

LA PINTURA DE LA LUZ ARRIBA A LA CAPITAL PORTEÑA. REFLEXIONES SOBRE LA RECEPCIÓN DEL IMPRESIONISMO Y EL ARTE MODERNO FRANCÉS EN BUENOS AIRES

María Isabel Baldassarre

La pintura del provenir. ¡A lo que puede llevar el abuso del color! Un artista pinta un cuadro muy sombrío que representa “Un combate nocturno de negros.”

Otro presenta un cuadro lleno de candor “Primera comunión de unas niñas claríticas durante una nevada.”

Finalmente un pintor impresionista desesperado por el abuso del negro y el blanco en los dos cuadros anteriores, pinta uno de efecto decisivo. Su asunto es “Recolección del tomate por cardenales apopléticos, á orillas del mar rojo. Efecto de aurora boreal.”¹

Esta risueña cita ocupa las páginas del diario Sud-América hacia mediados de 1890. Su graciosa alusión a la pintura impresionista nos lleva a inducir que el público porteño conocía o había oído nombrar aquello de lo que se le está hablando. Sin embargo, el mayor valor del comentario reside en la concepción del Impresionismo como la pintura que privilegia el color por sobre los oscuros betunes de producción académica contemporánea. Veremos que esta idea, junto a la del protagonismo de la luz, serán las elegidas por las crónicas periodísticas locales a la hora de describir la evolución de la pintura francesa durante las dos últimas décadas del siglo XIX.

Intentaremos delinear el lugar del Impresionismo en su país de origen entre 1880 y los albores del nuevo siglo. La recepción argentina de este “movimiento” estará, sin duda, influida por las apreciaciones, muchas veces encontradas, que circulan en el París finisecular.

Hacia mediados de los ochentas, apenas se oían los ecos de las encarnizadas polémicas sostenidas veinte años antes. Las exposiciones donde se exhibían obras impresionistas gozaban de una importante aceptación entre el público parisino. Para este momento, Degas y Renoir ya contaban con una exposición individual cada uno, mientras que Cassatt y Morisot tendrán las propias en 1891 y 1892 respectivamente. Las colecciones privadas francesas y extranjeras, estadounidenses y alemanas fundamentalmente, comienzan a alojar masivamente obras de los “nuevos maestros”.

Por otra parte, la pintura de los impresionistas empieza a ser incluida en las exposiciones oficiales. La Exposición Universal de 1889 culminaba su recorrido histórico del arte moderno, comenzado por David y Gericault, en las catorce telas de Edouard Manet, entre las que se destacaba la discutida “Olympia”. Al despertar el nuevo siglo, y con motivo de una nueva Exposición Universal, los parisinos tendrán la posibilidad de apreciar una importante selección de obras firmadas por los impresionistas. Los cuadros serán ahora legitimados por su presencia en una institución cuyo fin principal consiste en exhibir las producciones que mejor representen el progreso alcanzado por Francia frente a las demás naciones del mundo.

Pese a esto, no todos eran halagos para aquellos artistas. Los representantes más fieles de la Academia y la École des Beaux Arts no dudarán en hacer oír sus críticas frente a las dos salas consagradas al Impresionismo en la Exposición de 1900 o a la aceptación oficial de la colección Caillebotte cuatro años antes.

Paradigmático es el caso de Edouard Manet, quien es “oficializado” a partir de una exposición póstuma de 1884², avalada por los corrientes mecanismos de legitimación: un catálogo, un estudio monográfico y revisiones críticas. No obstante, a la hora de defenderlo, los críticos deben reformular su carrera, distanciando al artista de cualquier sesgo de marginalidad

¹ Sud-América. 13.08.1890. p. 1, c. 6

² **Orwicz, Michael:** “Reinventing Edouard Manet: rewriting the face of national art in the early Third Republic” en *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, edited by Michael Orwicz, Manchester and New York, Manchester University Press, 1994.

vanguardista y restando valor a sus obras más polémicas, la “Olympia” y el “Déjeuner”, como pertenecientes a una etapa transicional o de juventud. Las reseñas de la exposición aparecidas en dos medios de gran circulación como la *Gazette des Beaux-Arts* y *L'Illustration*, publicaciones ambas cuya presencia en más de una hemeroteca porteña presupone cierta difusión incluso en el medio local, parecen confirmar lo antes señalado. Ambas críticas se encargan de menospreciar las obras de su primera etapa. Tanto el “Déjeuner sur l'herbe” como “Olympia” son vistos como inverosímiles, faltos de ideal, vulgares, poseedores de “un realismo trivial [que] recuerdan al mal Courbet.”³ Estas reflexiones, acerca de obras fuertemente cuestionadas en la década del sesenta, serán todavía oídas en las primeras décadas de nuestro siglo. Camille Mauclair, en *L'impressionnisme* de 1904, texto de considerable circulación en Buenos Aires, sostendrá que:

Esta famosa Olympia que desencadenó tales furores nos parece hoy en día una obra de transición. [...] No es ni una obra maestra, ni una obra profunda, a pesar de todas los comentarios literarios escritos sobre ella. Pero es un ensayo técnico muy significativo para la época donde apareció en la pintura francesa, y esta tela es como una hito en la evolución, que Manet supera más tarde.⁴

De la misma manera que ciertos críticos decimonónicos habían intentado distanciar a nuestro artista del realismo militante de Courbet, Mauclair enfatizará la capacidad de Manet para superar el realismo “rudimentario” de su antecesor. Sin negar la maestría técnica del maestro de Ornans y respondiendo a la popularizada imagen de un Courbet “obrero” y “grosero”, Mauclair destacará el mayor refinamiento de Manet y de los impresionistas quienes “tuvieron de la modernidad una visión más compleja y menos limitada del realismo inmediato.”⁵

La recepción finisecular de la obra de Edgar Degas también presenta contradicciones. Frente a la reticencia del pintor a participar en grandes exposiciones desde mediados de los ochenta, las esporádicas apariciones de pinturas de Degas en las galerías comerciales repercutirán ruidosamente en la crítica. A un grupo de galeristas que luchan encarnizadamente por adueñarse de sus obras, debemos oponer críticos evasivos, que analizan la obra tardía de Degas como la producción de un artista senil, cuya distorsión de la imagen obedecía más a su capacidad visual disminuida que a una explícita opción estética.⁶

La referencia a estos artistas no es azarosa. Tanto Manet como Degas serán los nombres elegidos por los periódicos porteños a la hora de comentar las exhibiciones que llenan las galerías parisinas, o de señalar el derrotero recorrido por la pintura francesa en las últimas décadas del siglo. Los nombres de Cézanne, Pissarro o Monet casi no aparecen mencionados en las críticas y reseñas de exposiciones que pueblan los diarios argentinos de los ochenta y noventa.

