

Una modernidad situada. La obra de Ernesto Soto Avendaño en la región del noroeste argentino



Pablo Fasce

CONICET/IDAES-UNSAM
pablo.fasce@gmail.com

Enviado: 31/08/2013. Aceptado: 31/03/2014

Resumen

El presente trabajo tiene como objeto la indagación de la obra del escultor argentino Ernesto Soto Avendaño. Se ensayará una reconstrucción de su trayectoria, intentando vincular su trabajo con los desarrollos más recientes de la historiografía. Uno de los objetivos de este artículo es interpretar la inscripción de la obra del artista en la región del noroeste argentino, en diálogo con los sentidos que adquirió la idea de la modernidad en la plástica argentina durante el siglo XX. Consideramos que en la particularidad del posicionamiento de este artista puede encontrarse un matiz diferente de este concepto, que ha sido pasado por alto por los estudios hasta hoy.

Palabras clave

Escultura
Modernidad
Soto Avendaño
Museos

Abstract

Situated Modernity: The work of Ernesto Soto Avendaño in northwestern Argentina. This article explores the work of Argentine sculptor Ernesto Soto Avendaño and reconstructs his career, trying to establish a link between his work and the latest historiographical developments. One of our main objectives is to interpret the inscription of the artist's work in the northwest region of Argentina, in dialogue with the meanings that modernism took on in Argentina during the twentieth century. We consider that the particular positioning of this artist reveals a different side of the concept, one that has been omitted in specialized studies till today.

Key words

Sculpture
Modernity
Soto Avendaño
Museums

Résumé

Une modernité située. L'œuvre d'Ernesto Soto Avendaño dans la région du Nord-Ouest argentin. Ce travail a pour objet une enquête sur l'œuvre du sculpteur argentin Ernesto Soto Avendaño. On tentera une reconstruction de sa trajectoire, en s'efforçant de mettre en relation son travail avec les développements les plus récents de l'historiographie.

Mots clés

Sculpture
Modernité
Soto Avendaño
Musées

Un des objets du travail consiste à interpréter l'inscription de l'œuvre de l'artiste dans la région du nord-ouest argentin, en dialogue avec les divers sens qu'a acquis l'idée de la modernité dans la plastique argentine pendant le XX^e siècle. On considère que le positionnement particulier de cet artiste présente une nuance concernant le concept de modernité, aspect négligé dans les études jusqu'à présent.

El canon se asemeja a una tela. De lejos, parece una superficie lisa y sólida, pero cuando miramos de cerca la trama se hace visible. En las uniones de los hilos se evidencia el modo en el que fue tejida; pero entre esos puntos hay espacios vacíos que nos dejan ver a través. A medida que nos hacemos lectores del canon nos vamos acercando a la tela, aprendiendo a ver el modo en que el relato instituido enlaza los hilos. También adquirimos la capacidad de ver los espacios vacíos y preguntarnos por qué la trama se tejió con esos silencios y omisiones. La complejidad del relato canónico sobre el arte moderno nos pone frente a una tela que se pretende completa. Sin embargo, la trama tiene vacíos y quizás hilos sueltos. ¿Qué se esconde detrás?

Desde hace unas décadas, la historiografía del arte argentino del siglo XX ha asumido el desafío de configurar nuevos enfoques que nos permitan comprender el modo en que nuestros artistas han recibido y reconfigurado elementos de los "ismos" europeos, que, amalgamados con elementos de tradiciones locales, generaron un abanico de significados con sentido activo en relación con su contexto de inserción. En esta vía, Diana Wechsler y Sandra de la Fuente han releído la teoría *bürgeriana*¹ para proponer una nueva interpretación en clave histórica y sociológica, que sea capaz de rescatar los elementos rupturistas tanto a nivel de lenguaje plástico como en los vínculos establecidos con el marco institucional; este enfoque nos ofrece la oportunidad de rehabilitar el concepto de vanguardia para comprender el potencial transformador de los agentes de nuestro campo (Wechsler y De la Fuente 1993). Wechsler (1999) adoptó el concepto de "cultura de mezcla" para dar cuenta de la heterogeneidad de las propuestas modernas en nuestro territorio, en donde la combinatoria de elementos externos y locales produjo una multiplicidad de posturas acerca del arte nuevo. Este marco de lectura no solo nos posibilita superar las condiciones de receptividad y pasividad que las interpretaciones tradicionales y universalistas adjudicaban a nuestro arte moderno, sino que también invita a la tarea de releer nuestro "canon interno", en búsqueda de otros sentidos posibles omitidos por la crítica y la historiografía que configuraron el primer relato sobre nuestra modernidad.

