



# Algunas consideraciones acerca de la vanguardia en el campo artístico de Buenos Aires, en la década de 1920 - 1930

Autor:

Diana B. Weschler

Revista:

Estudios e investigaciones

1989, 2, 33-49



Artículo



**ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DE LA VANGUARDIA  
EN EL CAMPO ARTISTICO DE BUENOS AIRES,  
EN LA DECADA DE 1920-1930**

**Diana B. Wechsler**

"La costumbre nos teje diariamente una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisionan (...) y (...) al sentir deseos de viajar, tomamos un boleto de una agencia de vapores, en vez de metamorfosear una silla en transatlántico".

Oliverio Gironde (1)

**REVISION DEL TERMINO VANGUARDIA:**

El decenio 1920-30 es clave para la historia del arte latinoamericano, marca un hito en la introducción de las vanguardias en nuestro medio.

A partir de esto, estudiosos del tema hacen afirmaciones como: "1920-30 es una fecha decisiva en el despertar de la conciencia artística latinoamericana" (2); o que la vanguardia "surge de un modo relativamente brusco, en la década 1920-1930: su asimilación 'retrasada' de las tendencias de 'vanguardia' coincide con una época en la cual nuestros países se ven agitados por una serie de conmociones sociales y políticas que no dejan de matizar la obra y la actitud de los pintores empeñados en la creación de formas nuevas" (3).

Podrían continuar las citas que aludan a la significación de este momento pero, si bien se habla de "vanguardia", y de la situación de "retraso" respecto de las tendencias europeas, no se explica estrictamente de qué estamos hablando cuando nos referimos a vanguardia en América Latina, ni se explica el porqué del "retraso". Esto nos produce cierta desconfianza ya que si bien por una parte resulta cómoda la adaptación de definiciones europeas a nuestro campo, no siempre al hacer estas trasposiciones se llega a resultados muy felices. Las palabras de Jean Francó pueden ayudarnos a aclarar esta cuestión: "(...) En tanto

en Europa es legítimo estudiar el arte como una tradición centrada en sí misma en la que pueden surgir movimientos nuevos como solución a problemas meramente formales, esta posición resulta imposible en América Latina, en donde los nombres de los movimientos literarios difieren de los europeos: 'Modernismo', 'Nuevomundismo', 'Indigenismo', definen actitudes sociales, mientras que 'Cubismo', 'Impresionismo', 'Simbolismo', aluden sólo a técnicas de expresión. La diferencia es de extrema importancia pues significa que por lo general los movimientos artísticos no constituyen desprendimientos de un movimiento anterior, sino que surgen como respuesta a factores externos al arte. Una nueva situación social define la posición del artista, quien improvisa o se vale de la técnica que considera adecuada para sus propósitos" (4).

Conviene entonces partir de un abordaje sociológico (5) de la historia del arte Latinoamericano y a la vez se desprende, de lo expresado por Francó, que la Vanguardia en América Latina está ligada a la idea de revolución y cambio social, ya que reacciona en lo político contra las oligarquías dominantes (6) y dentro del campo artístico contra las tendencias académico tradicionalistas que mantienen su hegemonía en los salones y monopolizan el consumo.

Hemos mencionado ya algunos elementos en relación a lo que implica la expresión **vanguardia**, tales como revolución y cambio, a las que podemos sumar las ideas de originalidad, novedad, experimentación, avanzada, progreso, modernidad. Sin embargo estas cualidades son demasiado amplias, lo que nos remite a otro problema: no siempre que hablamos de vanguardia nos estamos refiriendo al arte, inclusive, no siempre que nos referimos a vanguardia artística estamos refiriéndonos a novedades exclusivamente restringidas al campo plástico.

Rastreando el término, aparece a principios del siglo XIX en escritos saint-simonianos primero, donde el arte no puede desprenderse del concepto de vanguardia social; y en escritos fourrieristas después, donde se señala que "el arte, expresión de la sociedad, expresa en su más alto momento, las tendencias sociales más avanzadas: es precursor o revelador" (7).