Otro tipo de artistas parecen ser los referentes de la escuela francesa contemporánea. Duez, Roll, Chaplin, Collin y Gervex, entre otros, ocuparán no sólo las columnas de las crónicas porteñas, sino también las galerías del naciente museo argentino y de los *amateurs* locales. ¿Quiénes eran estos artistas? Si bien no todos presentan idéntica temática y factura técnica, podemos reconocerlos como “artistas modernos”. Artistas hacedores de cuadros de pincelada suelta y una paleta ampliada, que contrastaba fuertemente con la oscuridad académica. Pintores que retrataban la “vida moderna”, pero que no ocultaban su costado anecdótico, dulzón o erótico. Artistas con un lugar importante en la historiografía francesa

³ **Gonse, Louis:** “Manet” *Gazette des Beaux-Arts*, 26^o année, 2^o période, tome 29, 1884. 1^o février, deuxième livraison, p. 140. Véase también: Conte, Jules: “Expositions d'art”, *L'Illustration*, 12/2/1884, p.133.

⁴ **Mauclair, Camille:** *L'Impressionnisme*. Son histoire. Son esthétique. Ses maîtres. Paris, Librairie de l'art ancien et moderne. 1904. La traducción al castellano es mía.

⁵ Mauclair, Camille: *op. Cit.*

⁶ Cfr. Sutherland Boggs, Jean: “The 1880: Synthesis and Change” y “The Late Years: 1890-1912” en *Degas*, Paris, Editions de la reunion des Musées Nationaux, 1988.

finisecular. Personajes que no eran simplemente rescatados por nuestra periférica Buenos Aires por no poder contar con maestros de “primera línea”, sino artistas que resonaban en los salones y prensa parisinos.

La literatura artística de la época ayudará a precisar el lugar de estos pintores en el ámbito francés.

Para 1880, incluso un claro patrocinador del Impresionismo como Emile Zola no hesita en reconocer los méritos de pintores como Roll, Pelez, Duez o Bastien Lepage. Dentro de lo que considera un impresionismo oportunista de “última hora”, y sin desconocer la presencia de ciertos “talentos faltos y débiles”, el escritor celebra “el hecho de que abran los ojos y procuren ver la verdad.” Las palabras de Zola son premonitorias: “son ellos quienes harán aceptar esta fórmula impresionista tan mal comprendida: la vida tal como es y representada en sus verdaderas condiciones de luz.”⁷

Más adulatoria es la mirada propuesta por *Nos peintres*⁸ Este conjunto de biografías de artistas de moda publicado en Francia en 1883 no ahorra elogios a la hora de relatar los progresos de Roll, Chaplin, Collin o Duez. La plasmación de la vida contemporánea aparece como un rasgo compartido por estos artistas, a los que se suman Pelez y Desmoulin. El recorte de los artistas franceses elegidos en esta publicación es claro. Frente a una ausencia total de pintores pertenecientes a las vanguardias decimonónicas, desfilan todos los extremos de la estética académica y oficial, pasando por Puvis de Chavannes y Bouguereau.

La selección es similar en los cuatro tomos que comprende *Les artistes modernes*⁹ Divididos a la manera de los géneros usuales del Salón -pintores militares, de historia, de género, de desnudo y paisajistas- el espectro de artistas irá desde la quintaesencia del academicismo hasta los llamados naturalistas, Jules Breton y Bastien Lepage. La visión de Roll, Chaplin o Duez coincide con la antes expuesta: llevan “en la sangre las corrientes de la modernidad”¹⁰, el camino certero que los llevaría a la gloria.

Para 1895, la mirada sigue siendo, al menos para algunos, la misma. Ya no se trata de un conjunto de biografías de artistas célebres, sino de un ensayo del ex Director de la Administración de Bellas Artes, Gustave Larroumet.¹¹ En el balance del desarrollo cultural de su gestión, ubicada hacia fines de los ochenta, el ex funcionario analiza el estado de la pintura francesa. Sus conclusiones no nos asombran. Simplificando las orientaciones de los pintores de su tiempo entre idealistas y realistas, Larroumet subraya la predominancia de estos últimos, entre quienes destaca a Lhermitte, Roll y Duez. La vida moderna ocuparía el lugar principal dentro de las temáticas elegidas por el realismo, que poco a poco se emancipaba de los temas clásicos y los convencionalismos académicos. El realismo triunfante había podido superar la “enfermedad” que significó el Impresionismo. Fue este primer movimiento el encargado de conservar la precisión del dibujo, la solidez compositiva y el acabado correcto frente a unos impresionistas, en ningún momento mencionados por su nombre, “desdeñosos de los hábitos reflexivos y concienzudos que desde siempre dominaron en el arte francés.”¹²

Más matizada es la visión del ferviente defensor de Claude Monet, Gustave Geffroy.¹³ Ya para comienzos de nuestro siglo, el autor relativiza la producción de los artistas que aquí nos ocupan, colocándolos bajo el ya referido título de “Pintores de la vida moderna.”

⁷ **Zola, Emile:** Artículos publicados en *La Voltaire*, 18 y 22/6/1880, citados en Bouillon, Jean-Paul: *Emile Zola, El buen combate en defensa del Impresionismo*, antología de escritos sobre el arte. Buenos Aires, Emecé, 1986.

⁸ *Nos Peintres dessinés par eux mêmes.* E. Bernard et Cie., Paris, Imprimeurs-Editeurs, 1883.

