



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Eduardo Schiaffino. Buenos Aires y el arte moderno

Autor:

Laura Malosetti Costa

Revista:

Estudios e investigaciones

2005, 1, 51-69



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

EDUARDO SCHIAFFINO, BUENOS AIRES Y EL ARTE MODERNO

LAURA MALOSETTI COSTA*

El Estado fué pródigo con él, excepcionalmente pródigo. En tiempos difíciles para todo artista él tuvo asegurada la vida. A nadie se le presentó más llano el camino, ni más favorables las circunstancias, ni más decidido el apoyo. Ha podido viajar por el extranjero y residir donde le plugo. Nadie, como él fue más dueño de las horas y los días. El tiempo fue suyo. Si no produjo más, si con relación a su vivir dilatado la producción fue escasa y su actividad harto pausada, no se debió ello a trabas de apremio económico, sufridas en cambio por quienes se vieron forzados a dispersar energías en detrimento de la propia obra. A otros, el medio se lo escatimó todo; a él, todo se lo brindó el ambiente social y político. Estaba bien relacionado. Fué, en cierto lapso, el hombre de mayor prestigio en materia de arte. Este no tenía entonces muchas almas afines. La palabra de Schiaffino *pesaba* entre nosotros. Luego las cosas mudaron y él se detuvo.

José León Pagano. El Arte de los Argentinos¹.

Un pintor mediocre, un funcionario que compró obras de arte usando dineros del estado con dudoso criterio, anticuado, vanidoso, burgués. Un dictador del gusto, un hombre que desde la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes, desde la Comisión que otorgaba las becas para viajes de artistas a Europa, o como jurado de los Salones del Ateneo -hace exactamente cien años- parecía tener en sus manos la suma del poder estético en Buenos Aires.

En forma de rumores, sospechas y críticas más o menos veladas, ésta fue para muchos la imagen que acompañó la memoria de Eduardo Schiaffino (1858-1935) desde el momento en que fue separado de su cargo de director del Museo Nacional de Bellas Artes en 1910, bajo algunas de estas acusaciones. Más allá de ser obligada referencia bibliográfica de toda historia posible del arte argentino, en tanto fue el primero en

escribirla. el olvido parece haber sido su peor castigo. al menos hasta hace poco más de una década. cuando desde la cátedra de Teoría e Historia de la Historiografía de las Artes Plásticas² y a partir de su labor de investigación. Ana María Telesca y José Emilio Burucúa comenzaron a rescatar su figura. enfocando en particular su actividad como polemista e historiador del arte³.

El clima de balance y revisión -tanto de certezas como de olvidos- que parece imponer este fin de siglo resulta oportuno para ensayar otras aproximaciones a la intensa y polifacética actividad que desplegó nuestro personaje entre 1876 y 1910. cuando comenzó su largo y (no tan dorado) exilio diplomático que se prolongaría prácticamente hasta su muerte en 1935.

Mi propósito aquí es proponer una aproximación crítica a su práctica artística. ensayando un cruce interpretativo con algunas de sus intervenciones en la prensa de Buenos Aires. con el propósito de llamar la atención sobre el sesgo particular de la mirada de Schiaffino respecto del papel que suponía para las bellas artes en la cultura. la estética urbana y la “educación del gusto artístico” en sus conciudadanos. en el marco general de las ideas acerca del progreso de la *civilización* en la Argentina. Ideas que compartió con otros artistas e intelectuales de la generación del ochenta. y que se irán articulando como un aspecto medular de sus reflexiones y de su praxis tanto política como artística. Abordaré aquí los primeros veinte años de la actividad de Eduardo Schiaffino (entre 1876 y 1896). desde el comienzo de su actividad en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes hasta el momento en que. a la vez que se instalaba en una indiscutible posición de poder desde la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes. comenzaba a declinar lenta pero inexorablemente su actividad como artista.

Eduardo Schiaffino se nos aparece como el protagonista más lúcido de un proyecto. Un proyecto que llevó adelante una *formación*⁴ que se llamó Sociedad Estímulo de Bellas Artes. de la cual él fue uno de los fundadores. en 1876. Tal proyecto se basaba en una convicción que podría resumirse en estos términos: la República Argentina, pero en particular la expresión más acabada de su destino de grandeza: la ciudad de Buenos Aires, estaba en condiciones de transformarse en la gran capital artística del mundo en el futuro.

Ningún indicio. sin embargo. parecía abonar semejante idea a mediados de la década de 1870. cuando encontramos sus primeras formulaciones. Lejos estaba Buenos Aires de ofrecer un panorama ni medianamente interesante en materia de artes visuales. Más bien la ciudad parecía afectada de una larga e incurable indiferencia hacia tales cuestiones.

Sin embargo. a lo largo del último cuarto del siglo XIX. desde un lugar de absoluta marginalidad dentro del campo intelectual que comenzaba a configurarse. los miembros de esa Sociedad Estímulo de Bellas Artes llegaron a escalar posiciones y recortar con claridad su especificidad como miembros conspicuos de las elites letradas.

Dichosamente. la labor de unos pocos. aunque con lentitud. va triunfando. (...) Observemos de paso que en su producción -por número y calidad- los pintores se han colocado a una inmensa altura sobre los hombres de letras⁵.

Esto escribía Rubén Darío en 1895. al comienzo de su larga reseña del 3er. Salón del Ateneo. Ése fue un año de gloria para Schiaffino: no sólo convocaba por tercera vez consecutiva un Salón anual de artes plásticas con gran despliegue de prensa. sino que lograba que se aprobara su tan acariciado proyecto: la fundación del Museo de Bellas Artes y se le confiara su conducción.

En veinte años la posición relativa de los artistas en la ciudad había cambiado mucho. ¿Cómo fue posible? Ante todo. hay que volver a señalar algo que ya ha sido observado antes⁶: que ésas fueron décadas de emergencia y creciente disposición al consumo de bienes culturales.

“El estómago que deja lugar al cerebro. -Escribía en 1883 en El Diario un articulista que firmaba “Anacarsis” - (...) Es allí, donde hay prosperidad y tiempo para estudiar. (...) donde hallamos la civilización espléndida (sic.), con sus voluptuosos excitantes mentales, sus bellas artes, su literatura, su poesía y su elevación general”.

