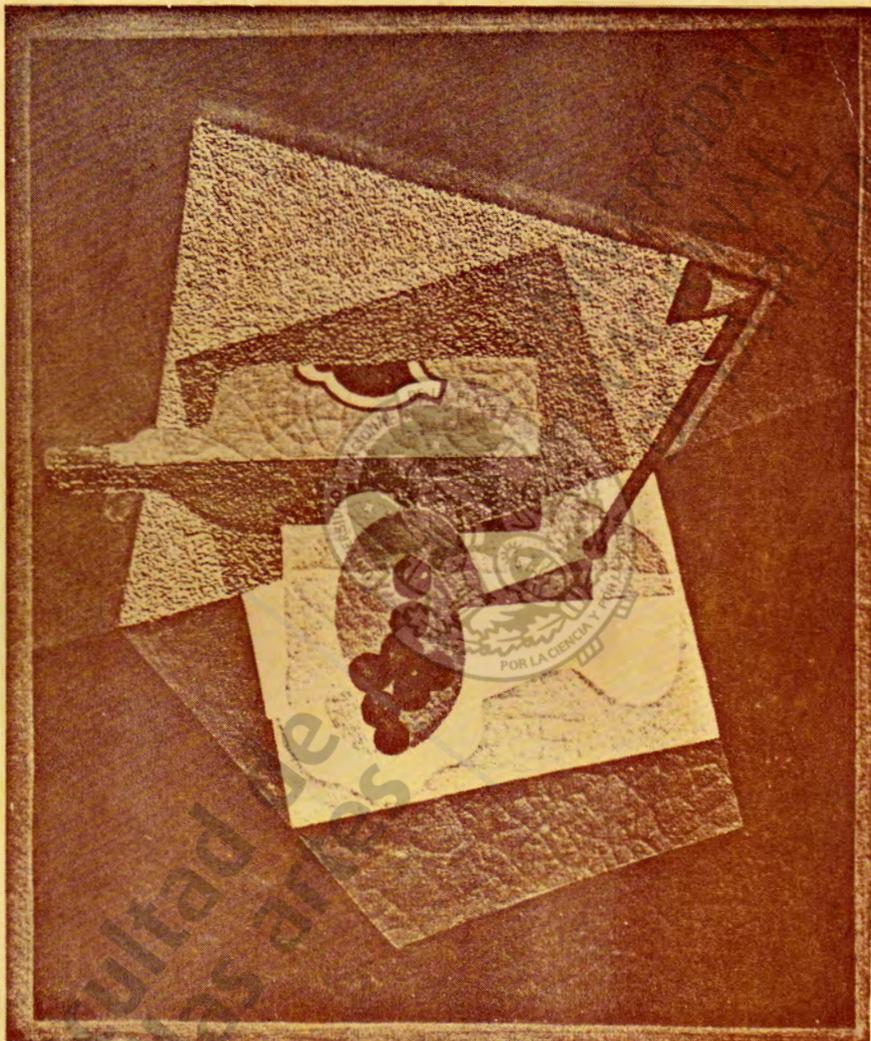


boletín



instituto de historia del arte argentino y americano

facultad de bellas artes
universidad nacional de la plata

año 4 / número 4 / septiembre 1980

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



facultad de
bellas artes

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IHAAA

H-028

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

RECTOR

Dr. Guillermo G. Gallo

SECRETARIO GENERAL INTERINO

Odont. Tomás C. Fucini

SECRETARIO DE ASUNTOS ACADEMICOS

Dr. Jorge Alfredo Bolzán

SECRETARIO DE SUPERVISION ADMINISTRATIVA

Cr. Juan Carlos Arévalo

GUARDASELLOS

Dr. Federico Enrique Christmann

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DECANO

Lic. Jorge C. Armesto

SECRETARIO ACADEMICO

Dis. Ind. Ricardo Denegri

INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y AMERICANO

DIRECTOR

Dr. Angel Osvaldo Nessi

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

RECTOR

Dr. Guillermo G. Caffo

SECRETARIO GENERAL INTERINO

Jorge C. Pucari

SECRETARIO DE ASUNTOS ACADÉMICOS

Alfredo Bolívar

DE SUPERVISOR ADMINISTRATIVA

Dr. Juan Carlos Álvarez

PROFESORES

Dr. ...

FACULTAD DE ...

SECRETARIO

Dr. Jorge C. ...

SECRETARIO ACADÉMICO

Dr. ...

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IHAAA

INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO

DIRECTOR

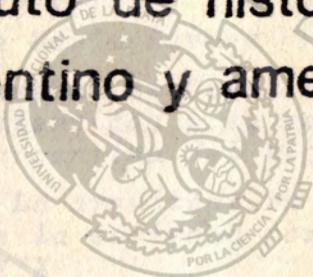
Dr. Ángel ...



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

boletín

del instituto de historia del
arte argentino y americano



facultad de
bellas artes

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IHAAA

AÑO 4 NUMERO 4 1980

Secretaría de
Ciencia y Técnica

IHAAA

Facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

SUMARIO

Angel Osvaldo Nessi - <i>AUTONOMIA Y DEPENDENCIA ARTISTICAS. Influencia internacional en el arte de las comunidades</i>	7
Jorge López Anaya - <i>ESTETICA Y SEMIOTICA. A propósito de Rosa María Ravera</i>	13
Guiomar V. Pereyra Olazábal de Urgell - <i>Las ideas de fama y eternidad y su repercusión en la escultura argentina del siglo XIX</i>	25
Ebe Julia Peñalver - <i>La arquitectura y los modos de vivir de la sociedad porteña a fines del siglo XIX</i>	49
Fernando Bustillo - <i>Sobre George Segal</i>	61
Ethel Roselló de Martínez Sobrado - <i>Retablos e imaginaria de la iglesia catedral de Bari. San Nicolás de los Arroyos, provincia de Buenos Aires</i>	75
Paulina Harari de Naem - <i>Iglesia catedral de Lomas de Zamora</i>	91
Ebe Peñalver, Paulina Harari Naem, Guiomar V. P. de Urgell - <i>CRITICA BIBLIOGRAFICA</i>	112
Angel Osvaldo Nessi - <i>CRITICA DE ARTE: Dos exposiciones en el pórtico de la Municipalidad - MIGUEL CARLOS VICTORICA y NELSON BLANCO</i>	119
DOCUMENTOS	125

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IHAAA

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Facultad de
bellas artes

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IHAAA

AUTONOMIA Y DEPENDENCIA ARTISTICAS

Influencia internacional en el arte de las comunidades

En el contexto de un mundo intercomunicado, en el que existen "grandes corrientes de circulación de ideas culturales y artísticas", pareciera que la expresión "local art communities" merece una glosa previa. Para los países carentes de tradición consumada e irradiante, la perspectiva cambia los significados literales más inocentes. Hay como una carga de sobreentendidos connotados por situaciones históricas. En un enfoque desde París o New York, la imagen del mundo posee una dimensión que tiende a ser vista en panorama; desde una perspectiva opuesta, la imagen se vuelve selectiva y abarca tan solo el gran escenario. Esta falsa relación funciona a nivel inconsciente, se da como subrepticia: cuando un francés alude, por ejemplo, a la Argentina, con su característico *là bas*, estamos tentados de traducirlo a la letra: "allá abajo" y no simplemente "allá" (por lejos) que es lo que realmente ha dicho. ¿Es posible, entonces, hacer un análisis objetivo de lo que en verdad ocurre entre la "influencia de los grandes centros" y "el arte local de las comunidades?"

El enunciado del tema nos conduce directamente a una ecuación con dos incógnitas. En primer lugar, no sería lícito desligarlo de uno más amplio: una sociología de la cultura, incógnita cuyo despeje ha sido ya tratado en forma reiterada, si bien a menudo fragmentaria, y, también a menudo, desde cierta *angolatura* ideológica. Luego, el problema difícil de la formación del artista y su creatividad en ambientes no desarrollados, o "en desarrollo" -para usar un eufemismo que no llegue a agredir la susceptibilidad de los que, en el título, son aludidos como "pequeñas localidades"; a veces no tan pequeñas (pensemos en Buenos Aires, y, en la primera década del siglo XX, en New York) o no dispuestas a admitir de

buen grado una situación marginal y excéntrica.

También si consideramos la influencia internacional de los grandes centros de arte *en el pasado*, como fue la difusión del renacimiento o la europeización de la cultura francesa en la era de Luis XIV, la influencia es positiva. Lo ha sido, sin duda, en la occidentalización del Japón, desmintiendo los temores de ciertos augures que vaticinaban el desarraigo o la sustitución de la cultura original por una bastarda: de hecho, el país oriental ha asimilado el aporte de Occidente y enriquecido sus posibilidades, como puede verse en la creatividad más sugestiva de nuestra época, el diseño en todas sus formas.

Lo letal es la imitación directa, el calco de soluciones que puede bloquear no sólo la expresión propia sino lo auténtico que vuelve valiosa cada obra creada. Como lo ha expresado la fundamentación de la AICA, "se trata de un asunto altamente específico ya que, por una parte, muchos de nosotros estamos conscientes de la positiva contribución que resulta de la gran circulación de ideas culturales y artísticas, y al mismo tiempo, sabemos que esta misma influencia a menudo paraliza las posibilidades de expresión original de cada comunidad".

Va sin decir que no siempre es fácil evitar los aspectos negativos de la influencia internacional en el arte local de las comunidades, ya que los grandes centros poseen una gravitación que emana de su propio prestigio. Lo cual se manifiesta por la *atracción*: bolsas de estudio, becas, viajes; la expansión irradiante (la *Armory Show* en EE.UU. en 1913 es buen ejemplo) concretadas en obras, encargos, críticas, historia y teoría del arte; publicaciones como el libro, el catálogo y la revista ilustrados que proponen modelos altamente ejemplares y sancionados por los medios masivos. Además de la generación del 80, en Buenos Aires cabe citar la del Centenario, la de los años 20, 40, 60 ... La tarea principal del influjo así ejercido se traduce en una adecuación del ambiente para la recepción de las nuevas realidades.

Un tercer problema, quizá un falso problema, pero íntimamente engranado con todas las notas precedentes, es el de la creación de un *arte nacional* - problema urticante si los hay, en la Argentina; pero que no es patrimonio único de nuestros críticos: en Inglaterra, en América del Norte, en muchos otros países se han denunciado los "peligros del cosmopolitismo", y provocado además, réplicas, v.gr. la muy conocida de Jackson Pollock. En lo que respecta a nosotros, una de sus manifestaciones más importantes fue la polémica del Ateneo (1894) donde entraron en pugna las actitudes tradicionales y la del progreso -palabra grata a los positivistas de entonces- representadas respectivamente por Rafael Obligado y Eduardo Schiaffino.

El factor desencadenante de la influencia de los grandes centros se canaliza por el *prestigio*, actúa en el nivel pragmático de la *imitación* y descuida, en general, las dimensiones de la teoría. En eso radica su peligro: no se advierte de inmediato lo que está en juego detrás de la cómoda repetición, con variaciones, de una partitura que nació como respuesta a otro nivel histórico, y como expresión de otros sentimientos o necesidades. Una primera objeción toma consistencia cuando se advierte que al variar la infraestructura, también debe variar la superestructura, que es, en cierto modo, su consecuencia. O dicho con menos tecnicismo: la repetición da lugar a obras que nacen muertas (Kandinsky) ya que se trata de simular una realidad no vivida.

Claro que el peligro está, como siempre, en las situaciones límite. Cuando se toma un lenguaje de época para expresar o comunicar el sentir auténtico, lo originario retorna. La parábola del vino nuevo en odres viejos rescata al menos una parte de su sentido; porque *si nihil novum sub sole*, tampoco "todo es nuevo bajo el sol". Para un artista que no sea un mago (y la creación *ex nihilo* tampoco es posible) es inevitable el apoyo en quienes le precedieron. Lo afirma nada menos que Matisse.

Para mover el esquema fijo de la imitación se puede introducir variantes de suma importancia. En primer lugar,

el elenco de negaciones y el encierro dentro de las propias fronteras, a fin de *preservar* una tradición sin pretensiones, pero que se considera auténtica (altivo residuo romántico: "Mi vaso es pequeño, pero bebo en mi vaso"): lo cual condena sin más a un pasadismo intrascendente; porque "la tradición que se recibe y transmite en sobre cerrado -enseña Heidegger- es más lo que oculta que lo que revela de las vivencias que le dieron origen". La segunda variante es la exclusión del elemento negativo, es decir, aspectos que se consideran desechables: asunto, calco de soluciones formales, y adaptación de las propuestas de *métier* foráneo al nuevo ambiente: formas cubo-realistas o post cubistas aplicadas por Vecchioli a una temática popular argentina (imágenes del comité, la fiesta del barrio, la iconografía provinciana); por Pettoruti (los "soles"), o por Fader (paisajes de Córdoba de un naturalismo divisionista-panteísta). Esta variante dialéctica es de mucha importancia porque, en el fondo, "introduce un nuevo elemento positivo (después de eliminar la negación) que sirve para desarrollar" la tesis originaria. Esta sería la corrección dialéctica de Della Volpe.

Finalmente, es posible introducir un proceso de *feed back* en un sistema relativamente cerrado que, luego de una fecundación de la localidad por los grandes centros, realimente el canal de entrada con una componente del arte vernáculo. Es, posiblemente, la conducta de nuestra Abstracción-Creación en la década del 40; y *sin* probablemente, la situación de los grupos *Cobra*, cuyos miembros han asimilado hasta un grado considerable los lenguajes y las poéticas de los grandes centros.

Cuando un sistema de comunicación artística resulta excesivamente abierto, la penetración de las metrópolis del arte se facilita no sólo por el prestigio, sino por la pluralidad de canales que llega rápidamente a saturarlo: atracción de artistas en formación o profesionales, generalmente dotados, desde periferias más o menos alejadas quienes, al

regreso, desarrollan, adaptan o simplemente difunden las corrientes asimiladas; sin contar los que son definitivamente atraídos, con el señuelo del triunfo en medios ya desarrollados, y, correlativamente, el rechazo de los que regresan, por núcleos conservadores, tradicionalistas o retrógrados, que sienten el cambio como una amenaza a su precaria vigencia. Ejemplo la primera exposición colectiva de ex-becarios, en 1891; las muestras de Malharro en 1902 y 1908; la de Pettoruti en 1924; las del Museo Nacional y del Instituto Di Tella en los años sesenta; las del CAYC en la década del 70. Todos han merecido la misma solemne objeción: intento de *destruir el arte argentino*, o el arte, *tout court*. No importa que se trate de impulsos nacionales o universalistas: el pretexto es válido para la "impermeabilidad hipopotámica del honorable público" como lo expresó en 1924 el manifiesto más irónico de esos años en la Argentina.

La síntesis de todos estos problemas debe apuntar a su *comprensión* tomando en cuenta las circunstancias, ya que ninguno de los planteos tiene validez absoluta. Sin el propósito de relativizar tales cuestiones cuya teorización es siempre difícil, podemos convenir que en un país descolonizado al que la metrópolis ha mantenido en el subdesarrollo, las condiciones no son las mismas que en otros, cuya autonomía alcanza a uno o dos siglos, aunque pese sobre ellos un cúmulo de frustraciones; o en las "pequeñas localidades" enclavadas en el área de influencia directa de los grandes centros: caso de Uruguay en el Plata, donde Buenos Aires y Río de Janeiro o Sao Paulo funcionan como la primera meta del artista. Aún países de larga tradición, como Rusia, han tenido, por ejemplo, un fauvismo de segunda mano hacia los años 1910. A la pregunta: ¿es ésto un peligro? contestaríamos que no lo parece. Solo cuando la realidad nacional es débil o insegura la influencia resulta letal. Pese a nuestras pretendidas frustraciones, nosotros hemos tenido un naturalismo criollo, un impresionismo diferente, un cubismo y una abstracción en los que la técnica importada sirvió para expresar un modo de ser distinto:

aunque la cuestión caiga fuera del dial, Malharro no es Monet; Pettoruti no es Juan Gris; Xul Solar no es Klee... a pesar de algunos juicios presurosos. Lo nacional origina lo nacional cuando la pregunta por el ser permite una respuesta sin ambigüedades. Como lo afirmara Schiaffino hace ya 86 años y lo reiterara Pettoruti en su libro autobiográfico de 1968.

