

RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE LA ARGENTINA Y ESPAÑA. UN APORTE DESDE LA PRÁCTICA CURATORIAL

María Elena Babino¹

Resumen

En el presente texto se hace referencia a las propuestas curatoriales de dos exposiciones realizadas en torno a las relaciones artísticas entre la Argentina y España en el transcurso de las primeras décadas del siglo pasado. En ese entonces el tema de los viajes constituía un aspecto importante de estas relaciones.

Un rasgo vinculante entre ambas curadurías era revisar algunos criterios historiográficos centrados en las influencias españolas en el arte argentino –y latinoamericano–, sobre todo, aquellas provenientes del luminismo mediterráneo, en el que la figura del catalán Hermenegildo Anglada Camarasa emergía con particular relevancia. Tomando la expresión de Marcelo Pacheco, se trataba de un artista “generoso en posibilidades renovadoras” (2020:6), que permitía vislumbrar un camino divergente respecto del modelo conservador de tipos y costumbres propiciado por la academia. No solo Anglada, sino también Santiago Rusiñol, o las síntesis geometrizaras noucentistas, impulsaron renovaciones que posibilitaron redireccionar las interpretaciones de lo que España significó para el arte argentino concentradas, básicamente, en las ideas de lengua y “raza”. Al mismo tiempo, fue clave curatorial revisar la noción de “viaje”, pensada tanto como movilidad real cuanto imaginaria, experiencia descentrante y atenta a la construcción de redes de intercambios, que aporta un nuevo sesgo y propone una relectura del concepto canónico de viaje estético.

Palabras clave: práctica curatorial - viajes estéticos - relaciones artísticas

¹ María Elena Babino es Licenciada en Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires; directora de la Maestría en Curaduría de Arte Contemporáneo, ESEADE; profesora e investigadora en ESEADE y UBA. Es miembro del Centro de Estudios del Imaginario de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires y se desempeñó como curadora de la Pinacoteca del Ministerio de Educación de la Nación entre 1995 y 2010.

Abstract

In this text, reference is made to the curatorial proposals of two exhibitions held around the artistic relations between Argentina and Spain during the first decades of the last century. At the time the theme of travel was an important aspect in these relationships. A binding aspect between both curatorships was to review some historiographical criteria focused on Spanish influences in Argentine art, especially those from Mediterranean luminism, in which the figure of the Catalan Hermenegildo Anglada Camarasa emerged with particular relevance. Taking the expression of Marcelo Pacheco, he was an artist "generous in renewing possibilities" (2020: 6), who allowed us to glimpse a divergent path with respect to the conservative model of types and customs promoted by the academy. Not only Anglada, but also Santiago Rusiñol or the Noucentista geometric syntheses promoted renovations that made it possible to redirect the interpretations of what Spain meant for Argentine art, basically focused on the ideas of language and "race". At the same time, it was a curatorial key to review the notion of "journey", conceived both as real and imaginary mobility, a decentralizing experience and attentive to the construction of networks of exchanges, which provides a new bias and proposes a rereading of the canonical concept of aesthetic travel.

Keywords: curatorial practice - aesthetic journeys - artistic relationships

Puntos de partida

Entre 2019 y 2022 dos exposiciones se ocuparon en estudiar las relaciones artísticas entre la Argentina y España en el transcurso de las primeras décadas del siglo pasado. La primera, con nuestra curaduría, fue "Imágenes de ida y vuelta. Artistas españoles y argentinos a comienzos del siglo XX" y se llevó a cabo en el Museo de Arte Español "Enrique Larreta" de la ciudad de Buenos Aires entre los meses de septiembre y noviembre de 2019; la segunda, "Viaje y paisaje. De Latinoamérica a Mallorca", inaugurada el 14 de septiembre de 2021 en Can Balaguer, una casa-museo de la ciudad de Palma de Mallorca, contó con la curaduría de Francisca Lladó Pol² y se extendió

² Francisca Lladó Pol es doctora en Historia del Arte por la Universidad de las Islas Baleares, donde se desempeña como catedrática, y académica numeraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Sebastián de las Islas Baleares.

hasta el 23 de enero del corriente año. En ambos casos y como es habitual en muchas ocasiones, el abordaje curatorial estuvo precedido por años de investigaciones en archivos públicos y privados, seguidos de la publicación de resultados presentados en congresos o en ediciones académicas. Es decir, que por lo general una inquietud curatorial comienza con algunas intuiciones y en el transcurso del tiempo se abren nuevos caminos que modifican las concepciones históricas, teóricas, metodológicas preliminares.

Vale considerar también que estos recorridos se inician en el campo de la investigación y derivan luego en el terreno de la práctica curatorial por lo que adquieren lo que Laura Malosetti Costa (2010:88) identificó como un “carácter colectivo”, distante de la dimensión individual de la investigación. Aquí se esboza la interacción con coleccionistas, directores de museos, diseñadores de montaje, iluminadores, restauradores, responsables de las reservas técnicas, familiares o herederos de artistas, que abre el juego a múltiples diálogos que definen decisiones y, en muchos casos redireccionan caminos.

En otro orden, y en convergencia con la atención prestada a esta cuestión en estudios precedentes (Zuzulich: 2013), me interesa vincular estas experiencias con la idea de Didi-Huberman (2010), cuando, tras los conceptos que Deleuze expone en *Mil Mesetas*, entiende la curaduría como una “máquina de guerra”, una práctica indisociable de la historia del arte y de la crítica pero que, al mismo tiempo, se independiza de ambas para impugnar aquellos modos de canónicos que regulan su escritura y sobre todo su imposición en los montajes de las exposiciones permanentes de los museos, dejando en sus pliegues hechos, obras, artistas o relaciones, que constituyen parte ineludible de la realidad. Entiéndase acá la idea de “máquina de guerra”, desde la propia palabra del autor, como:

(...) un dispositivo asociado al nomadismo, a la desterritorialización. Los aparatos de Estado están del lado del poder, las máquinas de guerra están del lado de la potencia. (...) Una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento. (Didi-Huberman: 2010: 2)

Este dispositivo expandido en las cuatro instancias que propone el teórico francés –la dialéctica, la producción, el espacio para el pensamiento (*Denkraum*) y el ensayo– proporciona a la práctica curatorial modelos estimulantes para ampliar el horizonte de las narrativas tradicionales y abrir el cauce a nuevas maneras de pensar el sentido de las obras de arte, recuperando acontecimientos, obras, influencias, experiencias ocultas en los recodos de la historia.