En este artículo nos proponemos indagar la producción del escultor argentino Ernesto Soto Avendaño. Una extraña paradoja se cierne sobre este artista: como veremos a lo largo del texto, si bien obtuvo una amplia serie de reconocimientos en vida, su nombre se encuentra ausente de la mayor parte de los relatos sobre historiografía del arte del siglo XX. Por consiguiente pretendemos, en una primera instancia, rastrear los hechos principales de la carrera del artista para poder reinsertarlo en la trama de relaciones y sentidos que construyeron los estudios más recientes. En una segunda etapa, nos interesa reflexionar sobre cómo, a partir de la inscripción de su obra en el noroeste argentino, Soto Avendaño produjo un punto de vista sobre la modernidad plástica que tensiona el canon. ¿Qué sentidos operaron tras este posicionamiento? ¿Por qué motivos fue obturado por los relatos posteriores?

Breve reconstrucción de la trayectoria de Soto Avendaño

Como adelantamos, reconstruir la trayectoria de Soto Avendaño no resulta una tarea sencilla: no solo no existen estudios monográficos ni ensayos que aborden su obra, sino que además se encuentra ausente o mencionado como un nombre más en una lista en las historias generales del arte moderno argentino. Esta omisión resulta llamativa, dado que aparentemente el escultor alcanzó la consagración y fue un referente dentro de su disciplina durante varios años. La información presente en el archivo del Palacio Nacional de las Artes (Palais de Glace)² consigna que en el Salón Nacional se le adjudicó en 1913 y 1914 el Premio Adquisición; en 1918, el Segundo Premio; en 1921, el Primer Premio y en 1948, el Gran Premio Adquisición “Presidente de la República”; también ofició como jurado del certamen en quince ocasiones entre los años 1922 y 1952³ y fue homenajeado especialmente en la edición de 1954.

Obtuvo en 1920 y 1930 el Primer Premio Municipal; en 1939, la tercera medalla del Salón de Viña del Mar, entre otras distinciones. También puede considerarse relevante el hecho de que realizara por encargo oficial un busto en bronce del general Perón, que fue emplazado en el buque insignia de la Armada durante su presidencia y destruido durante los sucesos de la Revolución Libertadora.⁴ Además, se destacó como docente de la cátedra de dibujo de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación.

Podemos encontrar una breve semblanza biográfica en la conferencia “Una vocación” que el artista dictó en 1930 en la Universidad de La Plata (Soto Avendaño 1930). Ernesto Soto Avendaño nace en 1886 en la ciudad de Olavarría. Según su relato, en 1905 se traslada a Buenos Aires decidido a transformarse en escultor y contra la voluntad de su familia, que pretendía obligarlo a dedicarse al sacerdocio. Ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes, donde estudia con Lucio Correa Morales. El artista reconoce en las penurias vividas en esta primera etapa una influencia central para sus primeras obras. José León Pagano se hizo eco de esta enunciación del escultor. Solamente en su clásico *El Arte de los argentinos* existe una entrada relativamente extensa sobre Soto Avendaño (Pagano, 1937: 435-440). Pagano ensaya una división de la obra del escultor de acuerdo con sus temas. Delimita un primer período, al que denomina “época de labor dolorosa”, y que se sintetiza en las obras *La pena*, *El cansancio* y *El trabajo*. Lo destaca también como retratista y cuenta entre sus obras el retrato del doctor Enrique Mouchet, el del historiador Ricardo Levene, los artistas Francisco Villar, José Martorel e Indalecio Pereyra y el pianista Rubine. Finalmente, da cuenta de otro conjunto de esculturas sobre indígenas o tipos regionales a los que denomina “ejemplos de la raza”: entre ellas se encuentran *El domador Florencio Velásquez*, *La tristeza del hombre del altiplano*, *Cazador de zorros*, *Indio Aymará* y *Flor de airampo*. Pagano caracteriza a Soto Avendaño como un hombre signado por el esfuerzo, cuya ardua labor desde su lugar de origen hasta su consagración da por resultado un aporte decisivo al espíritu de la escultura nacional, que se condensa en su obra mayor, el *Monumento a los Héroeos de la Independencia*.

