



Longoni, Ana

Laura Malosetti Costa, Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, 455 páginas.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Longoni, A. (2002). *Laura Malosetti Costa, Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, 455 páginas. Prismas, 6(6), 291-296. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes* <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2779>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Laura Malosetti Costa,

Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX,
Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, 455 páginas

El poder de las imágenes

¿A quién no le resulta familiar “El despertar de la criada” o “Episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires”, “La vuelta del malón” o “Sin pan y sin trabajo”? Esas pinturas de fines del siglo XIX, vistas una y otra vez en el museo o en los libros, pueden llegar a parecer imágenes mudas, que de tan recurrentes desaparecieron de los límites de nuestra curiosidad.

Y sin embargo, contra el anatema que las juzga como poco interesantes, el libro de Laura Malosetti revela en ellas nuevas luces, al reponerles minuciosamente el espesor que alcanzaron en su tiempo y relocalarlas en la trama compleja en la que intervinieron. Justamente *Los primeros modernos* se plantea, como señala la autora, “nuevos interrogantes sobre ciertas tradiciones culturales fuertes, instaladas y cristalizadas como estereotipos. Hurgar en esos lugares comunes, en cosas tan ‘obvias’ como que los grandes cuadros de fines del siglo XIX no merecían más que una displicente adscripción a una estética europea y desactualizada gracias a lo cual quedaron fuera de los programas de estudio del arte argentino con los que me formé”.

No es que estos cuadros no hayan sido inscriptos en el canon del arte argentino. Todo

lo contrario: son de alguna manera, y luego de las pinturas de Prilidiano Pueyrredón, sus pilares constitutivos. Pero contra la lectura formalista, estilística o estrechamente biografista que caracteriza las historias del arte anteriores, la investigación de Malosetti repone otras dimensiones: explora las condiciones de producción, los proyectos creadores individuales y colectivos, las estrategias de circulación, los juicios de la crítica, las circunstancias de la recepción —especializada y masiva—. Y en todos estos planos articula niveles de análisis diversos: las imágenes, los discursos, las prácticas, las estrategias autoconscientes, las regulaciones autónomas del campo, las relaciones del arte con la sociedad y la política.

Incorporando una profusa documentación y desde perspectivas teóricas e historiográficas contemporáneas, la autora apunta a la drástica revisión de los relatos establecidos sobre los inicios de la pintura argentina. Así, sendos capítulos del libro se detienen en pintores como Sívori, Schiaffino o De la Cárcova, quienes “no han merecido hasta ahora ninguna aproximación historiográfica que vincule críticamente sus obras en el complejo panorama de la historia de esas décadas”, esto es, el período que va de la generación del ’80 al Centenario.

Malosetti se arriesga a revisar ciertos lugares comunes al desplazarse de un parámetro reiterado en los relatos del arte argentino: la medición de la sincronía o asincronía entre la evolución del arte local y la escena artística internacional, cuya aplicación conducía a que sólo se encontrara en la producción finisecular “retraso” y “mediocridad”, copias deslucidas y a destiempo de los estilos impuestos en y por los centros del arte mundial.

Contra las lecturas que consideraron *a posteriori* estas obras como “ejemplos tardíos de un lenguaje convencional y académico”, Malosetti recuerda que en su tiempo despertaron encendidos entusiasmos o (adjetivo) rechazos en el público, y postula que aún hoy se sostienen como lo mejor de la producción artística del período: no pueden rescatarse producciones alternativas más modernas o vanguardistas. Ellos fueron, pues, nuestros primeros pintores modernos.

La profesionalización del pintor

La hipótesis que sustenta el libro es que a fines del siglo XIX “ocurre la emergencia, apogeo y crisis de un *proyecto* llevado adelante por una *formación*, y que la existencia de ese proyecto y de esa sociedad de artistas articula y otorga una coherencia que

hasta ahora no ha sido puesta en evidencia, entre aquellas prácticas y las imágenes que crearon esos artistas”.

El esfuerzo de la empresa emprendida por Laura Malosetti en “un campo hasta ahora marginal en el panorama de los estudios culturales del período, el de las artes plásticas”, es en cierta medida análogo y a la vez deudor reconocido de los trabajos pioneros de David Viñas y de Beatriz Sarlo-Carlos Altamirano sobre la constitución del campo literario y el proceso de profesionalización del escritor en la Argentina. A diferencia del escritor, la figura del pintor no contaba con el prestigio de una actividad intelectual, sino que era apenas considerado un oficio en el que la habilidad se demostraba en la copia fiel de la “realidad”.