Contemporáneamente, Hadjinicolaou afirma que vanguardia es "lo que constituye un fenómeno radicalmente nuevo respecto al período que precedió al siglo XIX: Fenómeno que es a su vez índice del advenimiento de una nueva ideología que asignará un papel diferente al individuo en la sociedad y en la historia" (8).

Según esta postura, vanguardia en arte incluye la idea de vanguardia política, ya que conlleva ideales de cambio social (en este sentido se mantiene consecuente con las fuentes ya mencionadas).

Hadjinicolaou agrega además que dentro de la ideología de la vanguardia estará la "progresista" y la "conservadora"; la primera, vinculada a la izquierda, se caracteriza por la concepción del arte como instrumento de la vanguardia política; la segunda, pertenece a una tendencia a-política donde se rechaza todo compromiso político-social del arte (9).

Parodiemos estas apreciaciones refiriéndolas a la plástica de la década del '20 en Buenos Aires. Esquemáticamente, podemos caracterizar este campo artístico a partir de la convivencia de una tendencia -dominante en la producción y el consumo- que llamaremos académico-tradicionalista y junto a ésta aquellas expresiones que identificamos como de vanguardia: la de los "Artistas del pueblo", asociada al "grupo de Boedo", y la de "Florida, nucleada en torno de la revista "Martín Fierro".

Si nos ajustamos a las afirmaciones de Hadjinicolaou resultaría que la vanguardia de Boedo, por estar vinculada a la ideología socialista es "progresista", en tanto que la de Florida, por su contenido ideológico es "conservadora". Miremos ahora la imagen que cada grupo aportó a esta "charca cenagosa", como calificara el crítico Atalaya al medio artístico de Buenos Aires hacia el '24. Los "Artistas del Pueblo" recurren a una forma realista y de lectura casi literaria; los "martinfierristas" imponen una imagen nueva con un alto grado de síntesis y abstracción (10).

Vemos así que la tendencia "progresista" ideológicamente

no lo es plásticamente y que la "conservadora" ideológicamente resulta progresista en su imagen.

Cabe, a partir de esta "parodia" hacer algunas reflexiones:

- no es sencillo trasponer a nuestro medio definiciones creadas para otros campos. Debemos operar como creadores de nuestras propias categorías de análisis, trabajando a la vez como cernidores de ideas, apropiándonos de todo aquello que aporte claridad en la lectura de nuestra propia realidad y desechando la actitud de trasposición mimética e inconsciente.

- no existe una vanguardia unívoca, por lo tanto sirvámonos del pensamiento de Michel Ragon acerca de "vanguardias coexistentes" (11), expresión que nos permite incluir diferentes niveles de vanguardismo, flexibilizando el concepto de vanguardia y aportando una visión más móvil de la realidad. Por otra parte haremos extensiva la idea de "coexistencia" a la convivencia de formas tradicionalistas con las de vanguardia.

Este juego de disociación imagen-ideología al que nos llevó la definición de Hadjinicolaou (12) permite la inclusión de una pregunta: ¿podemos hablar al referirnos al grupo martinfierrista, de conservadorismo ideológico en el sentido riguroso del término? Si bien sabemos que pertenecen socialmente a la burguesía urbana, sabemos también que muchos de ellos fueron adherentes al radicalismo (13) (tendencia que no podemos calificar como conservadora ya que en nuestro análisis esta expresión la reservamos para el "régimen", en el que se da el predominio de los sectores altos), movimiento que representa el ascenso de los sectores medios a las esferas del poder político.

- creemos que las determinaciones de Hadjinicolaou resultan rígidas y esquemáticas, y por esto distorsionan la realidad que nosotros estamos analizando.

Cuando la crítica (14) califica una obra, un grupo o un movimiento como "vanguardista" generalmente le atribuye una valoración positiva; sin embargo el público contemporáneo de la vanguardia, no siempre entendió el término como positivo, por

el contrario, rechazó las obras nuevas. Se convierte entonces la vanguardia en un "arte de oposición" (15). Desde la perspectiva del público podemos entender a la vanguardia como aquella producción innovadora en lo plástico o lo ideológico -o bien en ambos sentidos- que es rechazada por la gente habituada al consumo de obras más conservadoras. Desde ya que no olvidamos el papel de condicionador del gusto que ejerce la crítica que incidirá en la aceptación o rechazo de la vanguardia.