La escultura *El trabajo* (foto 1) puede ser tomada como un ejemplo de la expresión de las preocupaciones plásticas de Soto Avendaño. Consiste en una única figura: un hombre desnudo, de edad madura, que avanza con el pie izquierdo, realiza una torción del eje superior del cuerpo en la misma dirección mientras sostiene con el brazo y el hombro derechos un gran martillo. Hay en la obra elementos que recuerdan al estilo del francés Auguste Rodin: el dramatismo del gesto en el rostro, la expresividad de la postura, las marcas y la exageración en la anatomía que la alejan del naturalismo académico y la falta de idealización del cuerpo, en el que la tensión de la musculatura y los rastros de la vejez contribuyen al



Foto 1. Ernesto Soto Avendaño, *El trabajo*, 1921. Bronce. Fuente: archivo Palais de Glace.

tratamiento global del tema. La asociación no resulta azarosa, dado que el mismo Soto Avendaño publicó en 1936 un artículo sobre Rodin en el que lo incluye dentro de un grupo de pensadores de fines de siglo tales como Ibsen, Dostoievski, Nietzsche, Emerson y Whitman, a los cuales caracteriza como los primeros en dar cuenta de una nueva verdad sobre la condición del hombre actual. El argentino elogia profusamente al francés, afirmando que supo sortear las agresiones de la crítica contemporánea para lograr alcanzar una mirada del arte desprendida de prejuicios y reglas restrictivas:

Él sabe que estamos abandonados a nosotros mismos y que solamente somos poderosos en relación con las ideas determinativas que poseemos del mundo circundante y hace esfuerzos inauditos para liberarse de todo preconceito por respetable que él sea. (Soto Avendaño 1936: 6)

El trabajo ganó en 1921 el Primer Premio del Salón Nacional y fue adquirido por el Consejo Deliberante para ser emplazado en la plaza 1º de Mayo de la ciudad de Buenos Aires.

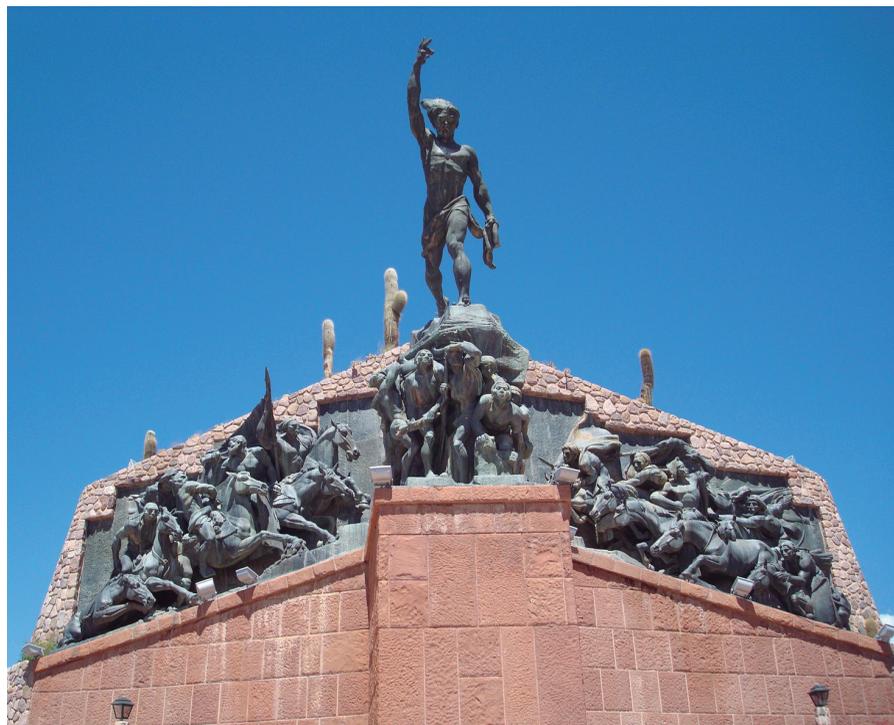


Foto 2. Ernesto Soto Avendaño, *Monumento a los héroes de la Independencia*. Bronce, 1927-1950, Humahuaca. Fuente: fotografía tomada por el autor.

