

**Canon, estilo y modernidad en la historiografía
artística argentina. De Eduardo Schiaffino a
Romero Brest**

Dra. Laura Malosetti Costa - UBA

Canon, estilo y modernidad en la historiografía artística argentina. De Eduardo Schiaffino a Romero Brest

Dra. Laura Malosetti Costa - UBA

Si nos retiramos a los dominios más hospitalarios de los estudios interdisciplinarios de género o los estudios culturales, si no nos involucramos continuamente con la historia del arte como discurso e institución, nuestro trabajo no molestará al canon y sus discursos sobre el arte y los artistas. Entonces tendremos que mantener una distancia de los modos profesionalizados de la disciplina historia del arte [...]. No podemos simplemente decampar. Esto dejaría a los artistas librados a los efectos de los discursos canonizantes de la historia del arte, lo cual, en términos reales, puede dañar seriamente las posibilidades de trabajar y vivir como artista para aquellos que pertenezcan a grupos sociales no canónicos.

Griselda Pollock¹

En una de las críticas más radicales a la cuestión del canon occidental en las artes plásticas, Griselda Pollock lo analiza en tanto estructura mítica, como mecanismo básicamente exclusivo/excluyente, construido a partir no solamente de las instituciones (universidades, museos, academias) consagradas a la preservación y continuidad de esas pautas canónicas, sino también de los propios artistas y escritores, quienes hacen sus elecciones y toman sus decisiones de modo tal de integrarse desde algún lugar a ese

¹ Griselda Pollock. *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres – New York, Routledge, 1999 p. 12 (la traducción es nuestra)

sistema. Un sistema que desde sus mismos orígenes religiosos (la lista de escrituras hebreas “oficialmente” aceptadas) constituye autoridad y poder. Aún aquellos y aquellas pertenecientes a culturas y ámbitos no europeos, razas no blancas, sexo no masculino y clase no burguesa o pequeño burguesa, que luchan por construir pautas identitarias basadas en la diferencia y la alteridad, no han hecho más que fortalecer el canon en tanto éste continúa siendo la regla o la norma universal a ser discutida desde *otros* lugares².

El canon es *tradición* en el sentido en que la define Raymond Williams: ‘una versión del pasado intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social’.³

Pero - sostiene Pollock citando la interpretación de Sarah Kofman de los escritos de Sigmund Freud sobre arte⁴ - en última instancia, el canon se ha ido construyendo (y cambiando) alrededor de una serie de “grandes hombres”: una galería de “héroes” respecto de la cual alternarían el culto al padre idealizado y las identificaciones narcisistas con el héroe (vanguardista) que desafía el poder del padre. De ahí la extraordinaria preeminencia de la forma biográfica en los relatos y monografías sobre arte, aun desde antes de Vasari. La consideración del artista desde esta doble perspectiva (padre idealizado / héroe transgresor) conduce a otra observación que debería resonar al lector que tenga en mente la historia del arte canónica y sus formas típicas de monografía, biografía y *catalogue raisonné*. Si el artista funciona como un objeto heroico de fantasía narcisista, heredando la adoración acordada al padre, esto podría explicar el fuerte interés puesto en la biografía, la psicobiografía y el modo en que buena parte del trabajo sobre las obras de arte funciona para producir una vida para el artista, un viaje heroico a través de luchas y pruebas, una batalla con los

² *Idem.* pp. 3-21

³ Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1997, p.137 (Trad. Pablo di Masso)

⁴ Sarah Kofman. *The Childhood of Art. An interpretation of Freud's Aesthetics*. New York, Columbia University Press, 1988: ‘el interés real del público en el arte descansa no en el arte mismo, sino en la imagen que éste tiene del artista como un “gran hombre”, aún cuando este hecho esté a menudo reprimido’. p.11.

padres profesionales para el triunfo final en un lugar que es siempre su canon (el del padre). Esto nos lleva más allá de las cuestiones del sexismo y la discriminación, dado que el artista es entonces una figura simbólica, a través de la cual ciertas fantasías públicas adquieren forma representacional.

Pero hay otro aspecto estructurante del canon que, sin dejar de estar íntimamente vinculado al culto a la figura del “gran artista” ha sido el hilo conductor de la historiografía del arte: el estilo. La identificación de los estilos ha sido funcional al mercado desde el siglo XVIII (recuérdese la vinculación de Winckelmann, por ejemplo, con el coleccionismo de antigüedades) pero también ha sido el eje vertebrador de las sucesivas periodizaciones y ordenamientos espaciales y temporales de todas aquellas producciones del pasado que merecían ser incluidas en esos relatos legitimantes.

