

caiana

Lorena Mouguelar

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano /
Universidad Nacional de Rosario

lmouguelar@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-9992-8214>

María Laura Carrascal

Universidad Nacional de Rosario

mlauracarrascal@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-7599-0895>

**Nuevas geografías para el arte
moderno: desviaciones y alternativas
frente al canon.**

Nuevas geografías para el arte moderno: desviaciones y alternativas frente al canon.

Lorena V. Mouguelar

María Laura Carrascal

Las teorías clásicas sobre el arte moderno impulsaron una serie de categorías cuyo fin fue consolidar el campo artístico en tanto territorio orientado específicamente a la experiencia estética, enfatizando las conexiones con las elites culturales y el alejamiento de cualquier práctica ligada a lo popular o lo masivo. Para Huyssen, “la insistencia del modernismo en la autonomía de la obra de arte, su hostilidad hacia la cultura de masas, su radical separación entre cultura y vida cotidiana y su distancia programática de los asuntos políticos, económicos y sociales fueron puestas en cuestión desde su origen”, pese a lo cual, las antiguas dicotomías –alto/bajo, masculino/femenino, mente/cuerpo, centro/periferia– mantuvieron en muchos casos su fuerza normativa.¹

Desde esa perspectiva, las metrópolis culturales fueron consideradas los únicos escenarios posibles de producción y validación, en detrimento de otros ámbitos distantes de las grandes capitales europeas atravesados por procesos de urbanización e industrialización diferenciados. En cuanto a las obras, se erigió la supremacía de lo espiritual y lo racional por sobre lo material y lo sensible, junto a un marcado desprecio por las variantes artesanales y las posibilidades de otorgar algún tipo de utilidad a lo producido. En este marco de pensamiento, la figura del artista se vinculó a la idea de genio creador y fue corporizada casi con exclusividad por varones, blancos, heterosexuales.²

Sin embargo, una buena parte de las producciones realizadas en Latinoamérica, así como las prácticas que llevaron adelante muchos de sus protagonistas, no se ajustaron a estos términos, demostrando la capacidad de

apropiación selectiva en función de las condiciones y necesidades de cada contexto. Las infinitas variantes que se propiciaron dentro del arte moderno –y con más conciencia en la escena contemporánea– invitan a cuestionar la pretendida validez universal de sus premisas.³ El trazado de nuevas geografías que abarcan las respuestas a tradiciones y contingencias locales ha permitido en estudios recientes atender, desde un enfoque crítico, las peculiaridades de modernidades alternativas. Las perspectivas regionales y locales en la historiografía de las últimas décadas han emergido como categorías flexibles que habilitan la consideración de lo diverso y lo particular, siempre en relación con realidades más amplias.⁴ Observar en detalle ciertas coyunturas, completar los derroteros biográficos y productivos de figuras significativas, reconstruir proyectos colectivos y sus conexiones hacia el afuera, han sido algunas de las estrategias orientadas a evitar generalizaciones y propiciar la emergencia de historias del arte plurales, constituidas por singularidades y divergencias.

En este dossier se reúnen trabajos que proponen la construcción de nuevos objetos de estudio y abrazan zonas relegadas en las narraciones canónicas, incorporando figuras soslayadas o volviendo a analizar trayectorias reconocidas con otros parámetros. Artistas paradigmáticos dentro de la historia del arte moderno a nivel internacional continúan siendo objeto de indagación, ya sea a partir del hallazgo de obras no catalogadas y fuentes históricas inéditas o por la apelación a nuevos marcos de análisis. Tal es el caso de Lucio Fontana, quien es revisitado en el artículo de Daniela Sbaraglia a través de una serie de obras realizadas durante su estadía en Buenos Aires, con materialidades, estéticas y emplazamientos muy diversos, que por su estrecha ligazón a la contingencia no fueron conservadas. La reconstrucción de sus diseños de vidrieras comerciales y programas decorativos para eventos públicos organizados por el Estado, un sector casi desconocido de la producción de Fontana, le permite a la autora subrayar continuidades en sus intereses estéticos. El germen del Espacialismo en la Argentina de los años cuarenta enlaza así tanto con los cruces previos entre escultura, arquitectura y vida moderna, como con experiencias posteriores con los ambientes.