En fin, sería deseable permanecer sobre la tierra en dominio tan proclive al arrebató. "El nudo no está en la realidad sino más bien en la lógica". La defensa de la autonomía estética de las comunidades locales es más bien un hecho mental antes que visual: "No puede existir un nuevo modo de ver sin un nuevo modo de pensar".*

*Degas, cit. por Giulio Carlo Argan, *El arte moderno*, F. Torres editor, Valencia, 1975; p.129.

OBS. - Este trabajo es copia de la ponencia enviada al 14° Congreso de la A.I.C.A., realizado en Dublín en agosto-setiembre de 1980.

Angel Osvaldo Nessi

ANGEL OSVALDO NESSI - Doctor en Letras, graduado en la Universidad nacional de La Plata. Profesor titular de Historia del Arte en las facultades de Humanidades y de Bellas Artes. Director del Instituto de Historia del Arte argentino y americano. Miembro de la AICA y de su filial argentina. *Active Member* del College Art Association of America.

ESTETICA Y SEMIOTICA

A propósito de Rosa María Ravera (1)

El libro de Rosa María Ravera invita a reflexionar acerca de la obra de arte desde diversas aproximaciones. Se trata de un trabajo intelectual pluridisciplinario, donde convergen filosofía, semiología y psicoanálisis en una empresa común. En este contexto es notable el lugar asignado al carácter histórico y social del arte, en contra de las concepciones estéticas que propugnan su autonomía. No se trata, como podría suponerse, de una actitud ecléctica que fluctúa entre disciplinas diferentes, sin anclar en ninguna. Por el contrario es la marcha de un pensamiento atento a la experiencia del arte y a su propio y coherente desarrollo interno. Analiza cuidadosamente distintas visiones, las compara, las enfrenta o las concilia, obtiene sus conclusiones.

Ravera considera ineludible, en el trabajo científico, esas relaciones interdisciplinarias, si es que ese trabajo aspira acceder a niveles realmente explicativos. También en la filosofía observa, de alguna manera, necesidades similares. Aunque en este dominio, por su exigencia de universalidad, se presenta con rasgos diferentes. La estética para acceder al "conocimiento esencial de la experiencia artística y de sus proyecciones en la vida social" (171), ha de considerar necesaria la correlación con otras disciplinas. La estética de hoy está lejos de la pretensión de construir un sistema estético normativo. Por el contrario, se la concibe como una reflexión sobre las obras de arte históricas, sobre el pasado en definitiva, pues la obra ha sido creada, tiene un lugar en el espacio y en el tiempo. Los métodos provenientes de las ciencias humanas aportan a la estética posibilidades parciales de explicación. Las metodologías nacidas de la lingüística, "hoy considerada ciencia piloto", pueden aplicarse a la literatura, a la música, a la pintura. El libro atiende a estas cuestiones, sin olvidar tampoco que es fundamental, en los estudios

sobre el arte, los aportes del psicoanálisis, como los de la sociología, la etnología y la iconología.

El objeto pictórico es considerado un objeto semiótico, en el sentido que la imagen es accesible con ciertos métodos, "según los cuales el fenómeno concreto remite a una modelización pertinente que condiciona el proceso de significación" (103). El análisis semiológico puede dar cuenta de las complejas operaciones que presiden el acto de producción, evidenciando las relaciones intersubjetivas, así como las circunstancias históricas particulares. Se trata pues, de una auténtica explicación del acto productivo. La investigación comenzaría con el examen de los códigos que interactúan en la imagen, de gran complejidad, reconociendo el carácter continuo del nivel de la percepción.

Este nivel se presenta siempre problemático. Si bien se ha demostrado teóricamente la posibilidad de la digitalización de la imagen, tal operación no asegura su naturaleza digital. o sea su carácter totalmente convencional. Por otra parte, debe descartarse la semejanza, solución acrítica del problema, una vez que han sido analizados los códigos actuantes en la motivación de la imagen. Cabría pues reconocer un principio de complementariedad digital-analógica, aceptado ya por Roland Barthes en sus "*Elements de sémiologie*" (2). Por todo esto, es posible considerar reglas aplicables a diferentes materias significantes -verbales o no verbales-, la continuidad, la arbitrariedad, la semejanza o sus opuestos. Junto a estas reglas deben ubicarse las operaciones de sustitución y de contiguidad, una de las cuales prevalecerá. Pero continuidad, arbitrariedad y semejanza, así como las operaciones sobre los ejes paradigmático y sintagmático, siendo necesarias, no son reglas suficientes. En los sistemas artísticos estas reglas se completan con una variable integración códica. En el signo pictórico, en su complejidad biplanar, considerando desde la sustancia de la expresión hasta el nivel de la connotación global, podrá hallarse una multiplicidad de códigos que actúan en la imagen: visual figurativo, iconográfico, retórico, estilístico,

psicológico, ideológico, etc. Recordemos que Umberto Eco en *La struttura assente* (1968) efectuó una primera clasificación de diez códigos que pueden encontrarse en los mensajes visuales (3).

Esta multiplicidad códica, por supuesto, llevará al reconocimiento de la complejidad semántica de la imagen pictórica, matriz de variadas lecturas posibles. Por ello, tal como lo ha sugerido Emilio Garroni, el signo estético es "típicamente heterogéneo". Ravera integra la problemática de la heterogeneidad con la concepción de la operatividad figurativa, recurrente en el pensamiento de Pierre Francastel. "En pintura -escribe-, lo visual entra en juego con lo matemático, lo lógico y lo discursivo entre otros componentes" (105). En efecto, según Francastel la imagen figurativa no es un doble sino una interpretación combinatoria de lo real; los signos surgen menos como descripción de lo real que como testigos de los sistemas mentales. La imagen no constituye un duplicado de la realidad percibida, por el contrario, es una especie de *relevo*. La composición pictórica es un punto de referencia, un lugar de encuentro tanto del espectador como del artista. Este lugar determina pues, las orientaciones del pensamiento, no el reconocimiento de conjuntos estabilizados (4). De esta manera, el carácter mixto de la codificación, justamente, llevará a la semiótica a interrogarse sobre las relaciones entre lo visual y lo discursivo. El problema ha sido puesto de manifiesto, particularmente, por Louis Marin, advirtiendo que el problema esencial de la semiología de la pintura es la lexicalización de la representación (5). En el texto figurativo pues, se articulan lo visible y lo legible en una trama continua. No existe, como se ve, la pureza de la imagen visual; tal operación desconocería la compleja heterogeneidad de los sistemas estructurantes de la imagen. Por otra parte, aceptada la complementariedad visual-verbal, cabe interrogarse sobre lo particular de la pintura.

La cuestión de lo propio de la imagen y de lo propio de la pintura no se resuelve con la consideración de la materia signifiante, ni con la sola clasificación de los

sistemas interactuantes. Esta relación requiere un principio estructural que manifieste la integración de esos sistemas; un orden de montaje que la investigación semiótica busca para explicar la producción del arte, sin reducirse a un simple inventario, a una taxonomía. La idea reiterada en el libro, de la articulación de lo social con lo individual se presenta al reconocer que la unidad de la imagen es motivada por una capacidad productiva que preside las operaciones, inventando, reorganizando principios de articulación, articulando lo social y lo individual. En este punto, la consideración de la sustancia de la expresión, por las operaciones que la configuran, se torna específica. Es el soporte físico el que pone en juego los elementos plásticos, las líneas, los colores, las texturas, etc. Se considera pues, entre todos los sistemas coactuantes en la imagen, dominante el sistema visual, lo que permite distinguir el simbolismo figurativo del lingüístico y del matemático, entre otros. Simbolismo en el cual inciden, de manera fundamental, factores externos al sistema figurativo. Por lo tanto, sustancialmente marcado por la ineludible mediación de la cultura.

Lo percibido en la imagen puede ocultar, tras lo que el ojo recoge en su recorrido, una cierta cantidad de significaciones no referidas a una modelización visual. La imagen pictórica, en efecto, supone a nivel estructural y subyacente, una organización no exclusivamente visual. En esta organización estructural lo extraestético incrementa lo estético. Resultaría pertinente pues, a la investigación semiológica, una tarea clasificatoria de los códigos. Los códigos gestuales y los códigos rítmicos, por ejemplo, parecen ser una componente importante de cierta plástica contemporánea; otras tendencias manifiestan, con sus distorsiones de la forma, una vinculación con los discursos psicoanalíticos. Los códigos teatrales y narrativos, entre otros, pueden también encontrarse a través de la historia del arte.

El libro de Ravera atiende constantemente a esta estructuración subyacente, así como al carácter de los códigos. Analiza primeramente el código lingüístico, ante

la evidencia de la compatibilidad de lo visual y lo discursivo. La importancia de lo lingüístico es tal, escribe, "que nos lleva a pensar si el objeto estético es realmente una tela tejida con muchos hilos o si entre todos ellos dos prevalecen" (147). La lengua establece las proporciones y las relaciones, también las normas, las reglas. Quizás en el arte surja del inconsciente una rebelión que perturbe lo establecido, que lo desordene. La norma que el arte transgrede es la impuesta, fundamentalmente, por el orden lingüístico. En la pintura, serían ejemplo de esa desviación el arte bruto y el *arte otro*, de clara expresión anticlásica.

Junto al código lingüístico se manifiesta el código psicoanalítico, cuya acción se extiende a las zonas donde surge lo simbólico, el espacio originario donde se fusionan la energía pulsional y el mecanismo emergente de la significación. No se ignora que el arte involucra actividades conscientes, perceptivas y racionales, por lo menos en alguna medida. Pero lo elaborado en ese nivel se encuentra con las presiones emergentes de lo inconsciente, que en ciertos casos puede determinar el acto creador. Christian Metz ha propuesto un enfoque psicoanalítico de la semiología del cine, subrayando la importancia de los aportes de la lingüística y del psicoanálisis por ser las únicas disciplinas que tratan como objeto único e inmediato el problema de la significación. En lingüística, en todos los idiomas conocidos -escribe-, la doble articulación, la oposición sintagma-paradigma es el necesario desdoblamiento de la generación lógica de las frases en un componente categorial y un componente transformacional. En psicoanálisis, en todas las sociedades conocidas, la interdicción del incesto (y sin embargo la procreación sexual como entre los animales superiores), y, como corolario inevitable de estos datos, por así decirlo, contradictorios, la relación singularísima, consciente o no en un Edipo de tipo clásico, en la que se encuentra definitivamente comprometido el niño frente a su padre y su madre (o un mundo parental más difuso), y de ahí diversas consecuencias considerables, como la represión, la división del aparato psíquico en sistemas que se ignoran

recíprocamente, en consecuencia la coexistencia permanente en las producciones humanas (como en los films) de dos lógicas irreductibles de las cuales una es 'ilógica' y obra en permanencia sobre múltiples sobredeterminaciones" (6).

La primera consecuencia del encuentro de los códigos lingüísticos y de los códigos psicoanalíticos es, según Ravera, que las categorías lingüísticas se aplican con reservas en el ámbito plástico. La segunda, que las leyes psicoanalíticas, por el contrario, tienen mayor incidencia; su acción es más pulsante y directa. La experiencia de la producción artística se realizaría en un *peculiarísimo espacio intermedio* que el psicoanálisis está en condiciones de esclarecer. Es Metz quien observa los procesos que rigen el advenimiento del símbolo, procesos indispensables de atender en el ámbito estético, "lo simbólico, en el cine como en otras partes, no llega a constituirse sino a través y por encima de los juegos de lo imaginario: proyección-introyección, presencia-ausencia, fantasmas que acompañan la percepción, etc. Asimismo, adquirido el Yo reposa todavía, por debajo, sobre las figuras fabulosas gracias a las cuales ha sido adquirido y que lo han marcado durablemente con el sello de la seducción" (7). Se trata de ámbitos oscuros que se esclarecerían, si se pudiera acceder a lo simbólico sin dejarse arrastrar por ello. El arte se estructura sobre una base no estructurada, no codificada, aún inconsciente. Los procedimientos específicos de la producción están contaminados por los mecanismos inconscientes del artista, que surgen de los ámbitos no racionales. La aparición del fantasma confirma la presencia de experiencias relegadas, que retornan amenazando la inteligencia.

Para comprender estos procesos del arte, Ravera propone diseñar un dispositivo triple, que combine una dimensión pulsional referida al mundo, otra referida al propio sujeto y una tercera dimensión que integrara lo específico que existe en la lógica inminente del universo de las formas artísticas.

Esto se comprende atendiendo a lo que Julia Kristeva ha denominado *trazas lectónicas*, signos visibles que llaman al fantasma porque comportan un excedente de energía, innecesaria en la identificación de los objetos, que serían cronológicamente y lógicamente anteriores al estadio del espejo lacaniano. Estas trazas lectónicas, o informaciones suplementarias, son una distribución reglada de lo que parece como un relevo de los procesos *primarios* o de los procesos preverbales *semióticos*, en el funcionamiento simbólico completo, hecho tanto de lenguaje como de desplazamientos, condensaciones, tonos, ritmos, colores, figuras. Kristeva apela invariablemente a estos procesos preverbales, semióticos, desequilibrantes, siempre en exceso en relación con lo representado o significado. El arte moderno es un ejemplo de esta distribución de las trazas lectónicas en detrimento de la imagen-signo de un referente. Basta pensar en Matisse o en Klee para comprenderlo.

"En la pintura la liberación del color cumpliría la función de catalizar tal excedente de energía -escribe Ravera-, suscitando la transgresión que desacata y descalifica a la codificación normativa" (160). Apela pues, al triple registro del color tematizado por Julia Kristeva. La aproximación semiológica a la pintura, al parecer, no ha encontrado entre los elementos lingüísticos el equivalente del color. La analogía lenguaje-pintura, frente al color resulta imposible. por ello traza Kristeva una hipótesis no estructural sino económica, en el sentido freudiano. Según Ravera la hipótesis estructural y la económica se complementan, "siempre y cuando la hipótesis estructural integre, otorgándole el correspondiente espacio, el enfoque de un código como el psicoanalítico al cual le toca registrar los procesos mediante los cuales la energía todavía no codificada -aún no simbólica- llega a serlo" (160).

En estos estudios se ubica el color como el medio fundamental de la pintura, además, y particularmente, como el *procedimiento* por el cual se escapa a la identificación de los objetos. Función desequilibrante, de transgresión,

a la norma, carga pulsional (erótica) del sujeto, el color, en el cuadro proviene del inconsciente. Se sustrae a la censura e irrumpe en el dispositivo pictórico culturalmente codificado. En relación con esto, al analizar las obras de Giotto, Kristeva elabora el esquema de un dispositivo pictórico. Recuerda la distinción de Freud entre *representación de cosa* y *representación de palabra*; la primera designa principalmente la carga pulsional inconsciente ligada o provocada por los objetos, la segunda pareciera designar la complejidad de la carga pulsional que inviste el nivel simbólico. Este *duelo* que condensa el adentro y el afuera, además de las dos cargas pulsionales, es el material en el cual la representación transformará esta carga pulsional en signo. "El triple registro: carga pulsional indicando un afuera/carga pulsional ligada al cuerpo propio/signo (significante y proceso primario) -escribe Kristeva-, provee entonces el estado frágil, efímero y compacto de la génesis de la función simbólica: es la verdadera condición de esta función" (8).

