

Estilos de la crítica

Ejercicios de escritura historiográfica

Styles of Criticism

Exercises in Historiographical Writing

Natacha Segovia

natachasegovia@gmail.com

Instituto de Historia del Arte
argentino y americano (IHAAA),
Facultad de Artes. Universidad
Nacional de La Plata, Argentina

Julia Eleonora Higa

juliihiga@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad
Nacional de La Plata, Argentina

Alejandro Pignatelli

alejandro.pignatelli@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad
Nacional de La Plata, Argentina

Sergio Martín Ayala

martincultural@hotmail.com

Facultad de Artes. Universidad
Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 29/10/2025

Aceptado: 03/12/2025

Resumen

Este trabajo presenta ejercicios de escritura historiográfica realizados en el marco de la cursada de Historiografía de las Artes Visuales III (FDA-UNLP) durante el ciclo 2025. A partir de la lectura de autores fundamentales de la historia del arte argentino y de ciertas obras seleccionadas, las y los estudiantes realizaron ensayos críticos atendiendo a la sensibilidad, recursos y visión teórica de los autores abordados. Los ejemplos presentados se corresponden, por un lado, con un trabajo de reflexión en torno a la polémica sobre el arte nacional ocurrida durante el Ateneo en 1894 entre Calixto Oyuela, Rafael Obligado y Eduardo Schiaffino, en este caso estimulada y reactualizada a partir de la obra *Argentina* (2004) de la artista Rosana Fuertes. Por otro lado, la escritura de la crítica para una obra del pintor Enrique de Larrañaga a partir del uso de categorías y principios estéticos utilizados por Julio E. Payró para la construcción de nuestra historia del arte.

Palabras clave

historiografía del arte; escritura; polémica

Abstract

This work presents historiographical writing exercises completed as part of the Visual Arts Historiography III course (FDA-UNLP) during the 2025 academic year. Based on the reading of key figures in Argentine art history and selected works, the students wrote critical essays, paying attention to the sensibilities, resources, and theoretical vision of the authors studied. The examples presented include, on the one hand, a reflection on the debate surrounding national art that took place during the 1894 Ateneo between Calixto Oyuela, Rafael Obligado, and Eduardo Schiaffino, in this case stimulated and revisited through the work *Argentina* (2004) by the artist Rosana Fuertes. On the other hand, there is a critical analysis of a work by the painter Enrique de Larrañaga, employing the categories and aesthetic principles used by Julio E. Payró in constructing our art history.

Keywords

art historiography; writing; controversy



Polémicas sobre arte argentino

Los siguientes ejercicios de escritura se realizaron durante el período de cursada 2025 de Historiografía de las Artes Visuales III. En esta ocasión, los trabajos, cuyo objetivo es revisar y utilizar las propuestas formales y conceptuales de historiadores del arte argentino para realizar el propio escrito crítico sobre ciertas obras seleccionadas, responden a diferentes consignas. Por un lado, la primera propuesta de escritura consistió en un ensayo a partir de la obra *Argentina* (2004) de la artista Rosana Fuertes¹ que permitió problematizar las fundacionales «controversias» (Schiaffino, 1933, p. 355) en torno al arte nacional. Tal como lo expusiera José Emilio Burucúa (1999), la articulación entre el conocimiento histórico de las artes y las operaciones de formación de la identidad nacional subyace a nuestra historiografía artística (p. 23), así lo demuestran los debates que se manifestaron, durante el segundo año del Ateneo de 1894, entre los poetas Rafael Obligado, Calixto Oyuela y el pintor Eduardo Schiaffino en torno al tema.

1 Agradecemos a la artista el envío de las fotos y los textos trabajados en la obra y la disposición para que estos ejercicios sean realizados a partir de ella.

La polémica comienza a propósito de lo expresado por el poeta Oyuela sobre «la influencia literaria avasalladora y el idioma común a españoles y americanos» (Schiaffino, 1933, p. 352) y la adjudicación que hace Schiaffino «al monótono paisaje de la llanura pampeana», una «belleza puramente literaria y no pictórica».

(Schiaffino, 1933, p. 352). Irónicamente, replica Obligado cuando le responde a Oyuela que parecen no haber sido suficientes ochenta años de independencia «para darnos un alma argentina, una luz propia que nos distinga y señale en el mapa del mundo» y a Schiaffino lo acusa de «daltonismo europeo» (Schiaffino, 1933, p.353).