Acompañando el progresivo abandono de la tradición figurativa mimética en las artes plásticas y el creciente interés en la creación de formas de representación visual relativamente autónomas, desde comienzos del siglo XX el análisis estilístico (básicamente construido a partir de comparaciones y diferenciaciones) vivió su momento de auge con interpretaciones más o menos formalistas y “visibilistas” que pretendían dejar de lado el modelo biográfico para construir una “historia del arte sin nombres”. La reproducción fotográfica, la linterna mágica, la clase con diapositivas, contribuyeron no poco a la extraordinaria difusión y popularidad de estos relatos que tomaron los textos de Aloïs Riegl y Heinrich Wölfflin como modelo. Así, se produjo una verdadera proliferación de relatos que condensaban estas dos vertientes: la de los “grandes héroes” con la organización de los relatos en estilos y escuelas, elevando ciertos nombres y movimientos de vanguardia a niveles míticos encadenados en una serie que se articulaba en una dialéctica de perfeccionamiento paulatino a partir de esa dinámica de desafío a la autoridad paterna (rupturas vanguardistas). Delacroix, Courbet, Manet y los impresionistas, Van Gogh, Cezanne, daban lugar a los “ismos” del siglo XX en

los cuales, no obstante, había nombres más “canónicos” que otros. Picasso, por ejemplo.

La historiografía del arte latinoamericano ha señalado con toda claridad la década de 1920 como el momento de irrupción o “desembarco” de la modernidad en el continente a partir del señalamiento de ciertos episodios emblemáticos, tales como el surgimiento del movimiento muralista y el “Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores” en 1922 en México, la “Semana del Arte Moderno de 1922” en Sao Paulo, Brasil, la primera exposición “cubista” de Pettoruti y la fundación de la revista de vanguardia *Martín Fierro* en Buenos Aires en 1924, la fundación de *Amauta* en el Perú por José Mariátegui en 1926 orientando con el pintor Sabogal el indigenismo peruano o, en el Uruguay, la exposición de Rafael Barradas en 1928, poco antes de su muerte al regreso de Europa.

En líneas generales, los años veinte aparecen entonces en las historias generales del arte latinoamericano como un momento de temprana maduración de una “identidad”, una irrupción de expresiones “típicas” o “auténticas” de lo latinoamericano, mediante diversas operaciones de apropiación y resignificación del lenguaje de las vanguardias europeas⁵. Hoy los debates historiográficos se orientan, precisamente, en la discusión de tales miradas globalizadoras, que habrían “exotizado” el arte latinoamericano del siglo XX, procurando desconstruir tales enfoques a partir de la consideración de problemas y matices específicos de cada experiencia particular en relación con otras variables de la vida política, social y cultural de las diversas naciones latinoamericanas⁶.

⁵ De la extensa bibliografía al respecto, cabe citar dos ejemplos bastante recientes de tales enfoques: el texto de Down Ades: *Arte en Iberoamérica (1820-1980)*, para el catálogo de la Exposición realizada en el Palacio de Velásquez en Madrid, 1989-90, y el artículo de Stanton Loomis Catlin: “Plures Ex Uno. The Search for a Canon in Modern Latin American Art.” En: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones Comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994. t.II pp. 443-458.

⁶ En este sentido, cabe destacar la iniciativa de la Maestra Rita Eder, ex Directora del Instituto de Investigaciones Estéticas de México, quien a partir de la experiencia del Coloquio de Zacatecas, en 1994, diseñó un Seminario Internacional “Nueva Historia del Arte desde Latinoamérica: Temas y problemas”,

Ahora bien, en un juego de contrastes que ha sido funcional a la construcción de los discursos acerca del arte moderno, las décadas precedentes del siglo XIX quedaron relegadas a un rol francamente negativo: son caracterizadas como el momento de máxima dependencia de los modelos europeos y desvalorizadas en lo que se ha interpretado como una imitación acrítica y desactualizada por parte de los artistas americanos, quienes habrían adherido a una estética anticuada, dependiente de la enseñanza académica y el naturalismo de moda en los salones. La vara para medir tal inactualidad y falta de interés ha sido la adhesión o no al impresionismo, entendido éste como la única vía posible de entrada en la modernidad estética. Podría decirse que en tales relatos, el estilo ha sido un instrumento de marginalización y exclusión a partir de recortes y categorizaciones construidos *a posteriori*, a partir de una simplificación formalista.