El Monumento a los Héroes de la Independencia en Humahuaca

La obra en la que puede verse el posicionamiento más personal de Soto Avendaño es el *Monumento a los Héroes de la Independencia* emplazado en la ciudad de Humahuaca (foto 2). El recorrido desde el proyecto a la realización es extenso y todavía sufre de silencios que las fuentes no aclaran. La historia del monumento se inicia el 11 de octubre de 1926,⁵ cuando se sanciona la ley N° 11.383 que prevé la creación de una comisión especial encargada de la realización de un concurso entre artistas argentinos, orientado a la realización de un monumento conmemorativo de la independencia en Humahuaca y dos pares de columnas ubicados en la entrada y la salida de la quebrada, con representaciones de los hechos acontecidos en el norte durante las guerras de liberación. El 20 de julio de 1927, la Comisión (presidida por Ricardo Rojas) dio a conocer las bases para el concurso. Según estas, el certamen cerraría el 1° de marzo de 1928 y antes del 1° de abril del mismo año el jurado (compuesto por Ricardo Rojas, Ernesto Padilla, Leopoldo Lugones, Enrique Larreta, Martín Noel, Benjamín Villafañe y Carlos Ibarguren) debería seleccionar al proyecto ganador y a los de segundo y tercer orden de mérito, a los que se les otorgaría en cambio un premio en metálico. Soto Avendaño es declarado ganador en mayo de 1928.⁶

En 1941 Soto Avendaño dicta una conferencia en el Instituto Libre de Segunda Enseñanza acerca del *Monumento a los héroes de la Independencia* en Humahuaca; en ella da ciertas pautas para interpretar el programa que despliega en la obra (Soto Avendaño 1942). El escultor revela que realizó un primer viaje en 1927 para efectuar estudios para el proyecto y allí concibe el tema. Relata su primer ascenso al cerro Santa Bárbara, donde se hallaba un antigal⁷ y en el que actualmente se emplaza el monumento; esta presencia del antepasado indio lo conduce a la organización compositiva de la obra. De acuerdo con las descripciones de Soto Avendaño, los grupos laterales retratan a gauchos norteños que protagonizaron los combates librados en el norte, mientras que la figura mayor representa la potencialidad del pueblo argentino naciente (fotos 3 y 4). Las figuras de hombres y caballos parecen surgir del cerro y avanzan con dinamismo en dirección al pueblo; el gran desnudo



Foto 3. Ernesto Soto Avendaño, *Monumento a los héroes de la Independencia*. Bronce, 1927-1950, Humahuaca. Detalle del lateral izquierdo. Fuente: fotografía tomada por el autor.

monumental replica el movimiento y parece estar sostenido por el grupo delantero que vigila. El tratamiento formal de los cuerpos es similar al de *El trabajo*, pero en este caso predominan en los rostros los rasgos nativos. La conferencia de Soto Avendaño prosigue con un extenso elogio al indio, a quien caracteriza como un ser en comunión física y espiritual con su ambiente, mucho más apto para la vida en el norte que el hombre moderno. Para el escultor, este tipo de unidad forma parte de la necesidad del arte de todos los tiempos:

Una obra de esta naturaleza, como comprenderéis, requiere a la par que la ciencia necesaria para la realización, el fervor y la inocencia de un primitivo para creer en el simbolismo mágico de las cosas y vivificar su contenido por medio de las imágenes. Lo que a menudo se cree imaginativo es profundamente verdadero en lo ancestral de la criatura. Por ello el poeta está en la entrada de todos los tiempos y sus mensajes preceden siempre a la ciencia y al conocimiento. (Soto Avendaño 1942: 19)

Las palabras de Soto Avendaño enmarcan la obra en un programa ideológico de mayor escala. El tema histórico (las batallas libradas en el noroeste durante la guerra de la independencia) es releído por el artista a partir de la elección y caracterización de los personajes. Los indígenas son los grandes protagonistas: humildes, anónimos, actúan como un sujeto colectivo que funciona, a su vez, de sostén de la figura alegórica que representa a la nación entera. El pasado precolombino se actualiza en el proceso de construcción de la nueva identidad moderna: tanto en el discurso como en el monumento se evidencia una valoración positiva del indio, al que se asocia con valores de la sensibilidad estética que son postulados como atemporales. Esta no es la única ocasión en la que Soto Avendaño se pronunció de modo favorable hacia otras culturas. En 1949 el escultor dictó una conferencia en la primera edición de un ciclo organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación. La disertación inicia con una reflexión sobre los valores de la escultura de los pueblos de la Antigüedad, principalmente de asirios y egipcios, dado que en este arte se encuentra la unión de una sensibilidad formal con una mirada mística del mundo, que integra al arte en una práctica vital más amplia. En esa amalgama se encuentra la verdadera trascendencia de las obras antiguas:



Foto 4. Ernesto Soto Avendaño, *Monumento a los héroes de la Independencia*. Bronce, 1927-1950, Humahuaca. Detalle del lateral derecho. Fuente: fotografía tomada por el autor.

