

# Notas sobre la recepción de Worringer en Latinoamérica

Notes on the Reception of Worringer in Latin America

## Inés Fernández Harari

ines.fernandez.harari@gmail.com  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad Nacional de La Plata  
Argentina

Recibido: 6/11/2017  
Aceptado: 13/2/2018

## Resumen

El presente trabajo se propone explorar la recepción de Wilhelm Worringer en Latinoamérica durante los años cincuenta a partir de los escritos sobre arte de Marta Traba y Romualdo Brughetti. Veremos cómo, a pesar de diferir en sus posiciones respecto de la modernidad artística y el nacionalismo, ambos autores recurrieron a la obra del historiador del arte alemán en busca de categorías capaces de sustentar sus ideas. A través de estas apropiaciones estratégicas, el pensamiento worringeriano se vio reactualizado en un contexto de intensos debates acerca del lugar del arte latinoamericano en el escenario internacional.

## Palabras clave

Worringer; recepción; Latinoamérica; Traba; Brughetti

## Abstract

The present study intends to explore the reception of Wilhelm Worringer in Latin America during the 1950s taking as a starting point Marta Traba's and Romualdo Brughetti's writings about art. We will see how in spite of differing in their positions regarding modernism and nationalism, both authors resorted to the German art historian's oeuvre in search of categories capable of supporting their ideas. Through these strategic appropriations, Worringerian thought saw itself revived in a context of intense debates about the place of Latin American art in the international scene.

## Keywords

Worringer; reception; Latin America; Traba; Brughetti



El historiador del arte alemán Wilhelm Worringer (1881-1965) adquirió notoriedad a comienzos del siglo XX gracias a la publicación de *Abstracción y Naturaleza* (1908), su tesis doctoral. Allí se trazaban por primera vez los lineamientos de una estética del arte no representacional y se discutía la hegemonía de la herencia grecorromana sobre la valoración del arte universal. Aunque este escrito fue desdeñado por gran parte de los académicos contemporáneos ejerció una notable influencia sobre aquellos artistas que, paralelamente, comenzaban a transitar el camino de la abstracción, suceso que convirtió a su autor en un teórico clave del arte moderno en Europa.

El presente trabajo se propone explorar algunos episodios de la recepción de Worringer en Latinoamérica durante los años cincuenta, momento de efervescencia cultural y proliferación de debates estéticos tendientes a problematizar el lugar de la producción artística del continente en el escenario internacional. Dado que un sondeo exhaustivo de los usos y las apropiaciones de su obra excedería los límites de este trabajo, me centraré en dos importantes críticos e historiadores del arte que valiéndose de la versatilidad del pensamiento worringeriano construyeron proyectos modernos de diferente cariz. El primero de ellos es el argentino Romualdo Brughetti (1912-2003), de cuya vasta obra rescataré un conjunto de artículos publicado en 1958 bajo el título *Geografía plástica argentina*. La segunda es la célebre crítica argentino-colombiana Marta Traba (1930-1983), quien ese mismo año publicaba en la revista y editorial Mito, de Bogotá, *El museo vacío* (un ensayo general sobre el arte moderno) y un artículo dedicado a examinar las problemáticas del arte latinoamericano contemporáneo. Como veremos, se trata de la faceta menos conocida de la obra de Traba, previa a su teorización sobre la resistencia.

Las tensiones entre figuración y abstracción, así como entre americanismo e internacionalismo, atraviesan los textos de ambos autores y delimitan las posiciones adoptadas frente al arte de su tiempo. En el caso de Brughetti, la utilización de categorías extraídas de *El arte egipcio* (Worringer, [1927] 1972) les sirve para alertar sobre los riesgos de un formalismo vacío que ignore la esencia del paisaje nacional, mientras que Traba se vale de los tipos fundamentales de la humanidad esbozados en *La esencia del estilo gótico* (Worringer, [1911] 1925) para caracterizar la producción artística del «hombre moderno» y su tendencia al lenguaje abstracto.