Vamos acercándonos a la delimitación del término, pero faltan aún algunas aclaraciones.

Al leer sobre la vanguardia en América Latina, es frecuente encontrar señalamientos respecto de su desfasaje temporal con relación al devenir del campo artístico internacional (16). Tales afirmaciones son válidas pero cabe preguntar porqué se da dicho desfasaje y si debemos interpretar el arte latinoamericano sólo desde la perspectiva europea, con lo que siempre quedaría a la zaga (17).

Es innegable la influencia europea en la formación de los plásticos de vanguardia (así como en la de los tradicionalistas); pero hay que tener en cuenta cómo se dio la elección dentro de lo que Europa ofrecía para entender la búsqueda particular del plástico latinoamericano. Veamos algunos ejemplos. Pettoruti se forma en La Plata dentro de la tradición académica italiana; recibe una beca para estudiar en París y, sin embargo, desobedeciendo este mandato, va a Florencia. Estudia con Giacometti, entre otros, se vincula con los futuristas y se pone en contacto también con Picasso y Gris. Simultáneamente logra ponerse a la par de los vanguardistas europeos conquistando inclusive al que fuera marchand de Picasso. Se define plásticamente por una imagen pura, austera, construída con imponente rigor geométrico. Está eligiendo desde una perspectiva personal qué tomar de Europa. Contemporáneamente Guttero está allí y hace otra selección del catálogo europeo: vive en el París de Picasso y Gris pero elige formarse con Maurice Denis. Otro caso significativo, que vale la pena tomar a pesar de que nos alejamos del campo de Buenos Aires, es Diego Rivera que se forma en México y recibe la consabida beca a Europa. Allí trabaja dentro del

cubismo pero incorpora rasgos nacionales, lo que lo aleja de una de las premisas de este movimiento: el universalismo. Va internalizando las ideas de la Revolución Mexicana y antes de regresar a su tierra busca fuentes muralistas en Italia: los mosaicos de Ravena, los frescos quattrocentistas. Está eligiendo en relación a una necesidad propia (18), más allá de las tendencias europeas.

Hemos tomado sólo tres ejemplos y sin embargo creemos que son suficientes como para resistirnos a la afirmación poco explicativa y simplificadora de que "las vanguardias americanas están retrasadas respecto de Europa". Debemos ver que son otros ojos y por lo tanto otras búsquedas las que hacen los plásticos latinoamericanos en Europa. No es sólo un mero "plegarse" a lo europeo, sino que se opera una selección de lo europeo a partir de la propia experiencia.

Consideramos hasta aquí la cuestión de la vanguardia desde la perspectiva de la historia del término, de algunas posturas contemporáneas, de la crítica y del público; revisemos qué ocurre con los plásticos y qué con el mercado.

En cuanto a los plásticos observamos que la vanguardia es entendida como **actitud** . Vemos en ellos "actitudes vanguardistas" que se repiten casi "ritualmente": forman grupos, se presentan en sociedad a través de manifiestos, se expresan por medio de sus obras y de revistas las que nuclea tanto a gente de letras como a plásticos, críticos y arquitectos en algunos casos. Revisan el mundo en el que viven, lo critican, exaltan lo nuevo, proponen nuevos valores y utopías con las que pretenden, en los casos más acotados, renovar el medio artístico y, en los ejemplos más revolucionarios y ambiciosos, modificar la sociedad toda a partir de sus denuncias desde el arte.

El mercado en el momento en que irrumpen las vanguardias ya estaba formado. El circuito de exposición, consagración y venta de obras ha cristalizado sus reglas y valores, jerarquizando sólo cierto tipo de obras: las tradicionalistas, las académicas (paisajes, figuras desnudas, retratos, escenas costumbristas principalmente). La vanguardia deberá quebrar estos há-

bitos de consumo y para esto crea nuevos espacios de consagración. En Buenos Aires, por ejemplo, vemos que Estarico promociona nuevas galerías dedicadas especialmente a difundir las obras más innovadoras. Desde el grupo de los Artistas del Pueblo el grabado se convierte en el instrumento de difusión de la denuncia en imágenes de los padecimientos de los sectores marginados de la sociedad.