Según Freud las representaciones de palabra y las representaciones de cosa provienen de la percepción sensorial. Kristeva, por su parte, "insiste en la fuerte vinculación sensible de la representación de palabra", al parecer imprescindible para explicar el advenimiento del signo (doble carga pulsional, materia sobre la que se opera la represión). Observa Ravera que el arte no es un fenómeno de comunicación en sentido estricto; es algo que si bien no deja de serlo es diverso. El triple registro de la representación de palabra "se yuxtapone a la estructura de la comunicación (significante/significado/referente) y obtiene la aparición de un 'orden carnal' inédito capaz de inscribir aquellas primitivas trazas y de producir la 'lógica sobresignificante' del arte" (162). De manera similar la fenomenología entiende el objeto estético, pero las diferencias son significativas. Ravera apela al pensamiento de Mikel Dufrenne, recordando que el filósofo, tras haber intentado una clasificación de

Los campos semiológicos, y haber señalado al lenguaje como el dominio propio de la significación, ubicar un ámbito infralingüístico donde se producen códigos sin mensaje y una región supralingüística correspondiente al arte, donde se producen mensajes sin códigos o bien con códigos ambiguos. Se trata pues de un orden no significativo, sino informativo. Se observa, según esto, la diferencia de las interpretaciones psicoanalítica y fenomenológica. La calidad particular, la corporeidad del signo, en la visión psicoanalítica es introducida por las trazas lectónicas, desequilibrantes; en la visión fenomenológica de Dufrenne el arte es penetrado por la naturaleza. Las posiciones se separan al interpretar las operaciones que explican su materialidad.

Más allá de los aspectos subjetivos y objetivos que combina el dispositivo diseñado, Ravera observa una tercera instancia: el signo como sistema artístico e histórico. Los signos del arte y los signos pictóricos en particular, pertenecen a un orden cultural que posee sus propias condiciones. Henri Matisse, sin duda, comprendió la eficacia pulsional del color, al mismo tiempo que reconoció la exigencia del orden histórico. "Nuestros sentidos -escribió- tienen una época de desarrollo que no viene del ambiente inmediato sino de un momento de civilización... un artista dictado no puede hacer lo que sea... si empleara sólo sus dotes no existiría..." (163). Coincide el pintor con los pensamientos de Wölfflin y de Panofsky en cuanto éstos trataron de escribir, en las obras de arte, aquéllo que no depende directamente del artista. Pero la *Iconología*, a la que Panofsky desarrolló con rigor científico, atiende a las imágenes cuando más allá de lo percibido, aparece una significación convencional, como lo ha hecho notar Hubert Damish. Según Ravera, de este modo queda clausurada la vía de reconocimiento del orden perceptivo. Por el contrario, la fenomenología ha profundizado la problemática de la percepción. Pero observa, más adelante, que la percepción artística no puede prescindir de lo pulsional y de lo inconsciente que explique lo perceptual. Por eso coincide con

Lyotard provisionalmente, cuando afirma que la fenomenología no da cuenta del fantasma.

Más adelante Ravera marcará las diferencias con el pensamiento de Lyotard, cuando no acepte que la energía creativa sea definible solamente en términos de opciones irreductibles, en una alternativa de armonía o de desorden. El desequilibrio, la transgresión son fórmulas demasiado esquemáticas, en las que no encuentra las complejidades ni las posibilidades del proceso creativo. Se sorprenderá pues ante esa exigencia de remitir a una libido errática, y se preguntará "si la sociedad (cualquier sociedad) y la vida misma son posibles sin reglas, repeticiones, transacciones y equilibrios tan necesarios como los desequilibrios aquí promovidos unilateralmente" (169). La liberación libidinal contradiciendo el Edipo y el Archiestado reniega del símbolo, de la cultura, de la naturaleza de la psique. En otros términos, reniega del Yo. Por esto concluye afirmando la posibilidad de una propuesta que sin desconocer el dato de la libido liberada, lo integre con niveles de significación, "a los efectos del logro de la constitución misma de la obra de arte como forma significativa" (170). Propuesta, como se ve, inversa a la de Lyotard. Concilia pues, dos mecanismos opuestos que integrarían en conjunto la dinámica propia de la obra de arte, a la vez heterogénea y unitaria.

Esta preocupación por la característica significativa de la obra de arte se reitera en el libro: en el estudio dedicado a Heidegger se observa cierta coincidencia entre el pensamiento del filósofo (coincidencia no intencional), y las propuestas básicas de un sector del pensamiento estético contemporáneo: la consideración de la obra de arte en su capacidad productiva, formativa. "Lo que de modo no poco ambiguo suele llamarse la autonomía del arte -escribe- quiere decir en este pensamiento lo siguiente: dejar ser a la obra en su estar o reposar en sí" (90). No es como podría suponerse una limitación a la forma, es el descubrimiento de lo que la obra produce como acontecimiento. Esto llevará

a caracterizarla como una unidad dual que hace visible la heterogeneidad, a la vez que la relación complementaria del conflicto implicado en la desocultación y el encubrimiento. En otros términos, en el hallazgo de la significatividad. La forma es una emergencia primera abierta al advenimiento de lo simbólico. Atenta a este problema subrayará la necesidad del reconocimiento de los códigos que subyacen en la expresividad pictórica. Pero las condiciones de la producción del sentido de la obra de arte se cumple según el concepto de la pluralidad códica, con integración de datos tanto intraestéticos como extraestéticos. La obra de arte, que como se ha visto, no es exactamente un vehículo de comunicación, si bien por un lado opaca la transparencia de la significación lingüística, por el otro no anula las proyecciones del sentido. La autorreferencia del signo artístico (Jakobson) no elimina las restantes funciones, entre ellas la referencial. El arte pues, coincide con el lenguaje en la producción del sentido.

Así, en la lectura que Ravera propone de *La Primavera* de Botticelli, al analizar sus implicaciones ideológicas, observa que la unidad de esa pintura no es la de la visión, Tampoco es la unidad de los textos que presiden el desarrollo temático. En todo caso se trataría de una imagen fluctuante entre lo visto, lo pensado y lo soñado. El universo significativo de *La Primavera* presenta un sistema semántico analizable sobre la base de la interacción códica. Pero esta integración no basta para dar cuenta de la significación última del cuadro. Existiría algo más profundo, accesible a un desciframiento psicoanalítico. Como se ve se reitera en el libro el intento de complementar perspectivas que hagan emerger los mecanismos de significación de la obra de arte. No por esto se dejan de lado temas clásicos de la filosofía. Se aspiraría, pues, a una coordinación con un enfoque semiológico que permita, de alguna manera, historizar la aspiración universal de la investigación metafísica.

NOTAS

- (1) Rosa María Ravera, *Cuestiones de estética*, Correo de Arte, Buenos Aires, 1979.
- (2) Roland Barthes, *Eléments de sémiologie*, en *Communications*, n° 4, Seuil, Paris, 1964.
- (3) Umberto Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968, pp. 145-148.
- (4) cf. Pierre Francastel, *La figure et le lieu*, Gallimard, Paris, 1967.
- (5) cf. Louis Marin, "Eléments pour'une sémiologie picturale", en *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, La Connaissance, Bruxelles, 1969, pp. 109-142.
- (6) Christian Metz, "Le signifiant imaginaire", en *Communications*, n° 23 Seuil, Paris, 1975, p. 15.
- (7) Christian Metz, *ibid*, p. 36
- (8) Julia Kristeva, "La joie de Giotto", en *Polylogue*, Seuil, Paris, 1977.

Jorge I. López Anaya

JORGE I. LOPEZ ANAYA - Licenciado en Historia de las artes plásticas por la Universidad nacional de La Plata, Profesor titular de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes y en la Academia nacional de Bellas Artes. Académico en la Academia nacional. Miembro correspondiente de la Comisión nacional de Museos y Lugares históricos. Director del Museo de Bellas Artes de La Plata.

LAS IDEAS DE FAMA Y ETERNIDAD Y SU REPERCUSION
EN LA ESCULTURA FUNERARIA ARGENTINA
DEL SIGLO XIX

El estudio de la escultura en la Argentina hacia principios del siglo XIX nos muestra ejemplos esporádicos e incipientes en un país preocupado por más imperiosas necesidades políticas.

Solo a partir de la segunda mitad del siglo aparecen múltiples muestras de una inquietud artística que se manifiesta, ya en la llegada de obras, como de artistas europeos. Estos aportes van a servir de modelo e incentivo a las nuevas necesidades estéticas que aparecen en una sociedad en organización.

Los maestros extranjeros se constituyen pronto en los maestros de nuestros primeros estudiantes de arte. Asimismo, la llegada de obras europeas constituye acontecimientos que conmueven a nuestra sociedad porteña. Tal como lo reflejan los periódicos de la época, el público se agolpa para admirar a las recién llegadas y los literatos les dedican su elogio.

La evolución y exigencia de esta sociedad se manifestará en concreciones plásticas cada vez más ricas. Impulso que resultará en la creación de becas para el perfeccionamiento en Europa de los jóvenes que surgen como promesas de un arte que comienza a ser apreciado y se constituye en meta valiosa. Desde el primer momento la escultura se encuentra retrasada respecto a la pintura. Esto obedece principalmente a razones económicas de costo, que pesan sobre el encargo escultórico, respecto al pictórico.

El material noble y empleado entonces, generalmente mármol de Carrara, era escaso en estas latitudes. Si bien es frecuente que llegue a Bs.As. formando parte del lastre de los barcos, su costo es apreciable y se hace difícilmente accesible a los jóvenes artistas

finiseculares, en su mayoría, de muy escasos recursos económicos.

Estas condiciones determinan que sea el estado el principal continente de obras escultóricas. De allí que la temática conmemorativa, de exaltación de gesta o individuo, determine sobre todo otro tipo de manifestación. Actitud que busca afirmar la nacionalidad en el honor al héroe. Corriente que tiranizaba las producciones europeas influenciadas por ideario individualismo. Las pautas de comportamiento social de una burguesía que domina al fin de siglo, con su papel de rico continente en Francia, España e Italia, van a tener pronto eco en Buenos Aires. A partir de 1880, con el aporte inmigratorio y la estabilización del país, se producirá su progresivo enriquecimiento. El acceso a la riqueza de algunos inmigrantes se produce hacia fines del Siglo XIX y comienzos del XX. Es el momento en que el encargo particular comienza a hacerse significativo.

Ese individuo que ha accedido rápidamente al poder económico trata de consolidar su posición social. Conseguiría ésto a través de la búsqueda de tradición y raíz: el retrato de sus mayores; y su propia perduración como jefe de "geos" e individuo. Así será el momento funerario el que va a concretar esta aspiración de fama, y de aprehensión de eternidad.

HERENCIA ROMANA E ITALIANA: SUS INFLUENCIAS.

Los principales tipos funerarios ya se fijan desde la antigüedad.

Los romanos, como la mayor parte de los pueblos mediterráneos, creían en el espíritu de los muertos que ellos llamaban "manes".

La sepultura monumental, o el lujo de las mismas, hace por imperio de ideas de otro tipo, se trata más bien del deseo de conservar la memoria del muerto

ilustre cuya gloria se revierte a la familia o "gens".

La tumba se origina -formalmente- en la cuenca Oriental del Mediterráneo, donde ya aparecen como arquitecturas complejas, formas que son tomadas por Roma especialmente a partir del S.I. a. de J.C.

Picard hace un profundo examen de los tipos funerarios romanos y su evolución durante el Imperio; así afirma que "la forma más simple de la que hay numerosos ejemplos en Pompeya es el altar funerario de forma cuadrada, generalmente sobrelevado sobre un zócalo".

Por otra parte, los mausoleos romanos comunmente se construyen sobre planta circular, con rotonda y techo cónico, tipo de gran divulgación durante el helenismo. "Se trataba de hecho de un "héroon" es decir un santuario destinado a esa categoría particular de seres sobrenaturales que los griegos llamaban héroes y que comprendían a los mortales ilustres".

Dichos mausoleos suelen afectar formas típicas: la maciza (ej. Caecilia Metella) muy severa de formas, y cuyo ornamento estaba representado únicamente por la estatua que lo remataba y algún friso. El otro tipo es el de torre funeraria, de proporción alta y alargada, que estaba constituido generalmente por una base cuadrada y una rotonda como claristorio y techo cónico (ej. mausoleo de los Istacidii en Pompeya y de los Julii en Saint-Remy-de Provence).

Este último tipo tiene su centro de irradiación principalmente en Italia y es el que se transforma y varía hasta el infinito durante el neoclasicismo.

Una expansión anterior de las tumbas originales constituye la exedra funeraria, la cual se va complicando con el agregado de numerosos elementos con el correr del Imperio. Esta sería el antecedente de los grandes nichos o edículos aparecidos en el "quattrocento" y retomados en las galerías de Génova y Milán.

Pero "los mausoleos no podían evidentemente pertenecer

sino a los ricos, y porque ellos eran el signo de una situación social sólida se gastaba tanto para edificarlos. La gente de condición modesta señalaba el emplazamiento de su urna por medio de un simple cippo o por una estela adornada con su retrato".

Las formas de estos últimas presentan múltiples variantes, así como una decoración constituida principalmente por un decorado elegante de follajes flores, frutos. "Esos ornamentos naturalistas no están desprovistos de significado: una idea muy antigua y muy persistente quiere que los muertos puedan ser beneficiados por la fuerza vital incluso de los vegetales ya sea para llevar la vida disminuída que ellos llevan en la tumba o en el Hades, o para resucitar.

Esta creencia a la que nosotros obedecemos todavía inconcientemente cubriendo las tumbas con flores inspiró a los romanos las fiestas Floralias y Rosalias y el uso de jardines funerarios plantados con especies vivas como el ciprés y el laurel.

Las guirnaldas y ramos esculpidos sobre los cippos son la imagen de esas ofrendas reales de las que perpetúan la idea".

Estatuas y estelas tuvieron como finalidad esencial mantener la memoria del muerto, de allí la necesidad de realismo del retrato romano. La estela aparece con el retrato del muerto solo como un sustituto de la estatua utilizado por personas con menos recursos económicos.

El retrato romano en cambio prolifera en un medio patricio, siendo la creación más típica de la mentalidad y costumbres del patriciado romano, según Bianchi Bandinelli.

"El arte del retrato nace de un fuerte impulso sentimental o ideológico y no florece en todas las civilizaciones ni en todas las épocas de una misma civilización. Generalmente el retrato realista, fisonómico y caracterizador de un individuo determinado, ha sido siempre el fruto de una civilización urbana profundamente politizada cuya clase social dominante

estaba ligada a su propia tradición y ampliamente provista de medios".

"En Grecia, el retrato fisonómico no aparece más que muy tardíamente y no pudo nacer antes que las trabas de tipo moral y político cayesen bajo la influencia "iluminista" de la sofística".

El retrato público es entonces de invención, el fisionomista nace en la esfera privada; por eso este género no tomó fuerza hasta la época helenística.

Esta civilización en expansión imprime sus características en la estatuaria etrusca y de allí ya con rasgos caracterizadores, de factura fresca e incisiva, pasa a Roma de la cual somos herederos directos.

