



LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL ARTE LATINOAMERICANO: LIVIO ABRAMO Y ALFREDO QUIROZ

*A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA HISTÓRICA NA ARTE LATINO-AMERICANA:
LIVIO ABRAMO E ALFREDO QUIROZ*

*THE PERSISTENCE OF HISTORICAL MEMORY IN LATIN AMERICAN ART:
LIVIO ABRAMO AND ALFREDO QUIROZ*

Margarida Nepomuceno¹ 
Universidade de São Paulo, Brasil

Resumen: La ausencia de una tradición académica en el arte en buena parte de los países de América Latina llevó a la convivencia de iniciativas modernistas, con estilos, escuelas y proyectos estéticos híbridos, incluyendo la pintura histórica, dentro de un complejo proceso de transformación de renovación en el arte, lleno de antagonismos y paradojas. Este escenario sólo puede entenderse a la luz de muchos estudios y desde una perspectiva propia, donde los referentes no se encuentran en la Historia del Arte europeo, sino en las historias latinoamericanas y en la trayectoria de sus principales agentes. Me aventuro a promover algunas aproximaciones entre las experiencias artísticas del brasileño Lívio Abramo y del paraguayo Alfredo Quiroz, aunque abarcan temporalidades muy diferentes. Trato de mostrar que tanto Lívio Abramo (en los años 60) como Alfredo Quiroz (en 2021) toman posiciones contrahegemónicas en el arte en términos de la interpretación clásica de los hechos históricos. Ambos subvierten el orden académico tradicional de lectura de los fenómenos históricos y de transposición al arte, alejándose de lo que es característico en este género de pintura. A través del análisis específico del quehacer artístico de la pintura de historia de los artistas mencionados, movilizo otras producciones artísticas para comprender la persistencia de la memoria histórica en el campo del arte en América Latina, desde las academias hasta nuestros días con la intención de contribuir con nuevas definiciones del arte latinoamericano.

¹ Periodista e Historiadora del Arte. Doctora del PROLAM; Investigadora de Estudios Latinoamericanos en el Programa de Posgrado en Integración Latinoamericana; Coordinadora de Nanduti, Centro de Educación y Cultura. E-mail: margaridacn@gmail.com

Palabras clave: Arte Latinoamericano; Pintura de Historia; Memoria e Historia; Lívio Abramo; Alfredo Quiroz

Resumo: A ausência de uma tradição acadêmica na arte em boa parte dos países da América Latina levou as iniciativas modernistas a conviverem, com estilos, escolas e projetos estéticos híbridos, inclusive com a pintura histórica, dentro de um processo de transformação complexo de renovação na arte, repleto de antagonismos e paradoxos. Esse cenário só pode ser compreendido à luz de muitos estudos e dentro de uma perspectiva própria, onde as referências não se encontram na História da Arte europeia, mas nas histórias latino-americanas e no percurso de seus principais agentes. Arrisco-me a promover algumas aproximações entre as experiências artísticas do brasileiro Lívio Abramo e do paraguaio Alfredo Quiroz, mesmo que percorram temporalidades bem diversas. Procuo mostrar que tanto Lívio Abramo (década de 60) quanto Alfredo Quiroz (em 2021) assumem posturas contra hegemônicas na arte no que se refere à interpretação clássica dos fatos históricos. Ambos subvertem a ordem acadêmica tradicional da leitura dos fenômenos históricos e da transposição para a arte, deslocando-se do que é característico desse gênero de pintura. Através da análise específica do fazer artístico da pintura de história dos artistas citados, mobilizo outras produções de arte para compreender a persistência da memória histórica no campo da arte da América Latina, desde as academias até os dias atuais e pretendendo contribuir para novas definições da arte latino-americana.

Palavras-chave: Arte Latino-americana; Pintura de História; Memória e História; Lívio Abramo; Alfredo Quiroz.

Abstract: The absence of an academic tradition in art in most Latin American countries led modernist initiatives to coexist, in most countries, with hybrid styles, schools and projects, including historical painting, within a process of transformation of the complex art, full of antagonisms and paradoxes and that demonstrates a specific way of making art. This scenario can only be understood in the light of many studies and within its own perspective, where the references are not found in the History of European Art, but in the reality of Latin American history itself and in the path of its main agents. The artistic experiences of the Brazilian Lívio Abramo and the Paraguayan Alfredo Quiroz span very different temporalities, and even so, I venture to promote some approximations between the work of both. I try to show that both Lívio Abramo (1960s) and Alfredo Quiroz (2021) take positions against hegemonic art in terms of the classical interpretation of historical facts and transposition to art. Both subvert the traditional academic order of reading historical phenomena by moving away from what is characteristic of this genre of painting. Through the specific analysis of the artists mentioned, I mobilize other art productions to understand the persistence of historical memory in the field

of Latin American Art, from the academies to the present day and contribute to new definitions of Latin American art.