#### CARACTERIZACION DEL CAMPO ARTISTICO DE BUENOS AIRES:

Al iniciar este artículo afirmamos que la década del '20 es aquella del "despertar artístico de Latinoamérica". Sin embargo, al abocarnos a la determinación de nuestro propio campo artístico cabe señalar que este "despertar", si bien es sincrónico, no es homogéneo ya que cada país latinoamericano vive realidades socio-histórico-culturales diferentes.

¿Cuál es en nuestro caso esa realidad? En forma breve y esquemática podemos estructurar: el eje político, en el que se observa la afirmación creciente del radicalismo frente al tradicional "orden conservador" (19), en los primeros años del siglo, para entrar luego de lleno en la etapa de predominio radical (1916-1930). Este proceso político tiene su correlato social en el ascenso de los sectores medios (capitalizado políticamente por el radicalismo) y el crecimiento del proletariado vinculado a las industrias frigoríficas, así como a otras industrias incipientes. Este último sector mencionado será el protagonista de la organización y consolidación del movimiento obrero en la Argentina, dentro del que se observan, en este período, sobre todo, tendencias anarquistas y socialistas. Simultáneamente, los sectores conservadores van delineando una postura nacionalista, desde la que se ataca (a través de sus periódicos) al radicalismo y a la democracia en pro de la tendencia "restauradora de las disciplinas espirituales que constituyen la médula de nuestra cultura" (20).

La coyuntura que delineamos escuetamente, será la base sobre la que se asentará la producción estética. Veamos cómo se configurará este campo artístico en relación a lo dicho.

En forma simplista y sin matices podríamos decir que el campo artístico se organiza a partir de la tendencia dominante académico-tradicionalista; a la que tratará de imponerse la vanguardia que, como indicáramos al comienzo, aparece fracturada en dos líneas: la formalista y la ideológica. A este ordenamiento le podríamos sumar -no sin caer en cierto reduccionismo- la relación entre estas líneas y las tres tendencias ideológicas marcadas más arriba; asociando la tradición con el nacionalismo, la vanguardia formal con el radicalismo y la vanguardia ideológica con el socialismo.

Sin embargo esto, por sí mismo, no explica nada, sino que más bien mutila la realidad que se nos presenta con una riqueza y complejidad mucho mayores.

Tratemos entonces, a partir de la lectura de fuentes de distinta procedencia, de entender la variedad y en algunos casos el eclecticismo que reinaba en nuestro medio. Por otra parte, aclaremos que esto no pretende ser más que una introducción al problema de la convivencia de las vanguardias y la tendencia tradicionalista en el campo artístico de Buenos Aires en los '20, ya que hay cuestiones apenas mencionadas que merecerían un tratamiento particularizado.

Según la tendencia de la que provenga la fuente, el ambiente artístico adquiere perfiles diferentes. Almafuerite, por ejemplo, lo caracteriza así: "Aquí la gente es muy bruta y la pintura entra por los ojos, usted pinta una bella cabeza o un bello paisaje y vende el cuadro" (21). No sólo está retratando a un público conformista sino que además nos permite intuir el conformismo y la falta de novedad que desde la producción plástica se proponía.

Esta visión se completa en el relato de Pettoruti donde describe lo que las galerías y salones de Buenos Aires ofrecían al público argentino y, por ende, lo que la crítica avalaba: "Piénsese que la educación plástica del público argentino se encontraba entonces en pañales, hecho a base de pésima pintura que veía exhibir en las galerías de la calle Florida, pintura europea de exportación para América Latina que los comerciantes

colocaban en el país, y no a bajos precios, y que era sin lugar a dudas lo peor que producía el siglo en España, Italia y Francia.

En cuanto a la producción local, los artistas favorecidos por la crítica y por los compradores eran, en primer término, Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós, a los que seguían Pedro Zonza Briano, Antonio Alice"... (22).