Así los "rostra", las máscaras de cera de las ceremonias fúnebres son los antecedentes directos de los bustos esculpidos, más o menos en serie tomados a partir de la "imago" del miembro de la familia que se deseaba honrar.

Pero el retrato en Roma tomó un especial carácter político de casta, más que de realización artística.

El estilo se distingue por su realismo minucioso que se detiene en las menores irregularidades del rostro. Se trata de obras de análisis más que de síntesis es decir, que tienden hacia lo enfático o patético.

Este lenguaje va a evolucionar según las épocas, a veces adoptando una mayor gracia e idealización de rasgos más propios de lo helénico, pero el rasgo determinante será siempre la búsqueda de expresión de una individualidad que se quiere honrar en la perpetuación de su memoria.

"Como tipología, la forma de bustos de época republicana, que sobrepasa ligeramente el cuello, debe ser vinculada al uso de mascarillas mortuorias".

"El busto -retrato era desconocido del arte griego que no tolera amputaciones tan artificiales de la "organicidad" del cuerpo humano: en el medio etrusco y romano por el contrario, una cabeza aislada representa

ya la personalidad entera".

Otro tipo de formación romana es el "retrato" o figura desnuda ataviada "a la heroica" como se representaba a los héroes de la leyenda griega; pero, aquí el atavío es más abundante y dispuesto con más consideración al pudor del personaje. La coraza que a menudo señala la calidad militar del personaje está a un lado como un atributo, o sirve de apoyo a la estatua".

Otro tipo de retrato es el que recibía el nombre de "mago clipeata" de origen seguramente griego como lo atestiguan fuentes literarias antiguas. En el origen, el retrato sobre el clipeus" (escudo) no podía ser más que en metal; luego se hizo frecuente inclusive en pintura y en la escultura funeraria. "Tipológicamente persiste, durante todo el Imperio, en los sarcófagos, en las tumbas monumentales y en los monumentos de caracter conmemorativo".

La estela funeraria recoge la tipología prestigiada por la clase senatorial, la cual es tomada por la clase plebeya y aún la burguesía se transforma en la expresión de un arte de características populares a cuya iconografía ingresan motivos de la vida familiar y cotidiana a través de una factura ingenua.

La estatua en cambio es la expresión artística oficial, de exhibición y de propaganda.

Del tipo de los altares romanos colocados en las tumbas, podemos hacer derivar la serie de túmulos que variando más o menos los elementos originales utilizan para su decoración el vocabulario decorativo típico del Imperio.

"Todas estas diferentes formas de "exaltación de un individuo por encima de los demás" como dice Plinio (XXXIV, 27) nos dan la posibilidad de acceder a un aspecto muy particular de la sociedad romana. Profundamente impregnados de este apego a la realidad de la vida, a la voluntad de subsistir, más allá de la muerte, en la memoria de los hombres gracias a la

imagen individual, los romanos hicieron construir tumbas, o si sus medios no se lo permitían al menos un edículo, una estela". Sosteniendo el ideal de "non omnia moriar".

En cuanto a la significación de la decoración y temática de los relieves, tienen fundamentalmente el sentido de heroicizar al muerto.

Los héroes combatientes - Hércules, Meleagro, Helerofonte, Aquiles - eran los parangones de la "virtus" que el muerto se jactaba de haber practicado" o por lo menos se la atribuían sus parientes.

Las escenas familiares recordaban la vinculación del muerto con la moral romana justificada y esclarecida por la filosofía". Otra iconografía muestra escenas que se vinculan claramente con la vida terrestre del difunto, sin preocupaciones de tipo metafísico). Este es el caso de las representaciones en altares y sarcófagos principalmente populares provinciales.

"Muy a menudo aparecen mezcladas, en un mismo relieve, la actualidad y el Mito y sobre todo la apoteosis del mismo héroe llevado por los vientos" que hacen alusión clara a su pasaje al otro mundo y "a la divinización que los hombres de negocios consideraban sin duda como el coronamiento natural de su éxito material".

Otra iconografía frecuente en varias series de sarcófagos romanos es la del "filósofo enseñando en su cátedra, un lector, o un músico asistido por las musas; H. I. Marrou ha demostrado que ellos ilustran uno de los más nobles conceptos de la filosofía antigua en su declinamiento: el sabio, o simplemente el Hombre cultivado, el "mousikós áner" que obtenía por el solo valor de su inteligencia la promesa de una inmortalidad dichosa.

Pero todos estos modelos fueron tomados en su origen del mundo helenístico. Lo occidental como aporte es más débil que en otras expresiones del arte ya que solo se puede asignar a la tradición italiana la evolución del retrato funerario realista.

Los romanos "no tomaron del mundo greco-oriental sino formas vaciadas de su significación profunda utilizadas sobre todo con una intención de propaganda social. El éxito del mausoleo no se debe a la significación religiosa que le habían dado los griegos; heroicización y divinización no aparecen sino como una suprema consagración del éxito mundano y si las torres funerarias tuvieron tanto éxito es porque ellas eran la muestra más visible de la prosperidad de la familia".

"Los romanos encuentran en el S. II la necesidad de sacrificar gratuitamente a los muertos una riqueza muy apreciable. Un sentimiento análogo impulsó a los burgueses del siglo XIX a construir bóveda que testimonian más su orgullo que su piedad".

En el análisis de las obras argentinas se nos plantea el problema de su ubicación estilística.

Así comprobamos que aquellos monumentos más antiguos registrados presentan características arquitectónicas y escultóricas neoclásicas por lo que buscamos definir con precisión en qué consisten los caracteres neoclásicos, y cuál es su evolución histórica.

Para ello nos dirigimos a la "Storia dell'arte in Italia de 1785-1943" de Corrado Maltese quien determina perfectamente el alcance de ese movimiento en el territorio italiano y en esa época.

Dice "que es más bien la rigurosa pesquisa de un pasado que cada vez más aparecía por su contenido ético-político, fascinante y ejemplar". Era también, "su racionalidad, su fe implícita o explícita en las fuerzas humanas, en suma su concepción antropocéntrica del mundo.

También para Winckelmann, que es el máximo teórico del clasicismo, la belleza no era una entidad abstracta y sobrenatural y menos una convención arbitraria, sino un valor universal entendido como aspiración a la perfección.

"El contenido de racionalidad del movimiento neoclásico encontraba una correspondencia perfecta en la forma neoclásica. El dominio de la línea sobre el color era el dominio de la razón sobre el sentimiento, de la tranquilidad sobre el pathos, del control del ánimo sobre el abandono a la furia de las pasiones. El moverse nítido, exacto y simple de la línea sobre el plano para encerrar los límites de un cuerpo era la imagen de la claridad y la precisión intelectual. La línea no es de hecho el fruto de una sensación del ojo cuanto de una construcción de la mente".

En cuanto a la plástica, era su deber representar sobre todo al hombre, porque solo en éste, en su estado ideal, se da la suprema belleza corpórea.

De tal modo, el movimiento neoclásico experimenta dos exigencias fundamentales, que aparecen desde el principio: racionalidad y por otro lado socialismo, ya que es entendido como arte universal democrático colocado frente al barroco jesuítico interpretado como arte del oscurantismo religioso y al rococó que aparece principalmente en Francia, vinculado a una élite aristocrática contra lo que se está reaccionando.

Evidentemente sobre el neoclasicismo ha pasado luego toda la condena de las posturas artísticas anticlasicistas y de la corriente de pensamiento idealista con Croce y sus seguidores.

El neoclasicismo fue condenado así como el movimiento que careció de vitalidad creativa esencial porque se dirigió fundamentalmente hacia un preciso momento o época de la historia buscando los elementos de su léxico formal, como inspiración o fuente.

Estos juicios críticos implican la aplicación de un criterio formado "a priori" de tipo romántico, sin recordar que el romanticismo también es otra postura que en sus "revivals" de alguna manera se dirige hacia un pasado histórico que va a ser jerarquizado, en detrimento de otro.

En su análisis Maltese considera que "el neoclaci-

cismo maduró con todo su bagaje burgués de vinculaciones humanas y sociales: el arte como oratoria civil", "el pasado precristiano como modelo para imitar y las virtudes "civiles" (ateas o sustancialmente paganas) como contenido fundamental de ese pasado".

Pero esa concepción del pasado, propia del neoclasicismo, sería a lo largo de su evolución, su mayor obstáculo ya que el clasicismo se hace normativo y decreta el imperio dictatorial de la Academia y de la Antigüedad, quitándole vitalidad creadora.

Por otra parte su peculiar concepción de la Belleza también contiene los gérmenes de su destrucción y del romanticismo que lo sucedería.

La Belleza neoclásica se afirma sobre la idea principal de la exaltación del hombre y de su pensamiento ideal. Pero esta postura ya da paso a la valoración de la personalidad -concreción material del ideal humano- atisbándose embriones del individualismo romántico.

Así mismo la "universalidad" de lo Bello propuesto por el neoclasicismo se une a la realidad concreta de artistas de diversas nacionalidades que confluyen hacia Italia en búsqueda de las fuentes del estilo.

"En el mismo corazón cosmopolita del neoclasicismo se albergaba el comienzo de las reivindicaciones culturales nacionales, premisa del nuevo movimiento romántico que terminará por perfilarse con claridad".

Muy pronto las obras de la Antigüedad fueron llevadas a Paris porque se juzgaban indignas de una Roma oscurantista, albergue del Papado. Fue ese el momento en que la esencia misma del universalismo del estilo llegó a su fin.

El neoclasicismo había nacido de unas primeras reevocaciones arqueológicas y anticuarias, completando su ciclo a través de la severa moral y oratoria republicanas, el estilo "directorio" y agotándose en la monumentalidad del "Imperio".

En arquitectura se buscó exaltar la romanidad que surgía de ruinas y relieves, muy a menudo con exactitud pero generalmente acentuando cierto carácter escenográfico.

Los planteos son sobrios, descarnados de ornato, buscando la perfecta proporción (principalmente de la teoría Palladiana), con un neto trabajo de claroscuro conseguido por el avanzar y retroceder de planos simples, lisos.

Columnas y pilastras aparecen con escaso relieve. Las figuras humanas suelen aparecer pequeñas en proporción generalmente vinculadas con ruinas y sepulcros como si éstos "se convirtieran en el manifestarse tangible de la Historia".

Encontramos un racionalismo que domina la concepción general, el que no parece estar vinculado sólo con una determinada concepción ideológica sino probablemente también con condicionantes de tipo económico que los llevaron a esas creaciones de pura proporción y escasa decoración.

La escultura neoclásica está absolutamente ligada a la figura de Antonio Canova que fue determinante para su desarrollo.

Desde el punto de vista histórico el clasicismo en Italia toma características particulares.

El centro de difusión de la corriente neoclásica en ese país se establece en Milán que es la capital napoleónica y de allí se extiende hacia la Lombardía, el Vento y el centro de Italia "pero siempre va a tener para el italiano y principalmente para el romano, connotaciones de un arte de importación y extranjerizante" puesto que llega a Italia con los franceses y sus ideas revolucionarias pronto convertidas en sostenedoras del Imperio. Por ésto es que va a ser en Roma donde van a aparecer los indicios del movimiento romántico en Italia.

En Europa al comenzar el siglo se le pedía al arte que fuera no ya la manifestación de una belleza abstracta sino que fuera una expresión individual.

Pero éste también tendría un ulterior significado, el sentido de libertad civil o independencia nacional.

Así mismo se revalora el sentimiento, el poder de respuesta y reacción de un individuo frente a los impulsos exteriores y esta actitud va a resultar en una rebelión contra las academias y todas las imposiciones del imperialismo napoleónico que va a ser el sentimiento dominante en toda Europa.

Es en este momento cuando se va a considerar al arte como la más alta creación de la actividad humana puesto que es aquella que mejor expresa la subjetividad del individuo y sus sentimientos.

Otra idea típica del movimiento romántico es la de la sustancial unidad de todas las artes y consecuentemente de la posibilidad de fundirlas a todas.

Esta revaluación del individuo, su sentimiento privado y cívico, así como la peculiar actitud de los artistas europeos contra todo lo que significa imperio napoleónico concluyó en la revaloración del sentimiento religioso. Así aparecen los "nazarenos" y junto a ellos los "puristas" italianos que son los representantes de un verdadero romanticismo cristiano.

"El hecho es que en Italia, sede del Papado, el artista como difícilmente había podido hacerse absolutamente neoclásico en el sentido pleno de la palabra (en tanto comportaba sujeción al pensamiento francés en la forma, plástico y político) difícilmente habría podido hacerse plenamente romántico, y ésto era porque ésto habría obstaculizado el resurgimiento de una entera, concreta y terrena individualidad (frente al poder temporal del papado). El artista romántico italiano fue sobre todo ecléctico".

Romanticismo es así revaloración del sentimiento patriótico y religioso, unido a una exaltación lírica, de la expresión de lo emocional y de lo contradictorio.

De esa manera el romántico a la pirámide egipcia y al templo griego "símbolos de una sociedad esclavista",

contraponía la iglesia gótica que alude a lo cristiano y nacional.

Pero lo más importante es que las ideas que generan este movimiento van a llevar a una ampliación de horizonte de la Historia, que hace de ésta el único criterio de juicio. El romántico, al volcarse hacia el cristianismo, busca aquellos ejemplares de la cultura "romance" que se identifica con el Cristianismo como fuente de inspiración y justificación. Lo mismo sucede con el Gothic Revival" que en definitiva habrá de apoyarse en la arqueología así como lo hiciera el neoclasicismo.

Podemos notar así un gran despliegue histórico que se expresará precisamente en el eclecticismo; "como tesis de la validez de toda experiencia individual y emocional".

Para la arquitectura el eclecticismo es la forma natural romántica. Aparecen cárceles medievales, iglesias góticas, cafés de estilo morisco.

"Mezclar en un mismo edificio elementos de varios estilos era una aplicación subjetiva del principio de la individualidad, entrando perfectamente dentro de los límites de la creatividad romántica".

Junto a estos ingredientes, el retorno a la Naturaleza aparece como un "leit motiv" de la creatividad romántica; ésto en arquitectura significaba el gusto por el jardín espontáneo a la manera inglesa cuya característica es la renovación de puntos de sorpresa en su recorrido, contra la solución del jardín geométrico cuyos puntos de vista se resuelven generalmente como amplias perspectivas previsibles y racionales.

Todo esto se combina en arquitectura con un sentimiento de ésta, planteada como efímera y principalmente, mutante, cuyos acentos están puestos en su carácter evolutivo, en detrimento de lo puramente estructural.

La arquitectura atestigua una presencia simultánea de los sentimientos, la Historia, las épocas y

los estilos que era la esencia misma y casi la forma sin forma de la concepción arquitectónica, romántica. El dilema del arquitecto romántico será la tensión entre la técnica y la fantasía."

"De neomedievalismo se puede hablar sólo hasta que la conciencia romántica adquiriera en Italia conciencia plena de sí misma a través del eclecticismo."

"De aquí es bien comprensible que un propio "Gothic Revival" no encontrara en Italia sino escasa fortuna cuando se piensa en el carácter extranjerizante que este tenía forzosamente que asumir en la tierra de la Antigüedad Clásica y del Renacimiento y justamente en un momento en que se ponía cada vez mayor fuerza en el problema del carácter nacional de la arquitectura."

La escultura romántica en Italia no es comprensible sin poner de manifiesto sus vinculaciones con la pintura.

Será propio del estilo romántico, no solo la eliminación del dibujo sino principalmente su "acabado", no solo la incorporación de un cromatismo plástico, sino la búsqueda de una mayor vivacidad y de un acento "verdadero", natural, comprendido no solo desde un punto de vista objetivo sino también desde un punto de vista subjetivo.