En relación con la producción, no resulta menor señalar que las dos muestras abordadas fueron exposiciones realizadas en “casas-museos”: en un caso el Museo de Arte Español Enrique Larreta de la ciudad de Buenos Aires y en otro, Can Balaguer de la ciudad de Palma de Mallorca. Habitadas en otros tiempos por propietarios que a la vez fueron importantes coleccionistas, estas casas conservan importantes acervos al cuidado ahora de los correspondientes equipos profesionales. En este sentido, si para Didi-Huberman la lógica de producción del curador debe tener la flexibilidad necesaria como para dar lugar a la libertad poética implícita en la práctica curatorial, en estos casos esta situación quedaba garantizada en tanto la concepción de la muestra asumía que el nuevo montaje estaría en sintonía con los modos de relación de sus anteriores dueños y sus colecciones. En efecto, las piezas seleccionadas para cada muestra –obras de arte, material documental, recursos audiovisuales– se expusieron en espacios donde siguen reverberando aquellos diálogos de Larreta y Balaguer con sus piezas. En esta línea la especialista Patricia Nobilia (2018: 743) enfatiza la intensa relación de Larreta –extensible a Balaguer– con su patrimonio valorando lo que Pierre Bourdieu entendía como el “capital simbólico” basado en el reconocimiento del prestigio y la legitimidad estética de sus obras. Conviene recordar que el universo estético de Enrique Larreta se nutría de su apreciación del arte español, dentro del cual, la figura de Ignacio Zuloaga –autor de uno de los mejores retratos del escritor– fue clave en las relaciones artísticas entre la Argentina y España. En cuanto a Can Balaguer, la preexistencia de obras enmarcadas en el objetivo de la curaduría constituyó también un nexo coherente entre el montaje temporario y el acervo permanente. Cabe mencionar como ejemplo las firmas de Francisco Bernareggi, Hermenegildo Anglada Camarasa o Roberto Montenegro que se integraron en la narrativa curatorial comentada.

Al mismo tiempo, las dos muestras proponían expandir nuevas opciones de sentido en la lectura de las obras, incorporando también las experiencias de los viajes y las

relaciones con colegas y amigos que se integraban en una red de intensa productividad estética y social. En este sentido, el aporte de los archivos familiares y de las instituciones públicas y privadas es una fuente invaluable para recuperar una memoria olvidada en los grandes relatos de la historia y compensar los desarraigos implícitos en estas narrativas.

Si bien es cierto que las actuales exposiciones de los museos públicos promueven curadurías permeables a nuevas miradas, subsisten todavía aquellas “líneas duras” que Jorge Zuzulich (2013: 79) retoma de Deleuze y Guattari bajo la idea de “máquinas de sobrecodificación”. En consecuencia, estas exposiciones fueron en busca de nuevas constelaciones de sentido, procurando diluir fronteras para experimentar la misma errancia que practicaban los artistas convocados. Así, “desterritorializados” y “nómades”, como recuerda Zuzulich, las argumentaciones textuales de estas curadurías se jugaban por fuera de la normativa historiográfica para apelar a los pequeños datos que ponen a nuestro alcance cartas, fotografías o pequeñas libretas guardados por años. Son, la mayoría de las veces, datos cotidianos investidos de afectividad o pragmatismo que adquieren su sentido fuera de la auratización que otorga el museo pero capaces de generar un contexto significativo que redefine nuestra lectura del pasado. Un nombre, una fecha, una presencia en una foto, pueden abrir el juego a relaciones e interpretaciones que por lo general forman parte de un proceso interpretativo que nunca es cerrado. De hecho, el archivo es ya de por sí, una selección que excluye y selecciona. En consecuencia, tenemos que trabajar también con las zonas ausentes ya que enfrentarnos al archivo nos reenvía también a muchos olvidos u omisiones que son también huellas de un pasado a reconstruir.

Como vemos, estas nuevas constelaciones se juegan en el plano de las relaciones que pueda ensamblar la curaduría ya que, tal como lo postula Marcelo Pacheco:

(...) la práctica curatorial no determina identidad, sino que aloja relaciones de identidad, que es algo diferente. En esta numeración, para mí uno de los puntos centrales tiene que ver con el lugar común de suponer que las exposiciones son productos terminados, y en realidad la exposición siempre es un proceso. Por lo tanto, solo se puede entender la práctica curatorial si

tenemos en claro que toda exposición es un proceso. Es algo que está ocurriendo, toda exposición implica fundamentalmente: conectar, relacionar, organizar, interpretar, explicar y describir a la vez. (Pacheco: 2002: s/n)

Imágenes de ida y vuelta. Artistas españoles y argentinos a comienzos del siglo XX

El punto de partida de esta exposición fue la evidencia de que la experiencia del viaje y su proyección en el arte constituyen uno de los tópicos más reiterados en la cultura argentina, extensible por cierto al ámbito latinoamericano. El viaje se manifiesta como proceso de conocimiento y revelación en el que el yo se despliega junto a las imágenes y los textos que el artista produce en la travesía. Constituyendo entonces un punto focal de los estudios artísticos de las últimas décadas, resulta un fenómeno apto para analizar los modos como los artistas han aprehendido y representado tanto los paisajes naturales como aquellos intervenidos por la acción del hombre. De esta manera, las representaciones visuales de las obras, o los relatos literarios, las fotografías o postales, los epistolarios o libretas de apuntes, resultan materiales de estudio adecuados para interpretar tanto la mirada de lo “otro”, como las identificaciones o las relaciones de intercambio donde se juegan integraciones y distanciamientos. Pero el estudio de esta práctica viajera dejó en el silencio la acción de muchos artistas que fueron activos partícipes del arte de su época y sin embargo fueron ignorados a causa del desconocimiento de reservas técnicas de museos poco o nada consultados y archivos y fondos documentales desconocidos.

Además, integrada como un concepto que aplica al campo de los estudios culturales, la idea de “formato viajero” resulta un buen encuadre para interpretar el impulso renovador que signó la producción artística y literaria desde fines del siglo XIX. Viajes de estudio, viajes exploratorios, individuales o colectivos, muchos como derivación de una práctica de “clase”, en cada una de sus variantes se trata siempre de recorridos externos que revierten en experiencias de renovación, integración o alteridad. Para estos propósitos la muestra se organizó a lo largo de cuatro recorridos: 1. Pintores españoles como horizonte estético de los jóvenes argentinos, 2. Recorridos mallorquines, 3. Arte y

literatura. Mallorca en la experiencia de Norah Borges y Ricardo Güiraldes, y 4. Imágenes peninsulares.