Keywords: Latin American Art; History Painting; Memory and History; Lívio Abramo; Alfredo Quiroz.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.198906](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.198906)

Recebido em: 13/3/2022
Aprovado em: 11/10/2022
Publicado em: 12/10/2022

1 Introducción

Figura 1 - Medo. Lívio Abramo, 1937.



FUENTE: Colección Guerra-Miedo. Itaú Cultural. Xilogravura. Xilogravura. Acervo IEB, 1937.

Figura 2 - Alfredo Quiroz, s/d



FUENTE: Serie Guerra del Paraguay. Itaú Cultural. Fotomontaje. s/d.²

1 Circularidad del tema histórico

La pintura de historia o pintura histórica, uno de los géneros más tradicionales en el Arte, tuvo una importancia sustancial en la formación de Museos de Arte no sólo en Brasil, sino en otras partes del mundo. Antes del advenimiento de las Repúblicas en América Latina, los museos nacionales

² La colección del artista fue disponibilizada para la investigación de la autora.

de bellas artes se confundían con los museos históricos dada la preferencia que las dos instituciones tenían por las pinturas de representación del pasado. Buena parte de los museos, a partir de los procesos de Independencia, construyeron sus acervos a través de la donación de colecciones privadas que tenían como propósito reunir objetos variados de las áreas de antropología, historia, arte, artefactos diversos y curiosos como fotografías, mapas, documentos personales, adquisiciones de guerra y otros, con el fin de preservar la historia, la memoria y la cultura de sus ciudadanos. Inspirados en los museos europeos, estos institutos, inicialmente grandes depositarios de objetos, comenzaron a desempeñar un papel activo como colaboradores en la formación de un proyecto civilizatorio durante los procesos de construcción de los Estados Nacionales. Se segmentaron, especializándose en determinadas áreas, en el caso de los Museos de Arte en la producción artística nacional e internacional, pretendiendo desempeñar el papel destinado a los grandes templos de la cultura, como guardianes de los valores del civismo. Estos fueron los propósitos que movieron a las instituciones en sus orígenes, desde principios del siglo XIX hasta el advenimiento de los modernismos. A partir de ese momento -en el que en cada región hubo un marco temporal modernista específico- se produjeron cambios en los museos, tanto en la expografía de las exhibiciones, que hasta entonces se había pensado dentro de una perspectiva jerárquica³, como en el perfil para la adquisición de nuevos acervos. Si antes estaban pensados dentro de una lógica de protagonismo de las élites oligárquicas en la cultura de los países, después abren espacio para el nuevo gusto de las nacientes clases medias.

Las memorables escenas de guerras y conflictos en la región, héroes a caballo, apoteósicas representaciones de la conquista ibérica y, en la misma dirección, otras pinturas consideradas académicas perdieron su

³ Los museos hasta el Modernismo siguieron como criterio de exposición de los acervos, la jerarquía de los géneros de arte, definida por las escuelas europeas, que destacaban, normalmente en espacios centrales, las pinturas históricas normalmente de grandes dimensiones, seguidas de pinturas de paisajes, escenas de la vida cotidiana doméstica y retratos. El modernismo rompe con esta jerarquía.

centralidad en los museos y quedaron congeladas, amontonadas, olvidadas en gran parte en las reservas técnicas.

En tiempos recientes de revalorización de la Semana del Arte del 22, en Brasil, y de los Modernismos en América Latina, hemos visto cuán perjudicial fue para la comprensión de las producciones artísticas, en aquella primera mitad del siglo XX, la exclusión de gran parte de las culturas populares, de los pueblos indígenas, de las poblaciones afro-amerindias, de la historia de los modernismos, como resultado de la “tiranía del gusto”, expresión utilizada por Jorge Coli (2004), de esos tales supuestos de la época, que dictaban lo que era moderno o no. Muchos de los objetos y artefactos fruto de colecciones antiguas fueron arrojados a museos etnográficos o de Historia Natural como representaciones encarceladas de especímenes humanos exóticos. Estas evidencias de maltrato analizadas y sacadas a la luz hoy por las nuevas discusiones sobre los Modernismos revelan la profunda dificultad de mantener accesibles al público las producciones artísticas consideradas fuera de los parámetros modernistas, invisibilizadas y, sobre todo, ¡aquellas que representaron el pasado!

Jorge Coli, historiador del arte, profesor de la Unicamp, afirma categóricamente en su libro *Como estudar a Arte Brasileira do Século XIX* que el triunfo del modernismo trajo como consecuencia no sólo profundos cambios en la producción del arte, sino “también llevó a la eliminación de todo lo que no parecía estar dentro de los parámetros que estos modernos establecieron” (COLI, 2004, *trad. nossa*).