Sin embargo. el consumo de “objetos artísticos”, esto es. cuadros. bibelots. pequeños bronceos. oleografías. porcelanas. no incluía el interés por las producciones vernáculas. No importaba qué. pero se compraba en Europa⁸.

Entre las estrategias que desplegó esa formación de artistas para el reconocimiento de su actividad y de sus obras. jugó un papel decisivo la actividad crítica en la prensa periódica. en un momento en que ésta se volvía una herramienta de espectaculares alcances. Pero además. fue fundamental su vinculación con otros ámbitos de la actividad intelectual. con “hombres de letras” (los poetas en particular) tanto para imprimir un nuevo carácter a la suya propia como para lograr un mayor reconocimiento de sus logros⁹.

En 1878. podía leerse en *El Arte en el Plata*¹⁰. el “órgano” de la Sociedad Estímulo y la primera revista de Buenos Aires dedicada a las artes plásticas. un artículo editorial titulado “El Arte” en el que se fundamentaban extensamente las ideas que sustentaban su emprendimiento. Ubicaba -a partir del desarrollo de un esquema evolucionista- las bellas artes como manifestación última. la más acabada y perfecta. del progreso de las naciones. El tono era francamente positivista. mostrando un optimismo basado. precisamente. en aquellos tres factores enunciados por Hipólito Taine como condicionantes de las manifestaciones artísticas¹¹: la raza. el medio y el momento. La pertenencia a una raza latina. al medio americano y a aquel momento preciso en la

evolución de los pueblos. parecía ubicar a la Argentina en condiciones inmejorables para desarrollar el verdadero arte del futuro. Si bien los Estados Unidos comenzaban a perfilarse ya como fabuloso mercado de consumo y producción de obras de arte, la raza latina -sostenía- tenía una mayor predisposición hacia las actividades estéticas, por lo cual era de esperar un futuro aún más promisorio en este sentido para la Argentina, la gran nación del sur. Las leyes de la evolución, por otra parte, condenaban a la vieja Europa a una decadencia que tarde o temprano se produciría, inexorablemente.

A partir de la Exposición Continental organizada en Buenos Aires en 1882, dos de los miembros más jóvenes de aquella Sociedad Estimulo: Carlos Gutiérrez y Eduardo Schiaffino (ambos nacidos en 1858), se lanzaron a una actividad intensa en los diarios¹². Pero no fueron sólo ellos: se produjo en los primeros años ochenta un considerable volumen de discursos en los que se abordaba la cuestión del desarrollo y las posibilidades de futuro de la actividad artístico-visual en la ciudad, como un elemento de importancia estratégica para el crecimiento y la consolidación de la nación en el marco internacional, en el que la Argentina comenzaba a insertarse exitosamente como país agroexportador. En este sentido, el binomio arte/civilización fue esgrimido con frecuencia con el valor de un argumento en favor del progreso no sólo de la esfera específica de las actividades culturales sino de la nación en su conjunto. Pero debe repararse en que, en la base de semejante razonamiento, había una premisa que no parece haber podido someterse a crítica: la universalidad del lenguaje del arte. Éste tenía una historia, gestada en Europa, y a sus reglas había que atenerse, transitando el único camino posible: había que aprender ese lenguaje y esas normas "universales". Tal aprendizaje formaba parte de aquello que se entendía como "civilización", es decir, la adquisición de un capital simbólico que ubicaría a la Argentina en un lugar cada vez más destacado en el mundo.

En 1883 encontramos a Schiaffino publicando sus dibujos en *La Ilustración Argentina*¹³ y escribiendo simultáneamente en *El Diario* de Manuel Láinez, bajo seudónimos diversos, cosa que parece haberle permitido, por ejemplo, elogiar sus propias exposiciones y las de sus amigos¹⁴. Entre el 18 de setiembre y el 1º de octubre de 1883, publicó en *El Diario* bajo el seudónimo *Zig-Zag*, una sorprendente serie de artículos titulada "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires - Falta de protección para su desenvolvimiento". Se perfila allí Schiaffino como un escritor dueño de una prosa irónica y aguda, a tono con el estilo mordaz que cultivaban por entonces Lucio Mansilla, Miguel Cané o Eduardo Wilde en su literatura ligera de *causeries*. "Párrafos" o "charlas descosidas"¹⁵. Pero nuestro artista aplicaba su humor sarcástico a un propósito que iba más allá de las frecuentes intervenciones fragmentarias y asistemáticas de aquéllos en la prensa.

En esa serie de artículos desplegaba un análisis crítico no sólo del desenvolvimiento de la actividad artística en la ciudad sino también de sus aspectos urbanísticos, de su arquitectura y su cultura material¹⁶. Escrita cuando Schiaffino contaba con apenas veinticinco años, encierra no sólo un primer ordenamiento historiográfico del panorama

artístico de Buenos Aires, sino también una evaluación crítica de las condiciones en las cuales las actividades artísticas venían desarrollando su escaso desarrollo. Pero fundamentalmente se trata de un texto político: era una tesis dirigida al gobierno señalando un problema que, por otra parte, presentaba como una prioridad para el desarrollo futuro de la nación, y una serie de proposiciones para resolverlo:

*Buenos Aires es un gran cuerpo sin alma.
Su progreso es palpable pero casi puramente material.
Nuestra riqueza se reduce hasta ahora, a la materia prima; no exportamos nada que lleve el sello de la idea.(...)
La tierra Argentina, es tierra de promisión, todo en ella germina y produce abundantemente.(...)
Y la pampa es nuestra. Ese es el secreto del estado floreciente que mostramos y lo que nos ha permitido, revestirnos de un barniz de grandeza.
(...) El arte es la última palabra en la civilización de los pueblos; complementa por lo tanto, el progreso material de las naciones.¹⁷*

Schiaffino planteaba así una cuestión que veremos repetirse en la década siguiente¹⁸, que para asegurar un futuro de prosperidad al país, era imprescindible desarrollar tanto las actividades científicas como las artísticas, como modo de estimular la imaginación a la par del pensamiento científico¹⁹. Ésa sería la única manera de superar el carácter de gran factoría de vacas que hasta entonces tenía el país y propiciar la actividad industrial. La crisis del año 1890 puso en evidencia la fragilidad de ese “barniz de grandeza” de que hablaba Schiaffino en 1883.