Si al arte de la danza o de la escultura se le quita este sentido o significación simbólica de los actos más representativos de la especie, pierde todo su interés y se convierte en lo que es hoy, un conjunto de movimientos mecánicos, más o menos ajustados a un ritmo musical, a un concepto estético, pero sin contenido alguno, sin nexos, sin vínculo con la sangre, con la carne y con el alma y que no viene a representar y que no llena ninguna necesidad para la criatura moderna. (Soto Avendaño 1949: 148)

La posición de Soto Avendaño se vuelve más contundente en este discurso. Su rescate de las culturas ancestrales es universal. En el vínculo que los “primitivos” establecieron entre sensibilidad y cosmovisión se encuentra la verdadera función del arte, dimensión que tiende a diluirse en la actualidad. Esta declaración le da un marco de sentido a la segunda parte de la conferencia: en ella Soto Avendaño ensaya una cronología de la escultura argentina, en la que describe los aportes de los iniciadores de la “posemancipación”, aquellos artistas que le dieron una impronta propia a la disciplina en nuestro país. De este modo, el relato del escultor enmarca el trabajo de sus colegas en una búsqueda que se articula con la historia ancestral de los valores plásticos. Y el *Monumento a los héroes de la Independencia* se constituye como el modo de explicitar visualmente esta lectura.

Existen hasta hoy pocos datos certeros sobre el devenir de la realización del monumento. El reglamento del concurso estimaba un plazo de dos años hasta la finalización de la obra pero, por motivos aún desconocidos, los tiempos se dilataron mucho más.⁸ Por el relato del arqueólogo Márquez Miranda sabemos que Soto Avendaño viajó junto con él y con el pintor Francisco Ramoneda al norte nuevamente en 1933. Es factible que los dos artistas hayan compartido taller durante el transcurso de los trabajos del monumento.⁹ Finalmente el monumento se inaugura el 23 de agosto de 1950, en un acto en el que estuvieron presentes el gobernador de Jujuy y representantes del Senado nacional y otros gobiernos provinciales.¹⁰

Una inscripción voluntaria. El museo de Tilcara

Ahora bien, ¿de qué modo se inserta la postura de Soto Avendaño entre los discursos circulantes sobre lo moderno en el campo artístico? La década de 1920 ve en la ciudad de Buenos Aires la irrupción de las propuestas de la vanguardia. Desde 1924 en adelante, con el reingreso de Emilio Pettoruti y Pablo Curatella Manes al país, los artistas de avanzada comenzarán a organizarse en un frente común desde el cual desplegarán estrategias para construir y ganar espacios de visibilidad alternativos mientras intentan penetrar lentamente en el circuito oficial (Wechsler 1998). Esto implicó una situación de tensión con las posiciones hegemónicas al interior del campo. Las propuestas de mayor legitimidad en ese entonces se habían formado durante el Centenario: en contraposición al cosmopolitismo de la generación del 80, la elite cultural postulaba un arte de carácter nacionalista y espiritualista, centrado en la representación de los distintos paisajes y tipos regionales de nuestro país, en los que se pensaba que residía la esencia de un arte de identidad argentina (Muñoz 1998). Esta estética, denominada frecuentemente como “nativismo”, tuvo una vida sumamente prolongada, lo que queda evidenciado por la presencia constante de obras de este tipo durante toda la primera mitad del siglo XX en el Salón Nacional (Penhos 1999). Las obras nativistas suelen apelar a una cierta cantidad de fórmulas establecidas a la hora de abordar sus temas usuales. Tanto las figuras como los paisajes aparecen desprovistos de signos de identidad individual o locación específica; no hay indicios de temporalidad ni de conflictividad social; los personajes se muestran mimetizados con su ambiente, como si el entorno fuera su extensión (Wechsler 1999). Ahora bien, si en principio la oposición entre estas posiciones parece irresoluble, en la práctica las fronteras resultaron mucho más porosas. Un abanico amplio de posiciones intermedias se fue gestado y los artistas que se ubicaron en esta dimensión incorporaron elementos provenientes de tradiciones alternativas de la vanguardia (como fue el lenguaje del *novecento* italiano) para reinscribirlos y reformularlos en relación a su propio contexto de producción (Constantin 1998).