A su vez, las convocatorias que en tanto docente de la Escuela Nacional de Bellas Artes recibió en 1944 desde el gobierno para colaborar en proyectos oficiales, evidencian que Fontana sostuvo el posicionamiento neutral en materia política que atravesó su período rosarino y que alcanzó un límite con el fin de la guerra y los reclamos por la vuelta al orden constitucional. La construcción de redes vinculares en las que participaron tanto arquitectos, gestores culturales y críticos, como colegas y discípulos, fue un aspecto central en la vida de Lucio Fontana que Sbaraglia profundiza en su texto.

Tomás Ibarra centra su atención en otro artista nacido en Rosario, cuyo recorrido también conecta diversas disciplinas. Formado como arquitecto, Eduardo Serón no sólo tuvo un rol importante en esa carrera, por entonces dependiente de la Universidad Nacional del Litoral, sino que también se dedicó al diseño gráfico y desplegó una gran obra como pintor, vinculándose en sus inicios al arte concreto. Surgido como movimiento de vanguardia en la Argentina y en el Brasil de los cuarenta, una década más tarde se difundió a nivel regional y se consolidó en espacios artísticos, educativos y profesionales. Repensar las escalas de análisis con la finalidad de propiciar modos de abordaje específicos de determinados problemas y dar visibilidad a otras realidades que puedan dialogar con las historias nacionales le permite a Ibarra observar las conexiones que propició el fenómeno del concretismo entre ciudades tan distantes como Ulm, Buenos Aires, Mendoza, Santa Fe o Rosario.

Tanto Ibarra como Sbaraglia abordan a través de los protagonistas de sus respectivos textos las tensiones productivas entre arte y docencia. Fontana estimulaba permanentemente a sus alumnos y era un modelo a emular para sus discípulos, pero a su vez el contacto con una juventud que cuestionaba los límites lo empujó a iniciar nuevos desarrollos estéticos que serían nodales en su residencia definitiva en Europa. Por su parte, Serón fue uno de los principales promotores del ingreso de las propuestas estéticas ligadas al arte concreto en distintas instituciones rosarinas y en forma casi simultánea organizó las primeras exposiciones en Rosario de los representantes del movimiento, tránsitos que pudo proponer en virtud de su propia experiencia primero como

alumno y luego como auxiliar en la Universidad.

La íntima relación entre labor docente y trabajo creativo vuelve a aflorar en el artículo de Juliana Monroy Ortiz. Su análisis sobre la trayectoria de Martha Dermisache evidencia las conexiones conceptuales y políticas de ambas prácticas, en particular a partir de experiencias colectivas desplegadas en museos públicos durante la década de 1970. En este sentido, la idea de sumatoria y el cuestionamiento del concepto canónico de autoría resultan centrales. Si bien la participación activa de los espectadores en las obras fue usual en el arte argentino desde los años sesenta, con su trayectoria y en sintonía con las tendencias conceptualistas latinoamericanas contemporáneas, Dermisache arribó a una transformación completa del rol del artista en tanto creador y de la concepción del museo en tanto espacio generativo y no meramente contemplativo. Un ámbito cargado de paradojas, dado que bajo la feroz represión de la última dictadura habilitó a través de sus Jornadas un espacio acontecimental y de re-existencia para los exiliados internos, al tiempo que puso en cuestión los vínculos entre museo, artista, obra y público, dando cabida a la emergencia de la duda, el conocimiento y la comunicación individual y colectiva.

En relación con el rol de los museos, cabe señalar que la institucionalización del campo artístico trajo aparejada una progresiva exclusión de ciertos objetos que pese a su consciente esteticismo, rozaban en algún sentido el amplio espectro de las artes aplicadas, ya sea por tener algún tipo de funcionalidad o circular por ámbitos no legitimados, por implicar técnicas, materiales o modos de producción ligados a la artesanía, la cultura de masas o la industria, o simplemente, por la carencia de capital simbólico de sus productores. Este fenómeno iniciado en la Europa ilustrada, se expandió en América al ritmo de los procesos modernizadores. Sin embargo, Elisabet Veliscek rescata un gran número de obras que lograron sortear las limitaciones impuestas por las instituciones en Argentina y alcanzar cierto grado de reconocimiento para sus autores. Específicamente durante la gestión de Horacio Caillet-Bois al frente del Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe, las artes aplicadas hallaron un espacio en sus salas a