El texto era de vasto alcance: trazaba un análisis del perfil del “gusto público” en Buenos Aires, desplegaba sus hipótesis acerca de las causas del escaso desarrollo en ella del “buen gusto”, hacía una historia de las actividades artísticas en su ámbito y proponía al gobierno soluciones concretas para los problemas que encontraba:

Propender a la educación artística para desenvolver el buen gusto en el público, es el modo indicado. Esto no se obtiene sino con la difusión de las obras de arte, tanto en las ventas públicas, como en los museos, galerías particulares y casas de familia; y es cosa que no se conseguirá nunca si el Gobierno desdeñando estudiar el asunto, no extiende su protección sobre la tendencia artística que hoy se revela, y que además de aumentar mañana nuestra riqueza, nos dará una suma de gloria no despreciable²⁰.

La serie comenzaba con una descripción del crecimiento y modernización de la ciudad, celebrando el vértigo y las ventajas de la opulencia moderna:

Buenos Aires progresa rápidamente: todo el mundo lo dice y es la verdad. Los habitantes mismos se aperciben de ello a pesar de hallarse entregados a las tareas febriles de todas las horas, lo que les impide, en parte, asistir a la transformación que embellece sus calles.(...)

La actividad es visible: por todas partes se siente una fuerza continua puesta al servicio del progreso material; es el trabajo de un pueblo, en camino de construir una gran ciudad.

Los adoquines van cubriendo nuestras calles cual inmensa marea de piedra y reemplazan benéficos, el terrible empedrado cónico de otros tiempos.

Casas vetustas y sin carácter, unas después de las otras, y muchas, al mismo tiempo, se derrumban bajo el pico de los demolidores, dejando espacio para las construcciones modernas. Así vemos levantarse grandes moles de líneas severas ó graciosos edificios, de aspecto alegre, como una sonrisa arquitectónica.

Las plazas se convierten en jardines y hasta el cementerio, desechando la melancolía que lo caracterizaba, ha tomado un aire de fiesta, riéndose entre las lágrimas, para recibir al visitante que traspone su intercolumnio grandioso.

Aumentan los paseos para el placer del pueblo y conservación de su salud.

En el "Parque 3 de Febrero" consigue Sarmiento engañar a las palmeras y las hace dar exuberante fruto, cual si aun se mecieran airoas bajo un cielo tropical. La casa de fieras que con sus rótulos blancos en las ventanas, parece de lejos indicar al público cuartos para alquilar, está toda ocupada por los terribles productos de los juncales americanos, que han pasado á ser pensionistas del gobierno.

En la planicie de la Recoleta el Intendente Municipal, siguiendo las huellas de la convencion francesa que decretaba la victoria, decretó cascadas y accidentes de terreno que hoy han cambiado la configuración de aquel paraje.

La ciudad se estiende como si saliera de madre y une sus arrabales con los vecinos pueblos²¹.

Muy lejos estaba la visión del joven Schiaffino de las nostálgicas evocaciones que semejante transformación urbana inspirara a José Antonio Wilde, Lucio V. López, Santiago Calzadilla, Vicente G. Quesada, Miguel Cané o Rafael Obligado²². Su entusiasmo, sin embargo, enseguida mostraría un perfil fuertemente crítico en cuanto al rumbo que habían tomado las novedades urbanísticas y edilicias. Las casas, los muebles, los jardines, las modas, todo mostraba a las claras que Buenos Aires era “un cuerpo sin alma”, que el estado del gusto era deplorable en la ciudad y todo ello se debía a la ausencia de una cultura y una educación artística en todos los niveles de la población.

El estilo de la mayoría de las casas de los nuevos burgueses, en particular, fue objeto de algunos de sus párrafos más burlescos:

Pero pronto uno se convence, de que si no existe el gusto, en cambio el mal gusto reina por doquiera. Es cierto que los enormes muros carecen de cuadros, pero los florones dorados que esmaltan el papel, brillan en todo su esplendor; qué pintura podría competir con los reflejos del oro?

La vista, cual si poseyera un tímpano, se siente aturdida por aquel relampaguear de flores y de arabescos, como el oído por una fanfara de instrumentos de cobre.

Los cielo-rasos, parecen contener á duras penas las innumerables bellotas de yeso que los cubren casi por completo; todas las frutas y legumbres del universo, se han dado cita en el plafond; grandes ristas de relieve recorren los costados del salon y encierran en sus meandros uniformes, todo aquel frondoso parral de merengue.

Las columnas son infaltables aun cuando no haya nada que sostener, pero desgraciadamente el yeso ha destronado al mármol²³.

Los parques y plazas públicos, los árboles y los monumentos, Palermo, el Retiro, aparecen -una y otra vez- como objeto de su preocupación: Schiaffino, evidentemente, amaba los árboles y el paisaje agreste del bosque de Palermo (el “*Fontainebleau*” de los pintores de Buenos Aires) que había movido su sensibilidad artística. La tercera entrega de sus “Apuntes...” estuvo dedicada a los paseos públicos:

Las plazas y los paseos se resienten del ambiente antiartístico que se respira en Buenos Aires; todo cuanto

se hace para recrear la vista, adquiere un aspecto dominguero por así decir; aun las imitaciones de la Naturaleza hechas con productos naturales, tienen fatalmente carácter de artificio. Son letreros eternos que dicen: Aquí el gusto y el tino faltó.

A los árboles, dirigió una mirada particularmente amorosa: "Pobres paraísos, - escribía- hostigados, rapados y maltrechos, convertidos en quitasoles por una Municipalidad comerciante!"²⁴

Un poco más adelante arremetía contra la intervención paisajística en el paseo de la Recoleta:

Por lo que respecta al paseo rocalloso de la Recoleta, ya está juzgado, es feo, anti-natural y pretencioso. Hay allí una exageración de tosca, que forma en conjunto un gran depósito de terrones de azúcar.

Palermo, la plaza de la Victoria, el emplazamiento y el aspecto de los monumentos públicos, hasta la pirámide de Mayo, todo cae bajo la pluma implacable de Schiaffino en esa tercera entrega de sus "Apuntes".