A mediados de la década de 1870, un núcleo de pintores inventa en nuestro medio “la vida de artista”. Schiaffino, Sívori y otros jóvenes artistas se agruparon en la SEBA (Sociedad Estímulo de Bellas Artes), la primera agrupación independiente de artistas con características modernas, que “llevó a los artistas plásticos a tomar la delantera en términos de profesionalización de sus actividades”. Con un programa explícito, de intervención autoconsciente, no sólo se abocaron a alentar la aparición de las primeras instituciones del campo, que funcionaron como ámbitos de sociabilidad y de legitimación, sino a la intervención pública a través de la difusión de ideas y polémicas en la prensa. También sus obras eran parte de este programa: Schiaffino

escribía que buscaba “defender en mis cuadros los derechos del artista”.

La lectura que propone el libro se instala, entonces, “entre un entramado de relaciones y decisiones colectivas que van produciendo un campo artístico, y la presencia de ciertos artistas y de ciertas obras clave que significaron avances decisivos en la formación y fortalecimiento de esas redes y circuitos”.

Imágenes para civilizar la nación

Dentro de los procesos de construcción de un imaginario nacional, el libro se aboca a la detección de aquellos nudos problemáticos de la cultura del período que posibilitan articular y dar sentido al momento inaugural de la modernidad del arte argentino.

Malosetti explora como punto de partida la ecuación arte y civilización: una nación asentada sólo en la producción vacuna (un destino “bárbaro”) no podía progresar. En el esquema evolucionista que sustentaba el imaginario nacional de la élite ilustrada, un futuro próspero sólo podía nutrirse del desarrollo científico y artístico. Y las bellas artes eran la manifestación más “acabada y perfecta” del progreso de la nación. Pero el ideal de artista no alentaba un ser dócil frente al gusto dominante ni a la opinión pública: era un avanzado, un visionario, un rebelde.

En torno del concepto clave de “civilización”, el libro rastrea tanto las ideas como las representaciones icónicas, y el modo en que fueron leídas por

la crítica y (en la medida en que ello puede reconstruirse) por el público de su tiempo:

Nuestros pintores pretendieron operar activamente con la difusión de sus obras [sobre la esfera de la civilización]. Pretendían “educar el buen gusto”, “inculcar ideales”, “enseñar verdades que dicta el espíritu”, erradicar no sólo la ignorancia y el “mal gusto” de las masas “inertes” y de los nuevos burgueses materialistas sino también los hábitos violentos de un pasado “bárbaro”.

Como volvería a ocurrir –casi un siglo más tarde– en la década de 1960, la élite intelectual sostuvo entonces con rotundo optimismo que Buenos Aires podía llegar a ser la capital futura del arte mundial. Esa ambición definió estrategias y posicionamientos que hoy pueden resultar cargados de ingenua desmesura.

Y también como en la década de 1960, fue evidente la dificultad de los críticos para aproximarse conceptualmente a lo nuevo. Con la excepción del escritor entonces vinculado con el socialismo Roberto J. Payró (y sus textos en defensa de Schiaffino), la incomprensión de la crítica contemporánea frente al proyecto moderno fue por momentos unánime.

Blanes y el éxito de la fiebre

El crítico del diario *La Nación*, cuando describe “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires”, del uruguayo Juan Manuel Blanes, remarca el efecto moralizador de la imagen: “después de haber visto el tan conocido cuadro

[...] adoramos la caridad y aprendemos a honrar el heroísmo”.

El masivo impacto público que produjo el cuadro en 1857 no tiene parangón: durante semanas desfiló una multitud para verlo en el teatro Colón. Este acontecimiento ha sido interpretado como un “ritual fúnebre colectivo” por el historiador del arte Roberto Amigo, quien identifica a los personajes retratados en la escena como dos “héroes masones”. Ello puede explicar —dice la autora— la repercusión que alcanzó la obra entre la élite de poder, en cuya trama operaban las logias secretas, pero no alcanza para entender la “marea hirviente y rumorosa” que colmó el teatro. Las críticas periodísticas dieron cuenta de este éxito masivo haciendo hincapié en aspectos formales de la obra, y señalando el deseo colectivo (de la nación) de poseer el cuadro, que había sido adquirido por el gobierno uruguayo. Pero el dato que definitivamente repone la pintura en su época es la noticia de que el punto de partida de la anécdota es un episodio real ocurrido durante la epidemia, difundido en los diarios y conocido a partir del boca a boca: en un cuarto de la calle Balcarce un sereno había encontrado el cadáver de una mujer de cuyo pecho mamaba un niño.