⁹ **Montrosier, Eugène:** *Les Artistes Modernes*, H. Launette Editeur, Paris. La fecha de publicación de los tomos comienza en 1881 y termina en 1884.

¹⁰ **Montrosier, Eugène:** *op. cit.*, Tomo I, p. 11.

¹¹ Gustave Larroumet (1852-1903) escritor y crítico literario. Nombrado primero jefe de la Secretaría de Instrucción Pública, luego de la muerte de Castagnary, pasará a ocupar el cargo vacante en la Dirección General de Bellas Artes.

¹² **Larroumet, Gustave:** *L'art et l'état en Franc.* Paris, Librairie Hachette et Cie., 1895, p. 120.

¹³ **Geffroy, Gustave:** Escritor y crítico de literatura y arte. Fundador y colaborador de numerosos periódicos franceses, desde cuyas páginas construye su apasionada defensa de la estética impresionista y del naturalismo literario.

Si bien valora las búsquedas de Gervex y Roll por reproducir la vida contemporánea, crítica a éste último de monotonía y de falta de simplificación.¹⁴

El texto de Louis Dimier, escrito en 1913 preanuncia la futura fortuna crítica de estos artistas, lentamente olvidados por la historiografía subsiguiente y vueltos a rescatar por los *revivals* que comienzan a fines de 1970. Roll, Gervex, Pelez, Lhermitte son, bajo su óptica, pintores naturalistas. Falto del colorido y la “discreción moral” de Millet, estos artistas, entre los que sólo se salva Lhermitte, son considerados mediocres, monótonos, grandilocuentes.

Hasta aquí, un breve panorama que esboza la complejidad de la pintura francesa finisecular. La visión del Impresionismo no es unánime. Ignorado por las compilaciones biográficas, menospreciado por los “voceros” de instituciones oficiales, rescatado por las galerías comerciales, los coleccionistas y ciertos críticos con amplitud de miras, parte de este abanico repercutirá en la prensa porteña. Los defectos y virtudes expresados frente a los impresionistas se harán extensivos hacia otro grupo de artistas: los pintores de la “vida moderna”. La obra de estos últimos será, en múltiples oportunidades, la opción más concreta de llevar la pintura contemporánea a la lejana, pero no tanto, capital argentina.

Palabras escritas y telas pintadas. El arte moderno francés se hace oír en Buenos Aires.

La exposición que ocupa los salones de la bolsa de comercio porteña hacia 1887, será una circunstancia propicia para hacer un balance de la de pintura moderna. Desde las páginas de *La Nación*, el anónimo cronista percibe en las doscientas cincuenta obras “la tendencia á la escuela del color neto, crudo como decían antes, realista como dicen hoy, impresionista como lo establecía Manet.”¹⁵ A pesar de la escasa presencia francesa en la exposición en cuestión, en la cual sobrepasa numéricamente la escuela italiana, el Impresionismo funciona como parámetro de lo que en ella puede observarse. El análisis de una obra de Favretto, otra de Lancerotto y los paisajes de Guidici constituyen la excusa para explayarse sobre el método impresionista. El crítico explica los mecanismos del color puro sobre la impresión retiniana para luego cuestionarlos, sosteniendo que estos principios no son válidos en la pintura en la medida que no existen en la naturaleza. Las conclusiones de nuestro cronista acerca de las “escuelas contemporáneas” son contundentes:

Esta pintura de impresión, degenera desde Corot, Courbet y Manet, pues ellos si pintaban á nota cortada, bien ponían la fusión en ella, para rendir en un golpe dado la impresión múltiple que el ojo debe recibir.

Los que han seguido la escuela, no han sorprendido el secreto del genio y ván con la pintura en los mismos rumbos literarios de la Francia, haciendo del naturalismo que no era más que la revolución literaria por las teorías de Darwin, la pornografía naturalista.¹⁶

La virulencia del crítico es notable. En su juicio a la pintura posterior a Manet, engloba toda la producción condenada bajo el epíteto de naturalista. La ausencia de nombres de pintores nos impide determinar el objeto específico de su apreciación. ¿Confunde Impresionismo con Naturalismo, o se dirige a aquellos artistas específicamente llamados “naturalistas” como Bastien Lepage, Lhermitte y tantos otros? La confusión entre ambas tendencias no es un hecho inusual dentro de la crítica finisecular francesa.¹⁷ Importantes críticos como Huysmans no dudarán en catalogar de naturalistas ciertas producciones de Degas o Renoir. Algo similar ocurre con Emile Zola y Claude Monet. Estos entrecruzamientos, junto a la

¹⁴ **Geffroy, Gustave:** “La peinture en France de 1850 à 1900” en A.A.V.V.: *Le musée d’art*, Paris, Librairie Larousse [sin fecha].

¹⁵ *La Nación*, “La Exposición de Bellas Artes”, 25/6/1887, p. 1, cc. 1 y 2.

¹⁶ *La Nación*, 25/6/1887, p. 1, cc. 1 y 2.

¹⁷ “El Naturalismo en las artes visuales no ha sido un término fácil de definir [...] Este no fue el caso en los estudios de literatura francesa, donde los historiadores sostuvieron siempre una idea precisa del significado del Naturalismo”, Weisberg, Gabriel: *Beyond Impressionism. The naturalist impulse in european art, 1860-1905*. New York, Thames and Hudson, 1992, p. 279.

frecuente utilización de temas “naturalistas” por parte de los impresionistas permite suponer que el crítico porteño hacía referencia a estos últimos.

Realismo, Naturalismo e Impresionismo. ¿Cuál era la significación que estas categorías tenían para el público de Buenos Aires? En lo tocante al Naturalismo sus referencias literarias son innegables. La increíble circulación local de las novelas de Zola, aparecidas escasas semanas después de haberlo hecho en París, tomará un cariz masivo a través de los folletines de los periódicos. Contemporáneamente, será este medio el que refleje los ardientes debates literarios que ocupaban la escena francesa.