Desde ya que esto no ocurrió sólo respecto del arte argentino ni del latinoamericano en general: es el tono de toda una historiografía artística todavía fuertemente arraigada, para la cual podría decirse que todo el mundo en el siglo XIX fue periferia de París. En este sentido, en su introducción a la *Storia dell'Arte Italiana* Carlo Ginzburg y Enrico Castelnuovo proponían en 1979 replantear las relaciones centro - periferia en términos de conflicto en vez de difusión:

Si el centro es por definición el lugar de la creación artística, y periferia significa simplemente lejanía del centro, no queda más que considerar la periferia sinónimo de retraso artístico, y el juego está hecho. Se trata, bien mirado, de un esquema sutilmente tautológico, que elimina la dificultad en vez de intentar resolverla. Probemos en cambio acoger las palabras "centro" y "periferia" (y sus relaciones) en su complejidad: geográfica, política, económica, religiosa - y

en el marco del cual ya se han realizado cuatro reuniones anuales. En éstas se discuten diferentes aspectos de las manifestaciones artísticas latinoamericanas, desde distintas posturas críticas, problemáticas y marcos conceptuales. El objetivo final de este Seminario es una publicación que recoja, precisamente, esta multiplicidad de puntos de vista, construyendo una nueva mirada sobre el arte del continente.

artística. Enseguida advertiremos que esto significa poner el nexo entre fenómenos artísticos y fenómenos extraartísticos sustrayéndose al falso dilema entre creatividad en sentido idealista (el espíritu que sopla donde quiere) y sociologismo sumario. Pero la relevancia de un estudio de esta índole no es sólo metodológica. Considerada en una perspectiva polivalente la relación entre centro y periferia aparecerá bien diferente de la pacífica imagen delineada por Lord Kenneth Clark. No se trata de difusión, sino de conflicto: un conflicto rastreable incluso en las situaciones en las que la periferia parece limitarse a seguir servilmente las indicaciones del centro.⁷

En *Arte e Ilusión*⁸ Ernst Gombrich acuñó una frase ya célebre: “los artistas no miran la naturaleza, antes miran otros cuadros”. Pero además – y en particular en el caso de los artistas latinoamericanos – antes de *mirar* otros cuadros *supieron* sobre ellos. Leyeron los relatos construidos a su alrededor, inspiraron sus carreras en la leyenda de los artistas famosos, fueron a Europa con ideas preconcebidas e itinerarios trazados de antemano. Si se toma esta hipótesis como punto de partida, esto es: la incidencia en las decisiones tomadas por nuestros artistas de los relatos histórico artísticos preexistentes puestos en relación con factores artísticos y extraartísticos del medio al que pertenecían y en el que pretendían desarrollar sus carreras, las conclusiones pueden ser muy diferentes. Tales decisiones podrán dejar de ser consideradas en términos de adopción pasiva del estilo de los maestros europeos, y ser entendidas como apropiaciones críticas del aprendizaje del oficio para tratar de ser, ellos mismos, “grandes maestros” con un estilo que los distinguiera y respondiera a sus proyectos. Proyectos que, en el caso de los artistas latinoamericanos del siglo XIX, estuvieron en buena medida vinculados a los

⁷ Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg. “*Centro e periferia*”. En: VVAA. *Storia dell' arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi*. Torino, Einaudi, 1979 Vol.I pp.283-352. (La traducción es nuestra). El texto de K. Clark al que aluden es: *Provincialism*. “The English Association Presidential Address”, London, 1962.

⁸ Ernst Gombrich. *Art and Illusion*. London, 1960.

procesos de consolidación de los estados nacionales y la construcción de imaginarios simbólicos e icónicos para aquellas.

Ahora bien, ¿cómo probar semejante hipótesis? No basta, desde ya, apelar al análisis y la comparación formal. De este modo, y partiendo de los modelos canónicos, sólo podría llegarse a conclusiones respecto de qué tan “buen” o “mal” discípulo fue un artista de la periferia respecto del modelo que decidió seguir o cuánto pudo apartarse de ese modelo para lograr una expresión “auténtica”, “sincera” y original. Se hace necesario cruzar el análisis de sus obras y sus biografías con toda una serie de variables y datos tradicionalmente considerados periféricos en relación con la historia del arte *tout court*. Una historia del arte canónica respecto de la cual estos enfoques se instituyen como sub-disciplinas: “historia social” o “crítica”, “estudios culturales”, cuando no son desestimados como sociologismo vulgar.