Lívio Abramo y Alfredo Quiroz trabajan en las producciones presentadas en este artículo con temas históricos (la Guerra Civil Española [**Fig. 1**] y la Guerra del Paraguay [**Fig. 2**]), pero no se les conoce como pintores de Historia. Los dos hacen parte de generaciones que ya no tienen el compromiso social de los pintores del siglo XIX con el registro del pasado. Abramo trabaja con la historia reciente (Guerra Civil Española 1936-1939) y Quiroz reelabora un hecho histórico del siglo XIX (Guerra de la Triple Alianza, 1865-1870) a la luz de una interpretación actual. Su propósito es

comprender qué dejó este evento como legado en la percepción de la sociedad paraguaya a partir de las imágenes superpuestas del presente y el pasado. Mi aporte es incluir analíticamente estas producciones, la moderna, de los años 60, y la contemporánea, del 2016, en el campo de estudio de nuevos paradigmas de la pintura de historia y mostrar su actualidad.

2 Paradojas del Modernismo en América Latina: tensiones entre el deseo de ruptura y la tradición pictórica

Excluyendo los primeros años dorados del Modernismo y los proyectos iniciales de ruptura, esta misma pintura de historia comienza a ser devuelta a las salas de los museos, ya no con la misma centralidad, pero sí con cierto énfasis para justificar la visión múltiple y diversificada de los nuevos museos y, dado el significado que encierran, para comprender, a través del estudio crítico de estas obras, los imaginarios sociales, las injerencias políticas en la cultura y la formación del artista.

En países de América Latina, si bien los movimientos iniciales del Modernismo estuvieron alineados en muchos momentos con lo ocurrido en los centros de arte, la pintura de historia fue retomada por muchos artistas en pleno apogeo del Modernismo, incluso porque las academias de arte, verdaderos centros de enseñanza de la pintura de historia, ni siquiera existían en la mayoría de los países de esta vasta región. En México, fue fundada la primera academia de arte de América Latina, la Real Academia de San Carlos, en 1785, seguida por la Academia Imperial de Bellas Artes, en Brasil, luego de recibir varias denominaciones durante su creación por la misión francesa.⁴ En Caracas, Venezuela, en el Centro Gran Colombia de Bolívar se crearon escuelas de dibujo y pintura antes de la fundación de la primera academia de Bellas Artes del país, en 1930, llamada Academia de

⁴ Inicialmente Escuela Real de Ciencias Artes y Oficios de Brasil, en 1816, luego Real Academia de Bellas Artes, en 1820 y, finalmente, en 1822, pasó a denominarse Academia Imperial de Bellas Artes. Solamente después de la República, en 1889, cambió su nombre por el de Academia Nacional de Bellas Artes, que aún está vinculada a la Universidad Federal de Río de Janeiro.

Pintura y Escultura. En Paraguay esta institución fue fundada en 1885, con el nombre inicial de Instituto Paraguay. Con excepción de las anteriores, otras academias comenzaron a crearse en otros países, a fines de la primera mitad del siglo XX, en el mismo momento en que surgen los movimientos de renovación en el Arte, por parte de las vanguardias locales (ADES, 1997, p.7-25).

Existe una estrecha relación entre las diversas experiencias modernistas que tuvieron lugar en los países de la región con los procesos que marcaron el centenario de las independencias, la formación de una conciencia nacional y la reafirmación de identidades. La modernidad en las artes estuvo vinculada a los proyectos de las élites de los países, que se establecieron después de la Independencia, y a los proyectos republicanos que consistieron en la modernización económica de la región (CAPELATO, 2005, 256). Los presupuestos modernistas, los principales cánones inspirados en el Modernismo europeo como el culto a la forma, el experimentalismo y la ruptura con el pasado, no significaron necesariamente negar la contribución de las academias en la formación de los artistas y en sus producciones. En Perú, por ejemplo, la Academia de Bellas Artes fue fundada por José Sabogal, en 1919, el mismo año en que regresó de Europa. Él inició el género de influencia fauvista, escuela posterior al impresionismo europeo (ADES, 1997). Hay decenas de otros ejemplos ya analizados por investigadores que estudian la formación de los artistas y la transición al modernismo, y que muestran la convivencia con lo Moderno en Europa, con el deseo de lo nuevo y por otro lado las raíces culturales de origen. Lo que se puede inferir como habitual, durante un lapso, fue la coexistencia de tiempos estéticos en una misma obra.⁵

Diana Wechsler, crítica de arte y profesora de la Universidad de Buenos Aires, analiza la ausencia de ruptura con el arte académico en las

⁵ En Brasil, podemos citar las publicaciones: *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris*, de Marta Rossetti Batista (2012) y *Profissão Artista, Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*, de Ana Paula Cavalcanti Simioni, 2008, para comprender la trayectoria de los artistas brasileños y esta circularidad entre épocas, escuelas y movimientos, y en cierta medida, comprender también los artistas de otros países de América, que siguieron un camino similar.

obras de los argentinos en los años 20 y 30 debido a varios factores. En el texto *Tensiones de la Modernidad* (WECHSLER, 2001, p.18) establece:

Nuestra "primera vanguardia" artística, contrariamente a lo que se definió como "vanguardia histórica" para Europa, se caracterizó por no romper con la tradición plástica ni con las instituciones del campo artístico, sin desarrollar estrategias tendientes a destruir espacios oficiales, como los Salones Nacionales, para cuestionar los juicios de los críticos de arte y finalmente consolidarse en el gusto del público a través de diferentes estrategias: exposiciones colectivas e individuales, conferencias sobre arte contemporáneo, notas en diarios de Buenos Aires y la acción de la crítica moderna infiltrándose en los grandes periódicos matutinos (...) en revistas de vanguardia como *Martín Fierro*, *Proa* (...). Lo moderno aparece asociado a lo cosmopolita y, por tanto, fuera de las preocupaciones por la definición de un arte de raíces nacional-traditionalistas (WECHSLER, 2001, p.18, trad. propia).