En “Pintores españoles como horizonte estético de los jóvenes argentinos” el viaje fue el centro de interés. Viaje, no necesariamente de los artistas, sino de las obras. Se trataba de poner de manifiesto los sentidos de las “imágenes viajeras” más allá de sus autores. Nos referimos, por ejemplo, a las obras llegadas a la Argentina de, entre otros, Hermenegildo Anglada Camarasa, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol, Antonio Ortiz Echagüe. En la inclusión de este conjunto se ha considerado importante la presencia, por un lado las influencias de las libertades lumínicas, formales y cromáticas de las pinturas de los dos primeros, pero además los retratos que hicieron Zuloaga y Ortiz Echagüe de Enrique Larreta por ser éste el coleccionista cuya casa fue el origen del museo que albergó la muestra, lo que me permitió poner en evidencia la coherencia entre el tema de la exposición y el espacio que la exhibía. Al mismo tiempo, tanto para la definición de la identidad artística nacional, como para la apertura hacia nuevas vías de renovación de prácticas y lenguajes, la mirada a España orientó travesías y consolidó representaciones que fueron dando fundamento a una memoria común no necesariamente unívoca. De hecho, hubo en sus influjos muchas variantes estilísticas. Pienso en la opción rutilante y artificial que advertimos en el *Paisaje de Baleares* o *Paisaje de Mallorca*, de Santiago Rusiñol que ingresó tempranamente al acervo del Museo Provincial de Córdoba.³

En “Recorridos mallorquines”, observamos que muy probablemente la obra de Rusiñol influyó en el joven Octavio Pinto al momento de iniciar sus recorridos por Mallorca. El haber podido verla en su Córdoba natal siendo muy joven, seguramente activó el deseo de ser contemporáneo de su propio tiempo y desmarcarse de la tradición académica. Las telas y los bocetos y anotaciones del pequeño cuaderno que se montó en sala, así como el conjunto de obras y materiales documentales expuestos en este núcleo buscaron desvincularse de las narrativas estandarizadas en modelos historiográficos existentes, incluso también más actuales, para abrir la mirada hacia zonas poco observadas o

³ De hecho esta obra descubrió que el viaje a España podría ser una opción para ingresar al modernismo mediterraneísta para el joven artista cordobés Octavio Pinto.

consideradas. Permitió entender, por ejemplo, que en Octavio Pinto no fue solamente la imagen pictórica española la que moldeó su impulso viajero, sino igualmente el imaginario literario plasmado en los relatos de los viajes por Mallorca de Miguel de Unamuno, iniciados en 1916. Claro vestigio de este influjo, resulta la fotografía del pensador salmantino dedicada al pintor cordobés en 1917. Se trata de una pieza expuesta en sala que, si bien no explicita que sus registros pictóricos –de los que *Montañas, nubes y mar* (c. 1921) es un buen ejemplo– y los bocetos de los recorridos mallorquines y su pequeña libreta de viaje –*Croquis mallorquines*, 1918-1921, y *Libreta de dibujos*– sean necesaria derivación de los realizados por Unamuno, fortalece la idea de una memoria compartida que perdura a través de los testimonios. Por otra parte, las estancias de Francisco Vecchioli, Mariano Montesinos, Francisco Bernareggi, Gregorio López Naguil, Tito Cittadini, Roberto Ramaugé o Felipe Bellini en Mallorca, dieron lugar al desarrollo de una pintura en la que se intuyen, tanto una arquetípica ruralidad renovada por una visión sintética de las formas, como también la perduración del mito de la Arcadia rubendariana. En uno y otro caso, la luz y el color se despliegan con una autonomía indiscutible y se integran como dispositivos pictóricos para interpretar, en algunos de estos artistas, como en Gregorio López Naguil o el mencionado Octavio Pinto, el paisaje argentino en sus respectivos regresos. También volvemos a señalar la elocuencia de los materiales textuales, cartas, postales, fotografías que viajaban entre ambas costas del Atlántico ya que fueron parte del montaje expositivo como evidencias de una memoria compartida entre las dos orillas. Asimismo, en esta experiencia, se resaltan de manera clara las redes de intercambio y la fecunda complicidad existente entre los artistas y sus travesías.

Otro aspecto encarado en esta muestra, bajo el título “Arte y literatura. Mallorca en la experiencia de Norah Borges y Ricardo Güiraldes”, fue el de la interacción entre la literatura y el arte en el marco de los viajes y las renovaciones que estos implicaron. Aquí, los casos de Ricardo Güiraldes y Norah Borges y su participación en las redes culturales de la isla española durante los años '20, ocuparon un espacio específico. Si bien Norah ha merecido estudios pioneros como los de Patricia Artundo y Ana Martínez Quijano, a los que siguieron los realizados por May Lorenzo Alcalá, Sergio Baur, Roberta Quance, Francisca Lladó Pol y algunos de nuestra autoría, esta exposición tomó como punto de encuentro, no solamente el hecho de que sus estancias en Mallorca y los

registros visuales y literarios se dieran en la época, sino también la resonancia porteña de estas experiencias impactando muy claramente en los medios gráficos más relevantes de la modernidad del momento. Tanto la revista *Martín Fierro* como *Proa* dedicaron páginas a promover la obra y el pensamiento estético de ambos autores. Cuando Norah Borges, junto a sus padres y su hermano Jorge Luis, llega a España, entra de lleno en el movimiento literario ultraísta que inician Jorge Luis Borges, Jacobo Sureda, Juan Alomar y Fortunio Bonanova con la publicación del “Manifiesto del Ultra” en la ciudad de Palma. Participará como ilustradora y grabadora en las publicaciones vanguardistas *Ultra*, *Reflector*, *Alfar*, en España, y *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro* en la Argentina. Visión sintética y simplificación lineal van a ser las claves de un estilo que se reconocerá por su depuración formal también en su obra pictórica. Ejemplo claro de esto es el óleo *Mi padre*, de 1924, expuesto en sala junto a algunos de estos materiales gráficos. Desde estas conquistas visuales Norah se filtrará en la literatura del escritor para nutrir su expresión poética de la Buenos Aires que ambos descubren en su retorno al país en 1921.