¿Qué transformaciones opera el artista desde esta noticia escalofriante hasta su presentación en el cuadro? La aguda comparación que propone Malosetti entre la versión definitiva y el boceto de la pintura arroja luz sobre la conversión de “la crudeza y el

morbo de la noticia en un objeto codiciable, apetecible, en un recuerdo ‘civilizado’ de la peste”. Se trata de “un tránsito del *pathos* al *ethos*, de la barbarie a la civilización”.

Entre otros señalamientos, los cambios en el motivo de la madre permiten asomarse a la operación de construcción de sentido que efectúa el artista. “En el cuerpo de la mujer del boceto pueden leerse fácilmente las huellas de la miseria: es un cuerpo ajado por el sufrimiento, avejentado”. En cambio, en la versión final, “Blanes embelleció a la mujer y su niño, los idealizó”. Ella pasa a ser “horriblemente bella”, como refería la prensa: se había transformado en un cuerpo deseable.

De la criada a la patrona

El análisis de la recepción escandalosa de una serie de desnudos femeninos poco convencionales para su tiempo, enviados por Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino desde París a Buenos Aires en la década de 1880, le permite a la autora leer ese gesto como *radicalmente moderno* dentro del proyecto compartido por ambos de conformar un “arte nacional”.

En particular, “*Le lever de la bonne*” (“El despertar de la criada”), la obra con la que Sívori debutó en el Salón de París de 1887, logró despertar airadas repercusiones tanto en París como en Buenos Aires, adonde fue enviada más tarde. No molestaba su ejecución, que se consideraba correcta e incluso prometedor (“esto no impide que el cuadro de Sívori esté bien, pero muy bien pintado”, escribía por ejemplo

el crítico de *El Censor*), sino el exacerbado naturalismo de su tema: una criada completamente desnuda colocándose una media. La representación de su cuerpo no estilizaba su silueta, sino que mostraba crudamente su pose, su desaliño, las marcas físicas de su condición (“el tema es injustificadamente grosero y el personaje demasiado sucio”, sigue el artículo ya citado). Y Malosetti sugiere: “Percibimos una regla no escrita en el Salón que Sívori contrariaba: las mujeres pobres, las criadas, se representan vestidas”. Incluso el mismo artículo de *El Censor* se cierra recomendando que el artista se dedique de allí en más a pintar el despertar ¡de la patrona!

El cuadro de Sívori resultaba, para el gusto burgués, un cuadro “antierótico”, inaceptable no sólo por la inexistente tradición de desnudo sino fundamentalmente por el excéntrico gesto de elegir mostrar sin ropas ni afeites a una mujer de “clase baja”.

Artes plásticas e izquierdas

En 1894, Ernesto de la Cárcova presenta en la exposición del Ateneo (dirigida por Schiaffino) su cuadro “Sin pan y sin trabajo”. Ambos artistas, junto a Payró, que desde las páginas de *La Nación* saludó efusivamente la obra, integraban el recientemente fundado Centro Socialista Obrero, una de las primeras agrupaciones socialistas de la Argentina, que orientaba el médico Juan B. Justo. Si hoy la dimensión política del cuadro aparece como evidente,

Malosetti saca a la luz que la primera recepción local hizo hincapié en rasgos de la pincelada y el color que la convertían en una “gran obra de arte”, y que desplazaban o inadvertían su carga política. En cambio, diez años más tarde, cuando el cuadro es parte del envío argentino a la Exposición Universal de Saint Louis (Estados Unidos), no sólo recibió el Gran Premio, sino que fue interpretado por la crítica y apropiado por la audiencia en términos ciertamente políticos.