En este panorama, la obra de Soto Avendaño se mueve en un terreno ambiguo. En principio, tanto su discurso como los temas que trabaja parecen acercarlo a la órbita del nativismo. No obstante el paisaje, si bien fue asociado en términos plásticos a una postura conservadora y retardataria, fue retomado como tema de debate por críticos de todo cuño; incluso los agentes asociados a la promoción del arte de vanguardia vieron en este género una instancia central para la definición de un arte nacional, aunque sus reflexiones nos demuestran su imposibilidad de superar el contenido explícito para ver los mensajes connotados en el tema (Wechsler 1991). Por otra parte, en varias ocasiones los temas criollos o indígenas fueron un objeto de interés para artistas de vanguardia: tal es el caso de Pedro Figari y Carlos Mérida, que retoman las figuras y los lenguajes plásticos de mestizos e indios para dar cuenta de cómo, desde la perspectiva latinoamericana, el primitivismo se transformaba en una vía positiva de revisión y cambio del propio pasado para integrarse en una nueva mirada moderna (Muñoz 2000). Esa lectura es apoyada por parte de la crítica de la época. En el libro *De la joven pintura rioplatense*, Romualdo Brughetti (1942) describe a las figuras de Figari y Gómez Cornet como las iniciadoras de un arte nuevo, capaz de superar el esteticismo de las vanguardias europeas y llenar la nueva sensibilidad de un sentido profundo que nace del vínculo entre el hombre americano y la tierra. Así, lo nativo se vuelve un terreno de disputa entre posiciones conservadoras, que lo sostienen como bandera del nacionalismo cultural, y un arte nuevo, que pretende abordar estos temas desde los lenguajes de vanguardia. En ese contexto, Soto Avendaño resulta difícil de ubicar. Su reflexión sobre el primitivismo en sus conferencias se aproxima mucho por momentos a la postura de Brughetti. Sin embargo, también



Foto 5: Ernesto Soto Avendaño, *Gaicho abanderado*. Bronce, 1948. Fuente: archivo Palais de Glace.

pudo haber sido utilizada por otros actores como herramienta en la disputa: tal podría ser el caso de *Gaicho abanderado* (foto 5), obra que obtuvo en 1948 el Gran Premio Adquisición “Presidente de la República”, distinción creada durante los años de gobierno peronista y que, junto con los premios ministeriales, desató una fuerte polémica entre los promotores de la vanguardia por su privilegio de obras de temas tradicionales (Giunta 1999). En el caso del monumento, para el año de su inauguración, el sentido de la idea de vanguardia se estaba desplazando definitivamente hacia el arte abstracto, y con él se abría un nuevo eje de circulación que privilegió las relaciones con las agrupaciones de avanzada brasileñas (García 2011). Pero, para poder tener una lectura más completa del proyecto estético de Soto Avendaño es necesario considerar un hecho fundamental de su trayectoria.

En 1965 el escultor hace pública su intención de donar una porción significativa del corpus de sus obras a la ciudad de Tilcara;¹¹ la provincia responde al ofrecimiento recién en 1968, aceptando un total de 42 obras entre las que se encuentran el tercio del monumento de Humahuaca y una copia en bronce de *El trabajo*.¹² El Museo Soto Avendaño inicia sus funciones en 1969 en la Escuela Sarmiento de Tilcara hasta que el 27 de enero de 1974 inaugura su sede actual, frente a la plaza principal de la ciudad.¹³ Detrás de este gesto puede leerse un programa más amplio dinamizado por el escultor.

En su reconfiguración del concepto de vanguardia, Wechsler y De la Fuente destacaron la relevancia de las prácticas de los artistas para situarse en el medio como elementos de ruptura respecto de las estructuras de la institución arte (Wechsler y De la Fuente 1993); estudios como el de Patricia Artundo (1997) sobre Guttero han arrojado luz sobre la relevancia de la gestión cultural en el conjunto de estrategias de los artistas modernos. Pero la acción de Soto Avendaño adquiere su carácter más radical cuando se la comprende desde el contexto regional en el que se ubica. La provincia de Jujuy no participó del proceso de creación de museos provinciales e instituciones artísticas que aconteció en el noroeste entre las décadas del 30 y el 40,¹⁴ el entramado institucional se sostuvo a partir de instancias aisladas o incluso privadas, como en el caso del Museo Ramoneda.¹⁵ En esa situación, Soto Avendaño opta por transformarse en un agente que puja por el empoderamiento simbólico de la región, apoyando la formación de una red institucional en la provincia y vinculándola con el conjunto más vasto que existe de su trabajo. Es en este punto donde se puede ver el rasgo más radical del artista: en su decisión de volverse una figura del noroeste, pretendió expandir las redes institucionales hacia lugares que habían sido excluidos de la modernidad artística. No obstante, el proyecto se concreta en un momento en el que los intereses del mundo del arte estaban ligados a la internacionalización y la conquista de espacios en el extranjero (Giunta 2001). De este modo, su adscripción a la región se vuelve el motivo más contundente de su ausencia en los relatos de la historia del arte argentino. Se actualiza en el caso de Soto Avendaño la operación de naturalización que Marcelo Pacheco señaló en el término “arte argentino”:

