México*, en Acevedo, Esther (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*. México, Conculta, 2001.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980.