En 1880, desde las columnas de *La Nación*, voces opuestas se harán eco de la polémica romanticismo – naturalismo. Un naturalismo que para algunos es “la degradación de la literatura”, mientras que para otros implica un progreso que rehuyendo a falsas nociones intenta “pintar a la naturaleza sin máscara”.¹⁸ La defensa de la estética naturalista rehuye los carriles específicamente literarios para aludir a metáforas plásticas:

El escritor más perspicaz sólo puede conocer bien a su contemporáneo. Al pintar cuadros tan alejados de nosotros corre el riesgo de que todos los personajes de su tela, bien que trajés exóticos los desfiguren, sean aquellos a quienes saluda y aprieta la mano diariamente.¹⁹

Las recomendaciones son las mismas tanto para el literato como para el artista: estudiar al hombre de su tiempo y país. Sin embargo, el crítico no es ingenuo: por más fielmente que se intente copiar la realidad, siempre entrará en juego el espíritu del creador. Nuevamente, la referencia plástica resulta operativa para explicitar su concepto. Frente a una reproducción fotográfica tomada como realidad objetiva (“imagen fría, silueta muda que nada os dicen”), el retrato de un “pincel realista” transmite toda la humanidad del que lo ha realizado. Si bien tanto los naturalistas como los románticos imitan, el mérito de los primeros reside en su mayor acercamiento a la verdad.

Estas ideas, entre las que se colaban las referencias a las tabernas, burgueses, prostitutas y aristócratas que habitaban las novelas de Zola, permiten suponer que nuestros lectores poseían una noción, al menos aproximada, de las temáticas del naturalismo pictórico.

No ocurría así con el Realismo y menos aún con el Impresionismo que se constituía precisamente como una categoría eminentemente plástica. Las crónicas periodísticas finiseculares ayudarán a perfilar la recepción argentina de estas tendencias. Imágenes construidas fundamentalmente desde lo escrito, los cuadros que arribarán a nuestras tierras deberán adecuarse muchas veces a aquello de lo que tanto se ha leído y tan poco visto.²⁰

Buenos Aires recibía información constante acerca del desarrollo de las artes en Francia. En forma de correspondencias, se reseñaban exposiciones, visitas a talleres de artistas y el infaltable Salón anual. La muerte de un artista de renombre también consistía una buena circunstancia para reproducir las necrológicas de los diarios franceses. Cargadas de anécdotas, estas crónicas, deslizaban someras referencias a las tendencias estéticas del fallecido autor.

El Salón de mayo parisino será el evento que más lugar ocupe en nuestros diarios. Estos describirán de manera detallada los lienzos de los artistas sobresalientes. Se marcarán las principales diferencias y progresos con respecto al Salón del año anterior y eventualmente se harán menciones a los artistas argentinos participantes. Algunas veces, la ocasión también es útil para esbozar consideraciones acerca de la situación de la pintura francesa.

De gran riqueza en este sentido son las notas que específicamente se abocan a evaluar el estado del arte contemporáneo europeo. Bajo el título “El arte en París en 1886” *La*

¹⁸ Para la reconstrucción de este debate en nuestro país, véase: Frugoni de Fritzche, Teresita: *El Naturalismo en Buenos Aires*, Documentos de la Crítica Argentina. U.B.A., Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, 1966.

¹⁹ **Tamini, Luis:** *La Nación*, 12/5/1880, p. 1, folletín, citado en: Frugoni de Fritzche, *op. cit.*

²⁰ Camille Mauclair en su libro antes mencionado, señala la pobreza de testimonios fotográficos que reproducían obras impresionistas. Si esta afirmación corresponde a la Francia de principios de siglo XX, momento en que se publica el libro, podemos inferir la situación de Buenos Aires para fines del siglo anterior.

Nación analiza las distintas exposiciones que tienen lugar en la ciudad luz. Lo primero que atrae nuestra atención es la alusión inmediata a la última exposición de los impresionistas, a los que denomina “los intransigentes.” No son frecuentes las menciones a estos pintores, menos aún los halagos a las obras por ellos realizadas.

El cronista comienza alertando a sus lectores: más allá de las apreciaciones personales es innegable que al entrar a la muestra “se respira en seguida con más libertad.”²¹ Si bien encuentra “obras que nos parecerán siempre locuras, originalidades artificiales, aberraciones imperdonables” o “cuadros que carecen de novedad”, el corresponsal se dedicará a señalar la producción de los mejores: en primer lugar Degas, seguido por Forain, Bracquemond, Berta Morisot y Mary Cassatt. Los mayores elogios del escritor recaen sobre la figura del primero, a sus ojos “un maestro”. Admira en él no sólo la audacia que lo lleva a exponer la “verdad bruta” sino su dominio del claro-oscuro y el colorido. La conclusión acerca de lo expuesto es reveladora: estos son los artistas del futuro, los que marcan una nueva vía para los alumnos de arte y los jóvenes pintores. El mayor valor de su legado consistiría en plantear una nueva salida, tanto frente a la temática como a la factura académicas:

Entre esas enseñanzas, la principal, en lo que se refiere á sentimiento de arte, es la que deriva del serio propósito de no conceder nada ni al sentimentalismo tradicional ni al idealismo vago y sin base; y en lo que se refiere a la parte técnica, la guerra á la rancidez en el color, la aspiración al acento genuino en la verdadera luz.

En 1887, también desde las páginas del diario de Mitre, los porteños asisten a otro análisis de la pintura europea de su tiempo.²² El Realismo es la tendencia que parece ahora dominar el ámbito internacional. El género histórico es poco a poco relegado. La nueva mirada se dirige hacia la naturaleza y los sujetos de la vida real. A pesar de esto, esta tendencia debe cuidarse de penetrar en los dominios de la pintura elevada. La búsqueda de nobleza intrínseca a los cuadros históricos, religiosos y mitológicos no convive de manera feliz con un Realismo que deja de lado los ideales. En su extenso artículo el crítico termina afirmando su conservadurismo al sostener, por ejemplo, que en la representación de la vida contemporánea no debe caerse en groserías faltas de decoro. Las críticas también se dirigen a aquellos artistas cuyos temas constituyen simples pretextos para el desarrollo plástico. A los ojos de este escritor, toda obra debía poseer “un pensamiento que la rija”. Su estática concepción de arte excluía todo lo insignificante, toda producción que privilegiaba “el hacer” a costa de motivos banales.