través de exposiciones, cursos y conferencias, o inclusive, ingresos a la colección. El riguroso trabajo que realiza la autora con un amplio repertorio de fuentes le permite no sólo enriquecer el conocimiento sobre las trayectorias profesionales de artistas reconocidos en la región, sino también recuperar el accionar de muchas figuras descuidadas por la historiografía del arte. La valorización de un conjunto de producciones ligadas a las artes aplicadas, como la decoración mural, la escenografía, la cerámica o las artes gráficas, contribuyen a una visión del arte del siglo XX muy alejada de las versiones cristalizadas del modernismo clásico.

A su vez, las estrechas correas de transmisión entre arte y vida cotidiana dieron lugar a una amplia gama de objetos e imágenes más propicia a la comercialización frente a los acotados circuitos de la producción autónoma, enriqueciendo la cultura visual de la época. En este sentido, resultaron determinantes las políticas culturales que propiciaron estas iniciativas: las acciones llevadas adelante desde el Estado tanto a nivel pedagógico, como a través de la difusión y circulación de conocimientos e imágenes, fueron un estímulo fundamental para el desarrollo profesional de los artistas y la conformación de un público atento a sus propuestas.

El impulso cultural generado por proyectos modernizadores en organismos provinciales y municipales de distintas zonas de la Argentina superó en muchas ocasiones los objetivos y alcances iniciales. Un caso concreto es explorado por Ángeles Ascúa, quien propone un trabajo sobre el espacio artístico en Rafaela, provincia de Santa Fe, desde las primeras instituciones que se constituyeron a mediados del siglo XX gracias al estímulo de la misma colectividad. En este marco, que no puede deslindarse del momento de expansión del arte moderno en la región, la autora destaca el rol del coleccionista y galerista Juan Carlos Deambroggio, a cargo de Galería Ahrus. En su derrotero fue determinante la relación establecida con uno de los pintores fundantes del grupo Setúbal, Ernesto Fertoni. Su labor docente en esa ciudad estimuló y orientó por más de veinte años la iniciación en el mundo de las imágenes de muchos de sus habitantes, entre los que se encontraba el mismo Deambroggio. Como en tantas otras colecciones de arte argentino conformadas en

esa época, el trato frecuente y los intercambios con artistas modernos favorecieron la cuidada selección de obras donde la escuela del Litoral tuvo una representación destacada.

En tanto fenómeno cultural que precedió a la institucionalización de su propio espacio y dio lugar a una colección de arte moderno donde lo afectivo tuvo un rol central, el artículo de Ascúa se puede vincular con el análisis de Emanuel Cantero, Alejandra Reyero y Mariana Giordano sobre las expografías planteadas en El Fogón de los Arrieros, de Resistencia, provincia del Chaco. También en este caso, quienes actuaron como coleccionistas –encabezados por la figura de Aldo Boglietti– se diferenciaban por su procedencia social y modos de vida de los perfiles tradicionalmente ligados a estas actividades. Sus prácticas cotidianas atravesadas por la presencia constante del humor y la ironía, así como la naturalidad con la que el consumo artístico se integró a la nueva residencia, fueron cuestiones que emergieron en los programas expositivos desplegados a lo largo del artículo. Esta íntima ligazón entre arte y vida, que otorga a las piezas reunidas en el Fogón un doble estatuto de obras de arte y cosas/objetos, les permite a los autores subrayar el rol de avanzada en su propio contexto social y cultural, tanto de la colección como de los dispositivos expográficos a través de los cuales fue exhibida.

Las cartas ilustradas son otro tipo de objetos donde anidan conexiones profundas entre arte y vida. Por un lado, como cualquier intercambio epistolar, trazan redes de sociabilidad entre artistas, escritores e intelectuales y son, en consecuencia, una fuente privilegiada para la historia cultural. Por otro, las imágenes que contienen les otorgan una especificidad que requiere estrategias de análisis particulares. En ese sentido y aunque no siempre fueron abordadas en carácter de obra por la historia del arte, Renata Oliveira Caetano propone pensarlas en su condición artística, en la medida en que no se trata de meras ilustraciones de textos sino que portan significados en sí mismas. La autora analiza específicamente las cartas que el artista Cícero Dias envía al poeta y agregado cultural en Italia, Murillo Mendes, y al escritor, crítico de arte y coleccionista, Mário de Andrade. A lo largo del artículo, soporte, dibujo y escritura

son considerados en su interacción, desarticulando las jerarquías tradicionales en un diálogo fluido que promueve la experimentación con los tres aspectos.