## Worringer en Latinoamérica

A pesar de haber tenido una exitosa carrera académica, Worringer nunca fue del todo aceptado por sus colegas. Fueron más bien los artistas, los novelistas y los críticos coetáneos quienes consumieron ávidamente sus libros y lo consagraron como una lectura obligada. Según explica Neil Donahue (1995), su perfil no encajaba con el del académico sistemático o científico ya que sus

ideas sobre estética siempre se expresaron en términos históricos amplios y a través de una simple pero potente retórica capaz de atraer a públicos diversos. La preocupación principal de su obra giró en torno a la revalorización de los períodos no clásicos de la historia del arte, incorporando en su análisis las producciones visuales primitivas, asiáticas y medievales. *Abstracción y naturaleza* (1908), su primera publicación, desafió el sentido común al poner en tela de juicio la pretendida superioridad del naturalismo como forma de expresión artística.

A partir del concepto de *kunstwollen*, acuñado por Alois Riegl, Worringer se dio a la tarea de argumentar que la abstracción, lejos de ser producto de una incapacidad técnica del artista, es en realidad consecuencia de una voluntad de forma surgida de necesidades psíquicas profundas. Según su esquema explicativo, el hombre primitivo busca estabilidad y quietud ante el caos de fenómenos siempre cambiantes que lo rodea, motivo por el cual recurre a formas inorgánicas y estáticas. En cambio, el hombre clásico mantiene una relación confiada con el cosmos y accede a proyectar su sentimiento vital sobre la representación naturalista. Ignorar esta dualidad de la sensibilidad artística humana y juzgar toda manifestación estética desde los parámetros de la mentalidad occidental moderna constituye, entonces, un grave error. Trabajos posteriores como, *La esencia del estilo gótico* (1907), o *El arte egipcio* (1927) contribuirán a poner a prueba la psicología de los estilos esbozada en esa primera obra.

La originalidad de Worringer radica en que, a pesar de haber dedicado sus estudios más importantes al arte del pasado, las ideas allí expuestas se mostraron plenamente vigentes para sus contemporáneos. Los expresionistas alemanes recibieron con particular entusiasmo sus libros y adivinaron en ellos la posibilidad de fundamentar teóricamente su producción artística. Recíprocamente, el autor apoyó su causa, aunque solo por un breve período de tiempo.<sup>1</sup>

Avanzado el siglo XX, la actualidad y la potencia crítica de esos escritos volvió a manifestarse en un contexto radicalmente diferente del europeo. Incluso mucho después de que Worringer rompiera lazos con el grupo expresionista y encauzara su reflexión en nuevas direcciones, los intelectuales latinoamericanos revisitaron su obra en busca de claves para pensar la propia modernidad artística. Lo interesante de esta apropiación tardía es que las propuestas originales del autor fueron leídas y encuadradas de acuerdo a las problemáticas de un tiempo y un lugar diversos, en el caso estudiado, la América Latina de los años cincuenta. Para comprender este proceso puede resultar pertinente recurrir a los aportes de Pierre Bourdieu (2006) vinculados a la circulación social de las ideas. Según este autor, los textos circulan sin su contexto, de manera que su contenido es pasible de ser reinterpretado en función de la estructura del campo de recepción. Cabe preguntar, entonces, cuál era la estructura del campo en el que autores como

<sup>1</sup> Sobre la relación entre Worringer y los expresionistas alemanes ver: Magdalena Bushart (1995).

Romualdo Brughetti o Marta Traba leían a Worringer y qué problemáticas tenían en mente a la hora de hacer uso de las categorías presentes en su obra.

Los nacionalismos y las construcciones identitarias fueron algunos de los tópicos que impactaron con mayor fuerza en el escenario latinoamericano de aquellos años. La participación de los países de la región en los movimientos internacionales de vanguardia se había consolidado durante la primera mitad del siglo XX y había instaurado la pregunta por la originalidad del arte producido en estas latitudes. La importación de formas expresivas de origen europeo se encontró en permanente tensión con la posibilidad e, incluso, con la necesidad de abordar temáticas y motivos vernáculos. En otras palabras, se esperaba que la incorporación del artista latinoamericano al universalismo cultural occidental pudiera conjugarse con la búsqueda de una idiosincrasia nacional y (sub)continental.<sup>2</sup> Sin embargo, las modalidades bajo las cuales esta síntesis habría de concretarse no estaban definidas de antemano y esto habilitó diferentes posicionamientos entre artistas, críticos e historiadores del arte.

