
**EN LA BÚSQUEDA DE UNA ESTÉTICA NACIONAL.
UN ANÁLISIS DESDE LA ARQUITECTURA**

Verónica Capasso
Instituto de Historia del arte Argentino y Americano,
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 15 de Agosto de 2013
Aceptado: 15 de Septiembre de 2013

Resumen:

Rita Eder en "Arte e identidad en América Latina", plantea tres momentos para entender al arte latinoamericano y la problemática de la identidad. Se podrían ubicar en el primer momento tres propuestas en la arquitectura argentina encabezadas por Guido, Greslebin y Prebisch. En pleno auge de las vanguardias y de la consolidación de un arte moderno, Guido no logra proponer un arte autóctono sino que vuelve al pasado en busca de rasgos nativos, encontrándolo en el barroco mestizo. Greslebin, en sus primeros desarrollos, propone un estilo neoprehispánico para luego acercarse a la postura de Guido. Prebisch, desde la vanguardia de Florida, reivindica la arquitectura racional, de reminiscencias europeas. Se pretende problematizar, desde diferentes posiciones, la cuestión por la identidad y por un arte nacional y/o latinoamericano.

Palabras clave: Arte nacional – Identidad Nacional - Ángel Guido – Héctor Greslebin - Alberto Prebisch

Abstract:

Rita Eder in "Art and Identity in Latin America", suggests three moments to understand Latin American art and the problematic of identity. It could be located as the first, three proposal of the Argentinian architecture led by Guido, Greslebin and Prebisch. At the height of the vanguards and the consolidation of a modern art, Guido does not get to propose a local art but returns to the past for native traits, finding in the mestizo baroque. Greslebin, in their earliest developments, proposes a neoprehispánico style to then approach Guido's posture. Prebisch, from the vanguard of Florida, revindicates the national architecture, with European reminiscences. It is intended to problematize, from different positions, the question of identity and national/ or Latin art.

Key words: National art – national identity - Ángel Guido – Héctor Greslebin - Alberto Prebisch

* * * * *

1. Introducción

“¿Qué ocurría en aquellas áreas fuera de Occidente donde, a pesar de las permanentes presiones del mercado mundial en expansión, y a pesar de una cultura moderna mundial que se desarrollaba junto con este –“patrimonio común” de la humanidad moderna (...) no se produjo la modernización? Es evidente que los significados de la modernidad tendrían que ser más complejos, escurridizos y paradójicos”.

Marshall Berman (1991: 175)

Hacia la década de 1920, los movimientos renovadores de América Latina emergerán en clave de vanguardias que se manifestarán aceleradamente en manifiestos, exposiciones y fuertes polémicas en la consideración sobre un arte nacional. En esta clave, retomamos las conceptualizaciones realizadas por Rita Eder¹, quien en *“Arte e identidad en América Latina”*, plantea una periodización en tres momentos para entender al arte latinoamericano y la problemática de la identidad, lo cual permitirá plantear la problemática en términos de la existencia de una estrecha vinculación entre el desarrollo de lo político, marcado por el colonialismo, y la necesidad de manifestaciones culturales propias como testimonio de la liberación del tutelaje europeo y como parámetros frente al creciente imperialismo estadounidense. En este sentido, la autora se plantea cómo es posible expresar la conciencia de esta nueva legitimación de la realidad. Así, propone una primera periodización que abarca de 1920 a 1945 titulada *“El primer latinoamericanismo, la independencia artística”* en el cual, pensamos que el caso argentino vendría a situarse de forma paradójica y diferente a los demás países latinoamericanos. De esta manera, se verá en particular, la situación de la arquitectura nacional, teniendo presente tres tendencias, presentándose cada una como el modelo identitario válido. La primera es la propuesta de Guido, quien propugnará por un arte nacional enraizado en el arte neocolonial, particularmente en el barroco mestizo. La segunda tendencia es la encabezada por Greslebin, quien propondrá un estilo neoprehispánico en sus primeros desarrollos para luego acercarse a la misma postura de Guido. Por último, Prebisch, quien, enmarcado dentro de la revista *Martin Fierro*, propondrá y defenderá la arquitectura funcionalista, en consonancia con los principios estéticos de la nueva arquitectura europea y norteamericana. De esta forma, el objetivo es poder visualizar la pugna entre las tres propuestas arquitectónicas, problematizando así la cuestión por la identidad y por la construcción de un arte nacional y/o latinoamericano.

