

Cuadros de viaje

Artistas argentinos en Europa
y Estados Unidos (1880-1910)

Selección y prólogo de Laura Malosetti Costa



Ernesto de la Cárcova - Pío Collivadino

Fernando Fader - Martín Malharro

Graciano Mendilaharsu - Lola Mora

José León Pagano - Eduardo Schiaffino

Eduardo Sívori - Rogelio Yrurtia



1934 - 2009

**ERNESTO DE LA CÁRCOVA - PÍO
COLLIVADINO - FERNANDO FADER -
MARTÍN MALHARRO - GRACIANO
MENDILAHARZU - LOLA MORAJOSÉ
LEÓN PAGANO - EDUARDO
SCHIAFFINO - EDUARDO SÍVORI -
ROGELIO YRURTIA**

CUADROS DE VIAJE

Artistas argentinos en Europa y Estados
Unidos (1880-1910)

Selección y prólogo de Laura Malosetti Costa



Cuadros de viaje presenta una selección de escritos que recrean los viajes de los artistas plásticos argentinos a Europa y Estados Unidos entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando todavía era preciso viajar para ver con los propios ojos los cuadros más importantes de la historia o las últimas novedades. De esa experiencia dan cuenta crónicas, cartas personales y memorias de los propios artistas, así como artículos periodísticos, críticas de arte y entrevistas firmadas por figuras a veces tan prestigiosas como Rubén Darío o Leopoldo Lugones.

Un artista moderno como Sívori en París o una transgresora como Lola Mora en Roma hacen del viaje un verdadero camino de iniciación en el arte. Lo mismo se advierte en las observaciones de Fernando Fader sobre Alemania o en las agudas crónicas periodísticas de Eduardo Schiaffino sobre Estados Unidos. Debido a eso, muchos de estos escritos combinan la descripción de museos y talleres, el retrato de costumbres y las escenas de la vida en la bohemia, incluso cuando tratan de viajes tan diferentes como el de Malharro o el de Mendilaharsu. Por eso también, expresan la tensión entre los deseos y las desilusiones de los jóvenes artistas, según se observa en los testimonios de Yrurtia o de Pagano. Además, las reseñas de

algunos trabajos presentados en el exterior, como los de Pío Collivadino o De la Cárcova, plantean interrogantes sobre el arte nacional y su relación con las metrópolis que no han perdido actualidad.

En *Cuadros de viaje*, Laura Malosetti Costa ha reunido textos dispersos en publicaciones periódicas, en archivos personales o en libros de escasa circulación, que acompaña con imágenes alusivas. A través de ellos, es posible reconstruir, como lo hicieron los lectores contemporáneos, la mirada que los artistas argentinos posaron sobre el mundo, cuando ellos y sus obras, como destaca Malosetti en el prólogo, “se transformaron en una ocasión para opinar y educar el gusto artístico de un público nuevo en esas cuestiones, orientándolo hacia una concepción a la vez moderna y nacional del arte”.

COLECCIÓN TIERRA FIRME

¿Cómo ve un viajero el mundo? ¿Qué itinerarios puede o elige realizar? ¿Cómo cuenta su experiencia? Esta serie presenta un conjunto de relatos de viaje escritos por diversas figuras de la escena política y cultural desde el siglo XIX hasta la actualidad. Entre ellos hay viajes de iniciación, de aventura, de estudio; hay viajes hechos por encargo, por placer, por turismo, y hay también exilios o largas residencias en el exterior. Sus protagonistas han narrado su experiencia a través de crónicas periodísticas, de memorias, de cartas, de libros de viaje o de ensayos, en los que, además de describir, informar y contar anécdotas, expresaron afinidades y rechazos. Esa multiplicidad de miradas y registros provocados por el viaje y el conocimiento de otros lugares, otras lenguas y otros pueblos no solo estimula el juego de la imaginación, sino que invita a reflexionar sobre la propia cultura y sus modos de vincularse con lo diferente.

Coordinación de la Serie viajeros

ALEJANDRA LAERA

Índice

Cubierta

Portada

Sobre este libro

Colección Tierra firme

Artistas viajeros en la belle époque. Laura Malosetti

Costa

Graciano Mendilaharsu

Eduardo Sívori

Eduardo Schiaffino

Ernesto de la Cárcova

Martín A. Malharro

Pío Collivadino

Lola Mora

Fernando Fader

Rogelio Yrurtia

José León Pagano

Artistas argentinos en el Salón de París

Créditos

ARTISTAS VIAJEROS EN LA *BELLE ÉPOQUE*

Laura Malosetti Costa

Los viajes y las imágenes

¿Cuántas oportunidades tenía un ciudadano de Buenos Aires de ver obras de arte en 1880? Muy pocas. Apenas algunas vidrieras de pinturerías y almacenes de ultramarinos en la calle Florida exhibían de vez en cuando un cuadro o una escultura, y algún librero ponía a la venta uno o dos álbumes de estampas. No había museo de arte en la ciudad, ni galerías o espacios de exhibición, más allá de algunas salas de “vistas ópticas” y “dioramas” que atraían al público cada vez que se instalaban con sus espectáculos ilusionistas.