Figura 3 - *La Fiesta*. 1924. Alfredo Gramajo Gutiérrez.



FUENTE: *Pintura Argentina Identidad y Vanguardia*. Colección Banco Velox 2001.

3 Artistas crean sus propios modelos

Las pinturas de Historia para los artistas latinoamericanos modernos no se limitaron a la representación de las glorias del pasado, de monumentos heroicos, construidos en su mayor parte bajo los auspicios de los hombres en el poder. Significaban valorar los orígenes de las poblaciones nativas, sus raíces mitológicas y la potencia histórica de su ancestralidad. Hubo una nueva interpretación de la historia sobre las grandes hazañas y el papel que jugaron los diferentes líderes. Sin embargo,

cada sociedad interpretó y adaptó las necesidades de representación histórica dentro de su realidad.

Figura 4 - A Epopéia de Bolívar: Bolívar quando menino, O Libertador, A Morte de Bolívar (1930). Fernando Leal.



FUENTE: Coleção Fernando Leal Audirac, aquarela sobre papel. (ADES, 1997:152).

Cuando los muralistas mexicanos habitaron con sus pinturas los grandes palacios de la Ciudad de México, los edificios ministeriales, las universidades, las iglesias coloniales, las cámaras legislativas y los museos bajo el auspicio de Álvaro Obregón, el primer presidente después de la Revolución de 1910, se convirtieron en los primeros historiadores modernos de México.

Mezclando estilos y escuelas estéticas, los muralistas mexicanos llevaron a la población representaciones pictóricas de situaciones sociales, hechos históricos de la Independencia y la nueva República, y raíces culturales de épocas prehispánicas, revelando con sus murales y en edificios públicos (y no en museos) lo que los libros no explicaban a la sociedad. Inmersas en el contexto mexicano posrevolucionario, las pinturas murales también fueron concebidas por las élites republicanas triunfantes como proyecto educativo y las difundieron por todo el país, con el objetivo de contribuir a la formación de la conciencia nacional. Hubo un

desplazamiento pictórico de los laureados próceres, de la época porfirista, en dirección a una masa humana campesina, indígena y líderes populares, que asumieron roles protagónicos durante la Revolución de 1910 (como demuestra la **Fig. 4**).

4. A Primeira Missa do Brasil desde el punto de vista de artistas académicos, modernos y contemporáneos

Uno de los trabajos que ejemplifica la circularidad de la pintura histórica a través de los tiempos es "*A Primeira Missa do Brasil*" como una de las importantes obras para discutir el tratamiento del Modernismo a las obras históricas. Portinari pintó este lienzo en Montevideo, en 1948, para donde partió con su esposa de origen uruguayo, al exiliarse tras una fallida contienda electoral por el Partido Comunista. Comenzó a estudiar el lienzo en 1947, por encargo de Thomaz Oscar Pinto da Cunha Saavedra, para decorar la sede del Banco Boa Vista, en Río de Janeiro, probablemente recomendado por su constructor, el arquitecto Oscar Niemeyer. Antes de ir a Brasil, el mural fue exhibido en Montevideo, en el Teatro Solís y luego enviado al Banco Boa Vista, en Río de Janeiro, habiendo sido adquirido hace algunos años por el Instituto Brasileño de Museos (IBRAM) y entregado al Museo Nacional de Bellas Artes. Este trabajo marcó el comienzo de una fase posterior de las pinturas de historia de Portinari.

Figura 5 - *A Primeira Missa do Brasil*. Portinari, 1948.



Fuente: Acervo Colección MNBA. Enciclopedia Cultural Itaú. Rio de Janeiro, 1948.⁶

En 2013, poco tiempo después de la adquisición, el MNBA organizó una exposición llamada *Quando o Brasil Amanhecia* colocando las dos obras, una al lado de la otra, con relación a la primera misa en Brasil: la de Víctor Meirelles [Fig. 6], pintada en 1860 y la de Portinari, en 1948. Muchas lecturas fueron hechas en su momento por críticos que, en su mayoría, coincidieron con la monumentalidad de cada obra, ambas representativas de dos momentos históricos y estéticos distintos: a diferencia de Meirelles, Portinari se distancia del elocuente relato histórico, construido a partir de la interpretación de la Carta de Pero Vaz de Caminha, elimina el intento romántico de considerar esa primera misa el acta de nacimiento de Brasil y construye un conjunto de personajes dispuestos en el cuadro con cierta igualdad de importancia, dentro de una perspectiva lineal adoptada libremente por las vanguardias del modernismo [Fig. 5]. La simplificación formal en la obra de Portinari, su alejamiento del discurso nacionalista de los mecenas desemboca en una propagación de colores y gestos que recuperan elementos importantes de nuestra historia, respetando el ritual de las ceremonias sin atribuirle mayor valor celebrativo.