(...) denominación que pretende designar y abarcar las manifestaciones artísticas que caracterizan las diferentes regiones de todo el país y que, sin embargo, refleja casi exclusivamente lo producido en Buenos Aires, la ciudad capital que mantiene el privilegio discursivo y que aún se refiere a sus provincias como “el interior”, su interior (...) Un federalismo enunciativo y conflictos estructurales no resueltos mantienen una férrea y dominante identificación entre arte argentino y arte de Buenos Aires (Pacheco 1999).

Este trabajo constituye una primera aproximación al tema y por ende deja muchos interrogantes abiertos para una posterior profundización. Por ejemplo, sería pertinente un análisis más detallado del lugar que ocupan lo nativo, lo indígena y lo primitivo en el discurso plástico del artista. También correspondería continuar la reconstrucción del mapa de relaciones del escultor: la composición del jurado que lo seleccionó para realizar el monumento indica una afinidad con un conjunto de intelectuales implicados en discusiones acerca de la “argentinidad” y la “americanidad”. Por otra parte, es necesario recuperar el itinerario de las obras donadas, las políticas sostenidas por la provincia y el municipio en relación a ellas y el impacto que generaron en la comunidad. No obstante, esta indagación inicial abre una vía de análisis relevante para la historia del arte argentino. Leer el canon a partir de las omisiones puede ser un ejercicio que nos posibilite tener una mirada más amplia de la trama de la modernidad. En la obra de Soto Avendaño podemos encontrar una oportunidad de poner en práctica la propuesta de Raymond Williams de “(...) buscar y contraponerle [al modernismo] una tradición alternativa tomada de las obras ignoradas, abandonadas en el ancho margen del siglo (...)” (1989: 56) que nos sirva para construir una mirada más amplia sobre el pasado y que a su vez aporte a la posibilidad de imaginar un futuro que incluya la idea de comunidad.

Notas

1. Nos referimos al ya clásico libro *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger (1978), que marcó los debates teóricos acerca del arte del siglo XX.
2. Se consultó la carpeta correspondiente al artista, así como los catálogos del Salón Nacional de Bellas Artes y el Padrón General del mismo certamen.
3. En los años 1922, 1923, 1927, 1928, 1929, 1931, 1935, 1939 y 1940 fue designado jurado por la Comisión Nacional de Bellas Artes. En 1947 y 1949, por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. En 1950 y 1952, por el Ministerio de Educación de la Nación. En 1937 fue elegido por los expositores.
4. Datos proporcionados por Graciela Hakstein, nieta del escultor. Entrevista con el autor, 2013.
5. En el Nº 44 de la revista *Nativa* se reproduce el texto de la ley y el reglamento para el concurso elaborado por la comisión. Ver: "Monumento a la Independencia en la Quebrada de Humahuaca", 31/08/1927.
6. "Humahuaca inauguró ayer el Monumento de la Independencia". *La Nación*, 24/08/1950.
7. En el glosario sobre el final del texto se define antigal como cementerio indígena; sin embargo, el concepto designa muchas más cosas a nivel local. Por otra parte, los arqueólogos han señalado que no resulta claro si efectivamente existió un cementerio indígena en donde se ubican el cerro y la torre de Santa Bárbara o si se trata de un mito local.
8. En 1931 la revista *Nativa* afirma que el monumento se encuentra detenido ya que, debido a la "inercia de los gobiernos", el dinero destinado a su realización había sido destinado a otras cuestiones. Ver Usandivaras, 1931.
9. Un dato parece respaldar esta hipótesis: en el museo de Ramoneda se conserva un busto del escultor que retrata a un personaje que aparece en cuadros del pintor. Según Luis Ramoneda, hijo del pintor, se trataría de Zapana, un anciano residente de Humahuaca. Entrevista con el autor, 2011.
10. "Humahuaca inauguró ayer el Monumento de la Independencia". *La Nación*, 24/08/1950.
11. "Legado de espiritualidad patricia, la obra escultórica de Soto Avendaño quiere brindarse al corazón de Tilcara", *Pregón*, Jujuy, 7/02/1965. En la nota se menciona un total de 53 obras.
12. "Cuarenta y dos obras de arte reciben especial trato oficial", *Pregón*, Jujuy, 07/01/1968. Sin embargo, el tercio del monumento llegó a Tilcara años más tarde.
13. Datos proporcionados por Walter Apaza, director del Museo Ernesto Soto Avendaño. Entrevista con el autor, 2012.
14. A la temprana fundación en 1916 del Museo Provincial de Tucumán, se suman en 1930 el Museo Provincial de Salta, en 1936 el de San Juan, en 1943 el de Santiago del Estero y en 1949 el de La Rioja.
15. Sobre el caso de este museo, ver: Fasce (2011).