La búsqueda de la "verdad" tiene un papel importante durante el romanticismo, pero solamente a partir de la segunda mitad del Siglo XIX esta búsqueda se hará sistemática y fundamento de la expresión en arte, tomando plena conciencia de sí misma y haciéndose meta exclusiva. Estaremos entonces en el realismo.

El romanticismo, en cambio tratará por encima de todo de concretar el "color" en detrimento de la línea.

"Para conseguir ese color, se buscaba evitar los paños de pliegues rígidos, en haces, retorcidos u ondeados y prefiere las carnes torneadas y sólidas densificando las sombras en zonas bien definidas y vecinas a los contornos. Se buscaba hacer apenas perceptibles, (aunque netos) los pasajes de un plano a otro a través de sombras suaves y sutiles que se van

concatenando y fundiendo las unas a las otras según un dibujo continuo y sinuoso".

La búsqueda de lo tangible y material en un Bartolini, por ejemplo en la vivacidad de la carne, en el girar de todo el modelado, en el articularse de la figura en el espacio, de un modo que hubiera sido inconcebible para Canova por ejemplo, quien dispone generalmente sus figuras en un plano frontal (Hércules y Lica) y en un gran abanico de fuerzas.

Bartolini prefiere los movimientos flotantes y rotantes en el espacio con líneas de fuerza que se expanden en todas direcciones.

"En la tumba de la Condesa Sofía Zamojska (Santa Croce - Florencia) aparece el "color" en el sentido del "quattrocento" toscano que para esta ocasión está realizado con multiplicidad de trabajos en las superficies. Por ejemplo la manta estrellada que cubre las piernas de la difunta, desordenada, concebida más como podría hacerlo un gran pintor o un poeta".

En la segunda mitad del siglo XIX comienza en Europa un movimiento de reacción ante el romanticismo cuyas connotaciones artísticas van acompañadas muy principalmente por una nueva postura en lo económico-social.

Este movimiento que Hauser cree ver nacer en el proletariado como impulso esencial, se llamará "realismo" en Francia tal como lo concibió Champfleury o Castagnary; en cambio en Italia se conoce como "verismo".

Este movimiento que nace de la "revolución de la macchia" fue un acontecimiento italiano que involucra no solo la técnica y las formas, sino también los temas y las vinculaciones humanas del artista frente a las cosas. Significa no solo el fin de la línea y de la academia, sino también de la temática religiosa "en cuanto susceptible de constituir obra de arte". Significa la confianza y la afirmación de la posibilidad del

hombre de lograr conocer el mundo en un puro conocimiento objetivo, por medio de la observación directa y la experiencia.

Esto conducirá necesariamente a la actividad artística por un lado, por el camino de la oratoria y por el otro, por el del virtuosismo y subjetivismo romántico "poniéndose el acento ya en el "verismo de los temas" como en el "verismo de la visión".

Esta transformación de la estética siguió el mismo camino tanto para la pintura como para la escultura, aunque esta última evoluciona a un ritmo más lento.

"En lo concerniente a las formas, como la "macchia" eliminó el dibujo académico, así el modelado vibrante sustituyó las superficies lisas y torneadas, transformándolas en superficies escabrosas, buscando reflejar la luz de mil maneras diferentes, evitando todo residuo de límite ideal de los cuerpos. Los volúmenes fueron así construídos no ya siguiendo un dibujo o un contorno aunque fuese imaginario, sino enteramente por medio de los contrastes y las diversas calidades de luces y sombras". Esta revolución tuvo lugar del 77 en adelante, con las primeras obras de Vincenzo Gemito y Medardo Rosso.

Hacia fines del siglo entra en crisis el principio de "verdad", movimientos idealistas se desarrollan en varios países europeos. El Simbolismo aparece en Italia en la obra de Previati y Segantini y va invadiendo tanto arquitectura como artes aplicadas.

"Se trataba de un simbolismo que unía las formas extremas del movimiento prerrafaelita inglés (Beardsley) con las sugerencias de la pintura japonesa, que se relacionaba más o menos con las teorías estéticas del Einfühlung y al mismo tiempo se adueñaba del alegorismo neorenacentista tomado de las obras de Giorgione o de Miguel Angel, así como lanzaba un puente al expresionismo nórdico (Munch y la Secession de Munich) y otro al

neohelenismo del Altar de la Patria, y divulgando y desarrollando aquel estilo que ha tomado el nombre de "liberty" o de "Art-Nouveau" culminará por fin en la Secesión Vienesa, ésto es en el arte de Klimt y en el Jugendstil".

En la escultura de esta época el contorno vuelve a cobrar valor autónomo gracias al juego rítmico de la línea.

El material típico de este época será el granito, "buscándose restablecer la forma cerrada y el efecto monumental".

Se hace importante entonces la relación que se establece entre la escultura y su base, por lo general se busca que ambas sean del mismo material, porque en definitiva la idea determinante era que la forma debía brotar de la misma masa de la materia, debía ser su concreción.

Desde la base las esculturas reciben un movimiento ondulante, germinativo, de crecimiento que nace en su parte inferior y que es la fuerza que parece sustentar, estructurar el monumento que hincra sus raíces en el suelo. Estamos frente a un símbolo estructural.

Las superficies son fluidas, simples, sintéticas, adherentes, casi acuosas.

Otra característica de esta tendencia es la repetición rítmica de un motivo que marca una cadencia casi musical y sirve como conductor en el desarrollo de las formas.

Los temas cambian fundamentalmente y pasan a segundo término, cobrando máxima importancia los valores plásticos por sí mismos. Muy distintas son estas obras de las impresionistas dominadas por el toque rápido, la luz rompiéndose en las superficies y desintegrando las formas mientras el movimiento era meta principal. "El contenido y la forma de la Estatuaría Impresionista se esfuerzan por unirse con lo circundante".

La plástica art-nouveau por el contrario se centró sobre los valores estéticos y el poder sugestivo intrínseco de la línea.

De lo antes visto sacamos como conclusión que los ejemplos anotados en el Río de la Plata corresponden a su gran mayoría a los tipos iconográficos ya establecidos desde la Antigüedad en tanto soluciones de partido. Así es común encontrarse frente a la simple losa que indica la tumba, su expansión a manera de túmulo, evidentemente relacionado con el altar clásico, la bóveda, el mausoleo, los edículos, las placas y coronas conmemorativas y la estela que adoptará formas más o menos desarrolladas según la jerarquización de la tumba.

Por ésto se nos hizo evidente la dependencia de las soluciones argentinas de aquéllas anotadas en Europa, principalmente en Italia y sobre todo en época de influencia del estilo neoclásico y romántico.

Sistematizando el material observado según su cronología hemos podido clasificarla en obras que corresponden a la época de Rosas, cuyas fechas oscilan entre 1830 y 1850 aproximadamente.

En este momento es evidente la influencia de la cultura inglesa en Buenos Aires.

Las tumbas con simples losas sobre el suelo atestiguan modos de enterramiento típicos británicos, lo mismo que la distribución de estas entre jardines, características que se han registrado muy similares en la zona inglesa del cementerio de Staglieno en Génova.

Allí también se han registrado las soluciones iconográficas encontradas en el Plata. Cruces cubiertas con guirnaldas, cintas o flores que acompañan generalmente como única decoración la lápida, con la inscripción.

Muy semejantes son los ejemplares argentinos de

Secretaría de
Ciencia y Tecnología

la época. También aparecen textos y apellidos de familias inglesas y aunque los pocos autores identificables: Sourisseau, Duteil, Jaillard, han sido franceses, según se hace evidente por sus apellidos, ha privado en esta sociedad la influencia de una cultura sajona que fue públicamente sostenida y afirmada por el mismo Rosas.

No fue ajena a esta influencia el hecho de la presencia de oficiales ingleses que tomaran parte durante las invasiones y que se afincaron en el país, especialmente en la provincia de San Juan, zona en la que fueron internados.

Este dato nos llevó a investigar en el cementerio de dicha ciudad donde nos encontramos con el hecho de que la mayoría de las tumbas o losas de esa época han sido removidas de su lugar sin cuidarse su posterior destino.

Fue poco y anónimo lo que se encontró, quedando como excepción una sola obra de B.M. lapidero un poco posterior a la época que nos ocupa.

Como síntesis de la época de Rosas podemos afirmar que Buenos Aires carece de importancia cultural. Los elementos intelectuales están en el exilio: Montevideo cobra mayor importancia como centro artístico, cosa evidente al observarse los túmulos y placas de mármol que corresponden a esa época. Obras que si bien no aspiran a ser obras de arte, son la expresión de un artesanado solvente y de un público más exigente.

Otro centro que está a la vanguardia respecto de Buenos Aires, es Paraná. Allí Urquiza promueve la llegada de artistas principalmente italianos y da un impulso importante a lo artístico y cultural.

Junto con estos hechos concretos se agrega la importante influencia que va a tener Italia en los grupos patriotas a partir de la personalidad de Manzzini y su postura de libertador republicano de un país oprimido por fuerzas extranjeras y reaccionarias.

Aparece la "Joven Argentina" como un eco de la "Joven Italia", Echeverría y toda la juventud romántica mira hacia Italia primero políticamente, más tarde su influencia alcanzará a lo artístico. Se importarán sus formas, sus estilos, su peculiar interpretación del neoclasicismo y su romanticismo ecléctico teñido de Antigüedad.

Posterior a 1850, coincidiendo con el período de la organización nacional, comienza la llegada de los primeros grupos numerosos de inmigrantes a nuestro país. Estos, principalmente italianos, son primero asignados a diversas localidades del interior donde inician su labor. A partir de 1880 comienza un cambio en la política de inmigración. Los extranjeros eligen libremente su lugar de asentamiento y aparecen en las ciudades ocupándose de oficios y artesanías como lo demuestran documentos y recortes periodísticos de la época.

Se produce entonces el fenómeno de ascensión a la burguesía de esas masas inmigrantes primordialmente italianas, que traen consigo toda la carga de supuestos culturales y tradicionales propios de su país y de su idiosincracia.

Es la época de las construcciones de las bóvedas y monumentos funerarios importantes. Es evidente que esa burguesía se afirma socialmente expresando de una manera grandilocuente su homenaje a los muertos el cual en la mayoría de los casos no reviste -según hemos podido comprobar- un carácter religioso puro sino más bien es afirmación de una potencia económica.

El hecho de que la mayoría de los monumentos se construyan entre 1880 y 1910 explica el estilo imperante en los mismos.

La plástica romántica italiana toma el principal lugar, desplazando una plástica neoclasicista que dominaba con anterioridad en el período siguiente a caseros de gran predominio del pensamiento francés.

El repertorio romántico con sus diferentes

variantes aparece tanto en lo arquitectónico, como lo escultórico. En arquitectura se mezclan los estilos: junto a lo egipcio, encontramos el arco ojival o la fusión de elementos de diversos períodos históricos conglomerados. En escultura se plantean masas que niegan su peso material a través de fuerzas en fuga. La retórica y el contenido literario justifican los temas y los grupos. La luz juega como un elemento dramático, las líneas tan netas durante el neoclasicismo se diluyen y las masas buscan "calor" en el claroscuro y en las diversas texturas "verdaderas" que encontramos permanentemente.

Observando atentamente las firmas de los autores se nos hace evidente el prestigio enorme que tuvo Italia para la sociedad argentina de fines de siglo. Las "artes" son italianas. A Italia se dirigen nuestros jóvenes artistas a estudiar. Italianos son los maestros que llegan rodeados de una aureola de prestigio de la que suelen hacerse eco los periódicos.

Esta jerarquización se produce muy probablemente porque la masa de comitentes es también italiana y porque al romanticismo declinante de fin de siglo le eran caras las ideas de un Garibaldi, quien signa toda una epopeya de liberación que para los espíritus de la época era el espejo y la meta de sus aspiraciones.

Todo hizo, así, de Italia el foco de la cultura que recibía nuestro país. Recién muy a finales del siglo, o más bien ya iniciado el siglo XX París se convierte en meta de las aspiraciones de una élite aristocrática argentina.

Pocas obras nos llegan de allí y ya pertenecientes al art-nouveau en su variante francesa o belga. Esos ritmos fluidos acaracolados, de línea sinuosa y de forma deshecha no fueron aceptados con calor por Italia. Allí su "floreale" se hace más contenido en el plano, siempre más limitado en sus formas apuntando ya casi al cubismo de la "Secession" vienesa. Solo Bistolfi nos ha enviado unas obras de entonces, y es producción menor que no marca rumbo para nuestra plástica.

Por la pervivencia de motivos y sobre todo del espíritu que inspiró a las obras, afirmamos que a partir de principios de siglo se fijan tipos que en el arte funerario ya no evolucionarán. El verismo, el modernismo aparecen sólo como excepciones que no hacen sino confirmar la regla de un romanticismo que quedó fijado por ser tal vez el estilo que mejor exprese el estado de ánimo del que se aproxima con su homenaje a su muerto, o porque correspondió a la época en que saliendo los enterramientos de "lo sacro" de las iglesias dio lugar a la creación de los grandes cementerios monumentales, liberales, retóricos, ostentosos que sirvieron para mostrar una sociedad poco religiosa.

Las crisis económicas de post-guerra (1914-18) que producen la crisis de la economía y la ruptura de dicha continuidad en Europa dando comienzo así realmente al Siglo XX, no afecta a la Argentina la que solo hacia el año 1930 siente la crisis de la economía liberal que afecta a los Estados Unidos de Norteamérica.

Recién entonces se puede hablar de un cambio de actitud en el arte funerario.

La bóveda ya no es una exigencia social externa, se transforma en un volumen de planos sintéticos cuya determinante fundamental ha sido la función.

De la estatuaria retórica solo quedarán como recuerdo las pequeñas placas conmemorativas de bronce que recogen todavía los tipos románticos y bustos retratos que nos muestran cómo se trata de un arte que ha perdido su vitalidad creadora.

BIBLIOGRAFIA

- Hauser, Arnold: *"Historia social de la Literatura y el Arte"*. Ed. Guadarrama. Madrid.
- Hayes, Carlton J.H.: *"Historia política y cultural de la Europa Moderna"*. Ed. Juventud. Barcelona. (1953)
- Levene, Ricardo y Levene, Ricardo (h): *"Historia*

- Argentina y Americana*". Allone Hnos. Argentina (1970)
- Levene, Gustavo: *"Historia ilustrada de la Argentina"*. Fabril Editora. Buenos Aires. (1963)
- Maltese, Corrado: *"Storia dell'arte in Italia 1785-1943"* Einaudi. Torino. (1970)
- Picard, Gilbert-Charles: *"L'art romain"*. P.U.F. París (1962)
- Hus, Alain: *"Los etruscos"*. Fondo Cultura Económico. México. Bs.As. (1966)
- Zachietzschmann, Willy: *"Etrusques. Rome"*. Payot. París.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio: *"Roma, el fin del arte antiguo"* Aguilar. Madrid (1970)
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio: *"Roma, centro del poder"*. Aguilar. Madrid. (1970)
- Malamani, Vittorio: *"Canova"*. Ulrico Hoepli. Milano.
- Tschudi Madsen S.: *"Art Nouveau"* Guadarrama, Madrid. (1967)
- Pevsner Nikolaus: *"Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño"*. Editorial Gili S.A. Barcelona (1969)
- Cassou, Langui, Pevsner: *"Génesis del siglo XX"*. Salvat. Barcelona (1963)
- Pijoan, Jose: *"Summa Artis"* Espasa Calpe. Madrid. Vol. IV y V (1945)
- Bosch, Beatriz: *"Urquiza y su tiempo"*. Editorial EUDEBA. Bs.As. (1971)
- Moholy, Nagy: *"La nueva visión y reseña de un artista"* Editorial Infinito. Bs.As. (1963)
- Schlmeyr, Hans: *"Epocas y estilos artisticos"*
- Huyghe, René: *"El arte y el hombre"*. Ed. Larousse. París. (1967)
- Stevens Curl, James: *"A celebration of Deaf"* Constable London 1980.
- Otto, Walter F: *"Los dioses de Grecia"*. Buenos Aires Aires (1973)
- Censo General de Poblacion, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires. Argentina. Bs.As. Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco. (1910)

Guiomer V. Pereyra Olazábal de Urgell

GUIOMAR V. PEREYRA OLAZABAL DE URGELL - Licenciada en Historia de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad nacional de Buenos Aires. Ayudante en la cátedra de Historia medieval de la Facultad de Filosofía y Letras y Profesora adjunta de Historia de las Artes plásticas en la Facultad de Bellas Artes. Secretaria del Instituto de Historia del Arte argentino y americano. Directora del Museo municipal de Arte hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco".



facultad de
bellas artes

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IHAAA

LA ARQUITECTURA Y LOS MODOS DE VIVIR DE LA SOCIEDAD PORTEÑA A FINES DEL SIGLO XIX

Sila arquitectura -como dice Ortega y Gasset- está relacionada a la circunstancia que vive el hombre, la única forma de aprehender la arquitectura de los grandes palacios edificados a fines de siglo, ha de ser comprender la visión particular que condicionó los modos de vida de la clase conservadora, sujeta a los principios del liberalismo y a las formas europeas.