Las respuestas de los interpelados se dejaron oír rápidamente. Oyuela explica lo indiscutible, a saber, la existencia «de lazos naturales de raza, de tradición y de lengua que nos unen a los demás pueblos de habla castellana» (Schiaffino, 1933, p. 354), y afirma que es posible llegar a ser la capital del imperio castellano, si «sabemos asimilar a nuestro carácter propio [...] los elementos extraños que vienen a incorporárenos» (Schiaffino, 1933, p. 354). Schiaffino critica lo expresado por el poeta acerca de que la elección del tema o el asunto importa más que la selección del espíritu, ya que considera que la intensidad de sensación y sinceridad de expresión son los dos elementos imprescindibles para la realización artística. Al mismo tiempo, expresa que pueden reconocerse «ciertos rasgos característicos de la personalidad propia que asumiremos en lo futuro y actualmente nos distingue y nos separa» (Schiaffino, 1933, p. 355).

Retomando los términos centrales de esta polémica y articulando con la obra de Fuertes, Alejandro Pignatelli y Julia Higa realizan su escrito.

Por otro lado, pero retomando la idea central de la polémica, la propuesta de Sergio Martín Ayala nos presenta la obra *El mudo*, del artista Enrique de Larrañaga al modo de un texto crítico de Julio Payró. Para el mismo retoma las ideas que éste expusiera en *Consideraciones sobre el arte argentino en el período 1930-1950* (en Sur, 1950) acerca de la esperanza del panorama artístico argentino vivido hacia la década de 1930, momento en que se preveía un movimiento de artistas puestos al día con «las avanzadas corrientes europeas» (p. 285). Con mirada retrospectiva, el historiador del *arte viviente*, revisa las vanguardias de los años veinte, mencionando algunos de sus hitos: las exposiciones de Pettoruti, la publicación de la icónica revista modernista *Martín Fierro* y también, la acción de Campana de Palo, entre otros (Payró, 1950). Llegados los años treinta reconoce un grupo de artistas y arquitectos comprometidos en adaptar la necesidad de una expresión artística nacional a las «formas cultas» del arte francés. Estos *héroes* debieron luchar contra aquellos adeptos a las «formas populares» —derivadas del arte español e italiano— y también contra los que, ignorando el origen europeo de la población y la cultura de nuestro país, pretendían realizar el *arte argentino* introduciendo elementos de las culturas precolombinas. Sin embargo, encuentra que estas tendencias modernizadoras no han logrado instalar definitivamente el arte nuevo.

Entre fines de los treinta y mediados de los años cuarenta, menciona dos nuevas tendencias, el surrealismo y el arte no objetivo, y considera que este último se constituye en la *última tendencia*. Al mismo tiempo, realiza una fuerte crítica a las discusiones por las diferencias entre los distintos movimientos modernistas, que provocan la desconfianza del público y el clima ideal para que las «tendencias trasnochadas» (Payró, 1950, p. 289) resurjan: así, el pintoresquismo, que «configura en su conjunto una imagen increíblemente falsa de la progresista Argentina» (Payró, 1950, p. 290) y más tarde, el arte de propaganda política, impidieron que los artistas argentinos «ascendieran al nivel de las formas *cultas* del arte». Utilizando ideas y conceptualizaciones del propio Payró, Sergio Martín Ayala escribe la crítica a la obra de Larrañaga.

Natacha Segovia

Referencias

Burucúa, J. E. (1999). Historiografía artística argentina. En J. E. Burucúa et al. (Eds.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* (Vol. 1). Editorial Sudamericana.

Payró, J. (1950). Consideraciones sobre el arte argentino en el período 1930–1950. *Sur*, 19.

Schiaffino, E., Obligado, R. y Oyuela, C. (1933). El Ateneo en 1894, en E. Schiaffino (Comp.), *La pintura y la escultura en Argentina, 1783-1794* (pp. 352- 360). Edición de Autor.

Argentina

ARGENTINA. Patrimonio común, de ricos y pobres, de jóvenes y ancianos, de ayer y de hoy. Los colores, las tradiciones, las palabras son parte de un repertorio de posibilidades para hablar de un país que como muchos otros, se construye a partir de las ambivalencias, de lo común y de la diferencia.

ARGENTINA. Tierra de historias infinitas. Allí, en la línea de horizonte, se trazan las expectativas y frustraciones de un pueblo. Por mucho tiempo esa línea de horizonte se ubicó en la pampa. Un paisaje que configuró la mirada de distintas generaciones. ¿Existe algo más allá de aquella difusa recta que separa el cielo de la tierra?