En cuanto a Ricardo Güiraldes, sus estadías en Mallorca le permitirán prolongar y profundizar la vivencia comunitaria con los artistas y amigos argentinos que siguieron a Anglada Camarasa, desde París hasta la isla, en 1914. De hecho, esta convivencia fue propicia para retratarse mutuamente, en clave seria o paródica, en piezas que testimonian el clima de complicidad que se vivía entre ellos. El retrato de Adelina del Carril de Güiraldes realizado por López Naguil y el retrato de Adán Diehl de autoría de Güiraldes, incluidos en la muestra, revelaron estas circunstancias. Al mismo tiempo, el escritor explorará sus capacidades artísticas estimulado por el entorno de sus amigos pintores, tal como lo prueba el *Autorretrato* que realiza en la isla. Pero además, el autor de *Don Segundo Sombra* perpetuó allí la relación hombre-naturaleza, clave en su comprensión poética y estética de la experiencia artística. Sus *Notas para un libro mallorquín* serán elocuentes en este sentido y constituirán una ineludible aportación al magisterio que ejerció en la generación martinfierrista.

En el sector “Imágenes peninsulares”, poniendo el foco en las obras de Juan Bautista Tapia y José Antonio Merediz, la muestra propuso actualizar los estudios sobre la modernidad en la trama de las influencias españolas y las coyunturas de muchos artistas

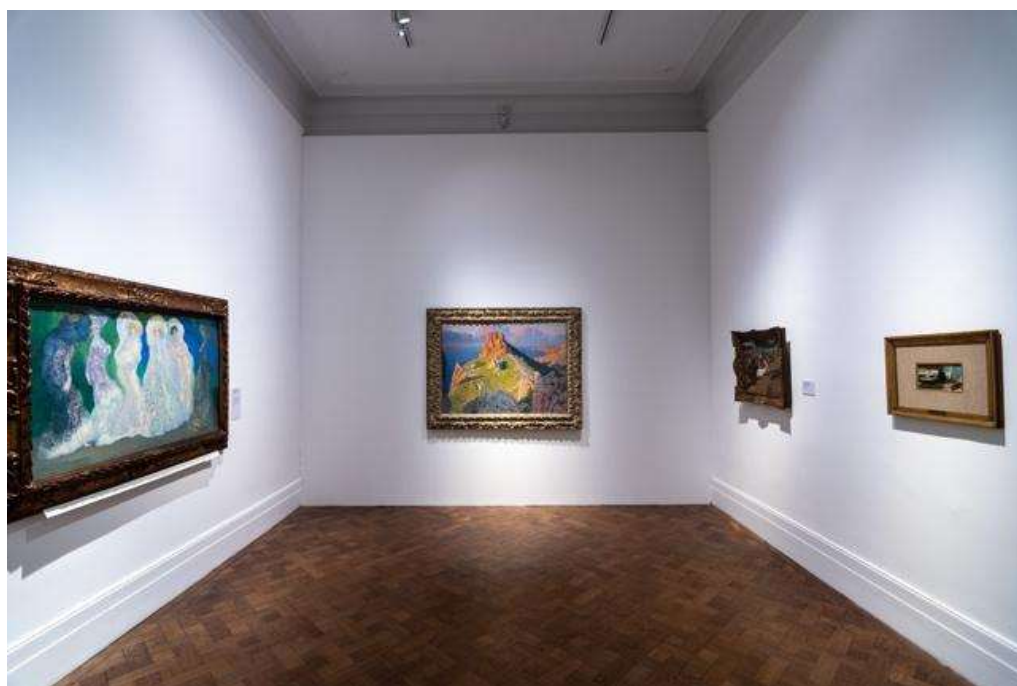
de la época: por caso, sus primeros esbozos artísticos locales, sus búsquedas renovadoras, sus desplazamientos por Francia y España y su retorno a la Argentina en un movimiento de ida y vuelta entre tradiciones heredadas y actualizaciones deseadas. Otra vez, los archivos fueron la base para estos des-ocultamientos. Lo cierto es que la historiografía quiso que ni uno ni otro artista encontrara un lugar, aunque algunas minuciosas cronologías (Artundo: 2006: pp. 135, 136) señalan su presencia en redes de argentinos en Europa. Es el caso de la inclusión de Juan B. Tapia dentro del grupo de jóvenes que viajaron a París en 1911. Junto a este, Luis Falcini, Ramón Silva, Miguel Carlos Victorica, Pablo Curatella Manes y Antonio Sibelino, se integran a una trama de relaciones en la que la presencia de Tapia fue la menos, o nada, estudiada. Artundo menciona además la participación de José Antonio Merediz a propósito de la creación de la efímera Asociación de Artistas Argentinos en Europa, cuya finalidad era la difusión del arte nacional en ese continente. Sin embargo, la primera y única exposición que llegaron a concretar en 1917, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y que contó con la participación de Alfredo Guttero, Pablo Curatella Manes, Fray Guillermo Butler, J. M. Gavazzo Buchardo y José A. Merediz, tuvo mucho éxito de público y de prensa, marcó un precedente significativo en términos de legitimar la presencia argentina en Europa y demarcar un territorio de mediación entre las dos orillas del Atlántico. En efecto estos artistas también marcaron temprana impronta en el campo de la gestión del arte en términos de sentar presencia en los espacios hegemónicos.

Imágenes de salas

Exposición “Imágenes de ida y vuelta. Artistas españoles y argentinos a comienzos del siglo XX”



Recorridos mallorquines.
Foto: Hugo Serra. Cortesía: Museo de Arte Español Enrique Larreta.



Pintores españoles como horizonte estético de los jóvenes argentinos.
Foto: Hugo Serra. Cortesía: Museo de Arte Español Enrique Larreta.



Arte y literatura. Mallorca en la experiencia de Norah Borges y Ricardo Güiraldes.
Foto: Hugo Serra. Cortesía: Museo de Arte Español Enrique Larreta.

Viaje y paisaje. De Latinoamérica a Mallorca

La exposición curada por Francisca Lladó Pol se llevó a cabo en “Can Balaguer”, un espacio expositivo de la ciudad de Palma de Mallorca que pertenece al Ayuntamiento local. Se trata de un ámbito que correspondería a la tipología de casa-museo, como ya se señaló, ya que perteneció, desde el siglo XVII hasta el siglo XIX a la familia Gual-Sanglada, luego pasó a manos de la familia Blanes y, finalmente, en 1927 al músico Josep Balaguer hasta que, luego de su muerte, fue donada por sus herederos al gobierno de la ciudad. En su interior, alberga la colección permanente de fondos de diversa procedencia y la perteneciente a Balaguer, en la que figuran, además de las ya nombradas, las firmas de Antonio Gelabert, Santiago Rusiñol, William Degouve de Nuncques, así como mobiliario de época, piezas de cerámica e instrumentos musicales. (Massot, Pérez, Miró, Bestard: 2018).