Todavía no circulaba la imagen impresa en diarios o revistas como lo haría un poco más adelante, con el perfeccionamiento de nuevos métodos de reproducción mecánica. Hoy resulta casi inimaginable una presencia tan exigua de la imagen en la cultura visual de la ciudad. Quizás por esa razón, tal vez porque la pintura y la escultura tal como se cultivaban en Europa eran tan atractivas como lejanas, fueron muy comunes las

descripciones de cuadros, museos, exposiciones, vidas de artistas y palacios de ultramar en los diarios de Buenos Aires. Se *supo* de cuadros, artistas, escuelas; se citaron nombres famosos como Leonardo, Miguel Ángel o Rafael, aun cuando la mayoría de los lectores jamás había visto una imagen de ellos. Pero también circularon noticias e ideas sobre el arte moderno. En 1881, por ejemplo, mientras que en París Alfred Sensier publicaba la primera biografía de Jean-François Millet presentándolo como un mártir laico de la modernidad artística, los lectores de periódicos de Buenos Aires pudieron conmoverse con detalles dramáticos de su muerte en la miseria y el precio exorbitante que alcanzaban sus cuadros. Y unos años más tarde los artistas argentinos que viajaron a París lo tomaban como modelo de vida y de arte, mientras los diarios de Buenos Aires seguían paso a paso los detalles del remate en el que un millonario estadounidense le había arrebatado a Francia el *Angelus*, un cuadro que, seguramente, la gran mayoría de los porteños no había visto nunca, ni siquiera en un grabado.

En su primera carta desde París, publicada en *El Diario* de Buenos Aires en 1884, Eduardo Schiaffino escribía: “Al atravesar esta ciudad no he hecho más que confirmar plenamente las ideas que traía sobre el arte moderno”. Constantemente aparece en sus crónicas -y, en general, en los textos de los artistas viajeros- la confrontación de lo visto y lo vivido con las ideas e imágenes mentales previas al viaje. Por lo general, los artistas fueron a Europa

sabiendo de antemano lo que querían encontrar. Pero también viajaron transformados por la experiencia y sus expectativas desbordadas. Sus proyectos cambiaron de rumbo y muchas veces volvieron con un bagaje de ideas y preferencias estéticas muy diferentes de aquellas que tenían al partir. El impacto que provocaba París, sobre todo, aparece a lo largo de todos los relatos de viaje y testimonios de los artistas, como un acontecimiento decisivo en sus vidas, tanto para los que fueron allí a instalarse como para los que la visitaron fugazmente. Pío Collivadino, por ejemplo, luego de casi diez años de vivir y estudiar en Roma, viajó a París para visitar la Exposición Universal de 1900 junto a sus camaradas Rogelio Yrurtia, Martín Malharro y Faustino Brughetti, y registró ese momento en sus apuntes autobiográficos como un cambio radical de rumbo: decidió abandonar *Caín*, la pintura de asunto académico en que estaba trabajando, porque descubrió que “los Caínes y afines habían desaparecido”. Por eso, agregó, “a mi regreso a Roma maté a Caín, de modo que vengué la muerte de Abel”.

El viaje de los artistas

Aun cuando a lo largo de la década del ochenta Buenos Aires se transformó y se enriqueció a un ritmo febril y rápidamente comenzaron a montarse exposiciones y las obras de arte europeo circularon en remates y colecciones

privadas, no fueron muchos los jóvenes que pretendieron dedicarse a la actividad artística. Recién se estrenaban nuevos ocios y hábitos culturales urbanos en una sociedad que había vivido un largo período de inestabilidad y se volcaba de lleno a la actividad comercial. Para esos aspirantes a pintores, dibujantes y escultores, por otra parte, el viaje a Europa era un camino inexorable a pesar de que en 1878 la recién fundada Sociedad Estímulo de Bellas Artes había abierto una academia.