Figura 6 - *A Primeira Missa no Brasil*. Víctor Meirelles. 1860.



⁶ La obra esta disponible en la Enciclopedia Cultural Itaú, disponible en: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3355/aprimeira-missa-no-brasil-painel>. Consultado en: 30 ago. 2022.

FUENTE: Colección MNBA, Río de Janeiro. Guía Geográfica. Historia de Bahía.⁷

Más recientemente, el tema histórico ha sido trabajado por artistas contemporáneos en una interfaz con otros temas que se ponen en curso de colisión contra la preservación y reinterpretación de la memoria, la revisión crítica de la historia y el revisionismo histórico - en el sentido de la filósofa alemana Hannah Arendt, como una deconstrucción deliberativa de verdades hasta entonces sedimentadas como materia prima del pensamiento y construcción de mentiras (ARENDR, 2016).

Figura 7 - *A Primeira missa*. Luiz Zerbini. 2014.



FUENTE: Colección del artista, Rio de Janeiro. Acrílico s/ tela, 200 x 300 cm. Fotografía: MASP, Pat Kilgore. 2014.

Recientemente (abril/mayo de 2022) el artista Luiz Zerbini presentó sus trabajos de pintura en el Museu de Arte de São Paulo (MASP), otorgando a la pintura histórica *A Primeira Missa* [Fig. 7], el lugar central de la exposición *A mesma História nunca é a mesma*. Si el observador no supiera de antemano el título de la obra, pensaría que se trata de otra escena, bien distinta de *A Primeira Missa do Brasil*, celebrada en mayo de 1500, y glorificada por los pinceles de Victor Meirelles en 1860, tal fue la transformación radical realizada por el artista paulista contemporáneo. Lo que se vio fue una inversión radical en el equilibrio de los personajes de la

⁷ La Colección está disponible en la Guía Geográfica. Historia de Bahía. Disponible en: <https://www.historiabrazil.com/bahia/primeiras-missas.htm>. Consultado en: 30 ago. 2022.

imagen representada *Primeira Missa* de Victor Meirelles. Si en el siglo XIX, el relato del pintor catarinense simbolizaba un apaciguamiento de los indígenas por parte de los conquistadores, una aceptación pasiva y armoniosa de un ritual católico, comprendiendo que los hombres del rey estaban siendo bendecidos por el éxito de tal emprendimiento, Luiz Zerbini invierte de manera fulminante esta armonía imaginaria y coloca la representación simbólica de la violencia en el centro de la pintura. Una violencia que no se puede inferir de las pinturas de Meirelles o de Portinari y donde no hay cruz ni prerrogativas divinas bendiciendo el pacto de Iglesia y Estado. El escenario es confuso y no hay sillas cautivas para ningún grupo específico. Las grandes embarcaciones de la Escuela de Sagres se transforman en un modesto barco y el emisario del rey se coloca detrás de la mujer indígena y es aprisionado por una serpiente enroscada en su sombrero. Para esta exposición, Zerbini produjo cinco grandes lienzos cuyos temas son históricos y remiten no sólo al pasado, como *Canudos não se rendeu*, sino a situaciones que presenciamos en la Amazonia invadida de hoy, como *O massacre de Haximú*.

5 Los horrores de la Guerra Civil española en los grabados de Lívio Abramo

Antes de partir a Paraguay, en 1962, donde ocupó durante 30 años el cargo de coordinador del sector de artes visuales en la embajada de Brasil en Asunción⁸, Lívio Abramo participó de la vida política y sindical en la ciudad de São Paulo en las décadas de 1930 y 1940, iniciándose en el grabado en madera y colaborando en periódicos de propaganda activista. En 1931 inició su carrera como periodista en el *Diário da Noite*, periódico de los *Diários Associados* y fue desde ese lugar que siguió los acontecimientos

⁸ El paulista Lívio Abramo (1903-1992) desempeñó, durante 30 años, la tarea de coordinar en Paraguay el Sector de Artes Visuales de la Embajada de Brasil en Asunción. Creó talleres de grabado, pintura, cerámica y artesanía además del Curso de Historia del Arte, tarea que desempeñó hasta su muerte (26 de abril de 1992). Usó la "libre expresión del arte" como método de enseñanza, inspirado en Augusto Rodrigues, creador de escuelas de arte en Brasil. Ejercer la creatividad con libertad era la forma de ejercer la libre ciudadanía en un período en el que imperaba el autoritarismo y la censura a la libre expresión en Paraguay y Brasil (NEPOMUCENO, 2013)

políticos en España, que enfrentaban a republicanos contra nacionalistas/monárquicos y que terminaron convirtiéndose en un conflicto de dimensiones internacionales, como fue la movilización de fuerzas que provocaron en el mundo. En ese sentido, puede ser considerada una *Guerra Civil Europea*⁹ pues desde su inicio, el 18 de julio de 1936, los países del continente se han posicionado en contra y a favor de las partes involucradas en el conflicto. Fue un episodio que transformó el enfrentamiento entre fuerzas españolas, inicialmente en el territorio nacional, en un choque entre las izquierdas mundiales y el campo democrático en oposición a los regímenes de origen totalitario que estaban surgiendo en Europa.

