

PINCELES, PLUMAS Y SABLES. LA EXPOSICIÓN ARTÍSTICA DE 1891

Viviana Usubiaga

Introducción

En la historia del arte argentino se ha considerado a las exposiciones organizadas por el Ateneo en 1893, 1894, 1895 y 1897 como las primeras manifestaciones de pintura y escultura argentinas. Anteriormente se habían presentado trabajos de pintores nacionales en la Exposición Continental de 1882 y en la Exposición Artística de 1891. Sin embargo, se recuerdan estas últimas “Como antecedente histórico, antes que por su importancia artística”¹. Más recientemente se ha recuperado la importancia de la Exposición Continental como “un hito en cuanto tenía lugar en Buenos Aires, en el marco de una moderna exposición industrial, un Salón de Bellas Artes”.² Esta muestra incluía trabajos enviados por los pintores que estudiaban en Europa: Angel Della Valle, Graciano Mendilaharsu, Augusto Ballerini, Marcó del Pont, Eduardo Sívori, Quesada, Alfredo Paris y los escultores Lucio Correa Morales y Francisco Caferatta.

La exposición de 1891 aún no ha sido estudiada con la profundidad que se merece dados los aspectos fundamentales que revela acerca del proceso de construcción del arte nacional. La articulación de las voces contrarias en los debates en el espacio indefinido del arte devela cuestiones extra-artísticas y recrean el clima polémico de fines del siglo XIX. En este sentido este trabajo se propone reconstruir la recepción de dicha Exposición Artística a través de la prensa de Buenos Aires con el objeto de plantear algunas condiciones dadas en la constitución del sistema artístico argentino

La Exposición

La Exposición Artística fue organizada por la Sociedad de Beneficencia de Nuestra Señora del Carmen (en adelante, SBNSC) en la casa de remates del Sr. Belisario García de la calle Florida. En esta muestra se exponen obras de los artistas argentinos becados en Europa, de vuelta ya en Buenos Aires. Ellos eran Augusto Ballerini, Reinaldo Giudici, Angel Della Valle, Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino, Severo Rodríguez Etchart, Graciano Mendilaharsu y Lucio Correa Morales. Entre las obras argentinas también se encontraba un pastel de Sofía Posadas. La producción nacional se reúne junto con obras europeas donadas para la exhibición por coleccionistas locales. Abundan las pertenecientes a la escuela española e italiana mientras que son escasas las de origen francés.

La prensa se hizo eco de este evento desde el inicio de su organización. En los diferentes comentarios, al tiempo que se hace referencia al trabajo activo de la comisión organizadora -integrada por Rodríguez Etchart, Ballerini, Mendilaharsu y Correa Morales-³ se resaltan los novedosos criterios de montaje para la muestra: “Los cuadros, pequeños en su mayoría pues la comisión de artistas ha resuelto preferirlos a las grandes telas, serán colocados en caballetes y no contra la pared como en algunas exposiciones”⁴. “En el centro del salón reina una penumbra sábiamente [sic] obtenida, de manera que la concurrencia está sustraída a toda sujestión [sic] que pudiera menoscabar las impresiones que va a buscar en aquel local”⁵. Estos

¹. **Francisco Palomar**. “Primeros salones de arte en Buenos Aires. Reseña histórica de algunas exposiciones desde 1829”. *Cuadernos de Buenos Aires*, núm.18. Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires, p. 79.

². **Ana María Telesca** y **Laura Malosetti Costa**, “El paisaje de la pampa en la crítica de arte de las últimas décadas del siglo XIX”. En *II Jornadas Estudios de Artes Visuales y Música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

³. *Le Courrier de la Plata*, 20.11.1891, p. 2, c. 3.

⁴. *El Nacional*, 19.11.1891, p. 1, c. 4.

⁵. *El Nacional*, 28.11.1891, p. 1, c. 3.

efectos fueron logrados gracias a la luz eléctrica que, mediante una gestión, finalmente se obtuvo del coleccionista Rufino Varela.⁶

Se deja constancia de la necesidad de la realización de estos salones dentro del pobre panorama artístico nacional. Desde el 18 de noviembre aparecen notas informando que

“La [SBNSC] ha comenzado los preparativos para la exposición que se propone realizar, reviste las proporciones de un acontecimiento en cuya nota elevada la dé el arte nacional. [...] de tiempo atrás se siente la necesidad de realizar torneos artísticos, donde se hagan conocer los artistas argentinos y en los cuales, mediante los premios discernidos al talento, se estimule la afición al estudio de las bellas artes.”⁷

Otro cronista asegura que

“Hacía tanto tiempo que en Buenos Aires no se daba una exposición de pinturas que mereciera tal nombre; se ha venido alimentando nuestros anhelos artísticos durante tanto tiempo, son verdaderos mamarrachos, aglomeración de colores, chillones sin sonalidades [sic], sin gusto, sin expresión,⁸ que el anuncio de una exhibición de verdaderos cuadros despierta en el espíritu de todos vehemente curiosidad”.⁹

Diariamente los periódicos hacen un *raconto* de las nuevas adquisiciones que formarán parte de la muestra: “Actualmente, sin desplegar mucho esfuerzo, cuentan ya con unos sesenta cuadros, la *crème* de las galerías de nuestros aficionados, que llevan la firma de grandes notoriedades en la pintura”¹⁰. El requerimiento de obras para su exhibición superó las expectativas. Se destaca que “Gran número de coleccionistas y pintores han acudido á última hora ofreciendo cuadros, bronce y mármoles que la comisión ha tenido que desechar, no solamente porque su propósito estaba ya lleno”¹¹ sino por haberse colmado la capacidad del local.

Finalmente, la exposición abrió sus puertas la noche del 28 de noviembre de 1891, con una concurrencia numerosa. Hubo audiciones musicales de piano, arpa y canto. Se describe la primera velada como brillante y una animada reunión de “bellas y elegantes señoritas”. Esta figura junto con la de las “selectas familias” se ha convertido en un topos recurrente en las críticas artísticas de la prensa.¹² Estas descripciones habituales se vinculan con los “nuevos espacios de sociabilidad” en Buenos Aires.¹³

A partir de la apertura de la exposición se suceden una serie de críticas que ilustran aspectos variados de la exposición e incluso se contraponen en sus apreciaciones. Algunos no ahorran palabras de elogio por el éxito de la exposición,

“Se ha puesto de moda visitar la instalada por la [SBNSC] en la calle Florida. [...]. Esto demuestra el general buen gusto que preside en la culta sociedad de Buenos Aires, que al par que ejerce la caridad para con el huérfano desvalido se procura unos momentos de puro solaz en la

⁶ *El Nacional*, 23.11.1891, p. 1, c. 4.

⁷ *El Argentino*, 18.11.1891, “Salones Bonaerenses”, p. 2, c. 4.