Ellos, los jóvenes artistas argentinos que viajaron a Europa, fueron directa o indirectamente intermediarios entre el público porteño y aquella cultura de la que tanto se había hablado y leído de manera asistemática y mediante apropiaciones poco reflexivas. Los nuevos ricos porteños se dejaban seducir fácilmente por un mercado internacional de pinturas y esculturas de pequeñas dimensiones, no siempre de buena calidad y muchas veces hechas especialmente *pour l'exportation*. Y los textos de y sobre los artistas que viajaban a Europa, o sobre los cuadros que ellos mismos enviaban, se transformaron en una ocasión para opinar y -en sus propias palabras- educar el gusto artístico de un público nuevo en esas cuestiones, orientándolo hacia una concepción a la vez moderna y nacional del arte.

En ocasiones fueron los mismos artistas quienes escribieron sobre sus experiencias en las grandes capitales del arte europeo. Otras veces, cronistas y escritores enviaron a los diarios de Buenos Aires los relatos de sus

experiencias en las academias y los talleres, en los barrios bohemios de París, Roma o Venecia. Pero en general, los viajes de artistas tuvieron un carácter muy diferente al de los viajes estéticos de los miembros de las elites opulentas en esa misma época, llamados *grand tours*, en comparación con los viajes educativos de la nobleza y los príncipes en el siglo XVIII.

Esos paseos ostentosos de sudamericanos ricos y poco refinados, que hicieron famosos a los argentinos en París como *rastaquouères* (“rasca-cueros” o “curtidores de cueros”), aparecen muchas veces en estos textos y relatos como la contracara exacta de la sufrida vida europea de los artistas locales, aunque no siempre fuera así. De hecho, resultaba raro que los descendientes varones de las familias más ricas e influyentes decidieran dedicarse al arte. Ellos eran, a lo sumo, consumidores, coleccionistas y *dilettantes* notorios. Y si bien no eran pocas las señoritas de las clases acomodadas que estudiaban pintura y dibujo, bordado o incluso escultura, raramente lograban reconocimiento como artistas o un lugar de prestigio profesional.

Quienes viajaban a estudiar, becados o no, y trascendían a su regreso como pintores o escultores nacionales eran, casi siempre, hijos de familias de inmigrantes más o menos prósperas. Por otra parte, esos periplos europeos rara vez eran solventados exclusivamente por las familias o el trabajo propio, como ocurrió en los casos de Eduardo Sívori y Martín Malharro. El viaje de estudios de un artista

requería en general algún tipo de beca o subsidio, ya que era necesariamente largo, de varios años, e implicaba la asistencia a academias y talleres libres. En este sentido, varios observadores agudos, como Rubén Darío y Eduardo Schiaffino, comentaron de manera lúcida e intencionada la diferencia radical que existía entre la situación de los americanos del norte y los del sur respecto del aprendizaje artístico en Europa: mientras el Estado y los ricos mecenas neoyorquinos sostenían el viaje de miles de estudiantes estadounidenses por año, los latinoamericanos se contaban con los dedos de una mano, y con frecuencia se veían abandonados a su suerte cuando inesperadamente se suspendían sus magros subsidios. Esta situación, tantas veces observada por viajeros atentos, llevó a Rubén Darío a escribir, a propósito de la ausencia de artistas latinoamericanos en el Salón de 1904, que “sucede esta inaudita cosa que nunca me cansaré de repetir: nosotros, los que nos regodeamos de latinidad y de la Loba y de la herencia griega, nos preocupamos malhadadamente de nuestros artistas, y los yanquis, los de Porcópolis, los prácticos, los trusters, los bárbaros, protegen, ayudan prácticamente a sus artistas”.

Hubo sin embargo algunos artistas, hijos de familias de trabajadores inmigrantes, que se matuvieron largos años gracias a sus conocimientos previos en las artes gráficas, el diseño ornamental, etc. Es el caso de Martín Malharro y, hasta cierto punto, de Pío Collivadino, quien tras algunos

años de recibir la ayuda de su familia obtuvo una beca del Gobierno.

Hasta 1897, año en que se formó una comisión que organizaba concursos públicos y asignaba regularmente un programa de becas oficiales, los subsidios y las becas de viaje fueron objeto de arduas discusiones parlamentarias, que alcanzaron a veces estado público a través de la prensa, con expresiones fuertes e incluso violentas.

El arte europeo como cuestión nacional

“Buenos Aires es un gran cuerpo sin alma. Su progreso es palpable pero casi puramente material”, escribió Eduardo Schiaffino al comienzo de una larga serie de artículos que publicó en *El Diario* en los últimos meses de 1883 para reclamar un mayor impulso a la actividad artística. En esos “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires”, en los que su intención declarada fue poner de manifiesto la falta de protección por parte del Estado argentino para el desarrollo artístico, el joven artista sostenía: “El arte es la última palabra en la civilización de los pueblos; complementa, por tanto, el progreso material de las naciones”. Esta frase condensa la idea que alimentó las expectativas de la mayoría de aquellos jóvenes que atravesaron el océano con la idea de volver transformados en artistas *nacionales*.