Bibliografía

- » Artundo, P. (1997). Alfredo Guttero en Buenos Aires. 1927-1932. En: *Arte argentino del siglo XX*. Fundación Telefónica: Buenos Aires.
- » Brughetti, R. (1942). *De la joven pintura rioplatense*. Ediciones Plástica: Buenos Aires.
- » Bürger, P. (1978) [2010]. *Teoría de la Vanguardia*. Las Cuarenta: Buenos Aires.
- » Constantin, M. T. (1998). Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la reformulación de la modernidad en Guttero, Cúnsolo y Lacámara”. En: *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, editado por D. Wechsler. El Jilguero: Buenos Aires.
- » Fasce, P. (2011). Desde el borde de la periferia. El museo y la obra de Francisco Ramoneada en el contexto de la modernidad estética argentina. *Avances. Revista del área de Artes*, Nº 20, UNC: Córdoba.
- » García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. MALBA-Siglo XXI: Buenos Aires.
- » Giunta, A. (1999). Nacionales y populares: los salones del peronismo. En: *Tras los pasos de la Norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, editado por D. Wechsler y M. Penhos. Ediciones del Jilguero: Buenos Aires.
- » ———. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*. Paidós: Buenos Aires.
- » Márquez Miranda, F. (1939). *Cuatro viajes de estudio al más remoto noroeste argentino*, Ediciones Coni: Buenos Aires.
- » Muñoz, M. A. (1998). Un campo para el arte argentino. En: *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, editado por D. Wechsler. Ediciones del Jilguero: Buenos Aires.
- » ———. (2000). Territorios de la modernidad, territorios de identidad. México y Argentina en los años 20 en la obra de Carlos Mérida y Pedro Figari. Ponencia presentada en el 50 Congreso Internacional de Americanistas *Mensajes Universales de las Américas para el siglo XXI*. Universidad de Varsovia: Varsovia.
- » Pacheco, M. (1999). Vectores y vanguardias, *Revista Lápiz*, año XIX, Nº 158/159, Madrid.
- » Pagano, J. L. (1937). *El arte de los argentinos*. Edición del autor: Buenos Aires.
- » Penhos, M. (1999). Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX. En: *Tras los pasos de la Norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, editado por D. Wechsler y M. Penhos. Ediciones del Jilguero: Buenos Aires.
- » Soto Avendaño, E. (1930). *Una Vocación*. UNLP: La Plata.
- » ———. (1936). Auguste Rodin. *Revista Plástica*. Nº 6, mayo, Buenos Aires.
- » ———. (1942). *El monumento a la Independencia en Humahuaca*. Liga Argentina de Educación: Buenos Aires.
- » ———. (1949). La escultura. Los iniciadores de la postemancipación. En: *Primer ciclo anual de conferencias organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación*. Ministerio de Educación de la Nación: Buenos Aires.
- » Usandivaras, J. D. (1931). “El escultor Soto Avendaño”, en revista *Nativa*, 31/12/1931.

- » Wechsler, D. (1991). Paisaje, crítica e ideología. En: *Ciudad/campo en las artes de Argentina y Latinoamérica*. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. CAIA: Buenos Aires.
- » ———. (1998). Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas. En: *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, editado por D. Wechsler. El Jilguero: Buenos Aires.
- » ———. (1999). Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945. En: *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, editado por J. E. Burucúa. Sudamericana: Buenos Aires.
- » Wechsler, D. y S. De la Fuente (1993). Teoría de la Vanguardia: del centro a la periferia. En: *Arte y poder*. V jornadas de Teoría e Historia de las Artes. CAIA: Buenos Aires.
- » Williams, R. (1989). *La política del modernismo*. Manantial: Buenos Aires.

Pablo Fasce es licenciado y profesor en artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, doctorando en Historia (IDAES/UNSAM), y becario del CONICET. Su investigación se centra en los vínculos entre la ciudad de Buenos Aires y las provincias del noroeste durante el proceso de institucionalización de las artes en la Argentina, entre los años 1910 y 1955. Es adscripto a la cátedra de Historia del arte americano II de la carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