⁸ Acerca de la valoración y visión negativa de la “pintura de bazar” a la que se alude, véase el trabajo Roberto Amigo Cerisola “El Resplandor de la cultura del Bazar”. En *II Jornadas Estudios de Artes Visuales y Música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

⁹ *El Argentino*, “La pintura en Buenos Aires”, 19.11.1891, p. 2, c. 4.

¹⁰ *El Nacional*, “La exposición de Bellas Artes”, 19.11.1891, p. 1, c. 4.

¹¹ *El Nacional*, 25.11.1891, p. 2, c. 6.

¹² *El Censor*, 29.11.1891, p. 2 c. 1 y *El Diario*, 30.11.1891.

¹³ Sobre los nuevos hábitos de consumo cultural, véase Pilar González Bernaldo, “Pedagogía societaria y aprendizaje de la Nación en el Río de la Plata”. En: Guerra, F.X., Castro Leiva y Annino, comp. *De los Imperios a las Naciones: Iberoamérica*. Zaragoza, IberCaja, 1994, p. 462.

contemplación de las hermosas obras de arte que una cuidadosa elección ha sabido realizar allí.”¹⁴

El mismo carácter auspicioso lo encontramos en *Le Courier de la Plata*, en *El Nacional*, en *La Nación*, en *El Diario* y en *El Censor*.

En cambio, la visión de otros diarios se torna negativa:

“Escaso número de personas concurrió la noche del sábado á la inauguración de la exposición artística. [...] Parece que este salón de pintura no ha tenido el éxito que muchos auguraban pensando que figurarían en él muchas de las de verdadero mérito que existen en las ricas galerías de algunos coleccionistas de Buenos Aires. Ahora resulta que los mejores cuadros [...] han quedado en la casa de sus poseedores y solo se han prestado á la comisión las telas de menor importancia, aunque muchas de ellas llevan firmas de pintores de nota.”¹⁵

Enseguida se hacen sentir las quejas acerca del criterio del montaje que otros habían elogiado. Sin dejar de felicitar a las damas organizadoras por sus nobles intenciones, las voces españolas se dirigen contra la exhibición como

“una mezcla incoherente de acuarela, óleos y dibujos, la falta de caballetes y artefactos elegantes para sostener las pinturas más salientes, como se hace en estas fiestas, donde si algunos van á admirar y a discutir, muchos van á aprender y es necesario que los buenos modelos se los presente en condiciones especiales que los distinguan de los cuadros menos notables y a estos de los vulgares” y más adelante se denuncia, a pesar de que la escuela española sobresale, que “los artistas que forman la comisión organizadora, los encargados de colocar los cuadros, han escogido para los suyos los mejores y más adecuados lienzos de pared. Modestia que les honra y no admite comentarios.”¹⁶

Es habitual que se enfatice sobre el carácter de formador del gusto que tiene este tipo de salones que son escasos aunque necesarios en Buenos Aires. Algunos críticos encarnan una función pedagógica para con el público, dedicando sus líneas a dar instrucciones sobre qué ver y destacar ciertos cuadros.¹⁷

Las obras

Si en estos aspectos menores acerca de la concurrencia y criterios de montaje de la exposición las críticas son dispares, lo son más aún respecto a la calidad de las obras tanto nacionales como extranjeras. Éste será uno de los puntos más controvertidos de los que dará cuenta el análisis de los diferentes textos.

Las críticas aparecidas en los periódicos como *La Nación*, escrita por Carlos Gutiérrez, y *El Diario* elogian la producción nacional en general, poniendo énfasis en la nueva obra de Eduardo Schiaffino. Por otro lado, destacan a Sívori como “modelo de personalidad artística” y como el que “más serios trabajos enviaba de Europa”.¹⁸ Se hace hincapié en el interés por este *salón* artístico porque “hay en este una atracción especial cual es la reunión (que tiene lugar por primera vez) de todos los artistas nacionales allí representados por varias obras (junto con) obras europeas” y que es “rara la ocasión para críticos de arte y aficionados

¹⁴. *La Prensa*, 1.12.1891, p. 5, c. 7, p. 6, c. 1.

¹⁵. *El Argentino*, 30.11.1891, p. 2, c. 2.

¹⁶. *El Correo Español*, 29.11.1891, p. 1, cc. 5 y 6.

¹⁷. *La Prensa*, 1.12.1891, p. 5, c. 7.

¹⁸. *La Nación*, 30.11.1891.

argentinos de poder comparar las tendencias de nuestros artistas y los resultados individuales alcanzados”¹⁹.

Las obras de los artistas locales que se exponen en esta muestra son: de Sívori, “Paisaje en Fontainebleau”, “Odalisca” y “En el taller”; de Rodríguez Etchart, “La despedida del conscripto”; de Ballerini, “La última voluntad del payador”, “El paso de los Andes”, “El Harem” y “La tarde en La Pampa”; de Della Valle, “Juan Moreira” y “Los jueces de carrera” (o “Varios paisanos a caballo”); de Giudici, “Un paisaje Suizo”, “El retrato del Dr. Rawson” y “Un espejo”; de Schiaffino, “Margot”, “Craintive” y “Vespera”; de Mendilaharsu, “Juan Moreira”, “Cebollas” y “La pampa” (o “La carreta vadeando el arroyo”); un pastel de Sofía Posadas, “Idilio” y una escultura de Correa Morales, retrato en mármol de un niño tamaño natural.

Voces contrarias sobre un arte nacional

Eduardo Schiaffino, con sus intereses creados en pos del desarrollo de un arte nacional, expresa sus ideas en *El Diario*. Desde sus primeras críticas de la exposición en cuestión va a manifestar su interés por los artistas locales. No hace referencia a los cuadros de los artistas extranjeros, sólo los compara para realzar el buen nivel de la producción nacional:

“esta exposición colectiva que se sostiene vigorosamente en medio de tantas obras extranjeras [sic] algunas de las cuales firmadas por viejos artistas más o menos maestros, muestra que la República Argentina posee ya un núcleo de pintores de la mejor ley: artistas de raza que no se dejan intimidar por la dura situación que sus propios compatriotas les crean, en medio de las terribles circunstancias actuales”.