Un crítico martinfierrista, que habló de la "revolución de Martín Fierro", destaca al analizar el estado de la "cultura" en Buenos Aires la casi total desvinculación respecto de las "experiencias estéticas de los grandes movimientos de vanguardia que en ese instante revolucionaban en el Viejo Mundo -tan eternamente joven- el campo de las artes y las letras". Más adelante habla de "retraso deplorable", de "falta de contacto con el ritmo del tiempo" para concluir sentenciando que "el panorama de nuestra vida artística y literaria languidecía en el gris exangüe de una tediosa repetición de fórmulas gastadas" (23).

Advertimos en estas expresiones que la insatisfacción, respecto de lo que aquí ocurría estéticamente, es grande: aislamiento de las tendencias en boga, dependencia del mercado tradicional europeo, una crítica conformista y un público chato. A lo que podemos sumar la situación de "menor de edad" que se le asigna a la producción estética de Buenos Aires que debe esperar las nuevas propuestas de Europa.

Los productos estéticos nacionales que eran consumidos están trabajados en clave tradicionalista (según nos permite ver Pettoruti con su enumeración), tanto en lo técnico como en las formas de representación; hacen gala de una pintura generalmente clara, heredera del impresionismo, en la que éste aparece congelado en una fórmula más.

Sin embargo, una visión diferente del público y por ende del ambiente en general, la encontramos en un artículo de la revista Augusta: "La indiferencia de nuestro público es más aparente que real. Creíamos al partir que Augusta debía ser por el momento un órgano de circulación exclusiva entre la dorada

'élite' que frecuenta las salas de exposición sin sospechar siquiera que esa 'élite' viaja también en tranvía y acorta sus distancias suburbanas en la buena compañía del arte" (24).

En la misma revista se aplaude la acción educadora de La Prensa, con motivo de su cincuentenario, y en especial aquella nueva sección de arte que según dice: "no cayó en saco roto; despertó interés, agitó opiniones, promovió polémicas y vino a demostrar, en suma, la existencia de dos cosas que parecían dudosas o problemáticas: un ambiente propicio para la frágil florecita del arte y un público dispuesto a cultivarla" (25). En ambos casos, consumidores y medio artístico aparecen idealizados y concebidos con una extensión social y una profundidad conceptual con la que chocan otras visiones.

Esta imagen grata puede quebrarse con la acidez de los comentarios de Facio Hébecquer -representante de los Artistas del Pueblo- sobre el público que asiste a las galerías de Florida al que califica como: "bataclanas y cajetillas... varios cerebros con gomina... Poetisas y poetisos aprovechan la exposición para exhibir la erudición 'Baratieri' de su cultura plástica... entre un té en lo de Harrods y un chocolate en el Richmond, no sienta mal al estómago verse una exposición... Público... circunspecto... pacato..." (26). Más adelante lo vemos coincidir con la descripción de Pettoruti: "Todo lo que mandan los pintores españoles aquí, generalmente es malo. O estos gallegos suponen que nosotros estamos sumamente atrasados o remiten el sobrante de sus obras"...

Podemos comprobar entonces, que los comentarios procedentes de las vanguardias (Pettoruti-Facio-C. Iturburu), si bien desde posturas diferentes, coinciden en caracterizar el medio artístico de Buenos Aires como "estancado" en el tiempo.

Por lo que hasta aquí se ha citado vemos que la cosa no es sencilla. De algo sí estamos seguros: hasta la década del '20 no se había conmovido el ambiente plástico con elementos nuevos. El ejemplo de Malharro es la excepción que confirma la regla. Se producía arte según patrones cristalizados; la crítica, los salones y el público aplaudían ese tipo de creación.

Comentarios de Caras y Caretas, La Nación o la misma Augusta, Nosotros o La Prensa, elogian el paisaje, el retrato, el costumbrismo, la representación naturalista, el "asunto" en la pintura.

Correlativamente, el vicedirector de la Academia y Director (a partir del '25) de la Escuela Superior de Bellas Artes, Carlos Ripamonte, exalta esos mismos valores y les suma el sentido nacional que debe asumir el arte. Por lo tanto defenderá a la Academia diciendo: "Cuando se ha atacado a nuestra Academia se la tildó de 'impresionista', de 'anarquizada', porque se res-peta allí la personalidad del alumno y se le acerca en la observación mediante el ejercicio de croquis y del estudio de la naturaleza" (27). Ripamonte, formador de plásticos, rescata la tradición pictórica naturalista con resabios de romanticismo e impresionismo, la que en ese momento de efervescencia artística resulta anacrónica.