Las visiones del arte francés contemporáneo presentadas por *La Nación* eran disímiles. En el término de algunos meses la defensa del Impresionismo y los halagos hacia un arte de “ideales” habían compartido los mismos lectores. Era ese mismo grupo el que, paralelamente, recibía la imagen de un Salón oficial en decadencia.²³ Un Salón “gris”, de efecto siniestro o melancólico, calificativos a los que no escapaban ni Roll, ni Gervex, ni Duez, artistas usualmente alabados desde las páginas del mismo periódico. No olvidemos que estos artistas eran las “estrellas” del Salón francés, lejos el evento artístico extranjero más destacado en la prensa vernácula. El público argentino estaba habituado a oír hablar de “la extraordinaria fecundidad de Gervex” y su “colorido de gran mérito”²⁴ o “la amplitud de concepción” y “la maestría” de los estudios de Roll.

Las críticas y los elogios parecen recaer siempre sobre los mismos nombres. Los “pintores de la vida moderna” son, para Buenos Aires, los dueños de la escena parisina.²⁵

Hay algunas excepciones. Así como hallamos los inusuales elogios a la pintura de Degas, la “Olympia” de Manet también será merecedora de una reseña en el diario de Mitre.

²¹ **Calderini, Marcos:** “El Arte en París en 1886” *La Nación*, 14/10/1886, p.1, cc. 4 y 5.

²² “Estado actual de la pintura en Europa. Ojeada general.” *La Nación*, 18/2/1887, p. 1, cc. 2, 3 y 4.

²³ “Notas artísticas. El Salón de 1887. Pintura gris” *La Nación*, 10/6/1887, p. 1, cc. 4 y 5.

²⁴ “Crónica parisiense.[...] El Salón del Campo de Marte” *La Nación*, 21/6/1891, p. 2, c. 5.

²⁵ Véanse las referencias a Roll, Gervex, Duez, Lhermitte y otros en: “Crónica parisiense. Exposición artística al pastel” *La Nación*, 2/5/1890, p. 1, c. 2 y “Arte francés. Pintores al pastel. Una exposición interesante” *La Nación*, 10/6/1887, p. 1, cc. 3 y 4.

Nos encontramos en 1890. Hace ya veinticinco años que la postura, carnosidades y vellos de la desafiante prostituta escandalizaron al público de París. Para algunos las heridas todavía no se han cerrado. La intención de Claude Monet de donar la pintura al Museo del Louvre será objeto de una renovada polémica de la que Buenos Aires parece estar prontamente al tanto. Curiosamente, el artículo de *La Nación*, no sólo presenta a Manet como un impresionista, sino que lo relaciona inmediatamente con Zola, al que caracteriza como creador de otra meretriz no menos ignota: la célebre Naná. La riqueza de la crónica reside en sus alusiones a la recepción temprana de la *Olympia*. Nuestros lectores tienen oportunidad de vislumbrar sumariamente las ideas de sus defensores, Proust, Baudelaire y el ya mencionado Zola, enfrentados a las duras críticas de Teófilo Gautier, Paul de Saint – Victor y Claretie entre otros. Las conclusiones del cronista parecen acercarse a la visión de estos últimos: *Olympia* no es más que una muchacha “escuálida”, de dibujo “sumario” y tono “lívido” dentro de un “conjunto [que] produce simplemente una impresión extraña.”²⁶ Nuestro corresponsal culmina reaccionando irónicamente a la atracción ejercida por la pintura sobre ciertos intelectuales: “¿Será la presencia de este gato negro en la composición de Manet lo que le valió a la *Olympia* los elogios de Baudelaire, el poeta de los gatos?”

Cerramos el panorama de la plástica francesa finisecular con dos reseñas de salones aparecidas en la prensa porteña. Mayo de 1896: los balances parecen inevitables. El crítico se lamenta ante artistas que no dejan de repetir fórmulas en su afán de atraer compras privadas y comitencia pública. El rumbo de la plástica de su tiempo es, en sus palabras, sumamente desalentador: “Exceptuando a Puvis de Chavannes [...] decididamente me pregunto á veces si el arte francés no ha muerto”.²⁷ Como un amante despechado pasa revista a sus venerados artistas: Carolus Durán, Besnard, Sisley, Rafaëlli, pertenecen ya al pasado. Los pesares del cronista son más que significativos: no consigue identificar al nuevo arte que corresponderá a las jóvenes generaciones. El rescate de algunas cualidades de los artistas de su tiempo, Dagan-Bouweret, Roll, Aublet, no impide que sus conclusiones sean lapidarias: “el arte francés languidece” al no revelarse nuevas vías posibles.

Para esta mirada, limitada a la estética oficial y a los cuadros del Salón, las posibilidades futuras son escasas. La indiferencia del cronista hacia los nuevos caminos abiertos por Cézanne o Gauguin no es sorprendente si tenemos en cuenta la restringida recepción estos artistas o del grupo de Pont – Aven para mediados de los noventa.

Volvemos a mayo de 1896. El mismo contexto para las revisiones del Salón: las páginas de *La Nación*. Pero, ya no se trata de un anónimo corresponsal, sino de Emile Zola. El texto del escritor, publicado sólo veinte días antes en *Le Figaro* de París, llevará a constatar, una vez más, la casi sincrónica acogida porteña de los sucesos parisinos

La exposición de 1896 será una ocasión válida para que también el autor de *L'Assommoir* realice un análisis del estado de la pintura contemporánea. Muchos años han pasado de su última reseña artística. Entre recuerdos de sus años de juventud, transcurridos en compañía de Renoir, Cézanne, Degas, Monet y Pissarro, Zola no sale de su estupor al percibir que la nota clara domina ahora en el Salón finisecular. El ejemplo de los impresionistas, otrora rechazado, invade todas las salas. El entusiasmo inicial del escritor comienza a desvanecerse:

Las religiones nuevas, cuando la moda las ayuda, son terribles en eso de que van siempre más allá del sentido común. Y en presencia de ese salón lavado, blanqueado con cal, con una desagradable insipidez de tiza, llego á echar de menos el Salón negro de antaño. Era demasiado negro por cierto; pero el actual es demasiado blanco.²⁸

No sólo se ha abusado del color, algo semejante ha ocurrido con la mancha y otro tanto con los reflejos lumínicos entre los objetos. Los nombres de los impresionistas, algunos de

²⁶ **García Lavedese, Ernesto:** “Crónica parisiense. [...]La ‘Olympia’ de Manet”, *La Nación*, 09.03. 1890, p. 1, c .5.