En lo que sigue, exploraré las respuestas ofrecidas por Brughetti y por Traba ante esta problemática y atenderé, especialmente, a la integración del pensamiento worringeriano en sus discursos.

2 La configuración identitaria pan-americanista predominante durante las primeras décadas del siglo XX se disuelve progresivamente a medida que, en el contexto de la Guerra Fría, los Estados Unidos hegemonizan la categoría de arte americano y los países al sur del Río Grande asumen la de arte latinoamericano.

## Entre el americanismo y el internacionalismo

*Geografía plástica argentina* (1958), es una recopilación de artículos escritos por el ensayista y crítico de arte Romualdo Brughetti entre 1952 y 1955. El denominador común que nuclea este grupo de textos es la reflexión sobre el carácter nacional de la pintura argentina moderna, sus derroteros y sus perspectivas futuras. Al hablar de arte argentino, el autor procura distanciarse del nacionalismo pintoresquista que reduce lo local a una serie de motivos típicos y postula, por el contrario, que es en las sutilezas de la luz, la tierra y las calles de las distintas regiones del país donde la mirada atenta del artista puede llegar a dar con la expresión de caracteres nacionales en su obra. Brughetti alaba los tonos firmes con que Daneri pinta las barriadas de La Boca, las atmósferas serranas de Manuel Coutaret, e incluso el inconfundible sol pampeano que penetra con firmeza las naturalezas muertas de Pettoruti. Su propuesta tiene, ciertamente, un fuerte anclaje en la figuración, pero ésta se halla impregnada de la experimentación formal de las vanguardias y rechaza convencionalismos perimidos. Lo determinante para el nuevo arte es que esas formas se vean redescubiertas por una emoción y por una mirada propiamente americanas, ya que solo la profundización en lo local y en lo regional logrará otorgar validez universal al arte argentino.

Acerca de la década del treinta el autor señala:

Concluye el frenesí de las formas inconexas, el desborde de líneas y de colores; concluye o va a concluir el período de la ostensible revolución vanguardista y únicamente la obra cabe, obra en la cual no sólo importa el color, la forma, el volumen, la línea, la materia, sino también su espíritu (Brughetti, 1958, p. 23).

El panorama de la plástica futura vaticinado por Brughetti excluye de su dominio a los artistas concretos, quienes, acusados de reducir la obra de arte a una fórmula algebraica deshumanizada, se convierten en el blanco predilecto de sus críticas. Para sustentar este punto de vista, el autor adopta libremente categorías provenientes de *El arte egipcio* (1927).

En ese libro, Worringer polemizaba con las interpretaciones establecidas sobre la civilización egipcia y arremetía contra una supuesta idealización desmedida que, de manera errónea, había atribuido profundidad a su religión y afán de trascendencia a su arte. Así, el autor adopta un posicionamiento contrario al sostenido en *Abstracción y naturaleza* (1908), y denuncia la artificialidad de la cultura egipcia y su sometimiento de la naturaleza a través del cálculo, llegando incluso a compararla, en repetidas ocasiones, con los Estados Unidos de su tiempo. Según Donahue (1995), el libro constituye una crítica solapada a la rápida modernización sufrida por la República de Weimar bajo el influjo de la cultura norteamericana durante los años veinte, de allí que a través de una retórica vehemente y hasta exagerada se denuncie el vacío espiritual de la cultura egipcia y, por extensión, el de su análogo estadounidense.