La imagen del grupo familiar pauperizado, el hombre impotente y crispado, la mujer demacrada y sin fuerzas para alimentar al párvulo, deja entonces de entenderse como una más de las infinitas imágenes naturalistas de la pobreza urbana que se produjeron a fines del siglo XIX, para pasar a ser leída como una imagen simbólica, claramente vinculada con las luchas de la clase obrera.

Por cierto, los dos momentos analizados en la recepción del cuadro presentan entornos bien distintos: si en el Buenos Aires de 1894 era todavía incipiente la acción obrera (la fundación del Partido Socialista argentino tendrá lugar dos años después), Saint Louis en 1904 era una industrializada ciudad con una pujante tradición sindical.

Malosetti deja señalado un aspecto complejo de los cruces entre arte y política que merece ser retomado. Un artículo anónimo aparecido en *La Vanguardia*, y que ella atribuye con seguridad a Juan B. Justo, se distancia con mordacidad de la obra, tanto por las

implicaciones del ámbito adonde se exhibía, como por el público de “buen tono” que allí podía apreciarla, y fundamentalmente por el medio expresivo elegido (la pintura al óleo). “Para *La Vanguardia* el arte era asunto de ricos ociosos, quienes no sólo explotaban a los obreros sino que también se daban el lujo de conmovirse frente a sus desdichas”.

Justamente, la prevención sobre “la pertinencia de pretender difundir las ideas socialistas con una ‘obra de arte’” es una discusión que atravesará, a lo largo de todo el siglo siguiente, a los artistas vinculados con las izquierdas. Explorarán distintas resoluciones de esa tensión: si algunos tenderán a disociar la militancia política de la actividad artística, muchos otros pretenderán que sus producciones intervengan como herramientas concretas en la lucha política o social; y deberán lidiar con los mandatos explícitos o implícitos de las organizaciones políticas.

Estos cruces y opciones dan lugar a una trama común de producción, circulación y recepción de obras, un terreno de tensiones, conflictos y afinidades, polémicas públicas y adhesiones secretas. Reconstruir los momentos más sobresalientes de los vínculos entre artes plásticas e izquierdas en la Argentina es una empresa compleja y en su mayor parte pendiente. Y si bien indudablemente no es éste el eje de *Los primeros modernos*, aparece en ciertos momentos como una dimensión contemplada. Es de hacer notar que De la Cárcova es el principal ilustrador del periódico socialista *La*

Vanguardia en sus primeros años: ¿podría aventurarse que el mandato de Justo operó efectivamente sobre la producción del artista, y lo llevó a optar por desplegar su crítica social en el formato de la ilustración inserta en publicaciones políticas masivas, mientras sus pinturas se mantenían desde entonces al margen de esa línea temática?

Lo cierto es que todavía hoy “Sin pan y sin trabajo” sigue concitando fuertes resonancias políticas: durante el año 2001 esa obra fue el disparador de la intervención del joven artista Jorge Pérez, que reproduce el cuadro de De la Cárcova en una pancarta negra y blanca que lleva a diferentes concentraciones y piquetes, y luego organiza la visita de un grupo de piqueteros al Museo Nacional de Bellas Artes para registrar en video sus observaciones y comportamientos (rituales) frente al cuadro.

Por otra parte, el libro de Malosetti deja entrever otra paradoja cuando señala la compleja y por momentos ambigua posición de Schiaffino: si por un lado es tanto director del Museo Nacional de Bellas Artes era considerado la voz cantante del Estado argentino en materia de arte, “la suma del poder estético”, al mismo tiempo colaboraba junto con su amigo Rubén Darío en *El Sol*, publicación dirigida por el escritor anarquista Alberto Ghirardo. O cuando señala que al volver Martín Malharro de Europa, acompaña su primera exposición con un discurso de fuerte tono revolucionario, y sin embargo obtiene un buen éxito en las ventas. ¿La

explicación de esta paradoja radicaré en que –como señala Viñas– todavía a fines del siglo XIX los gestos radicales socialistas y anarquistas podían ser tolerados en los jóvenes intelectuales y artistas, mientras esas ideologías no llegaron a marcar su presencia en la calle.

Por último, si la oposición entre vanguardistas en el arte y vanguardistas en la política ya se mostró insuficiente para pensar los años 1920-1930, ya a fines del siglo XIX puede rastrearse –como insinúa Malosetti– en los planteos de los artistas e intelectuales anarquistas la defensa a ultranza de la modernidad en las letras y las artes visuales.