El trazado medieval de su diseño arquitectónico, junto con las posteriores reformas de lo que fuera una clásica casa señorial de Palma, desafió las decisiones de un montaje que debía sortear las dificultades de una planta irregular. En este sentido, el recorrido

zigzagueante de las áreas disponibles para la muestra fue aprovechado por el criterio didáctico y el ojo experto de una curadora como Francisca Lladó, que supo orientar la atención hacia los aspectos específicos de su propuesta expositiva.

Si bien es un hecho que esta nueva muestra volvía sobre el tema de las relaciones artísticas entre la Argentina y Mallorca, en esta ocasión, el concepto curatorial ampliaba su registro hacia una territorialidad que sumaba nuevos problemas a encarar. El primero, señalado desde el comienzo, fue la dificultad de una única idea de latinoamericanidad, dada la diversidad cultural de un territorio que, lejos de anudar sentidos en un bloque único, por el contrario, los complejiza; otro problema fue, en el campo del arte, la carencia de estudios sobre artistas que integran los acervos de los museos pero no forman parte de sus muestras permanentes. En consecuencia, existe aquí un vacío historiográfico que se compensa con pocos rastros aún, como es el caso del artista chileno Rafael Valdés, del que por el momento se cuenta tan solo con una fotografía grupal que lo encuentra reunido junto a otros artistas. La conciencia de la necesaria continuación con las investigaciones sobre estos viajes entre dos orillas es una certeza que ambas exposiciones compartieron.

Otro punto de partida de la curadora fue pensar el concepto de “mediterraneísmo” desde su dimensión poliédrica. Así, Lladó Pol propone leer las obras desde varios planos o, como suele decirse reiteradamente en los diseños curatoriales, “núcleos”. El recorrido de la exposición fue siguiendo el trazo polisémico de las variantes que este concepto desplegaba en su indagación. A través de siete áreas claramente identificadas en los espacios disponibles para la muestra se fueron interpretando los repertorios visuales y documentales seleccionados para desmenuzar estas propuestas conceptuales. Cabe comentar ahora estas secciones.

1. Bajo la idea de “Mito e identidad” verificamos diversas opciones. Por un lado, la mitificación de una insularidad panteísta y, en consecuencia, misteriosa, que nos retrotrae a los abordajes decimonónicos del simbolismo con remisiones al universo mítico simbólico de la antigüedad clásica, tal el caso de las pinturas del uruguayo Carlos Alberto Castellanos. En esta línea se explican los retornos a imaginarios clásicos que el pintor elige cuando puebla los paisajes de Puerto Pollensa de ninfas, sátiros, Dionisos,

formas marinas o repertorios homéricos, tal como se puede constatar en sus pinturas e, incluso en la casa que habitaba sobre la línea de la playa en esa misma localidad y de la que restan interesantes fotografías del archivo municipal de Pollensa, incluidas en la exposición. Tras esta operación reminiscente operan tanto las apelaciones literarias a George Sand, cuanto a las profusas mitificaciones rubendarianas. En otro orden, esta opción se abre también hacia otra forma de mitificación que retrotrae las imágenes al mundo de lo popular. Por caso, la perduración del arquetipo popular mexicano en algunas obras de Roberto Montenegro. Testimonio claro es *La niña y las mariposas*, donde se revela el sincretismo entre lo que puede ser el retrato de una niña del puerto de Pollensa y una representación femenina propia de las formas identitarias de las comunidades indígenas mexicanas. Según la curadora, la profusión de mariposas y la larga trenza peinada hacia adelante repone significantes que sugieren un sincretismo entre la cultura popular isleña y la de su propio origen latinoamericano. La recuperación americanista por la vía del mito como significante disponible también aparece en Atilio Boveri por medio de obras que se preservan en el Museo de Pollensa. Del mismo modo sucede en las obras proyectadas por Francisco Bernareggi para la sala de fiestas del Círculo Mallorquín en 1922 o los campesinos realizados a comienzos de los '30 por Mariano Montesinos, así como la carpeta de grabados con personajes populares de Pollensa conservada en una colección particular mallorquina o por Gregorio López Naguil, cuyas remisiones nos llevan a las propuestas noucentistas postuladas por el pensador Eugenio d'Ors. En su ideario la recuperación del *ethos* campesino y artesanal como nuevo modelo social y estético donde reivindicar la vigencia de la tradición mediterránea era una misión ineludible.

2. Otro aporte de esta curaduría es la reflexión que propone para pensar la relación del artista en su vínculo con la naturaleza. De ahí proviene una nueva sección presentada bajo el título "Paisajes del alma". En la senda abierta por artistas que fueron referencia directa para los artistas latinoamericanos –Santiago Rusiñol, Odilon Redon, Piere Puvis de Chavannes o Gustave Moreau–, Lladó Pol establece una lectura de recupera la memoria de la conmoción sensorial y afectiva ante una naturaleza deslumbrante y su consecuente derivación en la renovación del lenguaje pictórico por la vía del color y la distorsión de las formas. Particularmente focalizada en obras de Gregorio López Naguil, Tito Cittadini o Pedro Blanes Viale, esta muestra pone énfasis en las posibilidades del

paisaje mallorquín como mediación hacia una desrealización de la naturaleza que ficcionaliza el entorno y escapa al mandato académico del criterio de verosimilitud. Si, como es sabido, la idea de “paisaje” supone tanto un lugar físico cuanto su representación imaginaria, resulta lógico entender el sentido que tiene esta sección dentro de la propuesta curatorial. Pero además, interesa señalar su interacción con la propuesta curatorial de la muestra del Larreta comentada al inicio. Los recorridos de Octavio Pinto por Mallorca en su experiencia viajera y la memoria de esos viajes en sus libretas de apuntes, fueron señalados en aquella ocasión como la germinación de una profunda reflexión en torno al paisaje en el arte argentino que publicaría en forma de ensayo en 1928. Allí expresa con claridad que el paisaje constituye el camino necesario para llegar al alma. Formas, luz, color son las herramientas pictóricas del lenguaje conquistado, afirma el artista:

(...) fuimos a pintar el paisaje de las Baleares, casi la totalidad de los pintores argentinos. Ningún país de Europa, con tener escuelas de arte evolucionadas y plétoras de artistas, ha contribuido con mayor capacidad de entusiasmo a reflejar en los lienzos la luz alucinante, el mar de oros, las rocas raras y multicolores de aquellas islas (...) (Pinto, 1928: 17-18).