Oliveira Caetano integra estas imágenes al cuerpo más amplio de la producción de Cícero Dias, como parte de una poética personal, y su vez analiza los vínculos que el artista establece entre texto e imagen en cada objeto. El trazo, en tanto rastro de un acto performativo, deja su huella en la palabra y en el dibujo, plasmando sentidos que van más allá del significado textual. El carácter híbrido de esas piezas, ocluido por su ubicación inicial en archivos compartimentados, es recuperado por la mirada polisémica con que la autora aborda esta singular producción. Los diálogos entre colecciones y la circulación de imágenes entre distintos protagonistas del modernismo brasileño complejizan el relato clásico sobre este movimiento, trascendiendo la famosa Semana del Arte Moderno de 1922 para detenerse en otras instancias menos espectaculares que comienzan a ser recuperadas.

En este proceso de renovación historiográfica que signa en la actualidad el panorama latinoamericano se incluyen los aportes de la crítica feminista, perspectiva implementada por Sarah Borges Luna. La autora se vale de textos clásicos y de trabajos recientes como el de Ana Paula Cavalcanti Simioni, quien asevera que para comprender cómo fue la participación de mujeres en el arte brasileño es necesario puntualizar acciones específicas e historias particulares.⁵ Borges Luna se centra en el recorrido de la pintora Georgina de Albuquerque, una de las pocas mujeres artistas que logró tener visibilidad en el Brasil del siglo XX, para analizar en detalle sus estrategias de consagración. Con este objetivo, la autora estructura su investigación siguiendo la propuesta teórica de la socióloga francesa Severine Sofio quien, a partir de los obstáculos que enfrentaron las mujeres en la Francia de los siglos XVIII y XIX, propone con mucha ironía una serie de consejos para destacarse en el espacio del arte. Entre las múltiples experiencias y actividades realizadas por Georgina de Albuquerque, sus trabajos en el marco de la educación superior y la gestión museística resultaron determinantes en su inserción profesional y proyección pública.

Las cuestiones de género atraviesan también los artículos dedicados a las relaciones entre arte y moda. Julieta Viu explora el devenir de Felisa Pinto como periodista y señala su singularidad como escritora a partir de “Extravagario”, su columna en *Primera Plana*: una cátedra de consumo estético delineada por su afición al diseño de vanguardia y redactada evitando las atribuciones de género. La autora sitúa la producción literaria de Pinto en el marco de la crónica modernista de tradición latinoamericana, un espacio que la llevó a pensar la moda y diversos objetos desde una perspectiva artística y que tuvo un peso decisivo en el gusto de la época. Por otro lado, en cuanto a la relación entre texto e imagen destaca el impacto de Roland Barthes y la semiótica, especialmente con la publicación de *El sistema de la moda* a fines de la década de 1960. El trabajo de Felisa Pinto como cronista del semanario de referencia de esos años se extendió a otros roles que la tuvieron como curadora del desfile Ropa con riesgo de Delia Cancela y Pablo Mesejean y dueña de Etcétera, boutique en la Galería del Este que comercializaba piezas de esta dupla y de otras figuras del Instituto Di Tella y su órbita, que experimentaban también con el cruce entre arte y moda.

La misma intersección fue transitada por la pareja conformada por Delia Cancela y Pablo Mesejean, quienes pusieron en tensión esos ámbitos aunque en forma no excluyente. Si bien el trayecto artístico de la dupla ha sido el usualmente explorado, Daniela Lucena señala algunos ejemplos que dan cuenta de su estilo en múltiples derivas: los vestuarios teatrales en el Di Tella, las colaboraciones en reconocidas revistas de moda, la alianza con diseñadores internacionales y el desarrollo de una marca propia en Londres. Lucena rescata la preocupación constante de la pareja Cancela-Mesejean por diseñar prendas sin género en sintonía con el tono de su famoso manifiesto en el que dirigían su amor a un universo de intereses que incluía *girl-girls*, *boy-girls*, *girl-boys* y *boys-boy*. Este juego de palabras denota la importancia otorgada a la comunicación, un aspecto central en las obras que presentaron en Experiencias Visuales 67 y Experiencias Visuales 68, de clara influencia barthesiana.⁶ Finalmente, hacia 1971, transitaron el cambio de década –un tiempo desconcertante–, diseñando en Londres para *Pablo & Delia* donde citaron desde la