Figura 8- España. Lívio Abramo, 1937.



⁹ Vengo destacando con especial interés la interpretación sobre la *Guerra Civil ser europea*, y no apenas *española* (ver, por ejemplo, Nepomuceno, 2011), pues considero más apropiado destacar el carácter continental del conflicto, regularmente historiado como nacional. Sigo de este modo la interpretación de la historiadora Ismara Izepe de Souza (2017).

FUENTE: Colección IEB/USP, Xilografía, 1937.¹⁰

Fue en la redacción de *O Diário*, en 1938, que Livio Abramo inició una serie de grabados sobre la Guerra Civil Española. La cantidad específica de esta serie no está definida, quizás siete u ocho obras, y aunque no es muy grande, críticos de arte como Aracy Amaral (2003, p.36) reconocen que el artista paulista fue el único que esculpió en madera rústica, escenas de madres, niños y luchadores que vivieron los horrores de la guerra [Fig. 8 y 9].

Figura 9 - Bombardeio, Lívio Abramo. 1940



FUENTE: Enciclopedia Cultural Itaú. Xilografía. 1940¹¹

6 Intervenciones fotográficas confrontan narrativas de la Guerra del Paraguay: Reflexiones Nocturnas de Quiroz

¹⁰ La obra de Livio Abramo forma parte de las 133 obras restauradas. Embajada de Brasil en Paraguay/Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2001.

¹¹ Para consulta, veja a Enciclopédia Cultural Itaú, disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra57991/guerra>. Acesso em: 30 ago. 2022.

Al igual que el tema histórico *A Primeira Missa no Brasil*, la representación de la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay o Guerra del Guasú (1865-1870) fue objeto de muchas interpretaciones por parte de artistas, no solo paraguayos, sino muchos de América Latina. Los brasileños Pedro Américo y Victor Meirelles inmortalizaron escenas de ese conflicto con sus pinturas realizadas en un período próximo a la Guerra o al final. Ambos lienzos fueron producidos fuera de Brasil: el de Pedro Américo, en Florencia, Italia [Fig. 10].

La obra fue un encargo de Duque de Caxias, uno de los actores importantes de este conflicto quien envió al artista numerosos objetos que sirvieron de modelos e inspiración para la composición del cuadro, como uniformes y documentos que exponían el escenario bélico y geográfico del conflicto. Pedro Américo estaba afiliado a la Academia de Bellas Artes de Francia, donde ingresó en 1859. Fue alumno de Jean-Auguste Dominique Ingres, gran pintor de la Escuela Neoclásica. La monumentalidad histórica y la elocuencia lo convirtieron en el pintor de varias escenas paradigmáticas de la historia imperial.

Figura 10 - *A Batalha do Avaí*. Pedro Américo. 1872.



FUENTE: Colección MNBA. Revista AUN USP. 50 años.¹²

¹² La Colección MNBA puede ser consultada en el número especial de la **Revista AUN USP. 50 años**. v. 46, n. 102. 21 nov. 2013. Disponible en: <http://www.usp.br/aun/antigo/exibir.php?id=5652>. Consultado en: 30 ago. 2022.

Otra obra de grandes dimensiones e importancia en el campo de la pintura de historia *A Batalha Naval do Riachuelo*, encargada por el ministro de Marina Afonso de Assis Figueiredo en 1868, fue pintada dos veces por el autor, en 1872 y 1883, ya que la primera versión resultó dañada al ir a la Exposición Universal de Filadelfia. Víctor Meirelles viajó al campo de batalla de la Guerra y construyó esa narrativa a partir de los testimonios de los combatientes.

Figura 11- *La culpa la tiene el Paraguay.* Alfredo Quiroz. 2018.



FUENTE: Colección del artista. 2018. Fotomontaje.¹³

La obra del artista paraguayo Alfredo Quiroz denominada “Reflexiones Nocturnas”, una serie de fotografías [Fig. 11 a 15] sobre la Guerra de la Triple Alianza, que fue presentada en el Concurso Nacional de Fotografía Contemporánea de Asunción, nos muestra una intervención particularmente interesante sobre los aspectos conceptuales del conflicto y la cultura de recepción de la sociedad paraguaya frente a la extensa

¹³ Colección del artista disponibilizada en 2018 para la autora.

historiografía construida sobre la Guerra. Esta muestra recibió el Premio Hippolyte Bayard en 2018, lo que le valió al autor dos exposiciones en París.

El uso de superposiciones de fotografías antiguas y contemporáneas, del fraccionamiento y la reutilización estética están lejos de corresponder al orgullo nacionalista de las lecturas y representaciones de la pintura del pasado.