*Simultáneamente con el cambio de estatuas en la pirámide se colocaron otras cuatro a la entrada del muelle de pasajeros (parece que fue un maná indigesto que nos cayó de lo alto del Banco de la Provincia); Cristóbal Colón, Galileo, América y Europa, que así se denominan esas muestras de marmolería, están allí para recibir al extranjero que visita nuestras playas y para decirle con su voz marmórea: *Lasciate ogni speranza artistica; oh voi ch'entrate*²⁵.*

En las entregas siguientes Schiaffino se dedicaba a examinar el gusto de los compradores de "objetos artísticos" en Buenos Aires: en primer lugar la predilección por las copias, oleografías y fotografías retocadas, fruto de una proverbial desconfianza hacia todo lo nuevo u original que dictaba la ignorancia y el temor a ser estafados. El resultado era atroz: toda esa pacotilla alcanzaba en Buenos Aires precios ridículamente altos. En este sentido el problema más grave era, para Schiaffino, los altísimos impuestos (casi un cuarenta por ciento de su valor) que gravaban la importación de obras de arte:

Las trabas opuestas por el gobierno á la introduccion de las obras de arte.(...) se presentan á nuestra vista como una red colocada en la Aduana, por cuyas mallas no pueden pasar los peces gordos y sabrosos, pero que dan amplio pasaje a una nube de mojarritas, que nuestro público dijere con espinas y todo⁶.

La entrega siguiente estuvo dedicada a los más pudientes: los que se atrevían a comprar cuadros en Europa, víctimas ellos también de su ignorancia y desconfianza hacia el arte moderno:

Han ido á Europa y visitado de preferencia los museos de Italia, por ser "la cuna del arte". Se han extasiado mayormente ante las telas más oscurecidas por el tiempo, con una admiracion de commande, y mirando con desconfianza las que se conservan luminosas cual si fueran recién pintadas.

A fuerza de oír repetir que el arte antiguo era sublime y que despues vino la decadencia, han acabado por aprenderlo de memoria, y si por acaso dan una ojeada á los mas bellos ejemplares del arte moderno, será de desdén; pasan sin detenerse porque para admirar necesitan sentirse apoyados con la opinión escrita de miles de autores. item mas la de la guía Bedoecker; temen hallarse solos con su ignorancia⁷.

Por último, luego de hacer un repaso de las atrocidades que solían producir los restauradores en esos óleos ennegrecidos que hacían las delicias de los burgueses porteños, Schiaffino dedicó las dos últimas y largas entregas de sus "Apuntes" a historiar la trayectoria de los pintores y escultores que "han ejercido y ejercen una influencia, sobre los que hoy se dedican al estudio del arte (...)". Este primer ensayo historiográfico se organizaba -como en las *Vidas* de Giorgio Vasari- en una evolución cronológica pautada por la aparición de una serie de artistas, el primero de los cuales fue Carlos Enrique Pellegrini²⁸ y concluía con aquellos jóvenes que, pensionados o gracias a su fortuna personal, estaban por entonces estudiando en Europa: Reinaldo Giudici, Augusto Ballerini, Ángel Della Valle, Graciano Mendilaharsu, Francisco Cafferata, Lucio Correa Morales.

Más allá de sus despliegues de ingenio, el análisis que hizo Schiaffino de la problemática que ponía en foco, era riguroso. Su diagnóstico de lo que podríamos calificar como una sociología de la cultura estética en Buenos Aires era preciso y bien fundado. Su discurso por momentos se volvió un análisis implacable y metódico de las políticas

económicas a las que atribuía buena parte de la responsabilidad de ese escaso desarrollo del arte.

Sólo la protección oficial podría asegurar un futuro desarrollo de las actividades artísticas. ¿De qué modo? En primer lugar liberando de trabas aduaneras la importación de obras extranjeras, en segundo lugar creando un museo público y por último brindando mayor apoyo material a los artistas nacionales. Todo esto era sintetizado en el párrafo final de la serie²⁹. "Aquí terminan nuestros Apuntes -decía- que pudieron muy bien llamarse: Discursos de Zig-Zag en el desierto"³⁰.

No clamó en el desierto, sin embargo. Eduardo Wilde asumió inmediatamente el desafío que lanzaban sus ideas y le brindó apoyo. Luego lo harían otros.

En ese texto quedaban planteados los objetivos que Schiaffino se propuso en términos de una política cultural, específicamente artística, y que en buena medida logró en el lapso de poco más de diez años. Nuestro autor pensaba entonces la ciudad desde un lugar marginal en el mapa de la elite intelectual de Buenos Aires en esos primeros años del ochenta: el de las artes plásticas³¹. Si bien se había comenzado a enviar algunas "jóvenes promesas" a Europa para formar artistas, todavía no se veían los frutos. El pintor más importante de la región seguía siendo Juan Manuel Blanes y los (pocos) encargos de pinturas de historia o conmemorativas se siguieron haciendo a él hasta bien entrados los noventa.

Desde su regreso de Europa en 1891 hasta 1910 Schiaffino tuvo una centralidad indiscutible en la realización de proyectos que se vinculan con aquella propuesta de 1883 y que llevarían a las artes plásticas a ocupar un lugar bien diferente. En 1891 Schiaffino escribió un artículo dedicado a Pedro Pablo Rubens (publicado en la revista *América*³²) que resulta uno de los textos más bellos y reveladores de la dimensión de su pensamiento respecto del lugar que asignaba a los artistas en relación con la ciudad de Buenos Aires. El artículo, en realidad se refería a Amberes, específicamente a la relación de la ciudad de Amberes con su artista Rubens. Schiaffino pensaba el arte desde las ciudades: el arte como modificador de la vida de la ciudad, y la ciudad enriqueciéndose gracias a su relación con los artistas. No restringía su concepto de la relación arte-ciudad a los museos, aunque éstos le parecieran imprescindibles.

Schiaffino no se sentía particularmente atraído por la obra de Rubens que había visto en el Louvre, no la comprendía. Había llegado a Amberes con la idea de tomar contacto con su obra en el Museo, pero a su llegada éste estaba cerrado. Sin embargo, decía, llegó a sentir que Rubens estaba presente en toda la ciudad: el guía que le muestra dónde el artista se sentaba en la iglesia de Saint Paul, la tumba del maestro, su estatua en la plaza, todo ello lo lleva a imaginar su figura caminando por esas calles. Todo se produce a partir de un acercamiento progresivo que le va planteando la ciudad misma y el conocimiento de sus obras en las iglesias. Schiaffino dedicó este significativo texto a Carlos Gutiérrez, aquél con quien, en 1876 había emprendido la aventura de la Sociedad Estímulo, cuando los dos apenas tenían 18 años.

Si bien una primera lectura de sus textos puede dar la impresión de que Schiaffino piensa y mira la ciudad con ojos de artista, más bien nos inclinamos a pensar que dirige al arte una reflexión desde la ciudad.