En su lectura del panorama artístico local, está siempre presente el modelo cultural europeo. Se basaba en una idea de progreso para la cual una nación civilizada requería de un arte nacional.²⁰ En este sentido, para Schiaffino estarían dados los tres factores necesarios para la constitución de un sistema artístico consolidado: un grupo de pintores capaces de sostenerse ante la comparación con pintores europeos; “un público numeroso” que habla de la consolidación del gusto; y “las fortunas privadas” que remiten a un incipiente mercado del arte. Se refiere en estos términos: “son condiciones suficientes para que el arte nacional pueda vivir de vida normal y de vida propia.”. Pero, al mismo tiempo denuncia que el estímulo artístico, “que es el gran generador de las producciones del espíritu falta por completo entre nosotros, y la producción artística nacional languidece [...] esterilizada por falta de recursos materiales”. Critica lo que interpreta como falso patriotismo:

“Nuestros gobiernos se suceden sin dejar un solo rastro intelectual, nuestros millonarios se extinguen sin un solo legado con fines tendientes á fomentar el desarrollo del arte y las letras nacionales [para poder] perpetuar en el tiempo y en la historia una sola preocupación verdaderamente patriótica.” Es así como las viejas familias preferían ostentar sus nombres en los letreros de las estaciones de tren, antes que en los frontispicios de museos, galerías o bibliotecas. Schiaffino apuesta con sus palabras a que “cuando llegue el día en que un millonario argentino —uno de tantos patriotas como pululan— funde un premio al *mejor libro nacional* publicado en el año, al *mejor cuadro inspirado en nuestra historia*, a la mejor obra de inspiración

¹⁹. *El Diario*, 30.11.1891.

²⁰. En referencia a la idea de progreso y su vinculación con los salones locales, véase el análisis de María Isabel Baldasarre “Gloria y ocaso de la Exposición Francesa de 1888”. En *Arte y recepción*, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, 1997, pp. 31-38. Acerca de los modelos europeos adoptados por las élites intelectuales, remitirse al trabajo de Ana María Telesca y Laura Malosetti Costa, “El paisaje de la pampa en la crítica de arte de las últimas décadas del siglo XIX”. En *II Jornadas Estudios de Artes Visuales y Música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras. UBA.

argentina, ese día y ese hombre habrán merecido bien de la patria y sólo entonces la nación argentina estará constituida”.²¹

De esta manera, se evidencia el escaso apoyo estatal y se advierte que las artes no estaban al mismo nivel que los ferrocarriles a la hora de otorgar *status* a las familias porteñas adineradas.²²

En este complejo panorama, se discute sobre la existencia de una incipiente escuela nacional. Al respecto, un portavoz de la comunidad española en Buenos Aires afirma que

“Es un absurdo la sola indicación que se le ha escapado á un colega de que con los autores *expositores* empieza á formarse la escuela argentina. Es un deseo muy natural, hijo del entusiasmo por el arte y el patriotismo, deseo que debe aplaudirse y para cuya realización es necesario el esfuerzo de artistas y *amateurs*. [...] En pintura la escuela argentina no puede existir, por ahora, como no existe el teatro nacional”.

Continúa desarrollando una crítica lapidaria de cada uno de los artistas nacionales de la que sólo se salvan Eduardo Schiaffino por su “Margot” y Angel Della Valle, en quien ve “la más legítima esperanza del arte en esta República”.²³

La imagen de Juan Moreira entre amigos y enemigos

Los artículos citados ponen en evidencia algunos de los problemas en la construcción del campo artístico a lo que deben sumarse los conflictos internos dentro del incipiente sistema de relaciones artísticas.

Habiéndose ya cerrado las puertas de la exposición, el 12 de diciembre de 1891 aparece una provocativa nota del crítico “Azul de Prusia”. Bajo este pseudónimo, el periodista y pintor de marinas Eugenio Auzón escribe una crónica de tono irónico en forma de monólogo. Explicita que estratégicamente ha querido ser el último visitante y que habiendo leído todos los diarios con sus opiniones, puede contradecirlas con la propia.

Comienza burlándose de la imagen de Juan Moreira que ha aparecido como “figurita repetida” tanto en el teatro, en la pintura y en el libro. Se jacta de haber sido el único habitante de Buenos Aires que no conoce a ese “compadrón”. “Decir que en esta exposición de obras argentinas no hay ninguna de mis marinas? Esto no puede ser interesante... qué pobreza! Puro Juan Moreira [...] Si yo fuera Jefe de policía no habría de permitir este apoteosis de Moreira.”²⁴

Detrás de su visión negativa del arte argentino se descubre un tópico recurrente en la prensa de aquellos años: la figura de Juan Moreira. Los comentarios sobre la presencia del personaje de Gutiérrez en las diferentes manifestaciones artísticas se vinculan con la discusión en torno a las fuentes de un arte nacional.²⁵ En las críticas a las interpretaciones de Juan Moreira en los cuadros de Mendilaharsu y en el de Della Valle vemos el grado de popularidad del personaje cuya imagen de héroe ya había sido constituida por el público a través de la lectura de los folletines y del teatro. No se aceptaba una interpretación plástica contraria y desconocida para el público. Se halaga su ejecución en ambos casos pero se aduce que en cuanto a la interpretación, “Las cosas populares hay que tomarlas como el público las siente”.²⁶ Aún para los defensores del personaje, las interpretaciones de los tipos dejan mucho que desear porque

²¹. *El Diario*, 30.11.1891.

²². Respecto a la valoración del arte local, esta preferencia por los progresos de la industria en desmedro del interés por la producción artística contra la cual lucha Schiaffino no es nueva y continúa entrado el siglo XX. Al respecto, referirse a Marta Penhos: “Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición de Saint Louis 1904”. En “*Arte y Recepción*” VII *Jornadas de Teoría e Historia del Arte*, CAIA, 1997, pp. 9-19.

²³. *El Correo Español*, 3.12.1891, p. 1 cc. 2y3.

²⁴. *Sud-América*, 12.12.1891.

²⁵. En este punto remitimos nuevamente al trabajo de Ana María Telesca y Laura Malosetti Costa “El paisaje de la pampa en la crítica de arte de las últimas décadas del siglo XIX”.

²⁶. *La Nación*, 30.11.1891.

“la leyenda popular, gran modificadora de *verdades* más o menos históricas, con su flujo de lógica poética, no aceptará nunca un *Juan Moreira* que no sea fisiológicamente el fiel trasunto de su psicología, tan poco complicada, tan simple. Moreira encarna hoy en el pueblo argentino el morisco orgullo de nuestros gauchos, la altivez nativa unida al coraje indomable, condiciones exacerbadas en este caso por la opresión tan humillante como injusta que esa especie de lacayos feudales que se llamaron *autoridades de campaña*, hicieron pesar sobre el paisano.”²⁷

Estos comentarios son sintomáticos del problema del atraso en el campo de la plástica respecto del teatro y la literatura en tanto no se le permite la licencia de modificar los tipos de los personajes ya establecidos en el imaginario popular y constituido por otras producciones estéticas. Y más aún si la figura en cuestión se trataba nada menos que de la imagen estereotípica de Juan Moreira, quien, como señala Adolfo Prieto al referirse a la cultura literaria, fue

“el paradigma de lo que la vertiente del criollismo popular significó como fenómeno de difusión literaria y como fenómeno de plasmación de un sujeto surgido de fuentes literarias. En comparación con esta determinación tumultuosa el espacio de la cultura letrada aparece como replegado en sí mismo, distante preocupado en cultivar las sucesivas variantes del naturalismo de Zola, del modernismo de Darío, o en pulsar las cuerdas de un tímido folklore que gustaba llamarse ‘nativismo’”.