El mundo atravesaba por un momento de gran desarrollo en la economía y en la técnica, habiéndose establecido las bases de una división del trabajo. Cuando buscaba integrarse a los nuevos sistemas universales vigentes, la élite argentina trató de que el país ocupase en el mundo, un lugar destacado como productor y exportador de materia prima. De ahí nace la necesidad del capital extranjero que provea los recursos necesarios al desarrollo de la infraestructura.

De esta adaptación del país se origina un proceso que terminará cambiando las estructuras políticas, económicas y también sociales. Pero hasta tanto ese cambio se establezca, se atraviesa por un período crítico de transición.

A esta mentalidad y a este cambio ha de responder la arquitectura que sufre un fenómeno semejante y se desintegra, dando origen a distintos "revivals", perdiendo así su sentido expresivo y utilitario e integrándose en un eclecticismo. Se encausa así en un proceso de europeización que pretende reemplazar la tradición hispánica por la francesa.

En cierto sentido, la historia de la arquitectura en el siglo del progreso es la secuencia del desencuentro con su misión cultural, de la desinteligencia de las técnicas y de los estilos, de la subestimación de los

fines en beneficio de los medios". (1)

Ese desencuentro se produce en la Argentina ya a mediados de siglo, cuando deja atrás su arquitectura tradicional ingenua pero auténtica. Ahora, "las formas se tornan expresivas de valores ajenos a la obra arquitectónica...La asociación con Europa se adopta en particular, a fin de sugerir poder a través de la monumentalidad; prestigio, a través del estilo; respaldo, a través del alarde de los recursos; cambio, a través del rechazo de la tradición hispana". (2)

El uso de la arquitectura francesa, y en particular borbónica, llegó a ser casi epidémico en Buenos Aires, especialmente en el barrio norte, cuyo "tono de distinción" fue bien representativo del poder de la burguesía y de la riqueza obtenida con el desarrollo agropecuario del país, único capaz de solventar tan costosas residencias.

Esta elección por las formas borbónicas a principios de siglo, es sin embargo, considerada por el arquitecto Mario J. Buschiazzo (3) como una reacción positiva, ya que las formas de los Luises resultan ser más moderadas e incluso más depuradas que otros historicismos anteriores. No hay que olvidar que hasta comenzar el siglo, nuestros arquitectos se formaban en academias extranjeras donde se enseñaba el eclecticismo académico e historicista que luego aplicaban en Buenos Aires aunque las condiciones sociales eran totalmente diferente a aquéllas. Nuestra Escuela de Arquitectura se creó en 1901.

El material con que se construyeron los suntuosos palacios de comienzos del siglo XX, era todo importado, la mayor parte de las veces hasta las paredes de piedra o de ladrillo, material este último que llegaba como lastre necesario para la navegación. En la mano de obra trabajaban criollos, pero en cuanto a la decoración de los palacios, muchos muebles que debían integrarse a la arquitectura, eran fabricados en Europa y trasladados al país, cuando no era posible hacer venir a los artistas o artesanos que los confeccionaban. Los pisos

de roble se traían de Eslavonia; los herrajes, la broncería y pizarras, de Francia; los suntuosos mármoles y mosaicos, de Italia.

Así creció una arquitectura completamente divorciada de la tradición, de ahí también la falta de funcionalidad de las formas.

También fue seguido el ejemplo francés de renovación y modernización de las principales ciudades de Francia. El intendente Torcuato de Alvear, se inspiró en la estructuración de París realizada por el barón Haussmann, intendente de Luis Napoleón Bonaparte, para ejecutar en Buenos Aires obras de urbanismo. Es cuando nace la Avenida de Mayo (1889) que será seguida más tarde por la diagonal Roque Sáenz Peña (1912). Es por ese tiempo también, que las principales familias de la burguesía argentina se trasladan "hacia el norte y ocupan los antiguos suburbios de la Recoleta, el Socorro, San Nicolás y Retiro". (4)

Pero, al dejar la zona sur -el barrio más distinguido hasta entonces- la élite debe urbanizar extensas zonas no habitadas o mal habitadas. Sin embargo, los nuevos ricos no buscan respetar el trazado regular de la colonia, al contrario, desean construir calles de tipo parisiense, a imitación de los antiguos "faubourgs" que fueron consecuencia de una época medieval que la Argentina no conoció. Nacen así las plazuelas y plazas del barrio norte y la histórica Plaza San Martín va a comenzar a ser el centro de los nuevos modos de vida.

Las antiguas mansiones de la calle Florida se van despoblando y se transforman poco a poco en casas comerciales o de alquiler. Es la calle de las modas a la europea, de las librerías extranjeras, de las fotografías de moda y de las suntuosas joyerías.

También se irán concentrando allí las actividades artísticas. La élite pasea por Florida, la prefiere a la Avenida de Mayo concurrida sobre todo por españoles; pero la más distinguida es la Avenida Alvear que ya desde 1885 comienza a ser buscada para levantar en ella las

grandes mansiones que siguen la línea de JACQUES ANGE GABRIEL, el gran arquitecto clasicista francés de la época de Luis XV y Luis XVI.

De esta manera las grandes rentas obtenidas de la actividad agropecuaria se invierten en gastos suntuarios.

Sarmiento en "El censor" del 21 de enero de 1886, censura a los "ganaderos ricos muy ricos" su poca iniciativa y su falta de interés en la exportación de carnes en condiciones frigoríficas que podrían asegurarle gran prosperidad comercial. "Nuestros hacendados -dice- no entienden jota del asunto y prefieren hacerse un palacio en la Avenida Alvear antes que meterse en negocios que los llenarán de aflicciones".

En "El DIARIO" de Lainez del 19 de marzo de 1890, se lee una crítica tan severa al entonces presidente de la Nación, doctor Juárez Celman, que es oportuno cono- cerla. (5)

Si bien desde el punto de vista cultural, no todos los representantes de la nueva élite deben ser juzgados con la misma severidad, no es menos cierto que algunos de los más representativos, se sentían desconcertados ante tantas cosas importadas -obtenidas con el asesoramiento de arquitectos, escultores, artesanos y artistas en general- que poblaban sus lujosas mansiones y que no todos sabían valorar.

EL BARRIO Y LA MANZANA

El lugar elegido para levantar la mansión de la familia PAZ es uno de los más admirados de Buenos Aires. Contribuye a darle realce la plaza "San Martín", conocida antaño como "Plaza del Retiro", cuando su extensión era mucho mayor pues llegaba hasta Leandro N. Alem.

Esta plaza había tenido una compleja historia y se le había cambiado varias veces el nombre. Después de 1807 se la llamó "Campo de Gloria" en honor a los defensores

de Buenos Aires en la Segunda Invasión Inglesa; en 1823 se la nombró "Campo de Marte" aludiendo al cuartel que se edificó sobre la calle Arenales. Recién al cumplirse el centenario del nacimiento del General San Martín en 1878, se la designó con este nombre, aunque ya en 1862 había quedado inaugurado el monumento al héroe, realizado por el escultor francés LUIS JOSE DAUMAS.

Retrocediendo en el tiempo, la plaza había sido sede de un "Mercado de negros" explotado por Inglaterra a concesión de España. También fue habilitada como plaza de toros hasta 1819 en que se prohibieron las corridas de toros.

Desde el siglo XVII se habían instalado en ella cuarteles para distintos regimientos, pero sin duda el de mayor significación fue el de "Granaderos a Caballo" que, después de 1812, organizaba el entonces coronel San Martín. Poco después éste se fue transformando en la Escuela de Caballería cuyos jefes y soldados habrían de tener tanta significación en la Independencia.

Por eso el 28 de mayo de 1880 fue a esta plaza a la que le cupo el honor de presidir al pie de su monumento, uno de los actos más grandiosos y emocionantes de su tiempo con motivo de la llegada de los restos del General San Martín.

En 1881 había sido creado, también en esta plaza, dentro del recinto que ocupaba el cuartel del Regimiento I de Artillería, el actual "Círculo Militar", el que después de ocupar diferentes sedes se establecerá en 1939 en el Palacio Paz.

Desde 1887, la plaza se había ido embelleciendo con jardines y plantas ornamentales, incluso con una gruta que se construyó bajo la intendencia de Torcuato de Alvear.

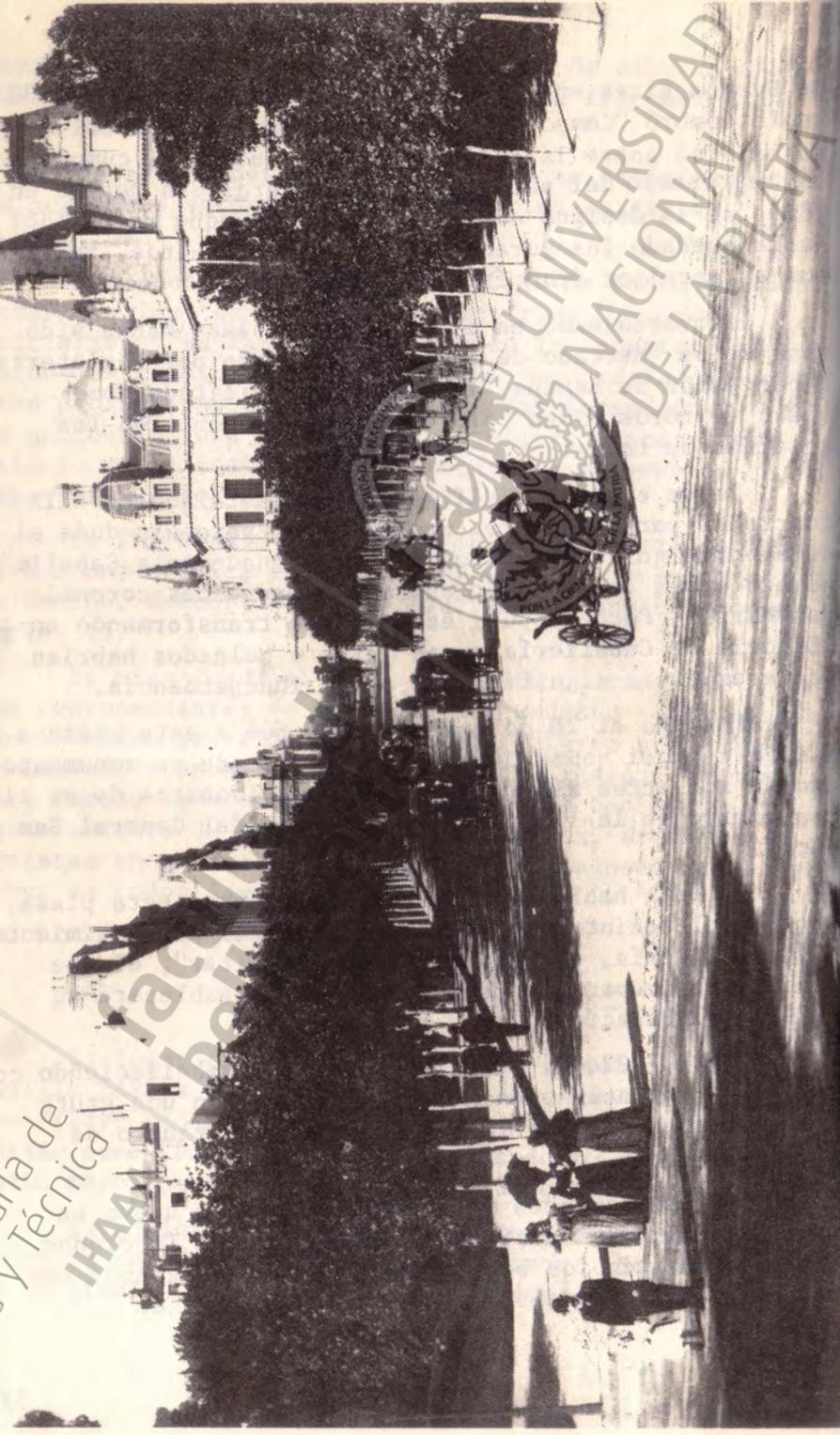
Por ese entonces se advierte un ritmo nuevo en la actividad porteña. Ya se ha federalizado la ciudad y se han anexado los barrios de Flores y Belgrano; hay una aceleración en el proceso constructivo y de

Secretaría de
Ciencia y Técnica

IHAA

Facultad de

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



urbanización.

Por otra parte, con la gran ola de inmigrantes entran muchos artistas; todo contribuyó a un mayor movimiento artístico que hizo del año 1888 el punto de partida en el que no estuvieron ajenos la plaza San Martín y sus alrededores.

Los cuarteles habían desaparecido en 1891 y ahora aparecía en ese lugar una construcción de hierro, vidrio y mayólica que había sido el "Pabellón Argentino" en la Exposición de 1889 en París, después de la cual fue desarmado y trasladado a Buenos Aires.

Cuando en 1898 se realizó la gran Exposición Nacional en la cual se mostraba la producción de los diversos ramos del comercio y de la industria, se cercó la Plaza San Martín con entradas por Florida y por Esmeralda y se habilitó en el Pabellón Argentino, la sección de Bellas Artes con unas doscientas obras de arte.

No hay duda de que la más atractiva de las exposiciones fue la que tuvo lugar en 1910 con motivo del Certamen Internacional que formaba parte de los festejos en celebración del Centenario de la Revolución. "Con su exterior abigarrado y lo intrincado de sus pináculos, cúpulas y torrecillas, más el revuelo aún de las alegorías que lo coronaban, el Pabellón Argentino -dice Francisco Palomar- ofrecía un aspecto asaz vistoso y alborozado, con aire permanente de fiesta. Era a diario una nota colorida y alegre en las barrancas del Retiro... Cuatro meses estuvo abierta la exposición, que funcionó diariamente desde las nueve de la mañana hasta las siete de la tarde. Los miércoles y los viernes declaráronse días de moda y entonces las salas permanecían abiertas hasta las doce de la noche... se hacían en el recinto de la muestra, actos de concierto." (6)

La participación del país en un certamen tan importante y la necesidad de anexos para dar cabida a las dos mil trescientas obras expuestas, aceleró el

proceso de creación de un Salón Nacional que se inauguró al año siguiente y cuyo asiento fue el viejo edificio de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Estaba situado frente al Pabellón Argentino, donde se encuentran las calles Maipú y la prolongación de Arenales.