geometría y síntesis de algunas vanguardias históricas hasta la profusión y el decorativismo de la estética *folk*. De esta forma, consolidaron una moda hecha por artistas que ponía al cuerpo en el centro de sus preocupaciones, habilitando con la vestimenta novedosas formas de expresión y libertad.

En suma, el dossier propone un conjunto de artículos que abordan variados ámbitos de producción e intereses a los que se abocaron figuras más o menos reconocidas por la clásica historia del arte a lo largo del siglo XX y que las condujeron a realizar una serie de objetos que por sus características no siempre se ajustaron a la pretendida pureza del modernismo. Así como las piezas analizadas dan cuenta de un universo vasto y diverso, las prácticas que llevaron adelante no se limitaron

a la reflexión estética y la manipulación sensible de los materiales, sino que en muchas ocasiones avanzaron hacia acciones programáticas y conscientes en sus respectivos espacios sociales, incidiendo de manera activa en ámbitos disímiles, tales como la educación, la gestión cultural, las artes aplicadas, la moda o el periodismo. El conocimiento de las dinámicas propias de cada uno de los espacios donde desplegaron sus respectivas trayectorias, de las conexiones que trazaron hacia el afuera y de las estrategias que pergeñaron desde sus coyunturas particulares permite acceder a nuevas zonas de un mapa complejo y rico en variantes, que lejos de ajustarse a categorías y marcos de análisis previos, los reformula de manera constante.

Notas

¹ Andreas Huyssen, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Adriana Hidalgo, 2006), 5-6. El mismo autor analiza años más tarde, en *Modernismo después de la posmodernidad* (Gedisa, 2010), el impacto en las nociones acerca del modernismo de la globalización, los estudios poscoloniales y el *visual turn*, proponiendo incluso una alteración de la linealidad en las secuencias temporales. La necesidad de establecer cronologías propias para el arte latinoamericano, que contemplen los ritmos peculiares de cada fenómeno cultural independientemente de los quiebres que signaron la historia del arte moderno europeo, atraviesa asimismo los ensayos de Andrea Giunta reunidos en *Contra el canon* (Siglo XXI, 2020).

² Resultan suscitadores en este sentido tanto las reflexiones sobre la historia del arte canónica realizadas desde la teoría crítica latinoamericana, como los aportes de la historia del arte feminista. Al respecto ver Ticio Escobar, *La siguiente pregunta: breves ensayos curatoriales* (HyA ediciones, 2024) y Griselda Pollock, *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte* (Fiordo, 2015).

³ Nelly Richard, *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020* (CLACSO, 2021).

⁴ Las periodizaciones generadas a partir de coyunturas específicas y objetos de análisis concretos han sido fundantes en las nuevas historias del arte y la cultura visual en la Argentina. Al respecto ver, María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (ed.), *Travesías de la*

imagen: historias de las artes visuales en la Argentina, vol 1 y 2 (Eduntref, 2011 y 2012); Guillermo Fantoni, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas* (Beatriz Viterbo / UNR, 2014); Romina Otero, *Artistas en tránsito: viajes, tradición y renovación en las artes plásticas de Córdoba durante los años 20* (UNQ, 2017).

⁵ Hacemos referencia a *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras* (USP/FAPESP, 2019).

⁶ La atención otorgada por la pareja a la prensa de moda y las formas implementadas por Felisa Pinto en

“Extravagario” pueden pensarse en torno a lo desplegado por Kate Nelson Best, *El estilo entre líneas. Una historia del periodismo de moda* (Ampersand, 2019), 203-239.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Lorena V. Mouguelar y María Laura Carrascal; “Dossier: **Nuevas geografías para el arte moderno: desviaciones y alternativas frente al canon**”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 25 | Primer semestre 2025, pp. 20-25.