²⁷ “Los Salones de París”, *La Nación*, 26/5/1896, p. 3, cc. 2, 3 y 4.

²⁸ **Zola, Emilio:** “Pintura. Los Salones. Campo de Marte y Palacio de la Industria”, *La Nación*, 23/5/1896, p. 3, cc.6 y 7.

ellos de escasa repercusión en la prensa porteña como Monet, Cézanne o Pissarro, son recurrentes. Aparecen cada vez que Zola necesita aclarar que sus conquistas diferían de aquellas exageraciones que conforman aquel espantoso espectáculo.

Los juicios del novelista arremeten también contra los imitadores de Puvis. Artistas que, sin ser mencionados por su nombre, son culpados de “falso misticismo” y de realizar una “pintura de almas” a costa de las cualidades plásticas.²⁹

Una vez más, la reseña del Salón de mayo funcionará como vehículo apropiado para evaluar el estado del arte de fines de siglo. Zola apenas destaca algunos nombres: Puvis de Chavannes, Detaille, Roll. A pesar de esto, sus afirmaciones son concluyentes: “ningún gran pintor nuevo se han revelado, ni un Ingres, ni un Delacroix, ni un Curbet [sic]” [...] “De espanto me echo atrás. Jamás me he dado cuenta del peligro de las fórmulas, del fin lastimoso de las escuelas.”

Distintos críticos, igual desazón. Con apenas días de diferencia, tanto el desconocido cronista como el renombrado literato transmiten a los lectores de *La Nación* una misma sensación acerca del panorama artístico: un arte repetitivo, en decadencia, donde no se perfilan nuevos maestros. La aparición de los post – impresionistas en la escena artística no parece ser tenida en cuenta por nuestros reporteros. Si bien no debemos exagerar el lugar dado a estos artistas en el mercado y crítica de mediados de los noventa, tampoco podemos olvidar que para esta fecha tanto Cézanne o Gauguin, como Seurat o Van Gogh habían celebrado exposiciones individuales. Las ventas de obras eran exangües, cuando no nulas. Sin embargo, poco a poco la labor de estos pintores comenzaba a ser reseñada, cuando no criticada, en la prensa de la época.

Los cronistas parecen no percatarse, o en el caso de Zola nos atrevemos a decir no querer hacerlo, del nuevo giro de la pintura francesa. Sin duda, las derivaciones de un Impresionismo lleno de recetas languidecían. Eran otros los artistas, indiferentes a las presiones de inserción en el ámbito oficial, quienes se abrían a nuevas estéticas.

Buenos Aires deberá esperar al siguiente siglo para que las páginas de sus diarios reflejen las nuevas búsquedas del arte moderno francés. La legitimación de las vanguardias en su país de origen será, más de una vez, un mecanismo previo necesario para la difusión de estas manifestaciones en nuestro medio.

Venta y crítica de obras “modernas” francesas exhibidas en nuestro país.

Las exposiciones y remates porteños donde figuran obras francesas se harán cada vez más frecuentes a medida que nos acercamos a fin de siglo. No obstante, la afluencia de esta pintura no será suficiente para ilustrar la inmensa cantidad de descripciones de obras y relatos de muestras europeas consumidos por los lectores de los diarios locales.

La abundancia de artículos que denuncian la gran proporción de “mala pintura”, o pintura “*pour l’exportation*” que inunda Buenos Aires es un índice claro.³⁰ El mercado artístico porteño crecía sustancialmente las últimas décadas del XIX, pero sacrificaba muchas veces la calidad de lo comercializado en favor de la cantidad. Entre esta lluvia de copias y cuadros firmados por desconocidos, centraremos nuestra atención en aquellas producciones de artistas franceses de renombre que podían ser vistas o compradas en Buenos Aires.

Los artículos aparecidos en los diarios argentinos constituyen a 1887 como un momento sumamente rico para el análisis del mercado artístico. Para esta fecha el “mundo elegante” de Buenos Aires tiene la posibilidad de admirar y eventualmente adquirir un cuadro firmado por un francés prestigioso: Charles Chaplin. El sólo nombre del artista actúa como carta

²⁹ Similares ataques aparecidos en boca de otros críticos en la prensa parisina contemporánea, permiten suponer que las críticas de nuestro escritor se dirigían a los simbolistas de la rosacruz. Cfr. Bouillon, Jean Paul: *op. cit.*, p. 264.

³⁰ Cfr. Amigo, Roberto: “El resplandor de la cultura del bazar” en *II Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires, 1998, y Baldassarre, María Isabel: “Gloria y ocaso de la Exposición Francesa de 1888” en *Arte y recepción, VII Jornadas de teoría e historia de las artes*, CAIA septiembre, 1997.

de presentación de las obras expuestas en lo de Bossi, enviadas desde París por Manuel Güiraldes.³¹

Como dato adicional poseemos el precio fijado para la obra de Chaplin: 3000 nacionales, cifra aparentemente excesiva para los parámetros usuales de nuestro público. Para el mismo mes, septiembre de 1887, contamos con los precios de otros cuadros vendidos en Buenos Aires. También por intermedio de Bossi se ofrecen cinco obras de “costumbres nacionales” de Della Valle. Los cuadros, elogiados por la crítica, son adquiridos por Juan Cobas en la suma total de 1000 pesos nacionales.³² El precio pedido por la obra francesa resulta sensiblemente mayor, pero estaría justificado por la celebridad del pintor. “Parece un precio exorbitante” señala el cronista del *Sud-América*, “y sin embargo no lo es, dada la fama del artista.”³³ La aparición de este cuadro dentro de la colección de Aristóbulo del Valle permite suponer que existían *amateurs* dispuestos a pagar altas sumas de dinero, si contaban firmas prestigiosas.