Lozano Mouján sitúa al año '22 como aquél en el que se hacen sentir netamente en Buenos Aires las teorías revolucionarias. Pettoruti se atribuye el mérito de haber conmovido el ambiente artístico recién en el '24. Más allá de la discusión de las fechas, desde posiciones tradicionalistas y obviamente desde las de vanguardia, se reconoce la presencia de "lo nuevo".

Lozano Mouján habla de los artistas jóvenes e innovadores como "imitadores de los europeos que están de moda (...) tienen como primordial preocupación, la receta ajena" (28). Exalta como contracara de la actitud mencionada, la de aquéllos que como Gramajo Gutiérrez supieron diferenciarse de lo europeo "cuando más no sea en el tema" (29). Para no verse confundido con la vanguardia, a la que trata de retratar con "neutralidad" antes de concluir afirma: "...No vaya a creerse que acepto su tendencia (refiriéndose a Pettoruti), me interesa la intención de plasmar el dinamismo imperante en la vida, pero la realización abstracta, que me resulta únicamente decorativa, permite bonitas fantasías de color" (30). Por lo leído, a pesar de los matices de los que habláramos, la polarización entre los tradicionalistas y las vanguardias es innegable. La cita refleja los prejuicios que existen ante lo nuevo, así como habíamos visto la re-

sistencia de las vanguardias frente a la tradición.

Encontramos abundantes críticas "oficiales" adversas a la vanguardia que llamamos formal, vinculada con "Martín Fierro", en tanto no parecen ocuparse -salvo excepciones- de los artistas de Boedo. Esto puede explicarse por un lado, por el carácter marginal que adopta este sector (31); por otro, por no invadir los medios oficiales de distribución: tratan de romper con las convenciones del mercado tradicional no numerando los grabados, por ejemplo; o bien si mandan obras al Salón por ser éstas de fácil lectura, no escandalizan y pueden mezclarse entre tanto costumbrismo que los puebla (32).

Distinguimos a partir de esto los elementos que diferencian a las dos vertientes de la vanguardia: Boedo y Florida, dos zonas antagónicas de la ciudad. Boedo: barrio de trabajadores e inmigrantes. Florida: calle coqueta de Buenos Aires, marco tradicional de galerías, próxima al Museo de Bellas Artes y rodeada por las mansiones de las familias más ricas.

Los Artistas del Pueblo se identifican con el proletariado urbano sumido en la indigencia por la injusticia social, su arte estará condicionado por esta realidad. Los de Florida se abstraen del compromiso social (por lo menos en el sentido en que lo entienden los de Boedo) y se abocan a revolucionar el campo artístico.

Se oponen así valores diferentes: revolución social-revolución artística. En ambos casos hay necesidad de renovación, hay reclamos e insatisfacción pero también propuestas.

Martín Fierro desea cambiar la "impermeabilidad hipopotámica del honorable público" por una "nueva sensibilidad" (33); los Artistas del Pueblo proponen "producir nuestras obras artísticas y abrir un nuevo camino de lucha en nuestro ambiente social de la ciudad (...) lucha por el bien, la libertad y la justicia de los pueblos" (34).

A la oposición vanguardia-tradición se suman los choques de las vanguardias. Choques que muchas veces tratan de negarse,

sometiendo el análisis sólo a lo estético -en este camino llegó a hablarse de "Floredo"- dejando de lado consideraciones de otra índole. El hecho de que hayan compartido algunos espacios (35) no significa que vivieran en perfecta comunión.

Facio, por ejemplo, se opone a la vanguardia formal con vigor e ironía, calificándola de conformista con el orden burgués, negando "la lucha social que se intensifica" (36). "Como movimiento pictórico, el vanguardismo se concretó a revolucionar exclusivamente el procedimiento, si cabe llamar revolución al desbarajuste técnico en que se debate" (37).

En otro artículo Facio marca la polaridad: "El tiempo se encargará de decir quiénes están en lo cierto: si ellos, los del arte por el arte, o nosotros, los del arte para la humanidad" (38).