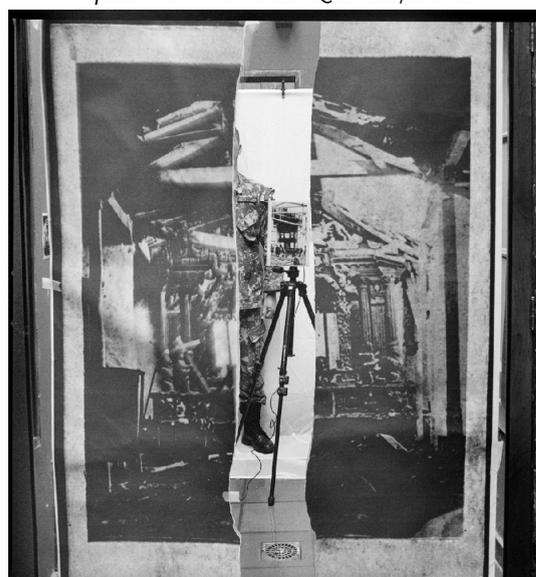
La serie es un conjunto de fotomontajes creados a partir de imágenes, personajes y situaciones de enfrentamiento que reflejan la realidad desigual del conflicto, que se desarrolló entre 1864 y 1870 y que tuvo como resultado la derrota de Paraguay y el consecuente desmantelamiento del Estado además del exterminio de su población.

Figura 12 - *Carte de Visita*, Alfredo Quiroz, 2018.



FUENTE: del artista. Fotomontaje, 2018.¹⁴

Figura 13 - *Ya no se encuentra que quemar*. Alfredo Quiroz, 2018



FUENTE: del artista. Fotomontaje, 2018.

Los fotomontajes representan la fragmentación de la memoria histórica de la Guerra que se componen con imágenes contemporáneas en un intento de llenar los vacíos de comprensión que aún existen sobre la Guerra a través de las intervenciones del presente:

La serie se basa en imágenes, situaciones y personajes de un enfrentamiento desigual, cuyas consecuencias incluyen la

¹⁴ Fotomontaje que forma parte de la colección del artista. 2018. Disponibilizados para la autora.

destrucción de la infraestructura del Estado de Paraguay, el exterminio de parte de su población y la condena de una deuda de guerra impagable que lo sentenció al atraso, así como la fractura de su memoria histórica. Las imágenes del pasado, presentadas como fragmentarias, se confrontan con irrupciones de personajes del presente en la captura de la imagen, que llenan los vacíos intersticiales con apariencias subsidiarias de las históricas, a pesar de conservar sus identidades veladas, integradas en los vestigios anónimos de la guerra. (ABC, 2020)¹⁵.

Figura 14 - *La culpa la tiene el Brasileño*. Alfredo Quiroz. 2018.



FUENTE: Fuente: Colección del artista, 2018. Fotomontaje¹⁶

Los montajes y la deconstrucción de imágenes oficiales compuestas con otras imágenes más contemporáneas siguieron una lógica de crear dificultades en el imaginario social que fue aceptado y naturalizado especialmente a lo largo del siglo XX, como una verdad histórica. En algunas obras, el artista contrarrestó las imágenes más clásicas de la Guerra, como la fotografía del cuadro del uruguayo Juan Manuel Blanes (1830-1901), *La Patria* (1879) intercalada con una figura de una militar de los días actuales. La confrontación se refiere no solo a diferentes

¹⁵ La cita consta en un artículo de divulgación de la exposición de Alfredo Quiroz y fue publicada en la sección de Cultura del medio digital ABC. La noticia (sin autoría) transcribe texto curatorial de Damián Cabrera. La materia puede ser encontrada en ABC (2020).

¹⁶ Colección del artista, 2018. Disponibilizado para la autora.

temporalidades sino también a los roles que juegan las mujeres en las guerras y en las sociedades. *A Pátria* de Blanes es el símbolo de una nación destrozada, que deambula entre los escombros de la guerra en oposición a una aparente altivez de la mujer militar que hoy ha recuperado su dignidad de ciudadana paraguaya.

Figura 15 - *Recuerdos de lo pasado*. Alfredo Quiroz. 2018.



FUENTE: Colección del artista, 2018. Carte de visite y fotografía analógica.¹⁷

Quiroz desarrolló este ensayo fotográfico, investigando archivos en Paraguay y Río de Janeiro buscando presentar otras formas de despertar, provocando la sensibilidad dormida de la mirada manipulada en torno a ese conflicto. El artista también utilizó postales fotográficas de época sobre la Guerra. Completa el artista:

Las operaciones de intervención, desmontaje y montaje de tales imágenes buscan presentar otras formas de imaginar y narrar la guerra, además de los procedimientos de las historiografías oficiales: pensar historias posibles que dejan saldos y restos, en la intersección de personajes y hechos insondables. De esta forma, se presentan los personajes que aparecen entre las grietas de las fotos; que abren paso entre fracturas en la escena, impidiendo lecturas lineales (ABC, 2020).