2. ¿Arquitectura nacional?

En este artículo, se pretende entonces analizar tres posturas respecto de la arquitectura en el contexto argentino, lo cual tiene como objetivo aportar al debate en torno a una estética nacional en el contexto del surgimiento de las vanguardias de los años '20 y del arte moderno. En este sentido, en la dicotomía vanguardia – tradición y en la búsqueda de una alternativa propia, los tres autores aquí desarrollados aportarán su visión y su postura de lo que debía ser nuestra arquitectura nacional en tanto estilo e identidad propio. Así, se podrá ver, detrás de cada postura el juego y tensión entre lo

¹ R. EDER, *Arte e identidad en América Latina*, Oaxaca, 1996

autóctono (o lo que se creía como tal) y lo europeo, siendo dos paradigmas en pugna en esta “lucha” por sentar las bases de un arte nacional en el plano de la arquitectura.

2.1. Volviendo a los orígenes: Ángel Guido y Héctor Greslebin

Hacia fines de los años '20, la historiografía reconoce dos tendencias que, en la arquitectura, van a proponer una postura propia en la reivindicación de una identidad nacional. Como ya dijimos, una de ellas es la encabezada por Ángel Guido y la otra, que luego analizaremos, por Alberto Prebisch. Decimos incluir la postura de Héctor Greslebin, cuyos desarrollos nos parecen interesante tener presente pues suman una perspectiva más a la misma problemática.

Empecemos por Ángel Guido. Ingeniero, arquitecto, urbanista y teórico, se ubica en el debate entre modernidad y tradición, o mejor dicho, entre internacionalismo y regionalismo, basándose en las teorías de su maestro Ricardo Rojas. Su formación académica, asociada con esta búsqueda de una arquitectura local, lo lleva a chocar contra la frialdad y abstracción propuestas por la arquitectura internacional, encarnada según él en la figura de su principal teórico: Le Corbusier.

En “*Redescubrimiento de América en el arte*”, frente a un contexto de guerras en el cual se veía a América mejor posicionada que Europa, Guido va a plantear un panamericanismo. De esta forma, sostiene que “[...] *Europa dentro de un propósito social del arte, ofrece un material humano resentido y un paisaje agotado, sin esperanzas de reacción por lo menos durante la generación nuestra. América, por lo contrario ofrece el miro estético*”².

Propone entonces un redescubrimiento del arte en América, como exaltación de valores vivos. Diferencia dos momentos americanos, dos Eurindias (haciendo expresa referencia a Ricardo Rojas y su trabajo “Eurindia”³): una arqueológica, en alusión al mestizaje (al resultado del cruce entre lo indio y lo europeo, el arte indoespañol o hispanoindígena) y otra viva, en referencia a la gente actual (que corresponde a las presentes y futuras generaciones de artistas jóvenes de América). En cuanto a la *Eurindia viva*, nos ofrece dos ejemplos: los Rascacielos que emergen en Manhattan con gesto no europeo y la pintura mural y social mexicana.

Guido elabora una sucesión de etapas para hablar del arte en América desde la conquista, reconociendo una hegemonía europea que sigue hasta el momento presente. Sin embargo, atisba una nueva etapa que denomina “la segunda reconquista americana del Arte frente a Europa”. De esta forma, frente a un contexto donde priman las visiones vanguardistas, cosmopolitas (donde podría ubicarse la propuesta de Prebisch) y la tendencia a la copia, Guido está proponiendo una segunda independencia, una emancipación artística, volviendo a la América colonial, al barroco mestizo a partir de una rehumanización del arte. Es decir, propone un arte americano que proviene del hibridaje con lo español, en donde prevalecen rasgos nativos (que ve por ejemplo en iglesias de Perú, Bolivia, México). Para Guido, la primera emancipación fue política, la segunda sería la artística y la del espíritu. Se opone así a los artistas europeos que

² A. GUIDO, *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires, 1936, p. 21

³ R. ROJAS, *Eurindia*. Buenos Aires, 1980

propugnan un arte nuevo relacionado con el maquinismo y el funcionalismo. En sus palabras:

Creyeron (ciertos artistas europeos) con cierto fervor casi religioso, en el materialismo histórico, en el marxismo, y ante el quicio abandonado por el clasicismo en derrota, se apresuraron a llenarlo con una suerte de misticismo – estético – económico, si se nos permite la expresión. Este grupo creó el maquinismo, el funcionalismo en el arte. Campeones como Le Corbusier y Gropius proclamaron la ridiculez de la imaginación en el arte, la absurdidad del espíritu. Y convencidos que el hombre de nuestro tiempo es el “*homo economicus*”, sin vueltas que darle, lanzaron a la *máquina* como el *mito* del Arte nuevo.