El arte francés no era el único que obtenía altos valores en el mercado. Siempre que se tratara de artistas reputados, otras escuelas extranjeras podían encontrar buena ubicación entre nuestros coleccionistas. Dos meses antes de la venta de las obras de Della Valle, cinco telas del reconocido italiano Michetti fueron vendidas por la Galería Sommaruga, pagándose por el conjunto 21.000 pesos nacionales.³⁴ Lo elevado de los precios de la obra de Chaplin y los cuadros del italiano salta a la vista si tenemos en cuenta que el promedio pagado por una buena “tela no grande” rondaba los mil nacionales.³⁵

Sin embargo, se podía pedir mucho más por la tela de Chaplin, un pintor de fuerte atractivo para nuestro público al saber conjugar “la ligereza de pincel y la brillantez de colorido”, marcas efectivas de su modernidad, con “las curvas envolventes de Fragonard y Boucher.”³⁶ Esta mezcla de idealidad y factura moderna cautivaba enormemente a los porteños, mientras la prensa nacional contribuía afirmando la posición del artista como “uno de los indiscutibles jefes de la escuela contemporánea.”³⁷

Los precios alcanzados por la pintura francesa en Buenos Aires estaban influidos por la recepción local del éxito alcanzado por los artistas en su país de origen. Gran responsabilidad en esta empresa tenían los artículos periodísticos, pero no debemos olvidar el papel de los frecuentes viajes de nuestra burguesía al viejo mundo y la circulación de los catálogos de los salones europeos en nuestro medio. Es innegable que aún para principios del nuevo siglo el Salón anual seguirá pesando como una fundamental instancia legitimadora.

Los elevados precios no fueron obstáculo para que, a fines de la centuria, Buenos Aires reuniera un grupo de pinturas del que sentirse orgullosa. La exposición del Palacio Hume será una valiosa oportunidad de apreciar, en palabras de Schiaffino: “ejemplares únicos que tienen un puesto señalado en los museos de Europa, eslabones inapreciables en la historia cronológica del arte contemporáneo.”³⁸

Entre los lienzos franceses contemporáneos Schiaffino resalta los realizados por Collin, Monchablon, Rafaëlli, Henner, pero por sobre todo, las obras de Roll y Degas. Bouguereau, es correcto sin duda, pero no nos remite a la pintura moderna, ésta hay que buscarla en el “Arlequín danzante” de Degas. Aquí, Schiaffino realiza la referencia más concreta al arte francés de vanguardia hallada en la prensa porteña. Totalmente consciente de la falta de consenso en el público europeo con respecto a este artista, el crítico pretende hacer

³¹ “Hermosos cuadros”, *Sud-América*, 1/9/1887, p. 1, cc.4 y 5.

³² Véase: “Cuadros de Della Valle” *El Nacional*, 15/9/1887, p. 1, c. 6. y “Arte” *El Nacional*, 20/9/1887, p. 2, c. 1.

³³ “El cuadro de Chaplin”, *Sud-América*, 9/9/1887, p. 1, c. 6.

³⁴ “Beaux-Arts”, *Le Courrier de la Plata*, 17/7/1887, p. 2, c. 2. Dos cuadros fueron adquiridos por Quintana y los tres restantes por Gallardo.

³⁵ “Crónica de arte”, *La Nación*, 28.10. 1888, p. 1, cc. 2 y 3.

³⁶ “Cuadros nuevos en Buenos Aires”, *El Nacional*, /2/8/1889, p. 1, cc. 2 y 3.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ **Schiaffino, Eduardo**: “En el Palacio Hume. La exposición artística de caridad”, *La Nación*, 6/11/1893, p. 1. La reseña de la exposición continúa en los artículos aparecidos el 9/11/1893, p. 1, cc. 8, 9 y 13/11/1893 p 1, cc. 6 y 7.

accesible la obra de Degas a nuestra periférica ciudad. Lo pinta como un dibujante eximio, creador de una nueva fórmula capaz de expresar el movimiento, inentendible para un público - ¿el porteño?- que responde buscando el detalle y se siente defraudado al no encontrarlo.

“Femme et taureau” de Roll constituye el otro excelente ejemplo de “la estética moderna.” Enfrentada al “Primer duelo” de Bouguereau no pueden más que acentuarse las diferencias. Entre el “realismo” y a la “academia”, Schiaffino no vacila en expresar su simpatía por el primero, para deshacerse en elogios ante la exuberancia, gracia y sensualidad de la bacante y el animal. Lo moderno del colorido también es observado por nuestro cronista, quien destaca cómo los reflejos cromáticos repercuten en distintas partes de la pintura. Si bien no son manifestadas explícitamente, las derivaciones del Impresionismo no pasan desapercibidas para nuestro primer historiador del arte.

Será esta clase de pintura la encargada de introducir el Impresionismo en nuestro medio. Para 1895 el Salón Costa recibe un interesante grupo de óleos contemporáneos. Las obras de Duez, Gervex, Guillemet, Pelez y Dumoulin son tituladas por el cronista de *La Nación*, como de “Impresionismo Moderno.”³⁹ La apertura de la muestra se presenta como un acto inaugural: por fin, el público argentino accederá al colorido y a la tonalidad de la pintura moderna, reducida hasta entonces a las descripciones y reproducciones monocromas de las revistas ilustradas.