Dentro del “aire de extranjería y cosmopolitismo” que se vivía en Buenos Aires, el criollismo pudo significar para las clases dirigentes “el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero.”²⁸

La Polémica

De este modo simbólico, a partir de la figura de Juan Moreira, se introduce la disparidad de juicios y posicionamientos en pro o en contra de un arte nacional. Eugenio Auzón hace propio el enfrentamiento con los que halagan la producción de los becarios argentinos y los provoca al escribir:

“¿Qué necesidad de ir á estudiar a Europa cuando aquí tenemos el cielo de Nápoles, la luna de todas partes, el sol de Austerlitz y una cordillera que se ríe a carcajadas de los Alpes? Pero que arte nacional ni que berenjenas! es inútil pensar en ello hasta dentro de 200 años y un par de meses”.²⁹

Así comienza la polémica que se desarrollará con sucesivas réplicas escritas en la prensa entre Eugenio Auzón desde *Sud-América* y Eduardo Schiaffino desde *El Diario*. Este último, bajo la firma de sus iniciales “E.S”. reacciona inmediatamente y se torna el portavoz de los intereses por un arte nacional. Denuncia los ataques colectivos a los pintores nacionales de A. Zul de Prusia, sin nombrarlo: “solemos ver y no sin amargura, que hay diarios argentinos que toleran en sus columnas ataques colectivos (á todos los pintores nacionales sin excepción [...]), inspirados abiertamente en las pasiones mas mezquinas”. Habla de los sacrificios de los artistas “en pos de una ambición intelectual” y que a cambio sólo reciben “la indiferencia de un público hasta ahora ineducado” a pesar de haber “sido diplomados en los primeros concursos de Europa.”³⁰

²⁷. *El Diario*, 30.12.1891.

²⁸. **Prieto, Adolfo**. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 18-19.

²⁹. *Sud-América*, 12.12.1891.

³⁰. *El Diario*, 13.12.1891.

Schiaffino manifiesta en sus escritos una doble actitud. Por un lado la defensa incondicional en pos de un arte nacional y por otro el seguir mirando hacia Europa como modelo a seguir y como centro indiscutido de consagración artística. Son justamente estas concepciones las que discute Auzón al postular la inutilidad de los viajes de los artistas nacionales a Europa, revalorizando a los artistas extranjeros que se quedaron y al imponer su mirada particular de Europa como aspiración.

El 15 de diciembre el crítico de *Sud-América* contesta a Schiaffino encabezando sin más sutilezas la nota: *A. Zul de Prusia versus E.S.* Lo nombra “contendiente” y de aquí en más muchas de las palabras utilizadas por ambos pertenecen a un campo semántico de guerra. Se saben enemigos enfrentados en una lucha. Auzón argumenta que los artistas no han respondido a lo que podía esperarse de ellos teniendo a su alrededor todos los elementos capaces de vigorizar su talento y a cuenta del Tesoro Nacional. Declara que Eduardo Schiaffino “se ha propuesto hacer de una cuestión puramente artística una cuestión de personalidades” creyendo que hay ofensa en negar el talento. Y finaliza, “¿Por qué no admitiría que esa ofensa es de las que se lavan con pintura, -con buena pintura?”. Respecto a la existencia de un arte argentino, postula que “*el arte no tiene nacionalidad, sino una patria universal que es el mundo.*”³¹

Luego de tildar su frase de “hueca”, Schiaffino responde agrediendo a Auzón en forma personal, llamándolo despectivamente “extranjero” y reivindicando la producción intelectual de los artistas como importante en la formación de una nación, como lo ha probado ya la historia europea. Una vez más utiliza la imagen de Europa como legitimadora de sus palabras. Enfurece su pluma escribiendo,

“Nunca oímos ni oiremos invocar semejante frase, sino al extranjero emigrado de su patria por incapacidad de combatir lealmente con sus rivales naturales, sus compatriotas, más fuertes que él y mejor armados; vendrá á invocarla á tierra estraña [...] con el propósito deliberado de explotar una sociabilidad en formación”.

Incita a no buscar pseudo-artistas extranjeros.

“Que nuestros hombres de gobierno y nuestros críticos, se preocupen de esta cuestión de importancia vital para el desarrollo de un arte nacional, en vez de mandar buscar á Europa *Tamburinis* cuando aquí tenemos arquitectos, en vez de preferir cualquier pseudo-artista que nos llega con miras comerciales, en vez de hostilizar —como se acaba de hacer— á toda una corporación de artistas nacionales por el grave delito de ser argentinos.”³²

Se hacen cada vez más evidentes las luchas internas entre los artistas nacionales y los extranjeros que permanecen en Buenos Aires. El marinista contesta literalmente a Eduardo Schiaffino que “no es por el ‘delito’ de haber nacido argentinos que se critica los cuadros pintados en Buenos Aires [...] los apellidos [...] demuestran que el que más y el que menos todos, somos hijos de extranjeros”. Sostiene que con su mismo argumento él podría replicar que lo está acusando del “delito de nacer en otra parte” y que en todo caso su “ciudadanía está [...] suficientemente refrendada por veinte y dos años de residencia continua en Buenos Aires”.³³ Perfila su posición, afirmando que

“Además de los jóvenes enviados á Europa para perfeccionar sus conocimientos y que han regresado aquí, Buenos Aires contiene un núcleo

³¹. *Sud-América*, 14.12.1891.

³². *El Diario*, 15.12.1891.

³³. Según el diccionario de Cutolo, Eugenio Maximiliano Auzón nació en Buenos Aires el 1ero de Mayo de 1857; información que no pudimos contrastar con otras fuentes que den cuenta de ello por no hallarse otra referencia al respecto. Cutolo, Vicente. *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino (1750-1930)*, Buenos Aires, De Elche, 1978, Tomo I, p. 26.

regularmente numeroso de pintores y escultores nacidos en suelo extranjero, y de los que me es imposible no ocuparme; aunque más no fuera para indagar si ellos, o alguno de ellos podría reivindicar, en beneficio de la tierra que hospedara, el título de *fundador* de escuela.”