En este sentido, debe tenerse en cuenta que algunos actores de la escena política comenzaron por entonces a vislumbrar la importancia estratégica de la formación de artistas y artesanos capaces, tanto para la creación de un imaginario nacional (con la representación de los héroes y acontecimientos sobre los que se fundaba la idea de nación) como para el impulso industrial creativo y moderno. No eran ideas del todo nuevas: tanto Manuel Belgrano como Bernardino Rivadavia, y luego Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento, habían planeado abrir academias de arte, habían becado a algunos jóvenes para formarlos como artistas en Europa y tomaron iniciativas (pocas) para propiciar el desarrollo de las artes. Pero la actividad artística tomó impulso recién en las décadas finales del siglo, cuando se consolidaba un proyecto de nación y la Argentina comenzaba a sufrir la dramática transformación que ha sido tantas veces descripta (enriquecimiento vertiginoso, afluencia de inmensos contingentes de inmigrantes, nuevos hábitos y lujos burgueses). Esto ocurrió primero en Buenos Aires, un poco más tarde en Córdoba y -aunque en menor medida- en algunos otros centros urbanos.

El arte europeo fue el modelo indiscutido, y el viaje de estudios, un camino imprescindible. En este proceso, Eduardo Schiaffino es una figura insoslayable. Una vez que obtuvo la beca para viajar a Europa en 1884, escribió durante más de dos años una serie ininterrumpida de crónicas para *El Diario* y, desde 1886, para el *Sud América*,

en las que fue haciendo públicas sus reflexiones, sus demandas al Estado y sus observaciones a lo largo de sus años en Europa. En esa correspondencia, que hasta ahora no ha sido recopilada, se despliega su pensamiento: radical, moderno y de indiscutible vocación política. Un pensamiento que lo llevó a lograr la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes, a organizar los primeros salones de arte en la ciudad y a jugar un papel clave en el impulso del arte nacional en los años finales del siglo XIX y los primeros del XX. Pero además, en esas crónicas y relatos aparece una imagen mucho menos acartonada del personaje: la de un joven de 26 años, inteligente y desprejuiciado, que es capaz de narrar con ironía sus impresiones de la belleza vetusta de Venecia, criticar con dureza el estilo de grandes artistas consagrados como Ingres o Delaroche, hablar de las bromas y burlas de los estudiantes de la Academia frente a un cadáver despellejado en la sala de anatomía o contar las vicisitudes de los que posaban desnudos para los artistas en los talleres libres de París.

¿Francia o Italia?

A lo largo de todos los relatos, crónicas de artistas y críticas de cuadros argentinos en Europa o exhibidos al regreso, aparece constantemente lo que podría pensarse como una tensión entre tres polos: Italia, Francia y la

Argentina. O más bien: los centros artísticos italianos (en especial Roma, Florencia, Venecia), París y Buenos Aires. Desde los tempranos años ochenta del siglo XIX hasta por lo menos 1910, se siguió discutiendo si era mejor viajar a Italia o a París, si era posible encontrar los caracteres de un arte nacional distinto del que se cultivaba allí, si Italia era todavía el lugar donde aprender el arte de Leonardo y Miguel Ángel o si había que seguir la antorcha de la modernidad que alumbraba en París. No se concebía un arte nacional que no tuviera el aprendizaje europeo como punto de partida, pero la distancia permitió actitudes críticas, como las de Malharro o Fader, que al regreso se dedicaron a teorizar y a buscar en el paisaje nacional una independencia artística respecto de los modelos heredados.

La cuestión fue pensada de muchas maneras. La ausencia de tradiciones longevas llegó incluso a considerarse una ventaja para las sociedades jóvenes, que intuían (con un pensamiento evolucionista derivado de la filosofía de Hipólito Taine) su protagonismo en el arte del futuro. Pero conviene poner en contexto estas observaciones. En el marco de una tendencia general a la europeización de la vida urbana en distintos puntos del planeta, y en particular en América (tanto la del norte como la del sur), en el último tramo del siglo XIX el arte fue igualmente considerado el punto más alto de la civilización, y ésta a su vez fue entendida en forma inequívoca como la cultura de los grandes centros europeos de referencia: las ciudades italianas que habían sido la cuna del arte -Florencia,

Venecia, Roma-, pero sobre todo París, la gran capital de la modernidad europea. Y fueron los mismos artistas, al regreso de sus largas estadias en los talleres europeos, quienes comenzaron a plantearse como meta la búsqueda de rasgos distintivos que identificaran su arte como *nacional*.