ARGENTINA. Tierra de tensiones y las mejores hibridaciones. Aunque quisieron homogeneizar la llanura los montículos sobresalen y generan una textura dimensional y espectacular. La diversidad y su mezcla son, en definitiva, parte fundacional de una identidad repleta de tensiones.

Como cualquier *leitmotiv* se repite: en carteles, en remeras, en diplomas, en libros, en cantos y así podríamos continuar enumerando. ARGENTINA.

Lo que no se nombra no existe. Rosana Fuertes (Mar del Plata, 1962) se encarga de escribir la palabra *Argentina* y una lista de citas históricas que giran en torno a ella. Como un relato coral, por momentos controversial y contradictorio, estas frases son el marco de las letras que a su vez contienen la identidad visual argentina: guardas, el color celeste y el color blanco. Lo diverso es esencial en su obra así como en la construcción identitaria argentina. Para leer estos enunciados es preciso acercarse, mirar

detenidamente lo que en la superficie, a simple vista no se ve. Precisamente la historia del país se estructura a partir de ínfimos gestos que se entrelazan en una constelación de sentidos. Los discursos se entrelazan y muchas veces entran en pugna. La lucha por constituir un arte nacional tiene larga data. Como lo plantea la misma artista, recuperar distintas voces resulta «una operación lingüística deslizada por un terreno incierto» (Fuertes, s. f.). Lo concreto puede ser que muchos de los nombres se olviden pero no las ideas. La intertextualidad se vuelve un acto de resistencia e insistencia. Volver a la idea de que a pesar de los intentos de organizarnos en un patrón único y homogéneo, las alteridades forman parte de la identidad nacional. Ante esto pueden surgir preguntas ¿cómo se construye dicha identidad nacional? O bien ¿quiénes se encargan de instituir la? Fuertes hace una selección de citas de distintos momentos, de diversos personajes reconocidos del país —aunque todos hombres— que son representaciones asociadas a este *leitmotiv*. En ellas comienzan a visualizarse los sentidos que atraviesan justamente este deseo centenario de diferenciar lo propio de lo ajeno.

Julia Eleonora Higa

La obra *Argentina* (2004) de Rosana Fuertes se presenta como una producción que busca generar cierta incomodidad, de manera irónica y meticulosamente diseñada mediante distintos recursos ornamentales y tipográficos. A primera vista, su despliegue horizontal, compuesto por letras encapsuladas en recuadros de ornamento sobrecargado, remite a un ejercicio lúdico de diseño gráfico. Sin embargo, su carácter modular, su apelación a signos visuales reconocibles del imaginario popular, su título categórico y la minuciosa selección de frases, la sitúan en un terreno que busca despertar alguna que otra polémica, en la representación del concepto de nación en el arte contemporáneo argentino.

Esta obra puede ser leída como una intervención crítica en el debate historiográfico sobre la conformación del arte nacional argentino, campo atravesado por tensiones entre lo académico, lo popular, lo autóctono y lo importado —sobre todo de Europa—. Por tal motivo no es un dato menor que la obra fuera presentada en una muestra en Madrid. En ese sentido, *Argentina* se inscribe dentro de los discursos que, desde la postdictadura, problematizan el canon y sus silencios, visibilizando el artificio de ciertos símbolos identitarios que se pretendieron naturales.

Fuertes opera como una desmontadora de relato; toma el término «Argentina», cargado de historicidad y solemnidad, y lo deconstruye a través de un artilugio decorativo. El uso de patrones gráficos inspirados en el fileteado porteño, el bordado artesanal, los manuscritos medievales o incluso cierta estética de manual escolar evocando una historia oficial, jugueteando con el *kitsch*, todo lo que de alguna manera, para la artista, expresa la esencia de la argentinidad, mediante un collage de ideas y formas.

El uso de letras sueltas también podría recordar y connotar el trabajo de archivo y recorte que desde las últimas décadas del siglo XX ha caracterizado a muchas prácticas artísticas que problematizan los relatos nacionales como construcciones discursivas antes que como esencias.

Así, Argentina no es solo una obra visualmente atractiva, es también una toma de posición historiográfica. Poniendo en discusión la genealogía del arte nacional, y al hacerlo, nos obliga a repensar — desde una mirada contemporánea y crítica— la validez misma de las categorías con las que se constituyó el relato del ser argentino.