3. “Mallorca es un jardín” es otro núcleo que anuda nuevas relaciones. Junto a las acertadas lecturas en torno a las obras de Pedro Blanes Viale y Atilio Boveri referidas al tema de los jardines como espacios arcádicos o paradisíacos, esta sección de la muestra recupera la memoria de los aportes de Felipe Bellini, Roberto Ramaugé, Gregorio López Naguil y Francisco Bernareggi. En el caso de los dos primeros, además de su producción pictórica, aquí se pone en foco el significado que tuvieron sus intervenciones en el medio ambiente de la isla. Ramaugé inició en 1916 un ambicioso proyecto para transformar una antigua fortaleza defensiva del siglo XVII emplazada en una saliente de la bahía de Puerto Pollensa en un suntuoso edificio, “La Fortaleza de Albercutx”, que se concluyó en 1920. Allí tomó cuerpo lo que hoy es considerada una de las propiedades más caras de España. Mediante hábiles estrategias de estetización, como lo fueron la construcción de una columnata de estilo novecentista en torno a la piscina o el encargo de doscientas esculturas a José De Creeft con el fin de intervenir con ellas el entorno natural con iconografía antrozoomórfica y vegetal que, según afirma Mercedes Gambús Sáiz, “definían un mundo de alegorías y símbolos” (1990:

195), Ramaugé estableció un espacio privilegiado donde interactuar comunitariamente con Anglada Camarasa y sus discípulos latinoamericanos. Caso análogo, la acción de Felipe Bellini admite también su inclusión en esta sección. Ya sea en sus pictóricas variantes arbóreas o en el trazado concreto del jardín que realizó para el hotel Formentor, construido bajo la iniciativa de Adán Diehl frente a la bahía del mismo nombre, el fundamento del imaginario en torno a la idea de paisaje como categoría estética anclaba en la certeza de que la naturaleza mallorquina era una fuente de belleza inagotable pero, en un sentido más profundo, reserva ética de un orden inalterable. Así lo es también para Gregorio López Naguil, quien otorgó un carácter de fantasiosa recreación pictórica al pino, árbol que heredaba la consagración poética que el poeta Miguel Costa i Llobera celebraba en “El Pi de Formentor”, poema de 1875 que sellaba un imaginario compartido en torno a la naturaleza del paisaje local. Por su parte, en la preservación de las especies arbóreas de Biniaraix y Estellencs, Francisco Bernareggi sentó las bases de su postura frente al tema reiteradamente en diversos textos. Al respecto, esta exposición exhibía el catálogo de su primera muestra individual en el salón La Veda, de la ciudad de Palma, que incluía un poema donde alude al árbol como “maestro” y “amigo” de vida. Inscritos en la idea de jardín, los árboles de Mallorca se integran a un patrimonio incuestionable en términos éticos y a la vez estéticos. En las variantes que van desde el culto a la belleza, el abandono al hedonismo o la preservación ecológica, tanto las pinturas como las fotografías, catálogos o materiales de archivo expuestos trazan la íntima relación del paisaje de Mallorca como símil del jardín.

4. El núcleo identificado como “Paisajes hedonistas” revisa el imaginario mediterraneísta que anuda la naturaleza a una realidad de resonancias bucólicas y vitalistas, tal como se verifica en la obra de los movimientos renovadores de comienzos del siglo XX. No resulta casual que el guía que aglutinó a los jóvenes latinoamericanos en Mallorca fuera Hermenegildo Anglada Camarasa, dado que la elección del espacio de Puerto Pollensa y sus alrededores venía condicionada por la decisión de dejar atrás el clima de desasosiego provocado por la Primera Guerra Mundial. Casi todos ellos ya venían actuando bajo la guía de este maestro en París. El desplazamiento hacia el sur resultaba también una necesidad de supervivencia. No menor resultaban los beneficios de un ámbito determinado por la calma y la luminosidad del mar y sus efectos concretos

en términos físicos. La enunciación de este nuevo clima hedonista encontró en el lenguaje pictórico el acertado recurso de las capacidades del color para distanciar los paisajes de la transposición mimética y fotográfica. Ese es el sentido que asumen las pinceladas policromáticas de los paisajes expuestos que, lejos de la introspección, buscan exaltar la euforia de vivir. Con mayor o menor carga matérica, como derivaciones *fauvistas* o sintetistas, las pinturas de López Naguil o de Vecchioli elegidas para esta sección, dejan en claro el color como recurso protagónico de este lenguaje renovador. Al mismo tiempo, Lladó Pol entiende que, distanciantes de cualquier connotación simbolista o mítica, lo que se expresa ahora es la experiencia real del disfrute en una espacialidad reconfortante y cotidiana. En esta línea, las fotografías que se exponen en sala, expanden el clima de indolente placidez de las pinturas hacia la memoria de aquellas jornadas compartidas comunitariamente en las que arte y vida son instancias indisociables. Picnics bajo la sombra de los árboles, excursiones reparadoras, baños de mar, pesca en barcas precarias, armonía, diversión entre risas y parodias, fueron los temas de los múltiples registros fotográficos del coleccionista y pintor amateur Alfredo González Garaño que provienen de los fondos documentales de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y fueron incorporadas en este y el anterior montaje. En ellas podemos ver a Anglada Camarasa, a López Naguil, al matrimonio González Garaño, a Cittadini o al escritor Ricardo Güiraldes, entre otros, entregados a una complicidad que hace de la vida cotidiana, no una fuga hacia el mito, sino una integración explícita a una naturaleza vivificante. El sentido hedonista de esta propuesta se expande también a otras zonas de la isla. Así sucede con Bernareggi en sus incursiones al torrente de Pareis o a Sa Calobra, impresionado por la potente energía de su geología, y en la atracción que le proporcionaba la serenidad pueblerina de Santanyí y el plácido sosiego. Próximo a este pueblo, pintó en 1934 *Es Pontàs*, compendio pictórico de lo que puede significar el disfrute ante un paisaje majestuoso.