Esta dimensión pública de las ideas sobre el arte y su lugar en la sociedad tornaron visibles los periplos de la carrera de los artistas en la prensa de la época. Se discutieron las ventajas de uno u otro destino para los viajes de estudios; se hicieron reclamos a los gobernantes y, aunque se ponderaron sus avances, muchas veces se los criticó con dureza, llegando a sostener que “el Gobierno tiraba la plata a la calle” becando a determinados artistas. Éstos, a su vez, becados o no por el Estado, sintieron la necesidad y la obligación de dar cuenta de sus logros, de enviar cuadros desde Europa, de participar en exposiciones, de defenderse o promocionarse con vistas al regreso -que en algunos casos fue triunfal, y en muchos otros, decepcionante-. Los textos que escribieron los propios artistas -cuando lo hicieron- estuvieron siempre inscriptos en esta encrucijada pública, oscilando entre la intencionalidad política y la justificación de sus propias decisiones, entre la apología o una manifiesta intención didáctica e incluso moralizante.

El objeto de los viajes no fue sólo el aprendizaje. Las expectativas que acompañaron a los jóvenes que iban a Europa para formarse como artistas implicaban la

conquista de algunos triunfos que “comprobaran” al regreso la dimensión de su valor. El Salón de los Artistas Franceses, la Exposición Internacional de Venecia y, en general, las exposiciones internacionales de arte e industria que se multiplicaron en la segunda mitad del XIX fueron la arena en la que los artistas debían probar que el dinero y el esfuerzo habían sido bien empleados, que las expectativas puestas en ellos habían sido justificadas y que merecían ser considerados pintores y escultores *nacionales*.

La satisfacción de esas expectativas se midió en medallas y premios. Por esa misma razón, habitualmente los artistas difundían en los diarios de Buenos Aires las reseñas y críticas que sus obras recibían al ser exhibidas en los salones y en las exposiciones, que operaban como una vidriera mundial para el arte.

Pero sobre todo viajaron las obras -los cuadros y esculturas-, verdaderas protagonistas de estos desplazamientos que funcionaban a la vez como vías de la modernización cultural de la sociedad (y no sólo de los artistas) y como piezas de una identidad de nación que ineludiblemente se construía al modo de un juego de espejos en el mapa internacional.

En su conjunto, las crónicas, los recuerdos, las críticas y polémicas publicados en la prensa de la época permiten comprender mejor las complejidades de un escenario mundial en el que comenzaba a pensarse el arte fuera de Europa, en términos nacionalistas, aun cuando podría

decirse que a fines de siglo el mundo entero -desde las naciones americanas hasta el Japón de la dinastía Meiji- fue, desde un punto de vista artístico, la periferia de París.

Los latinoamericanos en Europa

Un aspecto poco estudiado de los viajes de artistas de la *belle époque* son los vínculos que se establecieron entre los artistas latinoamericanos, trascendiendo las fronteras nacionales de origen. Vínculos que derivaron, en algunos casos, en trabajos conjuntos, viajes, exposiciones y en la publicación de sus textos en distintas ciudades latinoamericanas. Los “americanos del sud” solían reunirse en algunos talleres, forjar amistades y orientar sus carreras en estrecha comunicación. Uno de los talleres más frecuentados fue el de Jean-Paul Laurens en la Academia Colarossi de París, donde convergieron la mayor parte de los artistas venezolanos, entre ellos, Arturo Michelena, Cristóbal Rojas, Antonio Herrera Toro; chilenos, como Pedro Lira, Virginio Arias, Pedro Reszka, Juan Eduardo Harris; el colombiano Francisco Cano; el uruguayo Miguel Pallejá, y los argentinos Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino y, poco después, María Obligado de Soto y Calvo. Algunas de sus crónicas dan cuenta del ambiente de bohemia y alegre camaradería que forjaron los jóvenes latinoamericanos durante sus viajes de estudio, y otras describen -a veces con exageraciones dramáticas- sus

penurias económicas y el abandono que en muchas oportunidades sintieron frente a la indiferencia de sus connacionales.

El periódico *L'Amérique Latine*, que comenzó a publicarse en París en los primeros años del siglo xx, comentaba en 1902:

Los artistas sudamericanos son muy pocos. Es que tanto en Río como en Buenos Aires, Santiago, Lima, un artista es visto un poco como un fenómeno extraño, que se equivocó de lugar, que se ha dado a la fantasía de nacer en un país que no fue hecho para él, que no lo comprenderá. El primer consejo de sus amigos es que se vaya enseguida a Europa, que se perfeccione allí en su arte y, cuando el público parisino haya declarado que él posee realmente talento, llegará a vender sus cuadros y tal vez la fortuna llegue a recompensar sus esfuerzos [...]