Facio reclamaba el juicio del tiempo. Hoy al "invadir" el período preferimos evitar decir quién tuvo la razón. Elegimos en cambio analizar las diferentes posturas en sí mismas y en la confrontación con las demás, sin desnaturalizar a ninguna de ellas, tratando de entenderlas dentro del haz de ideas y hechos que las condicionaron para que adquirieran la forma que tuvieron.

En esta tarea continuamos.

Agradezco el apoyo de la Prof. Catalina Lago.

#### NOTAS

- (1) GIRONDO, Oliverio: Veinte poemas para ser leídos en el tranvía; Espantapájaros. Buenos Aires, CEAL.
- (2) ROMERA, Antonio: Despertar de la conciencia artística latinoamericana, México, Siglo XXI, 1983.
- (3) DE JUAN, Adelaida: La galería Latinoamericana, Cuba, Casa de las Américas, 1972.

- (4) FRANCO, Jean: La cultura moderna en América Latina, México, Grijalbo, 1985. A pesar de que no estamos del todo de acuerdo con la afirmación citada respecto de lo europeo, resulta funcional a nuestro análisis americano.
- (5) El abordaje sociológico aparece como el primero (mas no en forma excluyente respecto de otros) al iniciar el estudio del arte Latinoamericano, el que pide además del concurso de la antropología, la iconología, las mentalidades, etc.
- (6) Ejemplo de esto son la Revolución Mexicana iniciada hacia 1910 o, en nuestro país, la consolidación del radicalismo y su ascenso al poder entre 1916-1930.
- (7) LAVERDANT, Gabriel D., 1845, en: HADJINICOLAOU, Nicos: Sobre la ideología del vanguardismo. Recordemos además en este registro histórico del término aplicado al arte el trabajo de SHATTUCK, Roger: The banquet years, The origin of Avant-Garde in France, 1885, to World war I, N.Y., 1961 donde afirma: "Se puede establecer arbitrariamente el origen de la vanguardia en 1863 cuando Napoleón III concedió su autorización para el Salon des Refusés".
- (8) HADJINICOLAOU, Nicos: ob. cit.
- (9) Trabaja sobre la misma visión de la vanguardia "necesariamente" ligada al compromiso político-social, SANCHEZ VAZQUEZ en su trabajo sobre Arte y Renovación, México, Grijalbo, 1979.
- (10) Abraham Haber habla de la presencia de una vanguardia formalista y otra social, sin más aclaraciones, en: La pintura argentina, Vanguardia y Tradición, Buenos Aires, Ceal, 1975. Encontramos una crítica a estas discriminaciones en J.C. Mariátegui quien ya en la década del '20 desechaba tal disociación en los siguientes términos: "no todo el arte nuevo es revolucionario... no podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica". En El artista y la época, Lima, Amauta, 1926.

- (11) RAGON, Michel, en: L'art vivant, n° 27, feb. 1972.
- (12) El trabajo de Hadjinicolaou sobre la vanguardia no contempla el concepto que él mismo acuñara de "ideología en imágenes", lo que quizás explicaría este material.
- (13) Reconocemos el carácter revolucionario del radicalismo entre 1890 (U.C. hasta 1892 en que se forma la U.C.R. y la U.C.N.) y 1912 hito en el que se logra uno de sus máximas conquistas con la ley Sáenz Peña. Con ésta el partido deja la situación de "abstinencia y revolución" y pasa a la legalidad; por lo tanto en el momento en que nosotros lo tomamos ya no es "revolucionario". En relación a este asunto expresiones de "Martín Fierro" traen luz: "Martín Fierro es un periódico literario y en este terreno creemos que no se nos puede acusar de reaccionarismo: bastarían, para desmentir esa acusación, los poemas de Gironde, Caro, Heller, Borges y las curiosas planchas coloreadas de Illari". (ag.-sept. 6 de 1924, año 1-n° 8-9).
- (14) La crítica en el período tomado está dividida igual que la producción plástica, por lo tanto los valores positivos de "vanguardista" usado como calificativo lo referimos a esta crítica que sostiene a la vanguardia, así como también a escritos y reflexiones posteriores donde se supone que vanguardia por el hecho de representar novedad encarna valores positivos.
- (15) Este término aparece en la obra de De Michelis: Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza, 1985. Aquí lo aplicamos en igual sentido.
- (16) Además de las expresiones ya citadas de A. de Juan hablan de "retraso" A. Pellegrini, C. Iturburu entre otros.
- (17) La dependencia con la perspectiva europea lleva a afirmaciones como las de A. Gide (de 1920): "¿Cómo podemos esperar algo de gentes como los latinoamericanos cuyo ideal es parecerse nos? Sólo del norte puede llegarnos un soplo de renovación". Citado por A. Arias en: Ubicación de la Escultura