Personaje contradictorio, se mostró positivista y decadentista a la vez. Publicó sus imágenes en revistas como *El Sol* - la primera revista literaria y cultural de filiación anarquista que dirigió Alberto Ghirardo en 1899 - al tiempo que ocupaba un cargo oficial como director del Museo de Bellas Artes. Pero creemos atisbar una coherencia básica en la figura de Schiaffino, que es la que queremos rescatar aquí, y que se vincula, precisamente, con su idea del lugar o más bien de la función del arte en la ciudad.

La cuestión de la "evolución del gusto" público, aparece como el centro de sus preocupaciones en un momento de particular emergencia del pensamiento sociológico positivista³³. Su guía era Taine, y es precisamente a partir de su *Filosofía del arte* que Schiaffino se vuelca hacia posturas idealistas en materia estética. Pero su pensamiento se alimentaba también del didactismo y de la reflexión nacionalista de Sarmiento quien, como sostiene Elías Palti, en materia estética "no acepta ninguna forma de relativismo; el arte contemporáneo es solamente uno, como no hay sino una civilización moderna"³⁴.

En su adhesión a un cosmopolitismo moderno, al identificar en términos absolutos arte con civilización relegaba los particularismos nacionales a formas de relativismo moral en los que el sanjuanino leía una justificación de la barbarie.

Según Schiaffino, la educación artística en todos los niveles de la población, en definitiva, modificaría la ciudad, le pondría un "alma" a ese "cuerpo", mejoraría las decisiones urbanísticas del gobierno, el aspecto de las casas que encargarían clientes con un gusto más refinado, el cuidado de los parques, el aspecto de los árboles en las plazas. Le preocupaba desde el diseño de la Plaza de Mayo hasta cómo se podaban los paraísos. Opinó sobre dónde y cómo emplazar las estatuas, dónde plantar tales o cuales especies vegetales, como cuidar el bosque de Palermo. La clave, para él, estaba en la educación del gusto del público. En aras de ese didactismo hizo un esfuerzo (que nunca fue valorado en su justa medida, por otra parte) para dotar a su Museo de "muestras de todos los estilos y todas las épocas" y de las tendencias diferentes de su tiempo. En fin, quiso también ser él mismo el pintor de vanguardia que le faltaba a Buenos Aires, pero esto último no lo logró.

Cuando, en 1889, comenzó a exponer en Buenos Aires sus cuadros pintados en París, que acusaban el impacto de las búsquedas formales del impresionismo³⁵, los escasos comentarios en la prensa fueron demolidores. *El Nacional*, por ejemplo, opinó:

Se trata de un pensionado del gobierno, es decir, de un caballero que á costa del presupuesto estudia en Paris el sublime arte. Es lógico ser severo con quien en tales condiciones se encuentra, tratar de averiguar si la plata se emplea en algo útil o es tan sólo tirada a la calle.

Nosotros creemos lo segundo. El que de ello quiera convencerse no tiene sino entrar en casa de Bossi y ver los cuadros allí expuestos. Ni color, ni dibujo, ni composición, nada revela un artista. La primera impresión que producen es la de haber sido lavados con potasa después de pintados.³⁶

En julio de 1890, en el peor momento de la crisis, Schiaffino volvió a enviar a Buenos Aires un cuadro en el que ya se percibe un cambio estilístico: *Reposo* revela sus búsquedas en el sentido de un espiritualismo simbolista. Cuando Schiaffino lo expuso en un comercio de la calle Florida, luego de haber obtenido con ese cuadro una medalla de bronce en la Exposición Universal de París, tuvo aún peor suerte. Las durísimas críticas que recibió ni siquiera mencionaron el premio: "cualquiera se dice ante el cuadro de Schiaffino que en esa mujer provocativamente echada hay algo, si no mucho, de deforme", escribió un crítico del diario *La Argentina* el 1º.VII.1890. No era raro encontrar ataques a los pintores en los diarios de Buenos Aires, pero las furias que despertaron los cuadros de Schiaffino cada vez que se expusieron llaman la atención por su virulencia. En ello tuvo que haber, sin duda, una respuesta al carácter polémico de sus textos periodísticos. Sin embargo no puede dejar de considerarse que había algo irritante en esas pinturas, en esos cuerpos que la crítica encontraba "deformes", más allá de las enemistades de su autor.

Aun hoy *Reposo* resulta una imagen ambigua, el cuerpo anguloso parece bastante andrógino. Envuelto en una extraña atmósfera fría, apoyado como en un escenario sobre pteños azules, aparecía extendido en una pose algo forzada que recuerda -como ha observado José E. Burucúa- la escultura helenística del *Hermafrodito* conservada en el Louvre³⁷. Ese desnudo no permite discernir con claridad su género. Sabemos, sin embargo, por tradición familiar, que la modelo de ese desnudo fue Jeanne Copin (la modelo que luego sería su esposa) a una edad muy temprana, casi adolescente³⁸. Esta cualidad, que todavía despierta interrogantes, no podía dejar de generar franca molestia y desconcierto en un momento en que, como señala Tamar Garb, la identidad de género fue una cuestión central en la representación de los cuerpos. Era necesario que se diferenciara bien el cuerpo femenino del masculino. Allí, en esa diferencia, se asentaba, en última instancia, el orden social³⁹.

Sin duda, la actividad de Schiaffino fue más destacada como escritor, como polemista, que como pintor. Su incisiva actividad periodística, así como los lugares de poder que fue ocupando, son elementos que deben tenerse en cuenta en la consideración de la agresiva recepción de sus pinturas. Sin embargo, él continuó enviando desnudos extraños, cada vez más "desdibujados" y problemáticos, a los salones del Ateneo y cosechando críticas inclusive de sus amigos y aliados más cercanos, como Rubén Darío, a quien no parece haber entusiasmado su *Desnudo sobre fondo rojo*⁴⁰:

A un joven poeta que me acompañaba en una visita al Salon, he pronunciado la siguiente arenga delante de cada uno de esos desnudos: "Ama, oh joven – le he dicho – a esa mujer que el artista ha desvestido en ese fondo sangriento, en ese fondo purpúreo, en ese fondo en que vibra toda la gama de los rojos; no la desdén por el dibujo de las piernas, por la S dura que desciende desde la cadera, por el brazo inarmónico que levanta la opulencia mamaria; el rostro debe ser bello: su sangre es joven y viva: el velo de una pasajera vergüenza, ó de una pena repentina, ó de un pudor retardado, oculta en ese instante la sabiduría perversa de sus caricias; y ámala sobre todo, porque puede darle nuevo ser quien se atreve y vence poniendo un alma a las mujeres de Poe".