En América se ocupará de negocios, de finanzas, de importación, de la enseñanza, no tendrá tiempo para ocuparse del arte. Esto explica por qué los artistas sudamericanos que conocemos representan un real valor, pues les ha hecho falta una voluntad de hierro y una energía indomable, la vocación, en una palabra, para sobrellevar todos los obstáculos y lograr notoriedad.

* * *

El conjunto de textos reunidos en este libro es heterogéneo; no constituye un volumen de relatos o memorias de viaje, sino que reúne las voces de diversos actores y espectadores de las cuestiones referidas a los viajes de artistas, obras, coleccionistas y críticos argentinos a Europa y los Estados Unidos en las últimas décadas del siglo xix y la primera del xx.

Se encontrarán aquí textos pertenecientes a géneros diversos: desde las crónicas de viaje para la prensa hasta

las cartas personales o las críticas de obras de arte. La idea ha sido privilegiar la voz de los artistas, en particular la de aquellos cuya formación estética implicaba también un proyecto político. En este sentido, es paradigmática y central dentro del conjunto la figura de Eduardo Schiaffino, una voz privilegiada en la medida en que fue uno de los principales protagonistas de ese momento auroral para la historia del arte argentino, no sólo como artista becado por el Gobierno, sino también, y sobre todo, como escritor y promotor de la causa de los artistas en la prensa.

Sin embargo, Schiaffino representa una excepción. A diferencia de los hombres de letras (ensayistas, novelistas, poetas), un artista notable no necesariamente era dueño también del arte de la palabra o tenía una prosa digna de ser releída con interés. Incluso, de algunos de los más destacados artistas apenas conocemos una breve y poco interesante carta a la familia. De modo que tomamos la decisión de reunir no sólo textos de artistas, sino también de aquellos poetas, cronistas viajeros e intelectuales, como Rubén Darío, Leopoldo Lugones o Manuel Ugarte, entre otros, que se interesaron por las artes plásticas, escribieron crónicas acerca de los salones europeos para los diarios argentinos y dedicaron algunos notables textos referidos a obras y artistas argentinos que despertaron su interés o admiración durante sus estancias en Europa. Incluimos, además, algunas críticas de diarios franceses, italianos o estadounidenses referidas a las obras de artistas argentinos que lograron llamar su atención -lo que no

ocurrió con mucha frecuencia- y concitar interés en medio de los inmensos despliegues de pintura y escultura que representaron cada una de las exposiciones internacionales de la *belle époque*.

En las páginas que siguen también se compilan artículos periodísticos en los que -a propósito del regreso de un artista o la exhibición en Buenos Aires de obras enviadas desde Europa- se incluyen comentarios y reportajes. El tono de algunos textos, al ser publicados a propósito de alguna discusión en el Parlamento acerca de la asignación de becas, ha sido sesgado. En este sentido, uno de los primeros campeones de la causa de los artistas fue el fundador de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, Carlos Gutiérrez -hermano del autor del *Juan Moreira*-, fácilmente reconocible en las páginas de *La Patria Argentina* (a pesar de que casi nunca firmó sus artículos) por su prosa exaltada que por momentos traslada a la esfera del arte el tono apasionado de las luchas facciosas de la política.

También se incluye a quienes reseñaron su visita a los talleres de los artistas amigos en Europa o comentaron las obras que pudieron ver allí. Esto fue habitual, por ejemplo, en el semanario *Caras y Caretas* desde sus primeros números, donde se publicaron fotografías de artistas como Martín Malharro, Lola Mora o Pío Collivadino en sus talleres europeos con noticias y comentarios acerca de sus avances y sus últimas producciones. En el caso de los escultores, esas crónicas resultaron un nexo importante, ya que solían mantener sus talleres en Roma o París -como

Rogelio Yrurtia y Lola Mora- y enviar desde allí sus proyectos y trabajos monumentales.

El recorte temporal de esta antología se justifica desde un doble punto de vista: por un lado, las décadas finales del siglo XIX y las primeras del XX fueron un momento de particular prestigio y divulgación de la experiencia del viajero, poco antes de que comenzara la declinación de su interés como género. Pero además, en relación con la particularidad de los viajes de pintores y escultores, esas décadas estuvieron signadas por una vocación por parte de los artistas de difundir su experiencia y el cultivo del arte. En palabras de los mismos protagonistas, se trataba de “educar el gusto” del público y también de las futuras generaciones de artistas. Hubo en ellos una marcada vocación didáctica y pública como formadores de instituciones, academias y museos, y por esa razón, muchos escribieron para los diarios y revistas de la época sobre sus convicciones estéticas, sobre los artistas europeos que admiraban, sobre sus propios maestros o compañeros de ruta. Varios de ellos publicaron además textos autobiográficos o programáticos, a veces como intencionados legados para las generaciones futuras. Procuramos eludir en general aquellos textos con un marcado tono didáctico o de explicación de principios estéticos -frecuentes, por ejemplo, en artistas como Fernando Fader, Martín Malharro, Carlos Ripamonte, etc.- y privilegiamos los que conservan la frescura de la evocación de la experiencia del viaje, del impacto de los

talleres y los museos, la reflexión a la distancia sobre la escena local. Aun así, la peculiaridad de las reflexiones que hemos reunido radica en la voluntad de hacerlas públicas.