El cronista advierte al espectador desprevenido: “Por cierto que á primera vista las obras [...] expuestas en la Galería de F. Costa han de causar profunda extrañeza.” Con adjetivos que concuerdan más con un Romanticismo exasperante, que con las obras colgadas en Costa, el crítico rememora el espanto generado por el primer acercamiento a Wagner⁴⁰ o a Berlioz: “Las grandes sensaciones artísticas á la par que todas las emociones violentas, hacen sufrir.”⁴¹

De la misma manera que un día se nos ha enseñado a caminar o hablar un idioma extranjero, la fruición de estas obras de pintura contemporánea también puede aprenderse. Tal parece ser la misión pedagógica del crítico, introducirnos en los avatares de la técnica moderna a partir de las obras accesibles en Buenos Aires. Cuadros que hoy en día dudaríamos en llamar impresionistas posibilitan la siguiente reconstrucción:

El pintor impresionista procede de la misma manera [que los hermanos Goncourt al elaborar sus novelas]: su método es esencialmente analítico, deja al espectador el cuidado de hacer la síntesis. En cuanto al dibujo, no traza sino las grandes líneas, en cuanto al colorido entra los colores crudos en la tela, sin mezclarlos en la paleta [...] y confían en que la vista del espectador sabrá fundir esos colores, restablecer la escala cromática y llegar á recibir la impresión que él mismo ha conseguido pero ha desdeñado expresar materialmente.⁴²

Serían las obras de Dumoulin y Duez las que manifiestan las búsquedas más radicales. En los paisajes del primero “no parece haber dibujo. [...] De cerca diríase que esas telas sólo sirvieron para limpiar sus pinceles. Visto de lejos cada lienzo cobra vida.” Observamos cómo en su descripción el cronista no evita las recomendaciones para un mejor entendimiento de los cuadros expuestos. Por su parte, los lienzos de Duez “parecen ser dos desafíos lanzados por el pintor [...] á los colores.” El artista trabaja con tonos crudos, pero logra un efecto más que “suave” y “armonioso”.

³⁹ De la misma manera, el diario *El Tiempo* menciona algunas de las obras expuestas bajo el mote de “escuela impresionista”, véase Ghigliani, Alejandro: “La Exposición de pintura del Salón Costa”, *El Tiempo*, 13/8/1895, p. 2, cc. 1 y 2.

⁴⁰ También la crítica francesa de la época comparará el método de trabajo de los impresionistas con la música wagneriana., véase T.J.Clark: *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press., 1984. pp. 16-17.

⁴¹ **Conti, Paul:** “Pintura. Exposición de E. Costa. Pintores franceses. Impresionismo moderno.” *La Nación*, 8/8/1895, p. 3, c.4.

⁴² **Conti, Paul:** *op. cit.*

Quizás aquí radique la clave para entender la buena recepción de estas obras en nuestro medio, obras de factura, colores y temáticas modernas. También los impresionistas habían pintado amaneceres y puestas de sol, burguesas vestidas a la moda y desnudos sin excusas “elevadas” que los legitimaran. Sin embargo, las telas exhibidas en Buenos Aires gozaban de un elemento extra: eran armoniosas, bellas a la vista, amables. No presentaban la sordidez o la ambigüedad de algunos personajes de Degas. Tampoco poseían esa deconstrucción espacial que aparece en las pinturas de Monet o incluso en algunos paisajes de Pissarro. Las mujeres pintadas por Duez o Gervex no poseían reflejos luminosos tan acusados como para reírse de ellos y compararlos con “manchas de grasa”, a la manera de las burlas que habían recaído sobre los personajes de Renoir.⁴³

Conclusiones

Interminables descripciones literarias constituían el principal acercamiento de los porteños a la plástica moderna. Copiosos y frecuentes relatos periodísticos narraban lo que se pintaba y lo que se veía en Europa. Los diarios argentinos reflejaban, en alguna medida, las visiones finiseculares del Impresionismo, predominando una percepción conservadora que todavía buscaba al “arte” por los carriles oficiales.

Poco a poco, los nombres de los precursores comienzan a hacerse sentir en nuestras tierras: Manet y Degas junto a la recuperación de la figura de Courbet. Una que otra tela de estos artistas cuenta entre las colecciones particulares nacionales⁴⁴, pero siempre figurando como excepciones. Un coleccionista de marcado gusto por el arte francés de su tiempo, como fue Aristóbulo del Valle, tendrá en sus galerías, incluso más de un ejemplar, de Duez, Roll, Gervex, Chaplin, Luminais. No es posible generalizar el estado del coleccionismo solamente a partir de la figura de este célebre político. Tampoco podemos creer que las colecciones se formaron meramente de manera casual. Los *amateurs*, podemos afirmarlo para el caso de Del Valle y de los Guerrico, tenían clara idea de lo que compraban en Buenos Aires o de lo que mandaban pedir a Europa. A través del epistolario de Schiaffino con Del Valle, durante la estancia europea del primero, nos damos una idea de la ansiedad del abogado por poseer una obra específica de un pintor preciso: “Floreal” de Rafael Collin.⁴⁵

El coleccionismo muestra una fuerte influencia o al menos coincide con las opiniones de la prensa. Las crónicas periodísticas se presentan como importantes formadoras de gusto y, más de una vez, los articulistas son conscientes de esa función. Tanto Schiaffino como Paul Conti, quien firma los artículos de *La Nación* sobre la exposición Costa, tratan de introducir al lector en la apreciación de la pintura moderna. Ambos intentan quebrar esa barrera entre espectadores y cuadros generalmente considerados como “inacabados”.

Numerosas obras francesas llegaban a aquella cosmopolita Buenos Aires. La mayoría de ellas lo hacía a través del papel del periódico. Algunas se corporizaban en las galerías de la calle Florida o en algún bazar de ocasión. Lo expuesto en nuestra ciudad concordaba muchas veces con lo destacado por las críticas parisinas, y cuando no lo hacía las categorías, como Impresionismo, podían ser bastante flexibles. Buenos Aires estaba al tanto del arte moderno francés, al menos de una gran parte, aunque muchas de estas producciones no serán las rescatadas por la historiografía del siglo entrante.

⁴³ **Vassey, Gustave:** “L’Exposition des impressionnistes,” *L’Événement*, 6/5/1877, citado en T.J Clark: *op. cit.* p. 272.

⁴⁴ Nos referimos al ya mencionado “Arlequin danse” perteneciente a la colección de Aristóbulo del Valle y a los Courbet ofrecidos en la Venta de la Colección de Rufino Varela en julio de 1896. Una de estas obras, “Mar borrascosa”, será adquirida en la ocasión por Domingo D. Martinto, quien dos años después la donará al Museo Nacional de Bellas Artes.

⁴⁵ Para reconstruir la manera en que Del Valle encarga a Europa una copia del “Floreal” de Raphael Collin, véase la correspondencia enviada por éste a Eduardo Schiaffino hacia 1888. Archivo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.