De esta manera, una de las preguntas clave que plantea Worringer en su escrito es cómo fue posible que la civilización egipcia, a todas luces artificiosa y superficial, lograra conservar su aureola durante tanto tiempo. La respuesta está a la vista de todos: fueron las pirámides, esas magníficas construcciones colosales, las que con su sola presencia subyugante lograron desbaratar toda duda sobre la grandeza del pueblo del Nilo (Worringer, [1927] 1972). Sin embargo, advierte Worringer, la seguridad y la unidad estilísticas que otorgan su fuerza a estas estructuras no son, como habitualmente se creía, producto de una vigorosa sensibilidad artística, sino que emanan de la más fría racionalidad objetiva, lo mismo que una fábrica o un aeropuerto «construido en el estilo universal moderno» (Worringer, [1927] 1972, p. 44). Dos voluntades artísticas por completo disímiles habrían sido fatalmente confundidas. La raíz de este equívoco, concluye el autor, debe buscarse en la predominancia de la *estética de la forma*, una matriz de análisis basada en la contemplación de las constantes formales a la manera del visibilismo wölffliano. Sin embargo, una comprensión más profunda de los fenómenos artísticos debería apuntar a superar esta estética de la forma a favor de una «estética de la esencia» (Worringer, [1927] 1972, p. 149). La disciplina encargada de desentrañar los valores esenciales de cada cultura será la sociología en alianza con la historia del arte. *El arte egipcio* (1927), habría provisto —con resultados harto discutibles—

el primer ejemplo de esa integración entre forma y esencia en el ámbito de las consideraciones estéticas.

Es el binomio forma-esencia el que recuperará Brughetti en su defensa del nuevo arte nacional. Pero lo que en Worringer constituía una caracterización de la labor interpretativa del intelectual (centrada alternativamente en el análisis de los elementos formales o en los caracteres sociológicos que animan la producción artística) se torna, en el caso de Brughetti, un instrumento para discernir los modos de hacer de los propios artistas. De esta manera, el autor afirma que la estética de la forma fue «la que apasionó a Cézanne y a los cubistas», aunque por sobre ella se levanta una «necesidad enderezada a la esencia». Y, en tono prescriptivo, agrega que «hay que hacer de un objeto formal, un objeto profundo y espiritual. En el uso y el abuso de procedimientos formales, la repetición llega a causar fatiga y aburrimiento» (Brughetti, 1958, p. 75).

A partir de esta cita podemos comprender las reticencias de Brughetti hacia el arte concreto y, en general, hacia cualquier poética alejada de la representación. Si bien el autor rechaza la anécdota trivial que puebla multiplicidad de lienzos pretendidamente nacionalistas, considera también que «occidente no está encerrado en la fórmula del puro arabesco decorativo y ornamental». La anhelada síntesis entre forma y esencia solo podrá ser alcanzada si aquella estética de la forma abonada por las vanguardias se ve reanimada por la exploración sensible del medio: «Propongo que la porción de nuestra realidad, luz, espacio, tiempo, hombre, paisaje, flor, cielo, sea elevada a pensamiento y a sentimiento; aliento una cultura plástica y una cultura de los sentimientos» (Brughetti, 1958, p. 79). En definitiva, el camino que conduce al arte nacional en la Argentina moderna es aquel que asciende de la plástica al espíritu y conjuga el principio universalista contenido en la abstracción con el necesario vínculo entre el artista y su realidad-mundo (Brughetti, 1958, p. 12).

El mismo año en el que se publicaba *Geografía plástica argentina*, la revista colombiana *Mito* presentaba ensayos y artículos de Marta Traba destinados a analizar el lugar del arte latinoamericano en el contexto internacional. Si bien el aspecto más conocido de la obra de Traba gira en torno a la idea de áreas abiertas y cerradas, y su crítica sobre la injerencia cultural norteamericana, durante la década del cincuenta su pensamiento se caracterizaba aún por una adscripción al modernismo internacional. Este posicionamiento queda claramente plasmado en el artículo «Problemas del arte en Latinoamérica» (1958b), donde la autora achaca al americanismo un espíritu de regresión que paraliza la producción del continente. «Describir y denunciar», explica, fueron las tareas que los nacionalismos encargaron a los artistas latinoamericanos en un intento desesperado por dar forma a una inexistente cultura propia. Su diatriba se dirige, especialmente, a la experiencia del muralismo mexicano, aunque también recae sobre aquellos artistas que, como Guayasamín, emplearon fragmentariamente el