No obstante, cree que para eso falta tiempo y por ahora le preocupa que se diga injustamente que

“los gobiernos argentinos no hacen nada para proteger al Arte y a quienes le cultivan” porque hacen mucho más que los Poderes Públicos de Europa. Y finaliza diciendo que “Veremos haciendo cuentas de lo que ha gastado la Nación en pensiones artísticas, como ha invertido el Estado ingentes sumas, no correspondiendo, de ninguna manera á ese desembolso los resultados obtenidos.”³⁴

Schiaffino arremete: “ningún diario europeo habría permitido (sobre todo a un extranjero) levantar sospecha tan falaz tendiente a herir la honorabilidad personal y profesional de los artistas de su patria”. Plantea el debate con sus oponentes bien definidos: “De un lado están los intereses puramente mercantiles de un grupo extranjero, cuanto se quiere estimable pero que nada puede hacer por el nombre argentino; del otro se hallan los artistas nacionales para quienes es una cuestión de *producción intelectual*”³⁵

A.Zul de Prusia desafía al grupo que él considera que pretende tener la representación del arte pictórico de Buenos Aires a que demuestre con talento lo que se ha puesto en duda. Y reitera lo que está en juego son principios y no personalidades. Acusa a Schiaffino de utilizar el argumento pasado de moda del “extranjerismo”, del odio al extranjero:

“Bien peregrino el argumento de mi contrincante, el que se refiere á la nacionalidad. Está empeñado en llamarme *gringo* ó en motejarme con cualquier calificativo que le sugiera su falta de urbanidad. He objetado sin negar el sitio de mi nacimiento, que me siento vinculado á esta tierra, donde he formado mi hogar, y á la cual he modestamente servido.”³⁶

Al día siguiente continúa con su razonamiento haciendo referencia a críticos europeos que escriben en el extranjero, como son los casos de Albert Wolff³⁷ y de Florentino - crítico de Arte Lírico Francés de origen napolitano- para refutar la afirmación de Schiaffino.

Es interesante llamar la atención sobre la construcción discursiva de los textos de ambos autores, cómo se van citando (fielmente o no) y refutando sus afirmaciones mutuamente para aclarar a los lectores sus argumentaciones. Schiaffino retoma el hilo argumental de anteriores comentarios y puntualiza:

“Vamos á dar ahora algunos datos en contra de su interesada teoría, tan rara como absurda, la cual entraña nada menos que la supresión del sentimiento de nacionalidad argentina, y el reconocimiento á los extranjeros de derechos iguales (por qué no superiores?) al derecho natural de los argentinos á la preferencia oficial del estado en todas las relaciones de labor intelectual y de

³⁴. *Sud-América*, 16.12.1891, p. 1, c. 3.

³⁵. *El Diario*, “El dedo en la llaga”, 17.12.1891.

³⁶. *Sud-América*, 18.12.1891.

³⁷. Albert Wolff, crítico conservador que escribía en *Le Figaro* y nacido en Cologne, era considerado el “cronista parisiense” por excelencia. En mayo de 1883 apareció en Buenos Aires (*El Diario*, 04.04.1883, p. 2, cc. 4 y 5), la noticia del libro que Gustave Toudouze acababa de escribir sobre el crítico: *Historie d'un chroniqueur parisien*, París, Victor Harvard, 1883. El mismo mes se publica una nota de Albert Wolff en *El Diario*, “Cuadros y Coleccionistas”, 21.05.1883, p. 2, c. 5. Respecto a su posicionamiento en la crítica francesa, véase: Oswald, Michael, (ed.). *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, New York, Manchester University Press, 1994, pp. 122-145 y 162-181.

representación nacional, destinadas á redundar en provecho no sólo material sino también y especialmente moral de la entidad que se llama Patria”.

Y denuncia que se le otorgan cargos oficiales a extranjeros en cátedras del Colegio Nacional, desplazando a artistas locales.³⁸

El duelo

El 23 de diciembre se publica en *El Diario* una carta de Schiaffino en la que ruega al director

“haga constar: que si bien ha explicado al público su actitud en la polémica con A. Zul de Prusia, actitud que el señor intentó desnaturalizar, no ha tenido empero ni la más remota intención de darle explicaciones de ningún género a A. Zul de Prusia. Sólo que al ver a éste señor con viarasas de llevar la cuestión al terreno personal tuvo la delicadeza de ponerse a su disposición, por mas que debiera extrañarle tener que habérselas con una máscara”.

El crítico aclara que “la publicación de éstas líneas indujo a Don Eugenio Auzón a enviarme sus padrinos que fueron aceptados”.³⁹

Así fue como esta polémica enfervorizada acerca de pinceles nacionales y extranjeros derivó en un duelo⁴⁰. Como consta en actas, el 23 de diciembre se reunieron los señores Mariano M. Mansilla y Felix Alberto de Zavalía en representación del Sr. Eugenio Auzón y los doctores Aristóbulo del Valle y Pedro O. Luro en representación de Eduardo Schiaffino. Los primeros pidieron explicaciones por los “conceptos injuriosos” del artículo de E.S. del 21 de diciembre “Hechos y no palabras”. A lo que los segundos contestaron que esa publicación había sido motivada por una imputación ofensiva del Sr. Auzón al honor de los artistas argentinos entre los que se encontraba el mismo Eduardo Schiaffino y se rehusaron dar explicaciones. En consecuencia los representantes de Auzón exigieron la “reparación en armas”. Los representantes de Schiaffino aceptaron pero ambos contrincantes reclamaron su calidad de “ofendido”. Debido a esta divergencia acuerdan someterse a la decisión del Sr. Roque Saéiz Peña, al que se le entregan todos los artículos. La resolución de este personaje de la esfera política considera a Eduardo Schiaffino como el ofendido del caso. Argumenta que

“La crítica artística tiene sin duda vasto campo para atacar la obra imperfecta ó la reputación inmerecida; pero cuando llega a la suposición de una impostura que seria desdorosa para el artista y para el caballero se salva el terreno de la crítica para entrar en el de la ofensa personal. La réplica del señor Schiaffino pronunciando la palabra *calumnia* ha sido provocada por la naturaleza del ataque.”

Los representantes del pintor argentino eligen como arma las pistolas pero los de Auzón argumentan que éste tiene una imperfección en la vista que lo pondría en inferioridad de condiciones por lo que proponen la espada o sable de combate. Tal vez el marinista no estaba tan dispuesto a enfrentar la fatalidad de un tiro certero. Aristóbulo del Valle y Luro instan a una vez más a retirar el reto pero los representantes de Auzón, siguiendo sus instrucciones, no acceden a la proposición y tampoco a la propuesta de que los cuatro se convirtieran en un “tribunal de honor” para examinar y decidir si las publicaciones hechas por ambas partes hacían inevitable el lance.

³⁸ *El Diario*, 21.12.1891.

³⁹ Archivo del M.N.B.A. Los subrayados figuran en el original.

⁴⁰ El duelo como forma de finalizar disputas en torno a las más variadas cuestiones (laborales, amorosas, ideológicas, etc.) parece ser elegida habitualmente en las discusiones decimonónicas. Así lo consignan los numerosos avisos de duelos que aparecen en la prensa: *El Argentino*, 07.12.1891, p. 1, c. 7; *El Correo Español*, 25.12.1891, p. 1, c. 3; *El Nacional*, 16.11.1891, p. 1, c. 8; entre otros.