Pues bien, en este momento que os hablo, el escenario espiritual y estético que os he descrito parece pretender cambiarse enérgicamente. Suena ya la palabra de orden: *rehumanización del arte.*”⁴.

Desde las lecturas realizadas por Guido, podríamos decir que el autor equipara distintas nociones como la deshumanización del arte, el funcionalismo y la abstracción, calificándolas peyorativamente. Por eso propone que, en la reconquista americana, el arte de América, a partir de una rehumanización del arte, sea el modelo universal. Este Arte Nuevo del que habla Guido, requiere un “*clima de primitivismo, de primordialismo, de virginidad*”, que Europa no tiene y que sí se encuentra presente en tierras americanas. Reconoce, en síntesis, un despertar de la autenticidad puramente americana.

Paralelamente a estos desarrollos, Héctor Greslebin, artista, arquitecto, arqueólogo, historiador del arte y de la arquitectura, durante las décadas de 1920 y 1930, intentó sentar las bases teóricas y plásticas para una corriente de arte “nacional” enraizado en lo americano prehispánico, partiendo desde un criterio interdisciplinario.

Tal como sostienen Schávelzon y Patti⁵, se pueden reconocer dos periodos en su desarrollo académico. El primer periodo se caracterizó por una búsqueda de un estilo artístico propio, llegando a proponer la creación de un estilo neoprehispánico. Posteriormente, se adherirá a los postulados de Ricardo Rojas, sosteniendo un estilo de fusión e hibridación entre el arte español y el indígena.

En sus primeros años de investigación científica, Greslebin se centró en el estudio del arte precolombino americano, en sus temas, ornamentos y arquitectura, discutiendo sobre la posibilidad de establecer un estilo nacional. Así,

la búsqueda de un arte nacional en la plástica sólo lo cultivó en la primera década que siguió a su graduación. Esta es la actividad que más estrechamente lo vinculó con sus colegas contemporáneos: tanto uno como otros estaban abocados a buscar en el propio pasado, nacional y americano, para hallar las raíces que pudieran conducirlos a la creación de un estilo que los identificara y que, al mismo tiempo, reflejase las características de la nacionalidad. Sólo que a diferencia de ellos, sus intentos buscaban respaldarse en la tarea científica emprendida en las otras áreas. Además, si bien es cierto que su pensamiento encontraba gran afinidad con la corriente que propulsaba el renacimiento colonial, en sus emprendimientos como artista y como hacedor de la obra de

⁴ A. GUIDO, Redescubrimiento de América en el arte. Buenos Aires, 1936, p. 38

⁵ D. SCHÁVELZON y B. PATTI, “La búsqueda de un arte y una arquitectura americanas”. Héctor Greslebin (1893-1971)”, Cuadernos de Historia del Arte, n° 14 (1992), pp. 37-63.

arquitectura se inclinaba por desarrollar sus proyectos partiendo del pasado precolombino. De modo que su búsqueda personal apuntaba a crear un estilo neoprehispánico⁶.

De esta forma, en este primer momento, las posibilidades de crear un estilo nacional en la arquitectura y el arte, estaban dadas para Greslebin en el recurso a lo prehispánico americano, tomando a su vez a Tiahuanaco como referente estilístico. Años más tarde, como ya dijimos, se adherirá a la fusión entre lo español y lo indígena, aludiendo a lo que él definió como un “renacimiento colonial”:

ahora se hacía eco de la teoría estética sustentada por Ricardo Rojas, hablaba de un estilo de fusión, tomando la situación de hibridación como un desencadenamiento lógico de nuestro proceso histórico. Por tanto, “la eurindia artística sería la ambición de un arte nacional, en el que no predomine ni el exotismo extranjero ni el indianismo nuestro, sino una expresión de ambos fenómenos”; agregando que el estilo colonial antiguo debía evolucionar, conservando el mismo ideal, hacia un renacimiento colonial, es decir, dando cabida a las particularidades que exigían los programas modernos⁷.