5. Por otra parte, bajo el concepto de “Paisajes antrópicos”, se expusieron pinturas y materiales documentales de archivo que abordan esta cuestión. Partiendo de la idea que Javier Maderuelo expone en *Paisaje y arte* acerca de una idea de paisaje como construcción cultural, la curadora concentra sus argumentaciones en el fenómeno del viaje en tanto tránsito que va del lugar de origen al nuevo lugar de destino y en las operaciones de posibles simbiosis que esto puede implicar. En el trazado de una

linealidad cronológica, advierte que si al comienzo de estos arribos de latinoamericanos a la isla la mirada reponía una idea de desmesura transpuesta pictóricamente en clave estilizada, a partir de los años veinte se esboza la intención de intervenir antrópicamente sobre la naturaleza. La clave para esta acción del artista la encontraron en la arquitectura popular y sus derivas identitarias. Así cobraron interés zonas antes no consideradas como lo fueron los suburbios del barrio de Génova en el caso de Mariano Montesinos, del que restan unas interesantes fotografías que muestran la construcción de su propia casa, las vistas de la barriada del pueblo desde la terraza, el porche o el balcón. En estos materiales puede leerse la letra del artista que consigna: “Casa en Génova. Con el mar, la montaña y la ciudad de Palma a un paso. Mirando al sol, frente a un bello paisaje y con el tranvía en la esquina”.⁴ Otro gran aporte en relación con este artista fue la inclusión de la manifiesta inquietud de Montesinos por la zona de Es Jonquet, otrora ámbito de pescadores, que sugirió al artista la exploración en un nuevo lenguaje de síntesis para representar la actividad del trabajo desde un abordaje social. Tomando como título el nombre de ese barrio, una obra pintada entre 1928 y 1936 perteneciente a una colección particular de Mallorca, exhibía en la muestra la actividad de un día de descanso cuando la vecindad se entrega al ocio sin descuidar las labores de los trabajadores pesqueros. La curadora destaca la aportación de Montesinos a una nueva perspectiva contemporánea en la que el artista se integra a la vida real y cotidiana desde el registro que el lenguaje del arte puede brindar. Un lenguaje que, en la época, traza su relación con el movimiento renovador que significó la representación del entorno apelando a la geometrización de las formas y la síntesis que propuso la revista *Valori Plastici*. Por su parte, la obra de Francisco Bernareggi también permitió atender a otros sentidos dentro de este mismo concepto de antropía. En su óleo *Biniaraix*, de 1906, se observa la interacción entre la vegetación y la intervención arquitectónica donde el campanario de la iglesia tiene una presencia dominante. De la misma manera, también Felipe Bellini es incluido como referencia de una actitud intervencionista del hombre en la naturaleza. En *Atardecer en Deyá*, de 1924, la mirada del artista atiende al primer plano de olivares sobre suelo anaranjado y se corresponde cromáticamente con el tono de las construcciones superpuestas y geometrizadas del plano posterior. Próximo a esta

⁴ Planos y fotografías de la casa de Mariano Montesinos en Genova, c. 1931. Colección Valeria Montesinos. La Plata. En: (2022) *Catálogo Viatge i paisatge de Latinoamèrica a Mallorca. 14.09.2021 – 23.01.2022*, pág, 190.

mirada más renovadora vuelve la referencia a Montesinos y al señalamiento de que ambos artistas hubieran sido registrados en el contexto de la modernidad porteña a partir de su inclusión en las referencias artísticas del periódico *Martín Fierro* como exponentes de la “nueva sensibilidad” que esta generación buscaba en el arte del momento. Asimismo, Boveri, Vecchioli, Bernareggi, Cittadini se ocuparon desde sus referencias pictóricas en gran parte concentradas en Pollensa, al lugar que ocupa la arquitectura popular y tradicional en la vida cotidiana de la Mallorca del momento.

6. Como derivación del concepto de lo antrópico, Lladó Pol incluyó también imágenes vinculadas a un subgrupo del anterior en el sector al que denomina “Las ruinas”. Partiendo de la referencia ineludible de las ruinas del Castillo del Rey de Pollensa en el valle de Ternelles, lugar caro a escapadas de excursionistas y celebraciones populares, que había sido observado en sus atardeceres y pintado por Santiago Rusiñol en clave de éxtasis modernista, la exposición aporta el interesante registro impreso que Atilio Boveri compiló en una serie de xilografías reunidas en la carpeta titulada *Mallorca. Grabados en madera por Atilio Boveri*, editada por la Comisión Provincial de Bellas Artes de La Plata en 1927, donde se pueden observar variantes de esta ruina que, como afirma Lladó Pol, se trata de un “vestigio de tiempo, una nostalgia lejana, de una época anterior capaz de provocar sentimientos como la extrañeza y la tristeza”.⁵

7. Por último, en la sección “La difusión internacional: cine, arte y turismo”, aparecen aspectos menos tratados en las exposiciones sobre arte y que por lo general no ocupan la atención de los montajes a los que estamos acostumbrados. En este bloque curatorial se pone el foco en la estrategias de expansión del arte en Mallorca más allá de sus propios límites y considerando estas acciones en función del desarrollo de la isla por medio del fomento del turismo. Al mismo tiempo, se atiende a la crisis política de la dictadura de Primo de Rivera y su consecuente proceso de emigración hacia la Argentina en busca de nuevas posibilidades de vida en libertad. La cuestión del arte fue uno de los factores vinculados con estas estrategias toda vez que el aumento de la presencia insular en el país receptor abría el cauce para la consolidación de la identidad en el nuevo territorio de implantación. Es así como adquiere mayor sentido pensar en el desarrollo y la gestión del arte más allá de su propia especificidad estética, abordando sus aspectos

⁵ (2022) “Catàleg”. En *Catàlego Viatge i paisatge de Latinoamèrica a Mallorca*. 14.09.2021 – 23.01.2022, pág. 193.

sociales y políticos. Este encuadre da sentido a la memoria de lo que entonces se denominó “Misión de Arte”, cuyo propósito fue la difusión del arte mallorquín en la comunidad argentina. Más allá de las instituciones baleares, el Centro Balear de Buenos Aires constituía en esta orilla del Atlántico un pilar estratégico. Luego de algunas iniciativas que se fueron frustrando a medida que avanzaba el proyecto, finalmente esta exposición fue montada en las ciudades de Buenos Aires, La Plata y Rosario. Joan Alomar, hijo del prestigioso Gabriel Alomar, poeta, ensayista y diplomático mallorquín, prologuista también del catálogo de la muestra, acompañó la misión de arte que alentó también el escritor, influyente crítico, poeta y profesor entonces de la Universidad Nacional de La Plata Fernán Félix de Amador. El prólogo de Alomar mencionado hacía referencia intencional y explícita a las lucubraciones estéticas de Rubén Darío enunciadas en su consagradorio texto “Mallorca. La isla de Oro” aparecido en Buenos Aires en 1907. Las resonancias fantásticas provenientes del simbolismo abarcaban en líneas muy generales un imaginario de pura ficción. Con todo, la iniciativa fue, tal como lo indica Lladó Pol, “una aventura cosmopolita y supuso un paso adelante hacia el internacionalismo”.⁶ Cabe agregar como aporte el rescate de muchos aspectos que la memoria historiográfica pasó por alto, el film *Mallorca* producido y dirigido en 1927 por Josep Vives Verger, con banda sonora de Baltasar Semper, que incluía la suite *Aires y danzas de Mallorca*. Estrenado en 1928 en el Centro de Obreros Católicos de Palma y luego en el teatro Niña Beatriz de Palma, se trató de una iniciativa que debe considerarse pionera en términos de pensar el arte también como factor de desarrollo turístico y por ende, cultural y económico.