repertorio formal de las vanguardias europeas para perpetuar un arte representacional de tintes sociales. Ambas encarnaciones del ideal americanista fallaron irremisiblemente como consecuencia de «haber atribuido al pintor responsabilidades de reformador social y tribuno político». El nacionalismo olvidó, continúa Traba, «que la mejor responsabilidad que podía exigírsele al pintor era la de elaborar una cultura latinoamericana acorde con la cultura universal».

Mientras Brughetti consideraba que la etapa experimental de las vanguardias había concluido, abriéndose en cambio la ardua tarea de forjar un arte nacional, Traba ve en el arte latinoamericano y en el nacionalismo que lo alienta un burdo anacronismo que debe ser urgentemente superado. La puesta al día con Europa constituye así el paso ineludible para que Latinoamérica alcance finalmente una voz propia:

La quimera de la «cultura nacional» se desvanece por completo al reconocer el vínculo formal que une nuestras obras respetables con los modernos esquemas artísticos europeos, y se llega enseguida a establecer lealmente la dependencia de los numerosos pintores de algún mérito con respecto a dichos esquemas. (Traba, 1958b, s/p).

¿Quiere decir esto que la opción para un artista latinoamericano está entre equivocarse patrióticamente, alejándose de la zona artística pura, o imitar el modelo extranjero? Sí, esta es la opción y lo único razonable es mirar la realidad de frente. Un buen alumno siempre admite el gobierno, la seducción y la superioridad de su maestro (Traba, 1958b, p. 207).

Al lado de quienes reproducen convenciones pictóricas obsoletas y se encierran obstinadamente en las fronteras de su país, Traba destaca a unos pocos artistas que, habiendo incorporado la enseñanza europea, se mantienen al margen del nacionalismo y crean su obra en un permanente diálogo con el afuera. Tal es el caso de Torres García, Pettoruti o Wilfredo Lam. Desde luego, las notas geográficas, sociales o históricas de anclaje latinoamericano se hacen presentes en sus producciones, pero éstas vienen dadas por añadidura, se subordinan a los elementos plásticos que organizan la mirada del artista. Los soles de Pettoruti, ejemplifica Traba, «proclaman su identidad argentina en la forma imperiosa y caliente con que se cuelan por las persianas semicerradas del verano bonaerense», pero «se pliegan, subsidiarios y humildes, a las leyes duramente geométricas que dan nacimiento, sentido y necesidad al cuadro» (1958b, p. 207).

Frente a este panorama de inmovilismos y de nacionalismos caducos, donde solo un pequeño puñado de artistas ha logrado ingresar en la órbita del arte internacional, Traba cifra en la tarea del crítico una posible salida. En lugar de dispensar un trato benevolente hacia la mediocridad de los artistas locales y de atribuir sus fallas a una falta de experiencia momentánea, deberá

adoptar una actitud firme y desprovista de condescendencia. Pero, por sobre todas las cosas, el crítico tiene la capacidad de poner al público en contacto con el universo de imágenes que los nacionalismos le negaron, alimentando así su carácter exigente y disconforme. Este proyecto formativo, tendiente a familiarizar a los espectadores latinoamericanos con el arte moderno internacional, se va a ver concretado en un segundo trabajo, titulado *El museo vacío* (1958a).

Se trata de un ensayo dividido en dos partes. La primera de ellas está dedicada a exponer los lineamientos de la estética moderna a partir de los aportes de Worringer y de Croce, mientras que la segunda ofrece un recorrido pormenorizado a través de quince obras de arte que encarnan estas nuevas formas de producir. Entre ellas, destacan pinturas y esculturas de Piet Mondrian, Pablo Picasso, Paul Klee, Fernand Léger y Max Bill, entre otros.