Vemos entonces, cómo desde la arquitectura, surge paralelamente a los desarrollos vanguardistas, tendencias que, en la misma línea de instituir un arte nacional, abogaron por volver a los orígenes, sea hacia lo prehispánico o hacia el barroco mestizo. Fórmulas ambas que se caracterizaron por el arraigo en lo local, ofreciendo una respuesta al dilema de la identidad nacional en un momento en que era de suma importancia una definición al respecto.

2.2. *Martin Fierro*, vanguardia y arquitectura. El caso de Alberto Prebisch y la arquitectura funcionalista.

El caso de Alberto Prebisch hay que entenderlo dentro de un contexto intelectual más amplio en el cual adquiere relevancia la publicación de manifiestos en revistas por parte de artistas vanguardistas para la divulgación de nuevos modos de representación en el arte.

En febrero de 1924 se publicó el primer número de *Martin Fierro*, una revista quincenal de arte y crítica libre (Hitz, 2008:72). La revista aglutinó a un grupo de jóvenes intelectuales conformado entre otros por Prebisch, Petorutti, Gironde, Xul Solar y Borges. Influenciados por el ultraísmo español, el futurismo de Marinetti y el creacionismo de Huidobro, se manifestaron decididamente como los representantes de la Modernidad en Argentina. Así lo expresa Gironde, autor del manifiesto⁸, “*Martín Fierro se encuentra [...], más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV*”.

Vemos aquí la referencia al fundador del futurismo, Marinetti. Instalan entonces, como categoría fundamental lo moderno. Promueven la ruptura con el pasado en donde

⁶ D. SCHÁVELZON y B. PATTI, ob. cit.

⁷ D. SCHÁVELZON y B. PATTI, ob. cit.

⁸ J. SCHWARTZ, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica. México, 2002, p. 142

el artista apueste por una mirada hacia el presente-futuro y por la creación de un arte nuevo a partir de una estética moderna. Se trataba de lo nuevo por lo nuevo mismo, “arte por el arte” interesados sólo en los aspectos formales. Se presentaban como enemigos del academicismo. El artista moderno martinfierrista debía desarrollar una nueva sensibilidad, nueva comprensión y nuevas formas de expresión. Por último, creían en la importancia del aporte intelectual de América, sin embargo la mirada está puesta en el horizonte europeo. Gironde⁹ así se refiere a este tema:

[...] el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni muchos menos finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés.

A su vez, como dice Cippolini¹⁰ en el caso de los manifiestos latinoamericanos, se presencia una “*tensión interna entre un deseo de inscripción a una tendencia o ismo del viejo continente y una búsqueda por diferenciación de la propia identidad (...)*”. Este será el debate que se centrará en torno a las vanguardias latinoamericanas a principios del siglo XX. Es decir, el debate por la identidad. *Martín Fierro* apostaba por un aporte americano al arte y sus representantes se presentan como los artistas e intelectuales de la Modernidad en Argentina, es decir que se ve una impronta regionalista pero a la vez los cimientos de su renovación artística se hallaban en las vanguardias europeas.

Como dijimos, uno de los participantes de la revista *Martín Fierro* fue Alberto Prebisch, quien es considerado uno de los fundadores de la arquitectura moderna argentina.

Prebisch fue alumno de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, de la que egresó en 1921. Como sus colegas argentinos de anteriores generaciones, completaría su formación en Europa, junto con su compañero de estudios Ernesto Vautier, estableciéndose en París por más de dos años. Allí seguiría el desarrollo artístico y arquitectónico de la inmediata posguerra en compañía de otros artistas argentinos como Butler, Basaldúa, Forner o Juan José Castro. Prebisch toma en principio, como ejes fundamentales de la modernidad en clave francesa, a dos figuras externas a la vanguardia parisina. Una de ellas es Paul Valéry, quien desde el ámbito de la literatura y con su obra "Eupalinos, o el arquitecto" fundamenta la nueva estética y eleva a la categoría de intelectual al arquitecto "responsable del gran acto de construir". El rigor, la precisión y la racionalidad son para Valéry las bases para el hallazgo de la verdad en todas las disciplinas. La otra figura es Tony Gamier, consagrado realizador de la comunión entre arquitectura y urbanismo, característica fundamental de la modernidad.