“Periféricos cosmopolitas”

La puesta en evidencia (en sus obras, sus intervenciones y sus textos) de la conciencia de Schiaffino del “carácter periférico en el que pretendía desenvolverse como artista” permite revisar y complejizar la relación de estos artistas argentinos con Europa y los Estados Unidos. Las críticas que escribe Schiaffino acerca de la Exposición de Arte Italiano Contemporáneo en Turín (1884) permiten inferir no sólo un público lector sumamente informado de los pormenores acaecidos en el arte europeo, sino además la mirada impertinente de un joven periférico que critica la calidad de la selección.

El interés en inscribir las obras analizadas en “sus condiciones históricamente descriptibles”, como propone Svetlana Alpers, cobra aquí un sesgo particular al encarar el estudio de obras creadas en la

periferia, al ubicarse en una perspectiva que considera las relaciones entre centro-periferia no en términos de difusión sino de conflicto.

Podríamos aquí transponer la observación de Raymond Williams en *La política del modernismo*, acerca de cómo la condición de emigrados de buena parte de los integrantes de los movimientos de vanguardia es explicativa del carácter extrañado, “enajenado” de sus percepciones y su trabajo distanciado con el lenguaje y las formas.

La cuestión del viaje, del desplazamiento (del artista, de la obra) no puede pensarse de ninguna manera en forma unidireccional (el artista argentino que se forma en París y regresa a su patria a reproducir lo aprendido). Aparecen más bien múltiples viajes, idas y vueltas (desde París a Buenos Aires, o desde aquí hacia Chicago, etc.) que permiten considerar la recepción distinta de las mismas obras en otros contextos: “un permanente juego de miradas desde y hacia fuera”.

Inflexión

Para cerrar esta lectura, quisiera enmarcar este valioso libro en su contexto.

En los últimos años cobraron estado público (a través de la defensa de tesis, la publicación de libros o la curaduría de exposiciones) algunas investigaciones históricas rigurosas y de largo aliento sobre el arte argentino, que por sus recorridos similares, preocupaciones compartidas y referencias

teóricas comunes, podrían inscribirse en la sugerencia de Gonzalo Aguilar –en un artículo publicado en esta misma revista¹ de que estamos ante “una inflexión en la crítica [cultural] argentina”.

Un salto cualitativo respecto de buena parte de la historiografía de arte argentino anterior es el trabajo de documentación exhaustivo, la consulta de archivos de instituciones públicas y privadas, en el país y en el exterior. Muchas veces, en las notas al pie del libro de Malosetti, aparecen los rastros de los límites en esas búsquedas, límites que evidencian las dificultades para la reconstrucción de la historia en la Argentina: obras robadas o extraviadas, archivos destruidos o inaccesibles. Como el sendero de migas de pan que señalaba en el bosque el rastro a seguir por Pulgarcito, esas materialidades perdidas dejaron vacíos que ni siquiera la persistente insistencia del investigador puede subsanar.

Malosetti recurre a herramientas conceptuales provenientes de un vasto marco que va desde los “modos de ver” del crítico y escritor inglés John Berger, pasa por los infaltables R. Williams y P. Bourdieu, incluye a T. Clark, Th. Crow, E. Said, R. Rydell, y las consideraciones acerca del estilo del historiador del arte polaco Jan Bialostocki. De este último proviene la noción

¹ “La presencia de una nueva voz”, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, No. 5, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2001.

“temas de encuadre”: las configuraciones iconográficas que tipifican o gravitan en la recepción de una nueva imagen. Por ejemplo, la escena del rapto o la escena de la mujer prisionera, sometida a los designios del hombre en los cuadros que abordan la cuestión de la cautiva blanca en manos de los malones indios.

Un esfuerzo que redundaría en leer las obras de arte no sólo

como repertorio de recursos formales sino fundamentalmente como intervenciones complejas, como artefactos culturales que delinean estrategias: entenderlas como “gestos deliberados que resultan de una toma de posición respecto de las problemáticas del arte, la política y la sociedad en el medio al que pertenecían y que constituía su permanente punto

de referencia”. Pero, además, considerar las persistencias actuales y los poderes concentrados en ciertas imágenes que, según la noción del historiador Pierre Nora, “se convirtieron en lugares para la memoria colectiva”.

Ana Longoni
UBA / CeDInCI