También por encargo de la Comisión Central del Centenario, se procedió a hacer modificaciones en el monumento al Gral. San Martín que ocupaba el centro de la plaza. Se reformó su planta, colocándole un nuevo basamento y se le adosaron grupos alegóricos y bajorrelieves con motivos del Ejército de los Andes. Su autor fue el artista alemán Germán Eberlein.

Ya desde fines del siglo comienza a embellecerse el lugar con la construcción de grandes mansiones que se ubican alrededor de la plaza.

Sobre Arenales entre Esmeralda y Basavilbaso, el arquitecto noruego Alejandro Christophersen -la personalidad de la época- construyó en 1909 para Mercedes Castellanos de Anchorena lo que es hoy la actual Cancillería.

Atravesando la calle Basavilbaso, también sobre Arenales, se levantaba desde el año anterior, la residencia ya desaparecida de Inés Ortiz Basualdo, construida por el arquitecto Julio Dormal.

Otra mansión de la familia Anchorena lindaba con éstas, pero fue demolida con anterioridad.

Desde la última década del siglo aparecía un sólido caserón edificado para la familia de Pereyra Iraola por el arquitecto Ernesto Bunge, en la esquina de la misma Arenales en su intersección con Esmeralda y que fuera demolida en 1968.

Frente a ella en el terreno delimitado por Arenales, Esmeralda, Sargento Cabral y Suipacha estaba lo que se conocía como la quinta Christophersen y hacia Santa Fe se levantaba un edificio moderno que pertenecía a José León Ocampo y que debió desaparecer en 1908 cuando se ensanchó la calle Santa Fe.

Hacia el este, en el terreno triangular que enfrenta

al Palacio Paz sobre la calle Maipú, se levantaba el palacio de la familia de del Viso. Luego se edificó allí la residencia de Anselmo Lastra que actualmente es la sede de la Dirección Nacional de Turismo.

En Charcas al 634 estaba la casa de Rafael Obligado donde nació hacia 1893 el "Ateneo" literario y artístico, cuyas exposiciones fueron las primeras manifestaciones colectivas del arte nacional.

Desde 1909 el doctor Juan José Romero ocupaba el N° 658 de la misma calle y muy cerca se destacaba la torre muy ornamentada y el alto minarete del palacete de Ignacio Sánchez que ocupaba la esquina de Charcas y Florida. Haciendo cruz con él, en el 999 de Florida, el arquitecto Carlos Altgelt había edificado la mansión de Ernesto Tornquist.

En adelante, hacia el 1000 de Florida cuando todavía no se había construido el Plaza Hotel (1907 a 1915) ni el edificio Kavanagh (1940), esos terrenos estaban ocupados por negocios poco gratos que eran, según Llanes, sobre Charcas el corralón de carros y depósito de leña de José Chiezza, que desaparece en 1907 al comenzar las obras del Plaza Hotel, y sobre Florida la panadería de Lorenzo Valerga, la caballeriza San Martín de Maggiolo y Cía, la herrería de Lorenzo Montaldo, el depósito de forrajes y la herrería de Ramovecchio.

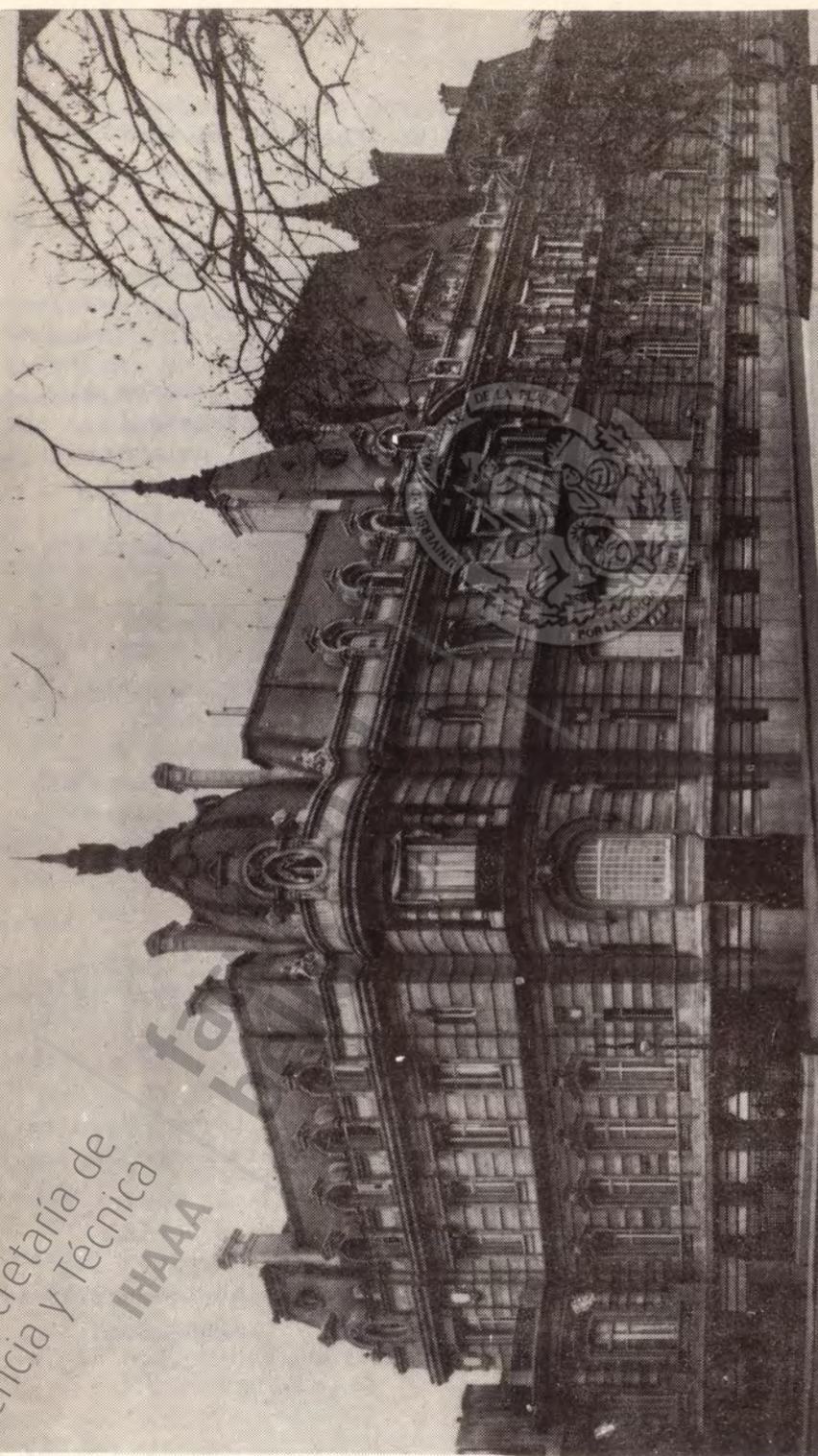
La plaza San Martín pronunciaba su bajada a la altura de Florida y Arenales; entonces existía un pasaje que salía en diagonal sobre Maipú y sobre Juncal: era el Pasaje Falucho que desaparecerá en 1932/33 con los trabajos de la explanada que baja hacia Retiro.

La estatua de Falucho, obra de Lucio Correa Morales, que se inauguró en 1897 ocupaba la plazoleta donde hoy está la de Esteban Echeverría.

Ya desde los primeros años del siglo se habían colocado en todo el sector de la Plaza San Martín y las actuales plazoletas frente al palacio Paz, obras escultóricas muy significativas como "Sagunto" de Agustín Querol, grupo en mármol que fue retirado con motivo de la apertura de la calle Maipú.

Secretaría de
Ciencia y Técnica

IHAAA



El grupo "Los primeros fríos", obra del escultor español Miguel Blay y Fabrega, fue trasladado al Jardín Botánico.

Aún permanecen allí, el grupo escultórico de Luis Enrique Cordier, francés, "La duda" y dos broncees donados por la familia Paz a la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires: "El niño y la gallina" de Nicolás Gulli, italiano, que se destaca frente a la fachada principal del palacio y L'Acquaiolo" de Vicente Gemito, también italiano, sobre la calle Esmeralda.

Estos dos últimos habían de ocupar su lugar en el Palacio, sobre el jardín de la calle Charcas.

NOTAS

- La Arquitectura y La Sociedad Porteña a fines del Siglo XIX: De un trabajo inédito sobre *El Palacio Paz*, 1973.
- (1) y (2) Ortiz Federico F. y otros: *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Editorial Sudamericana Buenos Aires, 1968, p.31, 1ºc y p. 35, 2ºc.
 - (3) Buschiazzo, Mario J.: *La arquitectura en la República Argentina. 1810-1930* Mac Gaul, Buenos Aires, 1971, p. 43
 - (4) Matamoro Blas: *La casa porteña*. Centro Editor de América Latina, S.A. 1971. p.43, 1ºc.
 - (5) Ver página (la que corresponda) de este Boletín (en la sección documentos)
 - (6) Palomar Francisco A: *Primeros salones de arte en Buenos Aires*. Buenos Aires, 1972 (A.G.N. Sala 7, C.6; A.4; Carpeta 49) p. 107

Ebe Julia Peñalver

EBE JULIA PEÑALVER - Licenciada en Historia de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la

universidad nacional de Buenos Aires. Jefe de Trabajos prácticos en el Instituto de Investigación "Julio Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras, y Jefe de Trabajos prácticos en la Facultad de Bellas Artes. Miembro del Instituto de Historia del Arte argentino y americano.



facultad de
bellas artes

Secretaría de
Ciencia y Técnica

IHAAA

SOBRE GEORGE SEGAL

George Segal nació el 26 de noviembre de 1924 en New York y en 1940 se traslada con su familia -de origen judío- a South Brunswick, New Jersey. Estudia en el Pratt Institute of Design, Brooklyn, New York entre 1947-1948, y en la New York University entre 1948-1949. Entre 1961-1963 gana el grado de M.F.A. (Maestro en Bellas Artes) de la Rutgers University y luego en 1970 esta universidad le otorga el de Doctor Honoris-causa.

En el período 1949-1958 la actividad desarrollada por Segal es abundante y variada: a un tiempo que trabaja la granja de pollos de su familia, instalada a un lado de la ruta, en South Brunswick, y ejerce la docencia como profesor de inglés y de artes, se dedica a la pintura.

Al final de este período, en 1958, presta su granja para la realización de happenings al aire libre organizados por su amigo Allan Kaprow. Segal fue fundamentalmente observador -además de activo colaborador y participante- en los happenings y environments de Red Grooms, Robert Whitman, Claes Oldenburg y Jim Dine que se realizaban en la Reuben Gallery, en 'lofts' (depósitos) y diferentes e insólitos lugares de New York.

Abierto a todas las tendencias, corrientes y derroteros que sigue del arte y del antiarte, "como Kaprow que había estudiado con las figuras claves de Meyer Schapiro, Hans Hofmann y John Cage, Segal perteneció a la generación en la cual la característica subversión de lo modernista fue reforzada por la histórica y estilística sofisticación de la vanguardia de los estudiantes de historia del arte". (1)

En 1959 Segal expone en la Hansa Gallery lo que

podría llamarse una muestra de transición exhibe cuadros de clara alusión al tema bíblico de la leyenda de Lot y tres figuras de yeso -una parada, una sentada y otra acostada- de estructura alámbrica. Las figuras estaban ubicadas frente a los cuadros, que les servían de fondo; los visitantes "me miraron como si ellas hubieran salido de mis pinturas" comentó Segal. He visto fotografías de esta muestra, la figura sentada en una silla real, (2) la figura parada parece realmente una de las figuras pintadas que le sirven de fondo.

Como muchos otros artistas que se formaron dentro del 'academicismo' del informalismo, la pintura de improvisación y autoproyección, Segal por esta época vivió un período de desorientación, de duda. La exposición de 1959 y dentro de lo anecdótico, el regalo de un estudiante consistente en una venda plastificada (un nuevo producto del mercado por aquel entonces, que sirve para inmovilizar los miembros rotos), fueron los puntos de partida para su nueva concepción.

El proceso de ejecución para sus esculturas -ensayado por primera vez tomándose a sí mismo como modelo y con la ayuda de su mujer- consiste en cubrir un cuerpo con cintas de gasa empapadas en yeso plástico, dejar fraguar, seccionar luego en los lugares precisos para liberar al modelo y conservar el molde obtenido que se deberá armar nuevamente.

La primera experiencia hecha sobre su propio cuerpo, sin precaución alguna, le deparó diversas sensaciones entre agradables y desagradables, debido el enfriamiento y calentamiento del proceso de fraguado, según luego él mismo relató.

La técnica fue refinándose con la práctica, pero lo que en un principio creyó sería lo más fácil -el segundo paso- el rearmado del modelo, la rearticulación de las partes, fue lo que -después se dio cuenta- más dificultad le presentaba. Ejemplo de esta etapa del proceso es *Artista, cabeza y cuerpo*.

Destaquemos que Segal utiliza el mismo molde confeccionado sobre el modelo en sus obras y que el acabado que da a estas figuras así obtenidas puede relacionarse con las técnicas pictóricas predominantes durante su período de formación: se observan chorreados, texturas de gasas, marcas propias del material.

Estas figuras de tamaño natural, dado su método de obtención, están articuladas en sus obras con objetos reales: sillas, mesas, camas, puertas, vidrieras, botellas, máquinas y cajones de Coca-Cola, carteles de neón, lavatorios, radios, espejos, peines, cuchillos, etc.

Es cierto que el escenario del arte, durante los años 1940-1945, se traslada a los Estados Unidos, a su centro, la ciudad de New York. (3) El estado bélico vivido crea un particular estado de cosas. En los años siguientes y extendiéndose más allá del conflicto, se afirma en arte una corriente con un éxito rotundo: el informalismo.

La pintura de acción, el expresionismo abstracto, el arte de J. Pollock de W. De Kooning, de Franz Kline, traducen el delirio y la angustia, la necesidad de afirmación del espíritu por sobre los valores vitales, en lienzos en los que podía observarse velocidad de ejecución y un cierto dictado del inconciente.

Ya en los últimos años de la década del 50 comienza a evidenciarse una crisis manifiesta: por un lado esteticismo de caracter extremo, 'esteticismo de la materia'; y por otro la simulación de los efectos **estéticos**, conseguida dados los facilmente repetibles recursos de esta pintura. Quienes ocuparon en los años subsiguientes la escena neoyorquina, crecidos y formados la mayoría de ellos dentro de esta tendencia pictórica de improvisación y autoproyección, la llamaron "academicismo", colocándose visiblemente en un extremo opuesto, en situación de reacción.

Lo dicho hasta aquí nos permitiría afirmar sin dificultades, que el pop-art hizo su aparición, como

reaccionando contra una situación determinada, además de estar estrechamente vinculado a una sociedad altamente industrializada y tecnificada, y donde el consumir es un valor de primer orden. Pero explicarlo así sería pensar que las búsquedas y obras de un grupo de artistas -Warhol, Litchstenstein, Rosenquist, Indiana, Oldenburg, D'Arcangelo, Segal, y las figuras de Rauschenberg y Jasper Johns- coincidentes en algunos puntos, se reducirían a una idea predeterminada. Como simplificación metodológica esto es coherente, pero parece que cuando leemos explicaciones del 'fenómeno' (según la terminología de Argan), los artistas aparecen cada uno por separado, estableciendo conexiones entre ellos (4) -evidentes en algunos casos, oscuras en otros; cuando no ausentes del todo.