El resultado es interesante en muchos sentidos: no sólo se encontrarán pensamientos y disquisiciones sobre el arte contemporáneo europeo, sino también anécdotas y vivencias que recrean el ambiente de estudio de los latinoamericanos en la Europa de fines del siglo XIX y principios del XX, sus dificultades para sobrevivir allí, sus estrategias, las convicciones que guiaron su elección de escuelas y maestros, sus decepciones, sus artistas admirados, sus ideas acerca del arte moderno o su destino en América. En las notas y los reportajes que publicaron diarios y revistas como *Caras y Caretas*, *La Nación*, *El Nacional*, *La Patria Argentina*, *El Diario*, *Sud América*, *Tribuna*, entre otros, también aparecen aquí y allá sus ilusiones y los planes que imaginaban para el regreso.

Cuadros de viaje ha sido organizado en secciones referidas a cada uno de los artistas aludidos, sean o no ellos mismos los autores de los textos. Fue nuestra intención, además, que cada sección iluminara diferentes aspectos y problemas referidos a los ámbitos y caminos elegidos por nuestros pintores y escultores a la hora de decidir su futuro. De más está decir que este libro no pretende presentar un panorama completo de los artistas argentinos que actuaron en la época, ni siquiera de todos aquellos que viajaron a Europa en esos años. La selección se realizó buscando un equilibrio entre, por un lado, el

interés y la significación de los artistas plásticos y los aspectos interesantes de sus textos o de los temas que introdujeron y, por otro, los problemas que suscitaron sus obras y sus viajes en los textos de otros escritores y cronistas.

Graciano Mendilaharzu (Buenos Aires, 1857-1894). El joven Mendilaharzu había viajado en 1873 a estudiar pintura a Bayona, tal vez aprovechando vínculos familiares, y obtuvo una de las primeras becas para estudiar en Europa. En junio de 1881 tomó estado público a través de los diarios la dura discusión que tuvo lugar en la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires respecto del pedido de un nuevo subsidio para sus estudios en París. También se discutieron las solicitudes de beca del escultor Lucio Correa Morales y del pintor Augusto Ballerini para viajar a Italia. Un legislador había argumentado que era más útil para el país que los jóvenes fueran a aprender cómo plantar papas que a perder el tiempo pintando cuadros, lo cual había suscitado una polémica en la prensa. Carlos Gutiérrez (a quien reconocemos como autor de los dos primeros artículos seleccionados, aunque en general no firmó sus textos) se explayó con vehemencia sobre el tema en las páginas de *La Patria Argentina*, el diario que publicaba su familia.

Finalmente, Mendilaharzu, el único joven que había elegido París como lugar para su formación, fue becado. Gutiérrez, quien evidentemente había visitado a su amigo

Mendilaharzu en esa ciudad, aprovechó la exhibición de algunas de sus obras en la Exposición Continental para difundir su imagen como la de un moderno artista bohemio y, hasta cierto punto, *maldito*, comparándolo con el personaje central de las ya muy famosas *Escenas de la vida bohemia* de Henri Murger.

Los textos de Gutiérrez hacen una descripción (que debe haber resultado muy impactante, pues habla incluso de antropofagia) de la vida bohemia en París, de la situación desesperada del artista abandonado por el Gobierno, y elogian la decisión de formarse en el centro del arte moderno. Aparece en ellos una argumentación a favor de París en contraposición con Italia, el destino tradicional de pintores y escultores, país al que calificaba como “cárcel del arte”. Por eso, en el marco de la Exposición Continental, Gutiérrez comienza su semblanza del joven Mendilaharzu comparándolo con el maestro consagrado Juan Manuel Blanes, paradigma de los artistas que se habían formado en Florencia y que ese año reinaba en la exposición con una galería propia de 23 cuadros. Mendilaharzu tenía por entonces apenas 25 años, se encontraba en París estudiando con Léon Bonnat, sus cuadros fueron admitidos varias veces en el Salón y fue presentado como la antítesis del artista anticuado y famoso (Blanes).