En 1924 Prebisch regresa a la Argentina. En este marco, junto con Alfredo Vautier, escribió muchos artículos para la revista *Martín Fierro*, en los cuales definió la nueva estética de la arquitectura, en términos de la funcionalidad de la obra y no desde

⁹ J. SCHWARTZ, Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos. Fondo de Cultura Económica. México, 2002, p. 143

¹⁰R. CIPPOLINI, Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual, 1900-2000. Buenos Aires, 2011, p. 36.

la impronta individual del artista¹¹. En este sentido, reivindica una estética purista, una construcción racional y una distribución funcional en la arquitectura. Si bien atendía a las características locales, Prebisch no deja de atender la evolución de la modernidad en Europa que, desde Buenos Aires, aparece dominada por la figura de Le Corbusier. A su vez, recibió una beca que le permitió entre fines de 1933 y mediados de 1934 estar varios meses en Estados Unidos, lo cual también influenciará en sus elecciones arquitectónicas.

Todas estas cuestiones antes enunciadas, fueron decisivas en las nociones que Prebisch tan arduamente defenderá acerca de la arquitectura funcionalista. En este sentido, su mayor crítica se dirigió a los arquitectos catalogados como decoradores, en tanto, como ya dijimos, la funcionalidad de la obra era el rasgo más importante. Despreciaba entonces todo elemento ornamental carente de utilidad. Volviendo a su participación en la revista *Martín Fierro*, a través del análisis de algunos de sus escritos se vislumbra su postura.

En la nota titulada “*Fantasia y cálculo*” hace referencia a que

El “Arte Decorativo” – producto menguado y falso de una actividad regida exclusivamente por el buen gusto caprichoso y la fantasía individual sin control y sin objeto – se encuentra reñido con todo afán estético serio y elevado¹².

Reconoce una “frívola intención vigente” del “decorador” de oficio, quien “hace arte” a toda costa, “subordinando así a un premeditado y equívoco afán de belleza, las exigencias de la razón y de la lógica”. Es decir, carga contra las pretensiones subjetivas de los artistas. A su vez, y en oposición a esta tendencia, nombra algunos ejemplos de obras en las cuales resalta las “exigencias estrictas del cálculo”, su “grandiosidad despojada” y su “intenso valor plástico”, siendo “creación del espíritu”, sumamente racional. Es decir, ejemplos de resultado estético positivo que sustentan su adhesión a la figura del ingeniero como aquel capaz de producir un arte verdadero. En este sentido, es importante en el discurso de Prebisch dejar en claro la oposición entre arte verdadero y arte falso, entre el arte que aboga a la racionalidad y el cálculo y el arte que se sustenta en el adorno. Para el arquitecto, el verdadero arte es aquel que no necesita de la decoración y en el cual se ajusta la forma y el fin que lo origina.

Por último, nos parece relevante hacer referencia a la cita que realizan Prebisch y Vautier en el artículo mencionado, recuperando a Wilhem Worringer:

El ingeniero, libre de la obsesión estética, gracias al cálculo que le impide toda fantasía, ha alcanzado sin embargo un resultado de una belleza sorprendente mostrando al artista el verdadero camino tradicional y ya hemos dicho en otra oportunidad, como el Partenón clásico y el automóvil contemporáneo responden íntimamente a un mismo proceso creativo.

Worringer ha encontrado en la ornamentación gótica el indicio evidente de la voluntad artística medieval. El automóvil, el aeroplano, el transatlántico, los roperos innovation, las bañaderas standard y hasta la humilde estilográfica con que escribimos estas líneas,

¹¹ R. HITZ, “Martín Fierro en la vanguardia argentina de la década del veinte”, en L. Elizalde (comp.), *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*. UAEM, México, 2008, p. 73.

¹²A. PREBISCH y E. VAUTIER, “Fantasia y cálculo”, *Martín Fierro*, Segunda Época, año II, n° 20, Buenos Aires, 1925.

nos demuestra, lector, a nosotros, hombres del siglo XX, la aspiración estética de nuestra época racionante e industrializada.

Y espiritual, señores conferencistas momificados, profundamente espiritual ¹³.