Un elemento fundamental para empezar a trabajar en tales hipótesis son – evidentemente – las fuentes escritas. Fuentes que no sólo deben ampliar su espectro incorporando nuevas variables, sino también la perspectiva desde la cual son interpretadas. En este sentido, los relatos historiográficos y críticos de ciertos personajes que tuvieron un papel protagónico como artistas, críticos, funcionarios, liderando procesos de cambio y reorientación de las relaciones arte-sociedad son, desde este punto de vista, testimonios de un incalculable valor. Algunos de esos textos han sido leídos y citados tanto que llegaron a ser el punto de partida de las historiografías locales - es el caso de Eduardo Schiaffino (1858-1934) en la Argentina - como “fuente de primera mano”, cantera de datos fidedignos y modelo para relatos historiográficos posteriores. En la Argentina ese modelo se perpetuó hasta fines de los años cuarenta, cuando Julio E. Payró y Jorge Romero Brest se embarcaron – como señala Andrea Giunta en *Vanguardia, Internacionalismo y Política* – en la tarea de “introducir en la Argentina el ‘paradigma modernista’, buscando establecer bases sólidas para un arte que, según declaraba Romero Brest en 1948, no había encontrado la ‘raíz metafísica de su existir’ ni el ‘meollo de su destino’

que le permitieran hacer propio el 'arte formal universal'.⁹ Romero Brest se instalaba entonces en un lugar en muchos sentidos equivalente al de Schiaffino aunque él no fue pintor como éste último, no sólo porque ambos culminaron su intervención pública como directores del Museo Nacional de Bellas Artes, sino porque ocuparon un lugar de "personajes faro", de "planificadores de época" como acertadamente califica Giunta a Romero Brest, y pretendieron no sólo transformar sino también reescribir la historia del arte vernáculo en función de sus proyectos sentando las bases de una nueva tradición.

Schiaffino sostuvo su argumentación a favor de las posibilidades de un arte latinoamericano cuyo valor pudiera sostenerse frente al peso de la tradición europea, basándose en el relativismo geográfico y racial que proponía Hipólito Taine en su *Filosofía del Arte*. Pero su relato siguió el modelo vasariano, organizado como biografías de artistas. No hay en el relato de Schiaffino una asignación de etiquetas estilísticas a los pintores y escultores argentinos. Se cuidó muy bien de ello. Sin embargo, sus textos aparecen con un objetivo claro: legitimar – mediante la adscripción y comparación con los grandes maestros europeos – a sus compañeros de ruta y a sí mismo como artistas.

Pero no había en la Buenos Aires de las últimas décadas del siglo XIX una cultura artístico visual lo suficientemente extendida como para que la sola mención de tal o cual maestro de primera línea fuera suficiente. Había que legitimar primero a los maestros. Así, numerosos artículos periodísticos del pintor-crítico-historiador estuvieron dedicados a explicar, comentar, difundir la biografía de aquellos artistas que habían sido elegidos como maestros por los pintores y escultores latinoamericanos, ubicándolos como "héroes" incomprensidos, mártires de una cruzada por la modernidad artística. En sus notas periodísticas desde París en 1884, por ejemplo, Schiaffino se explayó

⁹ Andrea Giunta. *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001. pp.38-39.

largamente en una biografía del pintor que fue su propio maestro: Pierre Puvis de Chavannes, presentándolo como “un mártir moderno”¹⁰.

Se trataba de crear una modernidad en la periferia en el momento en que se producía una primera e intensa internacionalización de la tradición artística europea. En este sentido, no había muchos caminos posibles a la vista. O se buscaba lograr una particularidad local a partir de ese *mainstream* artístico internacional, o las producciones vernáculas pasaban a ser “exotismos” de pueblos semibárbaros como aquellos que eran exhibidos en las exposiciones universales como rarezas étnicas y anacronismos históricos. Sin embargo, en el espectro de posibilidades que los estudiantes latinoamericanos encontraron en París o en los talleres italianos, a menudo sus decisiones no coincidieron con lo que las genealogías del modernismo señalaron luego como el camino “lógico” o “natural”: impresionismo, post-impresionismo, etc. Esas decisiones son las que merecen ser sometidas hoy a una nueva mirada crítica.