El otro texto referido a Mendilaharzu, publicado con el seudónimo “Paleta” en el *Sud América* el 8 de enero de 1886 (tras el cual es posible reconocer a Eduardo

Schiaffino), también fue escrito a raíz del envío de algunos cuadros del artista desde París, con la intención de que se le renovara la beca para permanecer allí un tiempo más. Ese mismo año, su obra *La muerte de Pizarro* fue admitida en el Salón de París, tras lo cual el pintor la envió a Buenos Aires, pero no halló comprador. En las discusiones que tuvieron lugar en esos años acerca de la conveniencia de seguir la escuela italiana o la francesa, Mendilaharsu fue una figura precursora y tomada como ejemplo de artista moderno, joven, bohemio y sufriente. En 1887 regresó por un breve lapso a Buenos Aires, donde recibió algunos encargos oficiales, como una serie de pinturas para la Legislatura de la Provincia. Volvió definitivamente al país en 1891, con su salud mental bastante quebrantada. Se suicidó en un manicomio en 1894. Ese año Eduardo Schiaffino y Augusto Ballerini organizaron una exposición retrospectiva en su memoria (la primera en Buenos Aires) en los salones del Ateneo.

Eduardo Sívori (Buenos Aires, 1847-1918). Hijo de una familia de ricos comerciantes y armadores de barcos genoveses, Eduardo Sívori fue uno de los fundadores y principales promotores, en 1876, de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, la cual empezó a reunirse en una barraca de su padre. Había aspirado a una beca a Europa bajo la presidencia de Bartolomé Mitre, pero no le fue otorgada. Sin embargo, pudo viajar por asuntos relacionados con los negocios familiares, hasta que decidió dedicarse a la

pintura. En 1883 llegó a París con la idea de completar su formación como artista en la Academia Colarossi (tal vez por consejo del joven uruguayo Miguel Pallejá, que a su regreso de Europa se había vinculado con los artistas de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en Buenos Aires), y vivió allí hasta 1891.

El mismo año de su llegada a Europa realizó varias colaboraciones para *El Diario*, en las que relató, para los lectores porteños, la apertura del Salón y sus impresiones ante las pinturas del Panteón de Pierre Puvis de Chavannes y Jean-Paul Laurens, a quienes eligió como maestros poco después. Si bien su prosa no es refinada, resulta directa y espontánea. Revela una mirada sensible y -de paso- la idea que lo había llevado a París: su aspiración de ser un pintor que pudiera desplegar en grandes lienzos los episodios de la historia nacional. Una serie de bocetos en su libreta de apuntes muestra sus proyectos sobre episodios como el Cabildo Abierto de 1810, por ejemplo, insinuando un camino muy distinto del que tomaría más tarde. Un abismo parece haberse abierto entre esas primeras intenciones y las decisiones que tomó cuatro años después, como la de enviar a Buenos Aires (tras haber sido admitido en el Salon de París) su *Lever de la bonne* (*El despertar de la criada*), un desnudo naturalista de una mujer trabajadora de clase baja. En el caso de Sívori es posible percibir con claridad hasta qué punto la experiencia europea transformaba a los artistas argentinos viajeros, cambiando

no sólo sus prioridades, sino también su modo de pensar el arte y su lugar en la sociedad.

Además de esas dos crónicas firmadas por Sívori, incluimos un relato titulado “Nuestros artistas en París (carta de un compatriota)”, firmado por Filp y publicado en *El Nacional* el 2 de noviembre de 1883, en el que el cronista narra con humor y agudeza el clima del taller donde estudiaba Sívori en la academia libre de Colarossi, un ambiente muy diferente al de las rígidas clases de la Academia oficial, que poco después Schiaffino describiría para los lectores de *El Diario*. Otro texto, publicado en el *Sud América* en mayo de 1886 con las iniciales M.G.M., refiere también los estudios de Sívori en París y compara al artista argentino con el personaje de *La obra* de Émile Zola. Sin duda, uno de los caminos de la instalación del gusto por el arte moderno en Buenos Aires fue la construcción de una imagen nueva, bohemia, de un estilo de vida de artistas.

En este sentido, el escándalo que suscitó la llegada del desnudo naturalista enviado por Sívori desde París en 1887 no fue un paso menor. Transcribimos aquí tan sólo dos artículos de la larga serie en la que se discutió el polémico envío. En el primero, publicado antes de la exhibición del cuadro, un cronista anónimo transcribía para *El Diario* la traducción de todos los comentarios críticos que el cuadro había recibido en la prensa francesa al ser expuesto en el Salón. El segundo, firmado con el seudónimo Lohengrin y escrito al calor de la polémica, comparaba el cuadro de