Roberto J. Payró fue uno de los pocos que salió en defensa de los cuadros de Schiaffino, desde las páginas de *La Nación*. Su artículo reconocía que su pintura no era fácil de comprender para los no iniciados en los secretos del arte moderno, pero hacía un lúcido análisis del lugar que ocupaban en la escena artística las audacias de Schiaffino y el papel que le tocaba a un intelectual como él, ubicado casi como un intermediario entre esas audacias y el público que no las comprendía:

Sentimos no saber de pintura más de lo que nos dicta nuestro espíritu, al ocuparnos de un artista que consideramos 'an original entre nosotros, y que merece sin duda la atención de los verdaderamente entendidos; pero sirva de circunstancia atenuante á nuestra ignorancia, la ingenua confesión que de ella hacemos. Y defendamos esa misma ignorancia, preguntando: ¿no basta el sentimiento para juzgar la obra artística? Hoy, que, por fortuna, están rotas las reglas académicas, que sólo sirvieron para encarcelar ingenios ¿no pueden hablar - cuando no se pretende decir la última palabra - de la impresión producida por una obra literaria, ó pictórica, ó musical, sino los que sean maestros en la materia? Entonces, suprimamos el público, y que los pintores pimen para los pintores, que los periodistas hagan juegos malabares para los periodistas... Y en arte, como en política, las mayorías no contarán para nada".

Pero volvamos por un momento a los textos. Más de una vez Schiaffino emitió opiniones fuertes y polémicas respecto de cuadros de desnudos como los de Pueyrredón, *Le lever de la Bonne* de Sivori, el *Floreal* de Raphael Collin que adquirió Aristóbulo del Valle, o la *Femme au taureau* de Roll⁴³. El desnudo no fue para él un juego erótico sino un campo de batalla del arte moderno. En este sentido, en un artículo que tituló “[Aristóbulo] Del Valle coleccionista”, nuestro artista recordaba un diálogo sostenido con aquél cuando coincidieron en París, en 1885:

El predominio del desnudo en el Salón que visitó [Aristóbulo Del Valle] en París, llamó vivamente su atención, y lo comentaba maliciosamente. Es, le dije, la causa principal –si no la única- de la supremacía actual de la escuela francesa. Una afición nacional! Agregó sonriendo. Pero, bien poco tardó en darme razón, en reconocer ampliamente que sólo en ese yunque viviente é inquieto del desnudo, es donde se forman los grandes dibujantes”.

Hemos hablado de un didactismo básico en el pensamiento que guió la trayectoria de Eduardo Schiaffino. Sus búsquedas como artista, sin embargo, a primera vista no parecen encajar en esta idea. De todos los artistas de su generación es el que aparece menos “didáctico” y más moderno. Sus elecciones lo ubican más bien alejado del gusto medio. No hay anécdota ni moraleja en sus cuadros, no hay en general retórica nacionalista ni localista. Su apuesta parece orientada a superar el materialismo superficial y “a la moda” del naturalismo y aun del impresionismo, para apocar aquello de original que –según él mismo sostenía- podía ofrecer una nación americana: nuevas y grandes ideas, vivencias espirituales fuertes, el vigor de la lucha por la construcción de sociedades civilizadas en un medio adverso. Todo lo cual venía a contraponerse con el “exhausto” panorama de las viejas naciones europeas, a las que su mirada positivista asignaba un destino de pérdida de su capacidad creativa en favor de América. En su modelo evolucionista, a la Argentina le esperaban grandes destinos. Ya despuntaba el vigor del arte en los Estados Unidos, en Buenos Aires todavía no, el arte allí estaba “en la infancia”, pero la raza latina, “naturalmente” dotada y propensa al temperamento artístico, podría allí llegar mucho más lejos. Todavía no había llegado su momento. “Creo que harían mal en tacharme de soñador, pues no ha habido pueblo civilizado que no haya tenido arte nacional” escribía desde París en 1885⁴⁴, y concluía: “lo que a primera vista parece desdoblarse en dos cosas diversas es solo una e indivisible: el arte encarna la civilización, la civilización encarna el arte.”

Su tarea personal, entonces, se le aparecía revestida de la mayor trascendencia

y su destino se prometía fecundo, siempre que tuviera la lucidez suficiente como para salvar los nada despreciables escollos que surgían en su camino y que conocía desde los tiempos de la fundación de Sociedad Estimulo: una tradición pobre, un medio poco receptivo, lejanía del centro. Es probable que en su mente, en proporción directa con la magnitud de esos escollos, se pudiera medir la grandeza y la trascendencia que él mismo alcanzaría. Y probablemente también, las críticas adversas que recibió su pintura en Buenos Aires, más allá del calor de la polémica, hayan alimentado su convicción de que el futuro le deparaba un destino verdaderamente grande, como el de aquellos artistas revolucionarios que él había admirado en Europa -Delacroix, Courbet, Millet, pero sobre todo Manet- en su momento tan mal tratados por el gusto medio⁴⁶. No fue así. Si bien su figura es recordada como primer historiador del arte argentino y fundador del Museo Nacional de Bellas Artes, Schiaffino sigue siendo un artista olvidado, cuya obra no ha merecido, hasta ahora, ni siquiera un estudio crítico.

Este texto propone una primera aproximación a la articulación de los textos y las pinturas de Schiaffino en función de su proyecto. Una y otra facetas de su actividad en las décadas finales del siglo XIX presentan entre sí una coherencia no exenta de matices y complejidades, que procuramos poner en evidencia. Otros aspectos de esta cuestión han quedado aquí soslayados: el paisaje, por ejemplo, sobre el cual no sólo nuestro artista escribió en repetidas oportunidades⁴⁷ sino que también abordó en sus obras de fin de siglo, en particular luego de su viaje a Córdoba en 1897. Digamos, finalmente, que esa coherencia que observamos consiste precisamente en establecer una permanente tensión entre el interés por difundir y “educar el gusto” por la frecuentación de las

NOTAS

- * Este texto retoma y sintetiza algunos aspectos de la argumentación desarrollada en la tesis de doctorado de la autora (en proceso de edición por el Fondo de Cultura Económica de México – Buenos Aires, con el título *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*). Una versión preliminar del mismo fue presentada en el Seminario Internacional: *Los estudios de arte desde América latina: temas y problemas*. Organizado por Rita Eder, con el apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Fundación J. Paul Getty, que tuvo lugar en Buenos Aires, 18 al 21 de octubre de 1999.