Recordemos el problema planteado por el impresionismo -no sólo todos los componentes del grupo no presentan las mismas soluciones, sino que también sus búsquedas son diferentes. No intento, por si acaso, comparar ambos grupos, sino dejar en claro que, y tal vez desde sólo un tiempo antes de la revolución citada (la impresionista), cabe pensar más en individualidades que en escuelas o tendencias- mucho más en el arte producido después de las llamadas vanguardias históricas.

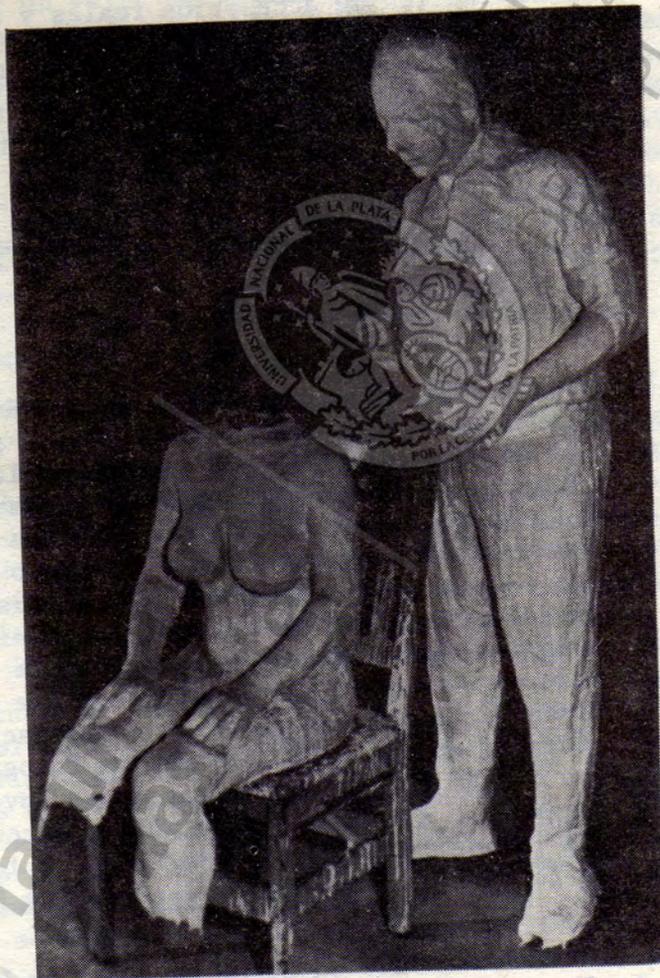
La cuestión planteada apunta a un esclarecimiento en el problema de si a G.Segal -el artista que nos interesa podría definírsele sin más como escultor pop. Su obra sólo tiene algunos puntos de contacto con el fenómeno. Creo yo que los comienzos de Segal como escultor habrían de vincularse más con lo que se dio en llamar "revival" del realismo americano, que con el arte pop. Ambos fenómenos se dieron a un tiempo -fines de la década del '50, principios de la del 60'. Yo sostendría aún que Segal está más dentro de la tradición realista americana que del aludido revival (pensemos en las obras de Edward Hopper, sus personajes noctámbulos, solitarios y en actitud de espera) y negaría su relación con el Nuevo Realismo de Pierre Restany. Los Nuevos Realistas expusieron en 1962 en un anexo de la Sidney Janis Gallery, y allí Segal exhibió *The Bus Driver* y *The*

Dinner Table. El término de Restany por aquel entonces era aplicado a cualquier tipo de arte no convencional.

De cualquier manera en un principio, sobretodo debido a la utilización de accesorios reales y a su anterior relación con la cultura del desperdicio ('junk culture'), la vinculación parece no sólo necesaria sino también obvia. Pero la obra de Segal al mismo tiempo exige su lectura en otros niveles que nada tienen que ver con el comentario frío, distante e irónico de la vida cotidiana, propio del pop, que extraña su material de los medios de comunicación masiva y no de las situaciones reales.

Históricamente desde fines del siglo XVII, desde el siglo XVIII, comienza a ser una posibilidad para los escultores el 'realismo radical'. Piénsese en la imaginería barroca, sobretodo en España y en sus colonias americanas. En el siglo XIX el japonés Hananuma Masakichi hace su autorretrato de tamaño natural, desnudo y al que agrega su propio pelo, dientes y uñas de pies y manos. Piénsese también en Mme. Tussaud y en el siglo XX en los hiperrealistas Duane Hansen y John de Andrea. En ningún caso se da con la clave que nos lleve a Segal. Ya hemos dicho que las peculiaridades faciales son sacrificadas como si se tratase de una fotografía fuera de foco y ésto nos referiría más a los envoltorios funerarios egipcios, a los moldes naturales encontrados en Pompeya, a la escultura de Medardo Rosso, a la imitación de fósiles de Marino Marini, Germaine Reichier y Cesar.

Lo que es destacable en Segal es el haber hecho revivir la figura humana como tema. "Las posibilidades de reproducir al hombre de nuestro tiempo en escultura son ingotables. La razón de ello, creo, radica en que la figura humana continúa preocupando al escultor moderno... Pareciera que el escultor moderno, en llamativo contraste con el pintor de nuestra época, se siente cada vez enfrentado con la propuesta de crear al primer hombre". (5)



Autorretrato: Artist, Head, and Body, 1968.



The Diner, 1964 - 1966

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IHAAA



The Costume Party, 1979



The Costume Party, 1965

Secretaría de
Ciencia y Técnica

SOBRE ALGUNAS OBRAS DE GEORGE SEGAL

Cabe suponer que en un principio -como toda nueva propuesta- las obras de Segal produjeron reacciones, inquietudes. Hoy, a casi dos décadas, la lectura de sus figuras blancas inmersas en ámbitos de objetos reales se ha hecho más accesible.

Las figuras -presencias de ausencias- marcan, señalan el escenario donde están situadas. Esto es lo que conecta a Segal con el arte pop. Pero sus obras están cargadas de expresionismo. En el catálogo de la exposición retrospectiva realizada este año en el Whitney Museum, Martin Friedman habla de Segal como un 'hacedor de mitos proletarios'; lo cual puede ser así aunque no en un sentido político.

Pensemos en *The Gas Station*. Una máquina de Coca-Cola y una pila de cajones de botellas de Coca-Cola sirven de marco a uno de los personajes; latas de aceite para automóviles y una serie de neumáticos dentro de un cubículo vidriado, a otro. Estos personajes no son retratos pese a haberse moldeado sobre alguien definido, son sólo el estereotipo. Estas figuras, dentro de la obra -recordando la idea de *La Autopista* de R. Venturi (6) nos remiten al ya más de una vez aludido parecido con los moldes que de sí mismos dejaron los cuerpos de los pompeyanos cuando en el año 79 se puso en actividad el volcán Vesubio. (7) Pensando en el cuento citado, que esgrime la tesis de que en algún momento veremos las autopistas -con toda su infraestructura y cultura plena de contradicciones dado el aislamiento y contacto simultáneo con los centros urbanos de sus habitantes- tan obsoletas como vemos hoy las murallas de las ciudades medievales, Segal parece contarnos en esta obra, en el plano de lo connotado, una imagen en todo lo que tiene de siniestro no ya para el hombre futuro sino para el espectador de hoy.

Esto podría extenderse a obras como *The Bowery* donde Segal muestra a un alcohólico caído en el

pavimento junto a un hombre que se apoya contra la persiana oxidada de un negocio cerrado. Esta figura de pie parece ser sólo un espectador por su transparente indiferencia. Pese a dirigir su vista en dirección al holgazán, no demuestra compromiso alguno. Ambos personajes están también solos.

En *The Dinner* Segal nos relata una típica situación de incomunicación entre dos personajes, tensionados plásticamente por su blancura y separados por un entorno de una frialdad neoclásica: los personajes cargados de violencia urbana, paranoicos, actúan como autómatas, están deseosos de comunicarse pero son incapaces. Otra vez el tema es la soledad.

La angustia y alienación en *Ruth in the Kitchen* y en *Alice, Listening to Her Poetry and Music* (obra ésta última con sonido incorporado (desde la radio se escucha una cinta magnetofónica: música, propagandas, noticieros) ambas son también visiones crueles de la imposibilidad de integración.

En *The Motel Room* la tensión creada por Segal, entre la intimidad de la situación y la distancia objetiva y rígida de las efigies de yeso, es sobrenatural; pensemos en *Couple on a Bed*; pensemos en *Girl looking into a Mirror*: la tensión es casi metafísica.

Ya en pleno dominio de su 'medio', en una etapa de claro refinamiento, vemos a Segal retomando temas de grandes maestros. "Tengo que confesar que amo la historia del arte y frecuento museos cada vez que puedo, que tengo la oportunidad. Paso mucho tiempo con amigos, teóricos del arte. Mirando mi propio 'cuerpo de obra' me di cuenta que no había referencia en ella a los grandes personajes de mi vida mental. Decidí hacer un lugar en mi obra para las cosas que estaba pensando". (8) Tal es el caso de *The Dancers* inspirada en *La Danza* de Henri Matisse de 1909. En la obra de Segal el ritmo parece aplacarse, "su cualidad básica o fundamental es ritmo en reposo"

comenta el propio autor. "Las conexiones y las casi conexiones" -dice Segal- "son la clave".

Picasso's Chair es una recreación de un aguafuerte de Picasso del 4 de mayo de 1933. Segal dice haber utilizado el aguafuerte como un carbónico y trasponer el dibujo cubista-surrealista de Picasso (quitando lo que tenía de surrealista) al espacio escultórico. El resultado final, al introducir una de 'sus' figuras -que suplanta a la joven neoclásica de la obra de Picasso- fue poner en evidencia la "conexión entre la escultura cubista clásica y la estructura de la perspectiva renacentista". (9)

Relacionada con esta misma cuestión, pero planteando además excepciones dentro de la totalidad de su obra, tenemos por un lado el *Portrait of Sidney Janis with Mondrian Painting* y *John Chamberlain Working*, ya que como norma las figuras de Segal no son identificables. El caso de *Hot Dog Stand* muestra la figura de Martin Friedman, director del Whitney Museum, pero esto pierde importancia al entrar a jugar fundamentalmente las tensiones creadas entre el negro y el blanco y el brillo del techo que simula un Mondrian.

The Costume Party. Esta obra, comenzada por Segal en 1965, fue problemática al punto de haberse constituido como terminada recién en 1978 para su presentación en la exhibición retrospectiva organizada por el Walker Art Center.

Las figuras, aunque no sus atributos, color y disposición, permanecieron idénticas desde su realización.

En la primera presentación de la obra vemos en el primer término, sentada de espaldas en el lado izquierdo, una mujer-gato usando máscara de plumas; un poco más atrás una figura alta, de pie, se cubre el cuerpo con una gran tela y -como Botton en *Sueño de una Noche de Verano* de Shakespeare- usa una máscara de cabeza de asno; en el medio, contra el límite posterior, una Cleopatra reclinada, y apoyándose en su falda en Marco Antonio con casco, ambos sobre almohadones que se confunden

con sus cuerpos; por último, en el lado derecho, otros dos personajes: en el rincón "Pussy-Galore" -el personaje de Ian Fleming-, y un poco adelantado un hombre que por disfraz lleva un retrato de sí mismo colgando del cuello y alrededor de su cintura un pene erecto, símbolo de agresión masculina. Los personajes se miran unos a otros, la pintura metálica de los personajes recostados y de la máscara de asno, el negro de "Pussy-Galore", crean ya la atmósfera delirante de una fiesta de disfraces.

Segal cuenta que guardó la obra por seis o siete años pintándola y volviéndola a pintar, sacando o poniendo diferentes atributos a los personajes. La disposición de éstos también fue variando, incluso el ámbito ha dejado de ser un cubo abierto en una de sus caras para sólo tener un plano de fondo. El espacio agobiante lo logran ahora la tensión entre las figuras.

Recordemos que Segal ha sido asiduo observador de happenings y que muchas veces sus obras son como instantáneas recogidas y cargadas de sentido; en este caso, el tema de por sí convoca la teatralidad y crea una atmósfera surrealista, algo que el artista se ha permitido sólo excepcionalmente. La sensación que provoca es de terror, alucinación, pesadilla.

Permitámonos pensar ahora, teniendo en cuenta la versión final, que la asociación con los colores de un abstracto riguroso como Mondrian es evidente. Rojo, Azul, Amarillo, Blanco y Negro. Incluso desde el punto de vista privilegiado, exigido, -y pese a que la obra es recorrible por el espectador- la composición puede reducirse a ortogonales. Si pensamos la devoción de Segal por Mondrian por un lado (manifiesta en obras como las ya citadas *Sidney Janis with Mondrian painting* y *Hot Dog Stand*) y su búsqueda del orden y vinculación con el minimal-art, la idea parece más factible. Pienso en las obras de Mondrian anteriores a los Boogie-Woogies, donde utiliza bandas de color puro sobre fondo acromático: *New York* y *New York City I* de 1941-1942 perteneciente a la Sidney Janis Gallery, que seguramente Segal conocía.

NOTAS

- (1) Seitz, William C.: *George Segal* (Ed. Thames and Hudson, London 1972)
- (2) Cabe citar como dato de interés la adhesión de Segal a la 'Junk culture' (cultura del desperdicio) en los años anteriores a esta exhibición.
- (3) Solomon, Alan: *New York: escenario del arte nuevo*, fotografías de Ugo Mulas (Ed. Lumen, Barcelona 1967)
- (4) Me refiero a los trabajos: de Óscar Masotta *El "pop-art"* (Ed. Columba, Buenos Aires 1967) donde la relación se establece por la semántica. Dice Masotta: "ocultamiento del individuo por el código de gestos en Segal; encubrimiento de la cosa concreta por los lenguajes en Dine; aparición del código como código por 'rebajamiento' de la imagen a signo en Warhol; receso definitivo del individuo concreto y real por el doble retroceso de la imagen en Litchstenstein. Se atisba así una característica estructural común a estos artistas pop; el tema aquí no es en absoluto la cosa, el objeto concreto e individual, sino esas densas atmósferas de inteligibilidad que llamamos lenguajes y que envuelven las cosas y sin las cuales no habría cosas".

Y de Simon Wilson *El arte pop* (Ed. Labor, Barcelona 1975) que aunque no muy creativo, presenta los delineamientos generales y datos y reproducciones básicas de los artistas integrantes, tratados también por separado.

Igual estructura posee el trabajo de José Pierre *Pop-art, peintures-sculptures* (Ed. Fernand Hazan, París 1971).

- (5) Trier, E.: *Form and Space* (Ed. Thames and Hudson, London 1961)
- (6) Venturi, Robert/Scott Brown, Denise: *La autopista* (En Aprendiendo de todas las cosas Ed. Turquest, Barcelona 1975)
- (7) 1800 años después, estos moldes fueron encontrados, rellenos con yeso y expuestos como atracción turística.

- (8) Segal, George: *Commentaries on Six Sculptures*
(Catálogo de la exhibición organizada por el Walker
Art Center, 1978-1979)
- (9) Lipman, Jean and Marshall, Richard: *Art about Art*,
introducción by Leo Steinberg (Ed. E.P. Dutton,
New York 1978)

Fernando Bustillo

FERNANDO BUSTILLO - Licenciado en Historia del Arte en
la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional
de La Plata (1979).



facultad de
bellas artes

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IHAAA