Finalmente el duelo se llevó a cabo el 25 de diciembre en el partido de Morón, asistieron los doctores Güemes y Tello. En el segundo asalto Schiaffino recibió una herida en la mano derecha que lo inhabilitó a seguir en el combate. Los adversarios se reconciliaron en el terreno y retiraron las palabras consideradas ofensivas.⁴¹

Las secuelas

A pesar de que los únicos diarios que dedican espacio a esta discusión son los que representaron estos dos periodistas, el día 23 de diciembre aparece en *El Argentino* una nota dedicada íntegramente a cuestiones relacionadas con teorías estéticas. Dejando de lado el tema del “nacionalismo versus el extranjerismo”, menosprecia el tono de aquellas discusiones y concluye: “Nos permitirán, por lo demás, los artistas que hoy disputan por la prensa, que no descendamos, á rebajar, hasta la groseria del personalismo chavacano, las altas especulaciones del genio.”⁴²

Después del duelo, las repercusiones fueron inmediatas y coinciden en rechazar este tipo de resolución: “Bueno sería que este caso no creara imitadores y que los pintores no se sacasen sangre con los pinceles.”⁴³ En este mismo sentido se pronuncia *El Argentino* en una reseña titulada *Arte a sablazos*:

“Si es así como se espera fomentar el arte aquí, donde tanto se habla de él y tan poco se le conoce; si es así como se pretende provocar la crítica, y si cada polémica artística ha de hermanarse con personalismos incongruentes y resolverse a hachazos...estamos frescos! Habrá arte y crítica artística en Buenos Aires, cuando lluevan uvas.”⁴⁴

No obstante, la supuesta reconciliación en el campo de honor, las cuestiones del debate no tuvieron solución. Evidentemente, 42 años después a Schiaffino no se le había cicatrizado aquella herida abierta al cabo de filosas discusiones. En su libro “La Pintura y la Escultura en la Argentina (1783-1894)”, dedica un capítulo a *La primera exposición colectiva de artistas argentinos, 1891*:

“Estos artistas, que como decimos acaban de regresar de Europa y por primera vez exponen juntos, están muy lejos de pensar que su presencia pueda molestar a un grupo anónimo, que mientras ellos completaban técnicamente sus estudios en las Academias y talleres europeos, parece considerarse dueño del campo, atribuyéndose una actuación artística que nadie sospechaba. De manera que esta pequeña exposición ocasional, hecha con un propósito desinteresado, bien recibido por el público y que acaba de ser aplaudida por la crítica de *La Nación*, es atacada duramente pocos días después por otro diario”.

Tomándose revancha arremete contra los argumentos de su antiguo contrincante, marcando las contradicciones en las que había incurrido. En su relato Schiaffino califica a los participantes de la polémica como “el pintor aficionado colaborador de *Sud-América*” y “el profesional colaborador de *El Diario*”.

El autor de Margot incluye en el apéndice de su libro toda referencia a su persona. Lo curioso es que de las seis partes que componen el apéndice, la mitad aluden a aquel episodio y a su articulista enemigo.⁴⁵

⁴¹. Para éstos y más detalles sobre el lance remitirse a *Sud-América* 26.12.1891.

⁴². *El Argentino*, 23.12.1891, p. 1, c. 4.

⁴³. *El Nacional*, 26.12.1891, p. 1, c. 7.

⁴⁴. *El Argentino*, 26.12.1891, p. 2, c. 3.

⁴⁵. Una incluye el fallo del árbitro Roque Sáenz Peña a su favor (p. 400). Otra, es la favorable y halagadora crítica de Carlos Gutiérrez a la Exposición publicada en *La Nación* (p. 398). Y una última que se refiere a la Exposición De Martino (1899) en la que aparece una mala crítica de su autoría a la obra “El

Opinión Pública y Crítica de Arte

Estos episodios pueden ser entendidos enfocándolos desde la noción de *opinión pública* vinculada al concepto de *esfera pública burguesa*, como lo propone Roger Chartier, al retomarlo de Jürgen Habermas. Esta última, surge de la *esfera pública literaria* en los salones, cafés y los periódicos en el marco de las nuevas formas de sociabilidad intelectual. “Su primera definición es ser el espacio en el que las personas privadas hacen uso público de su razón” como espacio dedicado al ejercicio crítico. En este sentido la comunidad crítica está formada por personas privadas que “dominan el mercado de temas” y universalizan sus pensamientos particulares. Surgen como portavoces de ideas y encarnan la *opinión pública* a través de la comunicación escrita.

En la medida en que la controversia de 1891 utiliza como campo de batalla primero los periódicos —luego será un terreno en Morón— se da la circulación de las reflexiones y discusiones, es decir, se plantea la idea de la “exposición pública de las discrepancias privadas”. Estas voces de hombres ilustrados, que emergen como intérpretes autorizados en tanto críticos, representan al público. La prensa convierte así, la colección de opiniones particulares y formuladas a partir de las lecturas solitarias, en una “entidad conceptual colectiva y anónima”.⁴⁶

El punto es que el papel de la esfera pública en el campo artístico de Buenos Aires reconoce singularidades.⁴⁷ Las críticas de arte dan cuenta de las complejas condiciones del campo artístico porteño en formación durante el período de desarrollo de una cultura visual.

Por otro lado, el análisis de las críticas descubre la necesidad de la profesionalización de la prensa y de la crítica artística que pretende objetivarse, apartándose de la crítica complaciente. En las crónicas derivadas de la exposición de 1891, se discute también sobre la función específica de los críticos de arte y sobre los principios que deben regir sus apreciaciones. Ya hemos hecho referencia a la función pedagógica que asumen. Cabe destacar ahora, la variedad de rumbos que toman los comentarios de los críticos sobre esta exposición. Algunos manifiestan su condición de críticos de arte desarrollando juicios de valor, protagonizando encarnadas discusiones sobre los principios del arte. Otros aparecen como visitantes y cronistas del salón apuntando hacia un sentido descriptivo e inventarial de las obras. Por último, están los que hacen hincapié en el salón como espectáculo y evento social, deteniéndose en los apellidos de las familias que visitan la exposición más que en las obras. Todas ellas nos hablan de la necesidad de discutir sobre el rol del crítico de arte que todavía no está definido pero que algunos, conscientes ya de su función, defienden según distintos criterios y problematizan sobre ella.

El crítico Juan de la Cruz Ferrer sostiene que

“Ni el artista que ha de vencer todas las dificultades para la realización de su obra tiene que luchar tanto como el crítico que sobre su trabajo, tiene cosas más difíciles que vencer. El público, las opiniones formadas, los vínculos de amistad y otra porción de inconvenientes con que tropiezan en su camino”.