¹ Buenos Aires, Ed. del Autor, 1937. Tomo I p.388

² Cátedra fundada por el Prof. José Emilio Burucúa en 1988 para la carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

³ Cfr. Burucúa, José E. y Ana María Telesca. “El arte y los historiadores”. En: *La Junta*

de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina. Buenos Aires. Academia Nacional de la Historia. 1996. Tomo II pp. 225-238. Telesca, Ana M. y José E. Burucúa. "Schiaffino en Europa. La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen." En: *Anales del Instituto de Arte, Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo"*, No. 27-28. Buenos Aires. UBA. 1992

⁴ Utilizo aquí la definición de "formación" propuesta por Raymond Williams en *Marxismo y literatura*. Barcelona. Península. 1980. Pp. 137-142

⁵ Rubén Darío: "El Salón". *La Prensa*. 21.X.1895

⁶ Cfr. Por ej. Jitrik, Noé. *El mundo del ochenta*. Buenos Aires. CEAL, 1982

⁷ "Los artistas en la república". *El Diario*, 29.VI.1883. Cfr. Lovell y Sainz de Aja, Alfredo. *Seudónimos, anagramas, criptónimos, alónimos, títulos nobiliarios, etc. usados por escritores*. Mimeo. Rosario. 1950. Según este autor, "Anacarsis" fue seudónimo de Juan Bautista Baron Cloots. Con otra ortografía (Anacharsis) fue usado también por Domingo Faustino Sarmiento.

⁸ Cfr. para una aproximación al mercado de arte en Buenos Aires en esas décadas: Amigo Cerisola, Roberto. "El resplandor de la cultura del bazar". En: *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1998. Pp. 139-147

⁹ En este periodo aparece como decisiva para los artistas plásticos la alianza con los hombres de letras, en particular con los poetas: Rafael Obligado, Domingo Martintó, Eduardo Wilde, Carlos Guido Spano, luego Rubén Darío, entre ellos.

¹⁰ *El Arte en el Plata* fue, según podía leerse en su portada, una "Revista quincenal artística y literaria - órgano de la Sociedad Estimulo de Bellas Artes" cuyo director -redactor fue Santiago Vaca Guzmán. El único número que vio la luz llevaba la fecha: 1º.I.1878

¹¹ Cfr. Introducción a la *Historia de la Literatura Inglesa*. (1863-64) Buenos Aires. Ed. Americalee (Trad. del francés José de Caso) Pp. 7-26

¹² Laura Malosetti Costa: "Palabras y gestos para una modernidad. La crítica de arte en la década de 1880 en Buenos Aires". En: Wechsler, Diana B. (Coord.) *Después de la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Archivos del CAIA I. Buenos Aires. Ed. Del Jilguero, 1998. Pp. 17-42.

¹³ Fundada por Pedro Bourel a su regreso de París, esta publicación ilustrada aparecía cada diez días. En ella tuvieron un papel destacado los artistas de la Sociedad Estimulo de Bellas Artes, al menos hasta 1884, cuando cambió la dirección de la revista. El frontispicio de *La Ilustración Argentina* fue el mismo de *El Arte en el Plata*.

¹⁴ Cfr. Por ej.: el elogio anónimo a su retrato de José Aguyari (recorte s/f, Archivo Schiaffino, Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes. En adelante: AS MNBA) Schiaffino se escondió por entonces tras varios seudónimos (*Zig Zag*, *Pincel*, *E.J.S.*)

¹⁵ Cfr. Zanetti, Susana. "La 'prosa ligera' y la ironía: Cané y Wilde." En: AA.VV. *Historia*

de la literatura argentina. Buenos Aires. CEAL. 1980-1986. Vol. 2. pp. 121-144

- ¹⁶ La serie se publicó entre los días 18.IX y 1°.X.1883. Una copia completa de estos artículos se encuentra en el AS MNBA. No hemos podido precisar la fecha de publicación de todos los artículos por estar la colección de *El Diario* fuera de consulta en la Biblioteca Nacional e incompleta en otras hemerotecas.
- ¹⁷ *El Diario*. 18.IX.1883
- ¹⁸ Cfr. por ejemplo, el discurso del senador Rafael Igarzábal. (quien habló en representación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes) en oportunidad de la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes el 24.XII.1896: "El senador Igarzábal. que le siguió en el uso de la palabra se concretó con especialidad á demostrar la eficaz ayuda que las bellas artes brindaban á las industrias manufactureras. trayendo á colación el ejemplo que nos ofrece la Francia. cuya inventiva industrial el señor Igarzábal opinase exclusivamente á los famosos museos de Bellas Artes. perfectamente accesibles al examen y á la simple curiosidad popular." (*La Prensa*. 26.XII.1896)
- ¹⁹ Cfr. También su discurso leído el 28 de mayo de 1899 en ocasión de la distribución de premios de la Escuela de Bellas Artes de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes: "El aprendizaje del dibujo. que reside en la comprensión de la forma. exige la investigación de la naturaleza y conduce á la ilustración del espíritu. (...) Bien sé. señores. que muchos compatriotas no alcanzan á concebir la aplicación práctica de tales conocimientos; (...) jamás. por ejemplo. se detuvieron á pensar que la pluma de acero con cuyo trazo niegan alguna laboriosa y excelsa conquista del pensamiento. haya debido su existencia á un dibujante (...)" Publicado en *La Educación*. 12.VII.1899. Pp.146-147
- ²⁰ *El Diario*. 18.IX.1883
- ²¹ *El Diario*. 18.IX.1883
- ²² Cfr. Prieto, Adolfo. "La generación de 'ochenta. Las ideas y el ensayo" *Op.cit.* Pp.62-67. En 1881 J.A. Wilde publicaba *Buenos Aires desde 70 años atrás*. En 1882 Lucio V. López comenzaba a publicar en folletín *La gran aldea* y poco después Vicente G. Quesada (bajo el seudónimo de Víctor Gálvez) las primeras notas de sus *Memorias de un viejo* (reunidas en un volumen en 1889). Toda esta literatura de evocación aparece como un gesto de valoración nostálgica del tiempo pasado y las "sencillas costumbres" de entonces.
- ²³ "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires" II. AS MNBA
- ²⁴ "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires" III. AS MNBA
- ²⁵ *Ibidem*
- ²⁶ "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires" IV. AS MNBA. Los pequeños bronce y las terracotas también se hallaban sobrevaluadas en el mercado de Buenos Aires y gozaban de "inmerecida" fama entre el público porteño: "Así vemos el fenómeno de que la buena pintura vale menos aquí que en Europa. y la escultura mucho más".
- ²⁷ "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires" V. AS MNBA. La moda de coleccionar

pequeños bronce y terracotas también había sido satirizada por Eduardo Wilde en su "Vida moderna" ya citada.