¹⁷ Colección del artista, 2018. Disponibilizado para la autora.

7 La persistencia de la memoria bajo otros paradigmas

Por parte de los artistas, en particular de los mencionados, no existe un movimiento específico o una intención de revisión de hechos de carácter histórico, sino iniciativas aisladas que expresan demandas colectivas cada vez más presentes en sociedades de inclusión y de resistencia al abandono de poblaciones y grupos sociales en episodios de diferentes dimensiones. Sin embargo, el análisis crítico de estos hechos históricos ocurre inevitablemente, a medida que se incluyen o resaltan nuevos elementos en la escena presentada por el artista.

Las exposiciones de arte, ya sea en museos, galerías o espacios virtuales establecen una estrecha comunicación entre el artista, su obra y el público. Según Lisbeth Rebollo Gonçalves, en su libro *Entre Cenografias* (2004) forma parte de un “espacio público de diálogo permanente con la comunidad. Tiene un papel significativo en la construcción simbólica y de identidad en la sociedad”. Para ella, una exposición no solo hace visible lo que el artista quiere mostrar “sino que da visibilidad al sujeto que interactúa con ella” (Gonçalves, 2004, p. 16). En vista de las experiencias analizadas anteriormente, parte de una elección que recae dentro de un campo muy extenso y muy poco analizado, se puede decir que el tema histórico, ya sea de un pasado lejano o más reciente, ligado a las artes plásticas estuvo presente en varios momentos de la Historia del Arte como ya se afirmó anteriormente. “La persistencia de la Memoria”, una referencia al lienzo de Salvador Dalí es pauta para gran parte de las producciones artísticas y responde a la conciencia de que algunos momentos, detalles de hechos, fenómenos históricos y culturales, deben ser conservados en la memoria, registrados en el tiempo de cada uno. Los nuevos artistas latinoamericanos no quieren celebrar (ni festejar) momentos históricos, ni a sus héroes, para convertirlos en monumentos. La mayoría de las veces buscan comprender mejor, recrear, impugnar o simplemente dar vida a los personajes que habitan su propio universo. Como sugiere Juan Acha

(1916-1995) en “Definición latinoamericana de las artes visuales”, es necesario redefinir las artes bajo nuevos paradigmas de análisis con la mirada puesta en nuestra realidad.

(...) hacerlo desde nuestra realidad latinoamericana y a la luz de nuestros intereses colectivos, es decir, tenemos que enfrentar las incógnitas cuyo conocimiento requiere dos esfuerzos: el de identificar las artes y el de identificarnos como realidad. (...)” (ACHA, 2004, p. 53).

8 Referencias

- ABC CULTURA. Alfredo Quiroz muestra sus “Reflexiones nocturnas” en París. **ABC**. Asunción. 15 ene. 2020. Disponible en: <https://www.abc.com.py/espectaculos/cultura/2020/01/15/alfredo-quiros-muestra-sus-reflexiones-nocturnas-en-paris/> Consultado en: 20 ago. 2022.
- ACHA, Juan. Definición latinoamericana de las artes visuales. **Revista Arte e Cultura da América Latina**. São Paulo, v. 12, 2004. p.30.
- ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac Naify Edições. 1997.
- AMARAL, **Aracy, Arte para quê? [...]**. São Paulo: Itaú Cultural/Studio Nobel. 2003
- ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Coleção Debates organizado por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016. E-book. Disponible en: <https://docero.com.br/doc/8n58180>. Consultado en: 16 mayo 2022.
- BATISTA, Rossetti Marta. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris. Anos 1920**. São Paulo. Editora 34. 2012.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. **Revista de História**, no 153. 30 dez. 2005. p. 251-282. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i153p251-282>.
- COLI, Jorge. **Como Estudar a Arte Brasileira do século XIX**. São Paulo: Editora SENAC, 2004. Coleção Livre Pensar.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: O museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo. EDUSP/FAPESP, 2004. 164p.
- NEPOMUCENO, Margarida. A Guerra Civil Espanhola na visão de Lívio Abramo. **Jornal da USP** [Editoria Cultura], p. 13, 27 jun. / 03 jul. 2011.

NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. **Livio Abramo en Paraguay. Entretejiendo Culturas.** Embajada de Brasil en Paraguay. Asunción: Editorial San Bento, 2013.

Revista AUN USP. 50 años. v. 46, n. 102. 21 nov. 2013. Disponible en: <http://www.usp.br/aun/antigo/exibir.php?id=5652>. Consultado en: 30 ago. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista. Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras.** São Paulo. EDUSP, 2008.

SOUZA, Ismara Izepe de. A Guerra Civil Européia. **Revista Hades**, v.1, n.1, p. 1-5. , 22 dez. 2017. <https://doi.org/10.34024/hades.2017.v1.7953>).

WECHSLER, Diana B. Tensiones de la Modernidad. *In: Pintura Argentina Identidad y Vanguardia.* Buenos Aires. Ediciones Banco Velox, 2001.