Argentina en el Siglo XX, Buenos Aires, E.C.A., 1962.

- (18) Necesidad vinculada al contenido y misión que le atribuye Vasconcellos -mentor del muralismo- a la pintura, lo que es retomado por Siqueiros en sus escritos (Declaración política y estética, los Tres llamamientos, etc.).
- (19) Expresión utilizada por Natalio Botana en su obra: El orden conservador, La política argentina entre 1880 y 1916, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
- (20) CARULLO, J.E.: Criterio, Año 1, n° 1, p. 6/7, Buenos Aires, 1928, en Los Nacionalistas, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- (21) Almafuerte citado por Pettoruti en: Un Pintor ante el espejo, Buenos Aires, Hachette, 1968.
- (22) Pettoruti: Un pintor... ob. cit.
- (23) CORDOVA ITURBURU: La Revolución Martinfierrista, Buenos Aires, E.C.A., 1962.
- (24) Augusta, Revista de arte, Vol. II, año II, n° 12, mayo 1919, firmado por la Dirección.
- (25) Augusta, Revista de arte, Vol. III, año II, n° 17, octubre 1919, Plástica, s/firma.
- (26) FACIO HEBECQUER, G.: Sentido social del arte, Buenos Aires, compilación de artículos de Facio realizada por La Vanguardia, 1936. "Pintura de la Pintura".
- (27) RIPAMONTE, C.P.: Janus, Buenos Aires, Gleizer, 1926.
- (28) LOZANO MOUJAN, J.M.: Figuras del arte Argentino, Buenos Aires, A. García Santos, 1928.
- (29) LOZANO MOUJAN, Figuras... ob. cit.
- (30) LOZANO MOUJAN, Figuras... ob. cit.

- (31) Entendemos por marginal no sólo la identificación con aquellos sectores sociales encuadrados como tales, sino también la propuesta de marginarse del circuito de distribución, pensemos por ejemplo en el Camión que usaba Facio para exponer sus obras, que recorrían de este modo las fábricas de Buenos Aires.
- (32) Esta situación de aceptación se da principalmente con las pinturas, que son aceptadas en los salones o bien con aquellos grabados realizados para ilustrar obras literarias. Tal es el caso de los de Bellocq sobre "Martín Fierro".
- (33) Manifiesto de Martín Fierro, en revista Martín Fierro, año 1, n° 4, 15 de mayo de 1924.
- (34) BELLOCQ, A.: Memorias en: Homenaje y recordación a los "Hermanos en el Arte", en F. Corti, Vida y obra de A. Bellocq, Buenos Aires.
- (35) El humorista Arturo Cancela propuso esta híbrida denominación de Escuela de Floredo (según Carlos A. Giordano en Boedo y el tema social, Buenos Aires, CEAL, 1980). Como ejemplos de actividades donde compartieron espacios los de la vanguardia formal y los de la ideología vemos que en la galería de Estarico expuso Bellocq, que Mariani, adalid de "Extrema Izquierda", tuvo lugar en "Martín Fierro" para exponer sus ideas.
- (36) FACIO HEBECQUER, G.: ob. cit. "La era de la naturaleza muerta".
- (37) FACIO HEBECQUER, G.: ob. cit. "Filosofía pictórica - un pretendido movimiento revolucionario que termina prendido en las ubres oficiales".
- (38) FACIO HEBECQUER, G.: ob. cit. "Crítica de la crítica".

\*)\*(\*)