Alejandro Pignatelli

Larrañaga un pintor pintoresquista y de formas populares

Si en las primeras décadas del presente siglo se reveló cierto empuje transformador en las artes plásticas que prometía hermosos frutos, el impulso no se mantuvo más allá del Centenario. Quizá haya sido causa de ello, la reconciliación con España, sellado por la visita de la Infanta, y por una renovada mirada hacia la península ibérica, en vez de estar atentos a lo que ocurría en Francia, Italia o Alemania, donde se estaba operando una total transformación de las artes en sentido de modernidad.

Hacia mediados de 1920 se produce un cambio en las artes argentinas, una nueva esperanza con la incursión de Pettoruti, Xul Solar, Raquel Forner, Norah Borges y su bella definición: «La pintura ha sido inventada para dar alegría al pintor y a los espectadores». Estos artistas y otros crearon un ambiente de modernidad en el país, haciendo que los pintores más jóvenes empezaran a ir a París en búsqueda de inspiración, pero ya no como lo hacían los artistas nacionales de fines del siglo XIX en las academias o escuelas oficiales, sino en los talleres de maestros vanguardistas.

Este no es el caso del joven pintor Enrique de Larrañaga que a contracorriente de lo que sucedía en la escena nacional con otros pintores jóvenes, elige Madrid y busca inspiración en el pintor español Gutiérrez Solanas, que lo lleva a pintar escenas de costumbres prosaicas, oscuras y alejadas de toda novedad, lo que lo ubica en la mayoría débil pero numerosa de los adeptos a las formas populares en la Argentina. Estas formas desprovistas de interés, derivadas de viejos modelos españoles e italianos, buscaban construir un arte argentino, desde motivos populares indígenas, coloniales o mestizos.

Lamentablemente, Larrañaga no cultivó las corrientes modernas como el surrealismo, cubismo, Escuela de París o la abstracción como hicieron otros pintores, quedando fuera de lo nuevo, aunque hubiera podido ser un buen exponente de la modernidad nacional, ya que en su primera etapa paisajística e impresionista de paleta clara y luminosa, contó con las enseñanzas de grandes maestros formados en Europa como Fader o Quirós. Paleta que se vio oscurecida en tierras españolas.

Las discordias y diferencias entre los modernistas, pusieron en sospecha todo el arte de vanguardia y produjeron la desconfianza en el público, creando las circunstancias propicias para que las *tendencias trasnochadas* volvieran a levantar cabeza, como el caso de Larrañaga y otros pintores populares que en las décadas del treinta y el cuarenta solo pintaban escenas costumbristas como el circo, el carnaval, o un conjunto de payasos, gauchos y personajes enmascarados que nada aporta de novedad a la pintura argentina. Lo que sorprende, a los que nos agrada el arte moderno, es como este grupo de pintores se apoderan de la escena del arte argentino y obtienen importantes premios en salones nacionales, provinciales y municipales.

Larrañaga se posiciona así en el campo del tradicionalismo con su obra *El Mudo* (1931), cuyo estilo resurge en aquellos años, ya sea bajo el influjo de España, sea como consecuencia de los amagos indigenistas, la epidemia de la pandereta, la epidemia de la chola, la epidemia del gaucho —pintado o modelado a la española—, la epidemia del indio y el chango. El pintor parece movido por los mismos móviles que hace más de cien años, estimularon tanto a los pintores costumbristas y a los artistas viajeros, venidos de Europa a documentar las curiosidades pintorescas y exóticas del Río de La Plata.

El pintoresquismo de los artistas contemporáneos —no modernos— entre los que se encuentra Larrañaga, configuran un conjunto de imágenes falsas de la progresista Argentina, haciéndonos aparecer ante el mundo como un pueblo atrasado, de existencia pastoril, desvelando la sordidez de sus pavorosos rancheríos, en deplorables circunstancias de desamparo e indigencia. Sus obras como el *Carnaval* (1932), *Riña de gallos* (1933), *En el camarín* (1933), *Arrieros* (1935), *Máscara* (1937), representan modelos viejos, escenas de profunda miseria concebidas desde el «sentimiento» —sentimentalismo— y realizadas desde una irritante vulgaridad y escasísima autoridad plástica. Es un pintor del sector artístico argentino que no habría ascendido ni podrá hacerlo nunca al nivel de las *formas cultas* del arte. Sus obras no responden a la sensibilidad e inteligencia de nuestro pueblo que busca el progreso y la modernidad.

Así, en pintura y en escultura, la promesa modernista y vanguardista no se ha cumplido totalmente. Esperemos que los artistas, el público y la crítica dejen de lado estos motivos de *formas populares* y se sumen a lo que está pasando en términos artísticos en el resto del mundo civilizado.

Sergio Martín Ayala