En síntesis, y siguiendo la argumentación propuesta por Hitz,

Prebisch y Vautier se sirven de todos estos mecanismos para criticar con toda dureza a aquellos arquitectos que con frecuencia recurrían a estilos (que evidentemente no tienen nada que ver con formas geométricas puras, si no que se basan en una decoración cargada, de formas blandas, florales, entre otros), que ellos consideraban ya caducos o en decadencia: el típicamente decimonónico estilo italofrancés utilizado en la construcción de lujosos *petit* hoteles, o el otro de fines de siglo XIX y principios del XX estilo *art nouveau*, que se instaló en las fachadas y en la decoración interior en algunas de aquellas viviendas pertenecientes a un sector de la clase media.¹⁴

De esta forma, se plantea como vanguardia una arquitectura nacional funcionalista, rechazando las fórmulas vigentes del estilo italo – francés o el *art nouveau*, pero siguiendo los postulados vanguardistas dominantes en Europa y Norteamérica.

3. Palabras finales

Frente al estilo decimonónico francés, surgen entonces dos grandes propuestas antagónicas, buscando cada una afianzarse como la propuesta para la arquitectura nacional. En este sentido, la pugna en términos de construcción identitaria es muy patente, planteándose en la discusión entre la vanguardia funcionalista por un lado y la postura neocolonial o el retorno a las raíces autóctonas por otro. En este sentido vemos una generación preocupada en construir un arte nacional y tres propuestas diferentes frente al mismo dilema.

Guido y Greslebin se ubicarían dentro de una misma gran tendencia que retorna a las raíces autóctonas buscando los rasgos identitarios propios de la nación pero que se sitúa a un nivel latinoamericano en tanto los ejemplos a los que recurren y los referentes estéticos que toman como baluartes no son argentinos. En el caso de Guido, alude a producciones arquitectónicas del barroco mestizo presentes en Perú, Bolivia y México mientras que Greslebin toma a Tiahuanaco como referente estilístico.

Por otro lado, la propuesta de Prebisch se inscribe dentro de la vertiente vanguardista, la cual agrupaba en torno a la revista *Martín Fierro* y el grupo de Florida, a un conjunto de intelectuales de diversas disciplinas, abogando por una profunda renovación en las artes influenciados por las propuestas europeas y estadounidenses.

Sintetizando, en los años de aparición de las propuestas renovadoras de los '20, en el campo cultural porteño puede distinguirse con bastante claridad la presencia de diversas fuerzas antagónicas. A su vez, ninguna de las propuestas se sitúa netamente a

¹³ A. PREBISCH y E. VAUTIER, ob. cit.

¹⁴ R. HITZ, "Martín Fierro en la vanguardia argentina de la década del veinte", en L. Elizalde (comp.), *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*. UAEM, México, 2008, pp. 80-81.

un nivel local en términos nacionales y argentinos ya sea porque refieren a posiciones latinoamericanas en general (es decir, se toman como ejemplo a otros países de América Latina) o a posturas internacionalistas. Se puede ver además cómo la cuestión del internacionalismo jugó un rol importante en tanto la influencia de los centros artísticos legitimados (como París y Nueva York) delineó muchas de las formas del hacer artístico, tratando de ubicar al arte argentino en consonancia con las metrópolis. En definitiva, es la problemática de la identidad argentina/latinoamericana la que atraviesa todo este periodo y la que será el eje de la cuestión durante todo el siglo XX.

Bibliografía

- D. ADES, *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*. Madrid, 1990 (selección de manifiestos)
- R. CIPPOLINI, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual, 1900-2000*. Buenos Aires, 2011.
- R. EDER, *Arte e identidad en América Latina*, Oaxaca, 1996.
- A. GUIDO, *Redescubrimiento de América en el arte*, Buenos Aires 1936.
- R. HITZ, “Martín Fierro en la vanguardia argentina de la década del veinte”, en L. Elizalde (comp.), *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*. UAEM, México, 2008.
- A. PREBISCH y E. VAUTIER, “Fantasía y cálculo”, *Martín Fierro*, Segunda Época, año II, n° 20 (1925), Buenos Aires.
- R. ROJAS, *Eurindia*. Buenos Aires, 1980
- D. SCHÁVELZON y B. PATTI, “La búsqueda de un arte y una arquitectura americanas”. Héctor Greslebin (1893-1971)”, *Cuadernos de Historia del Arte*, n° 14 (1992), pp. 37-63.
- D. SCHÁVELZON y B. PATTI, “Los intentos por la creación de una Estética Nacional. La obra inicial de Héctor Greslebin (1915-1930)”, *BOA, Boletín de Arte del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, n° 10 (1993), pp. 12 – 23.
- J. SCHWARTZ, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, 2002