- ⁹ Seguian Goulu, D'Hastral, Fiorini, Monvoisin, Pueyrredon, Manzoni, Verazzi, Palliere, Noel, Chiama, Sheridan, Agrelo, Agujari, Romero, Brigante, Romairone, De Vita, Samson, Charton, Della Valle, Palleja. Cfr. "Apuntes..." VI y VII ASMNBA
- ¹⁰ "Resumiendo lo que llevamos dicho, en el curso de estos apuntes: la libre introducción de las obras de arte - ó por lo menos una sensible reducción en los derechos aduaneros; -el establecimiento de una galería Pública de Pinturas, sobre la base regalada por el Dr. Sosa; la protección oficial mas directa á los artistas en general, aumentaran rápidamente el progreso y la riqueza de la República, y desarrollarán en pocos años, el arte nacional entre nosotros." *El Diario*, 30.IX.1883.
- ¹¹ En ese momento Schiaffino planteaba que la base del futuro museo podría ser la colección de pinturas que en 1877 Benito Sosa había donado al gobierno y que desde entonces se conservaba en una dependencia de la Biblioteca Nacional, donde Trelles les había dado acogida. No fue ésta la base del Museo Nacional sino la de Adriano Rossi. La colección de Sosa sirvió de base para el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata en 1922. Cfr. *3ª Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes - La Plata*. 1942 - Tomo 1º. La Plata, Taller de Impresiones Oficiales, 1944.
- ¹² No nos ocuparemos aquí de los debates urbanísticos que tuvieron lugar entonces y en los cuales Eduardo Schiaffino también tuvo señaladas intervenciones. Cfr. al respecto: Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998. Piccioni, Raúl. "Eduardo Schiaffino, plazas, arte y urbanismo". En *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia de las Artes "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997. Del mismo autor: "La ciudad desde las 'Visiones y Recuerdos' de Eduardo Schiaffino." En: *Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música. III Jornadas de Estudios e Investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" FFyL, UBA, 2000. CD Rom. Recientemente: Piccioni, Raúl. "El arte público en Buenos Aires. Imágenes urbanas para un proyecto civilizatorio" y Shmidt, Claudia. "...Mientras Buenos Aires sea capital de la nación". La residencia de las autoridades y la 'cuestión capital'". Estas dos últimas ponencias presentadas en: *Poderes de la Imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) Buenos Aires, 10 al 13 de octubre de 2001.
- ¹³ Eduardo Schiaffino: «Impresiones de arte (Rubens)» El recorte (s/f) se encuentra en el ASMNBA.
- ¹⁴ Cfr. Terán, Oscar. *Positivismo y nación en la Argentina*. Buenos Aires, Puntosur, 1987. Del mismo autor: *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910) Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- ¹⁵ Palti, Elias J. *Sarmiento. Una aventura intelectual*. Buenos Aires, FFyL, UBA, 1995.

Cuadernos del Instituto Ravignani 3. Pág.45

Uno de los cuadros expuestos en la casa Bossi, que fue objeto de las más duras críticas, fue *La toilette*. Oleo s/tela 130 x 89cm. Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa". Córdoba. Se trataba de una escena ambientada en una moderna habitación burguesa: una mujer, de espaldas al espectador, parecía sorprendida en la intimidad de su habitación dedicada a su arreglo personal.

³⁶ *El Nacional*, 28.X.1889

³⁷ Aunque nunca escribiera sobre ello, José Emilio Burucúa sostiene que él encuentra en ese cuadro una cita del *Hermafrodito* del Louvre. Damián Bayon, por su parte, siempre sostuvo que él creía que ese desnudo no era una mujer sino un muchacho. Marcela Reich, quien durante largos años ha sido guía del MNBA refiere que con mucha frecuencia los visitantes del Museo preguntan si se trata de un desnudo femenino o masculino.

³⁸ Citamos aquí el testimonio de María Elvira Emilsen Schiaffino, sobrina nieta del artista, quien frecuentó a Jeanne Copin hasta su muerte, acaecida a fines de la década de 1960, y de cuyos labios recibió este relato. (Entrevista a Ma.E. Emilsen Schiaffino del 26.VIII.1999)

³⁹ Garb, Tamar. *Bodies of modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*. London, Thames and Hudson, 1998.

⁴⁰ óleo:tela 1895 óleo:tela 67 x 39 MNBA. Buenos Aires.

⁴¹ *La Prensa* 23.X.1895

⁴² *La Nación*, 16.XI.1894.

⁴³ Cfr. Porej.: *La pintura y la escultura... Op.cit.* Pp. 151-152 y 328-346. En el Archivo Schiaffino se conserva correspondencia con A. del Valle y otros referida a estas cuestiones. Cfr. Malosetti, Laura. "Los desnudos de Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado". En: AA.VV. *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995.

⁴⁴ "Del Valle coleccionista - (fragmento de un estudio en preparación)" Art. sin fecha. Archivo Schiaffino. MNBA.

⁴⁵ "El estudio del arte en París - II" *El Diario*, 10.IV.1885. Correspondencia fechada en París, 10.III.1885. AS, MNBA.

⁴⁶ Eduardo Schiaffino: "Evoluciones de la estética" Carta al *Sud-América* fechada el 28 de julio de 1885 en París. AS MNBA.

⁴⁷ Cfr. Telesca, Ana María y Malosetti Costa, Laura. "El paisaje de la pampa en la crítica de arte de las últimas décadas del siglo XIX". En: *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" FFyL, UBA, 1998. pp.20-31.