Los relatos de la historiografía del arte argentino, entonces, desde sus comienzos se fueron construyendo (previsiblemente), en procura de un posicionamiento relativo de los artistas nacionales en relación con tal panteón de “héroes de la modernidad”. Luego del fin de la Segunda Guerra Mundial, tanto Romero Brest como Julio E. Payró ubicaban la raíz del arte moderno europeo en los artistas que Payró llamó “Héroes del color”: Cezanne, Gauguin, Van Gogh y Seurat. Así tituló Payró su libro publicado en 1951 en Buenos Aires, en el que los ubicaba en la génesis de las vanguardias del siglo XX¹¹. Jorge Romero Brest, por su parte, en 1948, en el número inicial de la revista *Ver y Estimar*, planteaba la misma genealogía (Cezanne, Van Gogh y Gauguin) para empezar a explicar lo que él entendía como la “crisis del arte

¹⁰ ¹⁰ Carta al *Sud-América* fechada el 14 de octubre de 1885 en París y publicada en dos partes el 18.XII.1885 p.2c.3-4 y el 19.XII.1885 p.2c.2-3-4.

¹¹ Julio E. Payró: *Héroes del color*. Buenos Aires, Nova, 1951. Diana Wechsler ha analizado acertadamente los mecanismos mediante los cuales Payró fue construyendo su “panteón de héroes” de la pintura argentina. Cfr. Diana Wechsler: “Julio Payró y la construcción de un panteón de ‘héroes’ de la ‘pintura viviente’.” Buenos Aires, *Boletín Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. N° 10 (en proceso de edición).

argentino” en relación con una “conciencia universalista”¹². En este sentido, se refería a la generación de artistas a la que perteneció Eduardo Schiaffino, como un momento previo a tal crisis: “*Durante mucho tiempo he seguido la corriente de quienes afirman la miopía de tales artistas por haber ignorado el impresionismo; hoy me parece que fueron clarividentes, pues de ese modo lograron fortalecerse en el oficio sin abjurar de sus más hondas convicciones; y si bien incorporaron formas ficticias – las académicas – no desnaturalizaron demasiado los contenidos anímicos de la nación.*”¹³ Subyace en ese artículo de Romero Brest el reclamo – orientado sin duda por la lectura de Riegl – de una “verdadera voluntad de forma” que estaría obstaculizada por el empeño constante de los artistas argentinos por adoptar y copiar tendencias europeas acríticamente, sin que éstas hubieran fructificado en un “auténtico” proceso de elaboración de las mismas a partir de las peculiaridades de la cultura local. Pero al mismo tiempo su discurso se apoyaba con fuerza en la legitimación de un canon que, según él mismo se ocupaba de explicar, había dejado de ser europeo para pasar a constituirse en “arte universal”. Sin duda, como observa Giunta, en los proyectos de Romero Brest latía ya el deseo de proyectar el arte argentino a la esfera internacional y ese discurso inicial en su revista parece un llamado a los artistas argentinos a ocupar un lugar en un mapa que se redibujaba después de la guerra.

La propuesta, entonces, es revisar las etiquetas, filiaciones y caracterizaciones estilísticas acordadas a los artistas argentinos prestando atención a la construcción de los discursos críticos e historiográficos de sus protagonistas en diferentes momentos de esa historia. Analizar ciertas particularidades locales en las estrategias de promoción y legitimación del arte argentino, así como los vaivenes y corrimientos que se fueron produciendo tanto en los modelos historiográficos adoptados como en los estilos canónicos

¹² Jorge Romero Brest: “El arte argentino y el arte universal”. *Ver y Estimar*. Año 1 N° 1, Buenos Aires, 1948. pp. 4-16.

¹³ *Ibid.* p.10-11

con los cuales se fue atribuyendo filiaciones estilísticas a los artistas, permitirá desconstruir tanto las desvalorizaciones radicales de las producciones latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XIX como las miradas simplificadoras que buscaron sólo lo “típico” o lo “exótico” en las manifestaciones del siglo XX. Al enfocar casos como los de Eduardo Schiaffino o Romero Brest, es posible poner el foco en el rol activo de tales apropiaciones desde la periferia: los relatos historiográficos que construyeron son susceptibles de ser leídos no sólo en términos de adopción pasiva de un *mainstream* canónico sino como parte de estrategias específicas de resignificación de aquél en función de un proyecto propio.