La decisión de tomar como punto de partida las ideas de dos pensadores tan disímiles radica en la necesidad de complementar un enfoque general, facilitador de grandes esquemas históricos, con otro individual que entienda a cada obra como un microcosmos. Worringer es, desde luego, el teórico de los grandes ciclos y de las tipologías, mientras que Croce reniega de toda clasificación simplificadora. Traba integrará ambas perspectivas reconociendo que, si bien «el genio es singular», también es «innegable la existencia de las categorías “hombre primitivo”, “hombre gótico”, “hombre clásico” que señala Worringer y es evidente, a todo lo largo de la historia del arte, la dual voluntad orgánica-cristalina que guía la mano del artista» (Traba, 1958a, p. 11).

En este pasaje, Traba recupera, además de la idea riegliana de belleza orgánica y cristalina, los tipos fundamentales de la humanidad delineados por Worringer en *La esencia del estilo gótico* (1911). Según el historiador alemán, estos pueden definirse como «formaciones de la historia en las cuales cierta relación determinada y relativamente sencilla entre la humanidad y el mundo exterior encuentra su expresión clara y paradigmática» (Worringer, [1911] 1925, p. 25). La clasificación original de Worringer comprendía tres tipos: hombre primitivo, hombre clásico y hombre oriental. Uno de los objetivos de Traba en *El museo vacío* (1958a), es ampliar y actualizar este esquema para incorporar al hombre moderno.

Si el hombre primitivo se caracterizaba por su terror instintivo ante los fenómenos cambiantes del mundo exterior, el hombre clásico por su confiada relación con el cosmos y el oriental por su sentimiento trascendental, ¿qué rasgos definirían a este hombre moderno? Su rechazo del naturalismo en pos de la abstracción lo acerca, ciertamente, al primitivo y al oriental, pero las necesidades psíquicas que impulsan esta voluntad de forma son distintas en cada caso. El motivo por el cual el hombre moderno abandona el ilusionismo renacentista, asegura Traba, radica en que sus convenciones representacionales ya no pueden aprehender la experiencia vital introducida por la era del maquinismo: «No puede solicitarse al

hombre del siglo XX que tenga la noción estática de las cosas que tenía el renacentista, ni que crea, después de la entronización de la máquina, en la inmutabilidad de la materia» (Traba, 1958a, p. 21). Los nuevos modos de ver declaran así obsoleto el viejo cuadro ventana y proclaman su independencia respecto del modelo.

Si volvemos ahora sobre el artículo dedicado al arte latinoamericano y recordamos aquellas acusaciones de anacronismo lanzadas por Traba hacia los artistas aún aferrados al realismo y al nacionalismo, podemos concluir que el pecado de estos radica en no haber asumido su condición de hombres modernos, en haberse colocado al margen de la gran reconfiguración estética de su tiempo. Y esto sucedió así porque, a diferencia del artista europeo, el latinoamericano tiene que trabajar en un terreno «lleno de trampas y de accidentes» (Traba, 1957). De él se espera un compromiso con el contexto que habita, tarea para la cual la exploración de técnicas, de materiales y de modos de representación resulta insuficiente. El mandato americanista somete el lenguaje plástico a un deber cívico extraestético y relega, de esa manera, toda expresión vernácula al lugar de una crónica contenidista alienada del espíritu de su época. De allí que la tarea encomendada por la autora tanto a los artistas como al público sea la de sintonizar con la producción internacional y la de no perderse en preocupaciones estéticas de siglos pasados.

## Conclusiones

En este breve recorrido, mi intención fue poner de manifiesto cómo las ideas de Wilhelm Worringer se vieron reactualizadas en el contexto latinoamericano de los años cincuenta mediante los escritos de Romualdo Brughetti y de Marta Traba. Problemáticas ligadas al nacionalismo, la vanguardia y la búsqueda de una identidad propia para el arte de la región estructuran los análisis de ambos autores y determinan apropiaciones estratégicas del arsenal conceptual worringeriano.