⁶ (2022) pág. 203.

Exposición “Viaje y paisaje. De Latinoamérica a Mallorca”



Paisajes antrópicos. Foto: María Elena Babino.



Paisajes del alma. Foto: María Elena Babino.



Paisajes hedonistas. Foto: María Elena Babino.

Palabras finales

En suma, las narrativas curatoriales definidas en estas dos exposiciones procuraron revisar ideas en torno a las relaciones artísticas entre la Argentina y España. Tanto los diversos sentidos, motivaciones y consecuencias que tuvieron los viajes entre una y otra orilla, en sus variantes de revisiones identitarias, individuales o territoriales, como el entramado de redes de índole afectiva, estratégica o estética. También las consideraciones acerca de las vías hacia una modernidad que no tuvo un carácter unívoco. Al mismo tiempo, el poner el foco, de modo manifiesto, en los testimonios que provienen de los archivos, haciendo de sus documentos un material curatorial, permite restituir la memoria de los múltiples sentidos que subyacen en las historias pasadas. En este aspecto, en ambos casos la interacción con poseedores de obras o documentos – tanto privados como públicos– permitió entender las travesías de piezas que iluminan nuevas interpretaciones, sobre todo, aunque no necesariamente, cuando estos poseedores son los descendientes de los propios artistas. Sabemos que hay memorias que circulan en las micro historias del ámbito íntimo y familiar. Esta situación estimula diálogos que definen decisiones y, como se dijo, en muchos casos redireccionan caminos. Un ejemplo, entre tantos, es el estudio de las fotografías existentes en el archivo familiar de Mariano Montesinos o las que se preservan en el Legado González

Garaño, de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, y los aportes que significaron los materiales de archivo consultados en torno a José Antonio Merediz y Juan Bautista Tapia. El aprovechamiento de estos materiales podría pensarse como componentes de esa “máquina de guerra”, mencionada al comienzo para cuestionar las miradas tradicionales que habitan en las historias canónicas. En suma, abrir el juego a nexos transdisciplinarios entre historia del arte, literatura, arqueología, pensamiento simbólico, psicología y gestión cultural alojada en una voluntad organizadora de las relaciones entre las obras y sus contextos históricos, sociales y estéticos a fin de develar los múltiples sentidos que las imágenes conllevan, fue la intención de un universo compartido.

Referencias bibliográficas

(2019) *Imágenes de ida y vuelta. Artistas españoles y argentinos a comienzos del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Asociación Amigos del Museo Larreta.

(2022) *Vitare i paisatge de Latinoamèrica a Mallorca. 14.09.2021 – 23.01.2022*. Palma de Mallorca, España: Fundació Malorca Turisme.

Artundo, Patricia (2006). “Cronología biográfica de Alfredo Guttero (1882-1932)”. En *Guttero. Un artista moderno en acción*. Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini. Catálogo de Exposición.

Groys, Boris (2011). “El curador como iconoclasta”. En *Denken Pensée Thought Mysl...*, N° 2, pp. 1-12. Recuperado de: <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/CURADOR-ICONOCLASTA-BGROYS-02.pdf>.

Didi-Huberman, Georges (2010). “La exposición como máquina de guerra”. En *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, IV Época, N° 16. pp. 24-28. Recuperado de: <https://www.circulobellasartes.com/mediateca/exposicion-maquina-guerra-keywords/>

Gambús Saiz, Mercedes (1990). “La recuperación de una metamorfosis singular: en conjunto de la fortaleza de L’avançada en Pollensa”. En: *Bolletí de la Societat*

Arqueològica Lul-Liana. Revista d' Estudis Històrics, N° 46, pp. 1-15. Recuperado de: [file:///Users/mariaelenababino/Downloads/Dialnet-LaRecuperacionDeUnaMetamorfosisSingular-2705621%20\(3\).pdf](file:///Users/mariaelenababino/Downloads/Dialnet-LaRecuperacionDeUnaMetamorfosisSingular-2705621%20(3).pdf).

Malosetti Costa, Laura (2010). “Curaduría e investigación. Historia en tiempos largos”. En *Errata*, N° 2, pp. 86-104. Recuperado de: https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_arte_visuales_errata_2_la_escritura_d/95

Massot, J., Pérez, I., Miró, A., Bestard, B. (2018). *La Casa possible. Exposició permanent Can Balaguer*. Palma de Mallorca, España: Ajuntament de Palma.

Nobilia, Patricia (2018). *Enrique Larreta y su colección de arte español. Gusto y distinción de un coleccionista ilustrado en Buenos Aires*. [Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras (UBA)]. Repositorio <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11247?show=full> institucional.

Recuperado de: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11247?show=full>

Pacheco, Marcelo (2002). *Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia o política?* Transcripción de la mesa redonda coordinada por Álvarez, Esteban y Tamara Stuby, realizada en la Alianza Francesa el 15 de julio de 2002. Recuperado de: <https://sites.google.com/site/laboratoriodepensamiento/curaduria-en-las-artes-plasticas-arte-ciencia-o-politica>

----- (2020). “Raquel Forner, moderna antes de París”. En *Estudios Curatoriales*, 1 (10). Recuperado de: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/813>

Pinto, O. (1928). *El paisaje de los argentinos*. Buenos Aires, Argentina: Imprenta Mercatali.

Zuzulich, J. (2013). “La curaduría como dispositivo en tensión. Entre líneas duras y líneas de fuga”. En Herrera, M. J., *La trastienda del curador. La crítica en la práctica curatorial. Ciencia y experiencia*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Arte

x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 2012 (pp. 67-63).