Y luego critica a su colega de *El Diario* por no haber abierto juicio sobre la obra de Eduardo Schiaffino y esgrimir que “El carácter de nuestras relaciones así lo exige; nos limitaremos, pues, á indicar sus títulos, dejando á otros la tarea de criticarlas”. Tal vez sin saber

incendio del vapor América”. “Como ésta fuera la única opinión adversa en un clima de alabanzas, este juicio dio lugar a que apareciera en la prensa el joven Martín A. Malharro, secundado por Don Eugenio Auzón, en defensa de Martino, lo que motivó una curiosa controversia”. Concluye descalificando al artista y por ende al juicio crítico de Malharro y Auzón al informar sobre un reclamo judicial de un ignorado ayudante luego de la venta de un cuadro de De Martino a raíz de su fallecimiento. Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933, Cap. XV y Apéndice.

⁴⁶. Chartier, Roger, “Espacio público y opinión pública”. En: *Espacio Público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*, Barcelona, Gedisa, 1995, pp. 33-47.

⁴⁷. Para un análisis de la formación de la esfera pública en Buenos Aires, véase: Sabato, Hilda “Ciudadanía, participación política y la formación de una esfera pública en Buenos Aires, 1850-1880”. En: *Entrepasados. Revista de Historia*, Año IV, N° 6, 1994, pp. 65-86.

que se trataba del mismo Schiaffino, que bajo el pseudónimo de “Observator”, se disculpaba sutilmente de no poder criticar su propia obra, Ferrer profundiza su denuncia escribiendo:

“He aquí como entiende su misión Observator. Nosotros también dejamos a otros la tarea de juzgarlo como crítico y le acompadecemos [sic] por su error. La crítica debe prescindir de amistades y relaciones; el mundo del arte no es el mundo social, ni el hogar doméstico, en los que se debe rendir culto á la amistad y el amor de familia. Dios es Dios [...], el Arte es el Arte y la crítica debe ser crítica.”⁴⁸

Este énfasis en la objetividad, vinculado a una visión positivista de la actividad, se percibe en muchos discursos que rodean la idea de alcanzar la Verdad en el arte. Eugenio Auzón, hace eco de estas ideas con comentarios específicos acerca de la función de la crítica que debe fundarse en la observación objetiva en contraposición a lo subjetivo,

“¿á dónde iríamos a parar si por el hecho de emitir opinion sobre facultades de la inteligencia se debiera sujetar indefectiblemente el criterio á las estrecheces de círculos, á las consideraciones de la amistad, y en general á todas aquellas trabas que impiden que en esta tierra la crítica haya sido hasta ahora lo que debe ser: sincera, razonable, severa [...] basada, en fin, en un espíritu de observación ageno [sic] completamente á esas pasiones que E.S. trae á colación?”⁴⁹

El hecho es que, evidentemente, a pesar de las reflexiones que se pretenden objetivas, esas pasiones no pueden dejarse de lado en este período de formación del sistema artístico.

Arte y moral(ina)

Otra situación clave en el análisis que nos ocupa es un episodio de censura que se produjo durante la exposición. Pasados unos días de la inauguración de la muestra, las señoras del consejo directivo de la SBNSC deciden retirar el cuadro de la artista local Sofía Posadas. Se trataba de un pastel titulado “Idilio” que era un estudio de desnudo de un torso de mujer. La decisión obedece a que lo creen ofensivo a la moral. Antes de que la comisión resolviera si la exclusión del cuadro sería definitiva, la Srta. Posadas retira la obra bajo la promesa de enviar otra. Finalmente, no lo hizo y según consta en la prensa el pastel en cuestión sería expuesto en lo de Bossi. Se publican las cartas expedidas por la comisión de artistas de la exposición, expresando su repudio por la exclusión de la obra y solidarizándose con su colega afectada.⁵⁰ Asimismo, se publica la carta del consejo directivo de la SBNSC, firmada por Angela Arditi Rocha y Adelina Coquet, en la que dejan “constancia que el retiro definitivo de la obra en cuestión ha sido resuelto exclusivamente por su dueña. [Al tener] tantas cosas de que ocuparse en el empeño de llevar á cabo su obra caritativa [...] no estaba dispuesta á entrar en discusiones de arte.”⁵¹

Los que sí entran en discusión son los críticos que plantean una serie de notas, todas ellas reprobando la actitud y estrechez de criterio de las damas. Una vez más, los críticos extienden el tema puntual y debaten sobre las relaciones entre el arte y la moral. Las alusiones y comparaciones con los criterios europeos son nuevamente ineludibles.

“Sostenemos, y no somos los primeros en expresarlo, que en el arte la inmoralidad no existe. Puede haber sublimidad, belleza, fealdad, hasta ridículo, pero no pecado. [...] ¡Habría tenido que ver que un pintor

⁴⁸. *El Correo Español*, 02.12.1891, p. 1, cc. 4 y 5.

⁴⁹. *Sud-América*, 14.12.1891.

⁵⁰. *El Censor*, 05.12.1891, p. 2, cc. 2 y 3.

⁵¹. *La Prensa*, 06.12.1891, p. 6, c. 1.

pubibundo temiendo, atentar á la moral pública, nos hubiera presentado una Eva con enaguas y corset y un Adán con pantalones! [...] ¿Queremos ser más pulcros que lo son y han sido las demás naciones civilizadas?”⁵²

Un crítico de *El Censor* titula una nota “Arte y Moral”, firmándola “Motezuma” [sic], en la que expresa que “La exposición artística, [...] ha puesto de nuevo sobre el tapete el problema de la moralidad en el arte [...]. En cualquier capital de Europa el incidente al que nos referimos hubiera movido á risa.”⁵³ El cronista de *El Correo Español* critica al artículo de su colega porque

“necesitó 123 líneas de menuda letra en su primera plana para no decir nada de lo que su título prometía, ni para formular un argumento sólido y científico contra los desaciertos de la [SBNSC], ni —en suma— establecer las relaciones que han de presidir el enlace de la moral y el arte. [...] Y á final de cuentas, después de este descalabro de un Motezuma, bién pudiera suscribir un Hernán Cortés, pero en cuestiones de arte preferimos oponer á la macana de Motezuma, La péñola de Taine.”⁵⁴

Esta discusión vuelve sobre el tema del carácter científico de la crítica artística; sus sustentos teóricos; la aspiración hacia una especificidad en arte; y su vinculación con la formación y representación de la opinión pública. Respecto a la conciencia de ello, alude este último crítico con el epígrafe de su nota: “¿De cuantos ignorantes se compone un público? Conviene saber que parte alicuota de público corresponde á cada crítico moralista-artístico. —YO.”⁵⁵

En otro sentido, tal vez el carácter censor esgrimido en la muestra, sea dirigido exclusivamente hacia los artistas nacionales ya que como lo referencian algunas críticas, entre las obras de la exposición había otras europeas que deberían haber escandalizado más a la visión estrecha de las damas. Sin embargo, cabe preguntarnos, si lo que en realidad motivó la censura de “Idilio” no fue el hecho de que fuera una mujer la autora del desnudo. El utilizar por el pseudónimo el nombre del héroe de Víctor Hugo, “Gilliat”, no protegió a Sofia Posadas de los prejuicios extra-artísticos de aquellas damas, que por otra parte, sí estaban dispuestas a admirar otros desnudos como lo puntualiza la prensa:

“Y en definitiva, el cuadro rechazado ¿qué pinceladas tiene que afecte la moral? [acaso] no hayan notado otro cuadro de un realismo que inspira muy distinta clase de ideas que el anterior; ‘La Magdalena’ de boulevard que lleva la firma de Feyen Perrin [...] que tiene de todo menos de arrepentida.”⁵⁶

Resultados y derivaciones de la exposición

Volviendo a la exposición, a pesar del éxito de público y su repercusión en la prensa no lo fue en cuanto al movimiento de obras. Tal vez por efectos de la crisis financiera de 1890 o -una vez más- por el escaso interés verdadero en la actividad artística, no se logra ni siquiera vender los números suficientes de la rifa de varias obras que el Sr. José Laureau había traído de Europa y entre las que se encontraba el cuadro de Mariano Benlliuri “Canto de Sirena”. Se justifica el dejar sin efecto la rifa, argumentando que “la crisis porque se atraviesa no ha permitido que pudieran ser colocados los números ni en una tercera parte del valor que representan las obras”⁵⁷

⁵². *El Argentino*, 05.12.1891, p. 1, cc.2 y 3.

⁵³. *El Censor*, 9.12.1891, p. 1, cc.1 y 2.

⁵⁴. *El Correo Español*, “El arte, la moral y la macana de *El Censor*”, 10.12.1891, p. 1, c. 2.

⁵⁵. *Ibidem*.

⁵⁶. *El Nacional*, 05.12.1891, p. 2, c. 2.

⁵⁷. *La Prensa*, 30.12.1891, p. 5, c. 7.

Más allá de los problemas económicos que repercutieron en las ventas artísticas,⁵⁸ esta exposición evidencia un grupo de *amateurs* que acumula un número creciente de obras en sus colecciones a los que les interesa articularse en un circuito de arte y que habla de la formación del gusto artístico hacia finales del siglo XIX.⁵⁹

Por otra parte, esta exposición actúa como el puntapié inicial del proceso de institucionalización que derivará en los salones del Ateneo y luego en la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes. En este sentido y volviendo al inicio del trabajo, la exposición de 1891 no debe sólo considerarse como un mero ensayo de una muestra colectiva de arte nacional. De hecho, como se manifiesta en la prensa, fue durante esta muestra donde se gesta y se experimenta la necesidad de la institucionalización del circuito artístico:

“la atmósfera está hecha. En esta capital existen recursos suficientes para constituir exposiciones artísticas que si bien no tendrán la alta importancia de las de otras ciudades europeas, servirán siempre para mostrar nuestra cultura, la riqueza de las galerías de nuestros coleccionistas, y la evolución del arte nacional. Comprendiéndolo así los jóvenes pintores argentinos que acaban de prestar su concurso á la exposición de cuadros organizada por la comisión de damas en el local de la calle Florida, han ideado abrir salones anuales de pintura y actualmente se ocupan en estudiar esta hermosa iniciativa [...] para emprender estos trabajos se constituirán en comisión Rodríguez Etchart, Ballerini, Mendilaharsu, Della Valle, Correa Morales y algunos otros”.

Se apela a la cooperación de la prensa y de aquellos que se preocupan del Arte Nacional.⁶⁰

Algunas reflexiones finales

Como pudimos comprobar las ideas no son unánimes en este espacio del arte sin límites definidos. Junto con los que descreen y se burlan de lo nacional como Eugenio Auzón -y quienes hacen suyas sus irónicas palabras, al escribir:

“puede completarse la galería nacional con los cuadros siguientes: El Arte, representado por Juan Moreira. La Política, por Don Goyo Soler. La industria, por la Hesperidina Bagley. El periodismo, por la “Vida Social” de *El Diario*. La Vida Social, por el frontón de Uranga y las carreras de Belgrano. La literatura, por el pampeano. La hacienda, por el maestro que aprieta á dos manos al Dr. Balestra. La Medicina, por Mano Santa. Y el Crédito, por un Banco sin crédito ni capital. Y adelante con los faroles”⁶¹

conviven, no sin duelos de por medio, quienes encarnan los intereses nacionales, la lucha por una imagen de la identidad nacional.

No obstante lo cual, respecto a la educación,⁶² al progreso de la industria local y el desarrollo de un arte nacional, toman como modelo obligado a Europa. Paradigma de la civilización del que las élites intelectuales no se pueden desprender ni siquiera cuando pretenden volver sobre sí mismos y enfrentar el nacionalismo versus el cosmopolitismo o extranjerismo. Esta aparente contradicción en la búsqueda de una expresión del arte nacional dentro de una atmósfera europeizante complejiza y devela el carácter singular del proceso de construcción del sistema artístico nacional.

⁵⁸. Al respecto referimos nuevamente al trabajo de Roberto Amigo “El resplandor de la cultura de bazar”.

⁵⁹. Algunos de esos nombres son: Lársen del Castaño, Dr. Aristóbulo Del Valle, Francisco Ayerza, F. Ayarragaray, Méndez de Andrés, Correa Morales, Rodríguez Etchart, Mariano Ortega Morejón, Carlos Vega y Belgrano, Dr. A. D. Carranza y León Gallardo.

⁶⁰. *El Argentino*, 01.12.1891.

⁶¹. *El Correo Español*, 12.12.1891, p. 1, c. 3.

⁶². *El Nacional*, “Educación Nacional”, 19.11.1891, p. 2, c. 2.

Estas líneas no pretenden agotar la riqueza significativa de las críticas que documentan la recepción de la muestra. Sin embargo, es su intensión poner de manifiesto ciertos debates y discusiones que se apartan de la especificidad del arte, descubriendo que aún no se han encontrado los límites del espacio artístico.

El innegable impacto que tuvo la Exposición Artística de 1891, queda expresado, no sólo por la afluencia de público, sino a través de más de sesenta críticas y comentarios periodísticos. Lo dicho basta para preguntarnos sobre el estado del sistema de relaciones del arte de entonces. Un sistema en el que se concibe que lo iniciado en el terreno del arte puede culminar en el campo de honor con dos hombres en armas. Un espacio en el que las críticas pueden derivar en los temas más diversos incluyendo juicios y prejuicios extra-artísticos: los artistas nacionales frente a las escuelas europeas, la profesionalización y función del crítico de arte, la institucionalización del circuito, los códigos permitidos o censurados en la actividad plástica, los prejuicios sexistas y de nacionalidades, la comitencia estatal y privada, las ofensas personales, la designación de cargos públicos, las relaciones con la esfera política, los espacios de consagración, la opinión pública, el modelo europeo y su relación con la identidad nacional. Todas estas problemáticas expresadas por diálogos cruzados en el campo de batalla de la prensa constituyen el discurso del arte en tiempos de formación del campo artístico finisecular.