Comprometido con el rescate de la esencia nacional, Brughetti encontró en *El arte egipcio* (1927), un invaluable sustento teórico para combatir lo que consideraba un formalismo superficial y para promover una figuración de raigambre telúrica, mientras que el afán internacionalista de Traba derivó en la recuperación de los tipos de la humanidad presentes en *La esencia del estilo gótico* y la incorporación del hombre moderno a ese esquema. Al ampliar de esta manera la tipología inicial, la autora encontró el marco adecuado para señalar los caracteres distintivos de la producción artística del siglo XX, tendencia creativa de la cual se esperaba el artista latinoamericano formara parte.

Una pregunta que atraviesa ambas reflexiones es cómo alcanzar un arte nacional o regional que, al mismo tiempo, posea validez universal. La propuesta de Traba marca una dirección que va de lo universal a lo local: la incorporación de los esquemas for-

males del arte moderno europeo constituye el paso previo a la elaboración de un lenguaje propio acorde con los tiempos que corren. Brughetti, en cambio, argumenta a favor del camino inverso: es la exploración del paisaje nacional la que otorgará a nuestras artes una voz distintiva en el panorama internacional. Los acentos diferenciales de cada posicionamiento condicionaron aquello que los autores recogieron o bien omitieron de sus lecturas. En este sentido, Bourdieu acierta al afirmar:

Muy frecuentemente, con los autores extranjeros, lo que vale no es lo que ellos dicen, sino lo que se puede hacerles decir. Por esta razón, ciertos autores particularmente elásticos circulan muy bien. Las grandes profecías son polisémicas. Es una de sus virtudes, y es por ello que atraviesan los momentos, los lugares, las edades, las generaciones, etcétera. Por lo tanto, los pensadores con gran elasticidad son como pan bendito, si puedo decirlo, para una interpretación anexionista y para los usos estratégicos (Bourdieu, 2006, p. 164).

Hacia los años veinte, un desilusionado Worringer aseguraba que el expresionismo había puesto en evidencia la incapacidad del arte para encarnar el espíritu de su tiempo. La pintura, la escultura y la arquitectura se habían convertido para él en fenómenos sociológicamente irrelevantes.<sup>3</sup> Algunos años después de pronunciar esta sentencia, sus lectores latinoamericanos recogieron su legado y, enarbolando las banderas de la modernidad, proyectaron futuros posibles para el arte del continente, convencidos, tal vez, de que el ilustre historiador alemán se había equivocado.

<sup>3</sup> Este punto de vista es expuesto en la conferencia de 1920 (publicada en forma de artículo un año después) titulada «Problemas actuales del arte» (Künstlerische Zeitfragen).

## Referencias

Bourdieu, P. (2006). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

Brughetti, R. (1958). *Geografía plástica argentina*. Buenos Aires, Argentina: Nova.

Bushart, M. (1995). Changing Times, Changing Styles: Wilhelm Worringer and the Art of his Epoch. En N. Donahue (ed.). *Invisible Cathedrals. The expressionist art history of Wilhelm Worringer* (pp. 69-85). Pennsylvania, Estados Unidos: Pennsylvania University Press.

Donahue, N. (1995). *Invisible Cathedrals. The expressionist art history of Wilhelm Worringer*. Pennsylvania, Estados Unidos: Pennsylvania University Press.

Traba, M. (1957) El problema de la «existencia» del artista latinoamericano». *Plástica* (4). Recuperado de <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1061801/language/es-MX/Default.aspx>

Traba, M. (1958a). *El museo vacío. Un ensayo sobre el arte moderno*. Recuperado de [https://issuu.com/cuadernosmartatrabado/docs/el\\_museo\\_vacio](https://issuu.com/cuadernosmartatrabado/docs/el_museo_vacio)

Traba, M. (1958b). Problemas del arte en Latinoamérica. *Mito* (18). Recuperado de <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1061697/language/es-MX/Default.aspx>

Worringer, W. [1908] (1953). *Abstracción y naturaleza*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Worringer, W. [1911] (1925). *La esencia del estilo gótico*. Madrid, España: Revista de Occidente.

Worringer, W. [1921] (1959). *El arte y sus interrogantes*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Worringer, W. [1927] (1972). *El arte egipcio*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.